De l'homme simple au style simple : les figures et l'écriture plate dans La Place d'Annie Ernaux

Claire Stolz

▶ **To cite this version:**

Claire Stolz. De l'homme simple au style simple : les figures et l'écriture plate dans La Place d'Annie Ernaux. Figures du discours et contextualisation, Oct 2013, Nice, France. hal-03476598

HAL Id: hal-03476598
https://hal.science/hal-03476598

Submitted on 13 Dec 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.

De l'homme simple au style simple : les figures et l'écriture plate dans *La Place* d'Annie Ernaux

From the simple man to the simple style : figures of speech and flat writing in *La Place* of Annie Ernaux

Claire Stolz

Université Paris-Sorbonne, EA 4509 STIH
Claire.Stolz@paris-sorbonne.fr

Le contexte de l'écriture plate voulue par Annie Ernaux favorise-t-il l'émergence de certaines figures, et réciproquement certaines figures participent-elles à la construction de ce contexte discursif particulier ? Pour répondre à ces questions, l'article resitue l'écriture plate revendiquée par *La Place* dans un champ stylistique historique et dans une théorisation rhétorique plus large ; puis il montre comment certaines figures construisent le contexte sociolectal que veut donner à voir l'auteur, et enfin comment la recherche de cette écriture plate et distanciée appelle certaines figures.

Does the context of the flat writing wanted by Annie Ernaux support the emergence of certain figures of speech, and reciprocally certain figures do they take part in the construction of this particular discursive context? To answer these questions, the article puts the flat writing asserted by *La Place* in a historical stylistic field and a broader rhetorical theorization; then it shows how certain figures build the sociolectal context that the author wants to give to see, and finally how the search for this flat distanced writing calls certain figures.

Annie Ernaux revendique en 1983 une « écriture plate » dans un passage célèbre de *La Place*[1], rejetant toute écriture littéraire, qui trahirait la classe « dominée » à laquelle appartenait son père :

> 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 ». […] 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. (p. 24)

Cette écriture plate se situe donc dans une perspective sociologico-rhétorique puisqu'il faut trouver une écriture qui soit en affinité, en convenance avec le sujet traité, en l'occurrence avec la réalité sociale du père.

Quelle peut donc être l'interaction des figures avec cette écriture autosociobiographique[2], si l'on pense que d'un point de vue pragmatique, comme l'a montré Marc Bonhomme[3], les figures de style sont des phénomènes saillants, contrevenant donc à la platitude revendiquée ici ? Le contexte de l'écriture plate favorise-t-il l'émergence de certaines figures, et réciproquement certaines figures participent-elles à la construction de ce contexte discursif particulier ? Pour répondre à ces questions, nous commencerons par resituer l'écriture plate revendiquée par *La Place* dans un champ stylistique historique et dans une théorisation rhétorique plus large ; puis nous verrons comment certaines figures construisent le contexte sociolectal que veut donner à voir l'auteur, et enfin comment la recherche de cette écriture

[1] Les références renvoient à *La Place*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984.
[2] Terme utilisé par Ernaux dans *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011 [Stock, 2003], p. 33.
[3] M. Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.

plate et distanciée, constituée, comme l'a montré A. Rabatel[4], en sur-énonciation de la narratrice, appelle certaines figures.

1. Contextes de l'écriture plate

Le contexte littéraire et critique de la fin du XX^e^ et du début du XXI^e^ siècles ont fait que cette écriture plate a été rapprochée de la notion d' « écriture blanche » proposée par Barthes à propos de *L'Étranger* de Camus[5] ; et en effet, Barthes fait procéder cette écriture d'un « effort de dégagement du langage littéraire », d'une « écriture innocente », « qui perd tout recours à l'élégance et à l'ornementation », termes rhétoriques qui désignent notamment les figures :

> Toutes proportions gardées, *l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative*, ou si l'on veut, amodale ; il serait juste de dire que c'est une écriture de journaliste, si précisément le journalisme ne développait en général des formes optatives ou impératives (c'est-à-dire pathétiques). La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut dire que c'est une écriture impassible ; *c'est plutôt une écriture innocente. Cette parole transparente*, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, *accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style.* […] L'écriture neutre retrouve réellement la condition première de l'art classique : l'instrumentalité. Mais cette fois, l'instrument formel n'est plus au service d'une idéologie triomphante ; il est le mode d'une situation nouvelle de l'écrivain, il est la façon d'exister d'un silence ; *il perd volontairement tout recours à l'élégance et à l'ornementation*, car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire […]. *Malheureusement, rien n'est plus infidèle qu'une écriture blanche ; les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté* […]. (*Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 59-61 ; c'est moi qui souligne.)

Ernaux a réfuté poliment mais fermement lors d'un colloque sur les *Écritures blanches* cette définition de son écriture qui « dans *La Place* était tout sauf innocente » (Rabaté et Viart 2009 : 97-105) :

> Je suis une narratrice s'inscrivant explicitement dans le texte comme venant d'un milieu populaire et ayant acquis le langage et les instruments d'analyse de la culture dominante. (p. 100).

Elle insiste sur l'importance du contexte sociologique comme fondement de l'énonciation :

> Il était impossible de ne pas dire d'où j'écrivais, comment j'écrivais et toutes les questions qui se posaient à moi parce que l'écriture est un acte social, que cet acte va entrer dans une société donnée. (p. 102)

Tout ce débat pour situer l'« écriture plate » d'Annie Ernaux dans *La Place* par rapport à la notion d'« écriture blanche » de Barthes me paraît utile à rappeler pour montrer qu'il n'était peut-être pas tout à fait pertinent, du moins du point de vue de l'intentionalité ernaldienne, et ce, pour deux raisons : certes, les deux protagonistes, Barthes et Ernaux, partagent une vision sociologique de la littérature, et c'est dans cette perspective que Barthes utilise le terme d'« écriture » dans *Le Degré zéro de l'écriture* ; mais pour l'un, il s'agit de la posture de l'intellectuel, qui doit porter haut les couleurs de l'intelligence et rejeter le conservatisme petit-bourgeois et à ce titre la langue littéraire marquée en particulier par son passé simple, par les prescriptions grammaticales[6], et par les fleurs de rhétorique (d'où le rejet de « toute ornementation ») ; pour Ernaux, il s'agit de se poser non pas tant contre qu'en dehors de la « langue littéraire », avec tout ce que cette dernière expression comporte comme imaginaire langagier[7] pour elle, qui y voit un instrument de la classe dominante, dominante non

[4] « La représentation des voix populaires dans le discours auctorial chez A. Ernaux : sur-énonciation et anti-humanisme théorique » dans A. Rabatel, *Homo narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome II, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 523-546.

[5] R. Barthes, « L'écriture et le silence », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 58-61.

[6] Sur cette crispation de grammaire prescriptive, voir G. Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.

[7] Sur le débat sur l'existence et sur la signification d'une langue littéraire au XX^e^ et au XXI^e^ siècle, voir l'introduction de G. Philippe et J. Piat (dir.), *La langue littéraire, une histoire de la prose de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 7-55.

seulement par son argent mais aussi par sa culture. Elle insiste sans cesse sur cette dimension sociologique voire ethnologique et politique de son œuvre et de ses choix d'écriture, qui l'obligent à un travail intense :

> « […] Refuser de prendre d'abord le parti de l'art ». Le « d'abord » est important : il signifie qu'il y aura un grand travail sur le texte, un désir de perfection ; c'est proclamer la dignité de toute existence et de toute culture. L'écriture plate, c'est l'écriture ethnologique […].
> On aura compris que le choix de l'écriture de *La Place*, c'est le choix de m'immerger dans la vision et les limites du monde de mon père, de mon premier monde. On aura aussi compris à quel point il s'agit d'un choix qu'on peut nommer politique au sens de modifier les hiérarchies sociales. (Rabaté et Viartn2009 : 99)

De telles déclarations montrent assez qu'Annie Ernaux est donc dans une « *posture* d'écriture[8] » qu'on peut dire rhétorique au sens le plus noble du terme, c'est-à-dire en tant que production d'un discours conçu dans un contexte social pour agir sur la société, c'est-à-dire discours politique : tout en se plaçant sur une scène d'énonciation littéraire, elle met en place une scénographie sociale et politique, une scénographie infra-littéraire, « en dessous de la littérature », comme elle le revendique[9], « à la croisée de l'autobiographie littéraire et de ce que les sociologues nomment l'auto-(socio)analyse » (Charpentier 2006).

C'est pourquoi, il nous a semblé intéressant d'aborder la question des figures dans l'écriture plate de La Place en recourant à la vieille catégorisation rhétorique des niveaux de style, et singulièrement à celle du style simple, genus humile. L'écriture plate, « écriture ethnologique » rejoint en effet la traditionnelle classification de la roue de Virgile, enseignée depuis le Moyen Âge[10], qui proposait une tripartition stylistique sociologique en conseillant le style simple pour décrire et faire parler le berger attaché à ses seuls troupeaux (pastor otiosus), le style moyen à propos du paysan laborieux (agricola) et le style élevé pour le guerrier (miles dominans, expression ernaldienne avant l'heure !). Cette tripartition s'appuyait sur le grand principe aristotélicien de nécessaire adaptation du style au sujet traité, ce qui nous ramène très exactement à la préoccupation d'Annie Ernaux. Dès l'Antiquité, le style simple apparaissait comme signifiant de la stratification sociale, dans une double direction paradoxalement opposée, populaire par son peu d'ornement, noble par son resserrement et sa concision[11]. En français contemporain, l'adjectif simple, polysémique, ouvre sur plusieurs champs sémantiques[12] : logique et cognitif (non complexe, clair), moral (sincère, transparent), esthétique (sans ornement voyant), mais aussi psychologique (simple d'esprit), social et sociolectal (les gens simples). Si Ernaux préfère « plate » à « simple », c'est que justement l'adjectif simple est à ses yeux chargé de connotations sociales[13], marquant une sur-énonciation de la classe dominante dans laquelle, jeune étudiante, elle entre grâce à la réussite de ses études de sorte qu'elle

> émigre doucement vers le monde petit-bourgeois.[…] Mon père est entré dans la catégorie des *gens simples* ou *modestes* ou *braves gens*. » (p. 79-80)

[8] « Tout ce que je sais, c'est que ce livre [*La Place*] a inauguré comme je l'ai dit une *posture* d'écriture, que j'ai toujours, exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, en dehors de la fiction. » (A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op.cit*., p. 35-36).

[9] A. Ernaux, *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1988, p. 23.

[10] C'est Jean de Garlande qui la formalisa précisément au XIII[e] siècle.

[11] Voir l'exposé de Charles Guérin, lors du séminaire Textyle 2012-2013, « La simplicité dans la rhétorique et l'éloquence latine classiques : du non style à l'élégance ».

[12] *Un Cœur simple* de Flaubert fait jouer avec maestria cette polysémie.

[13] « 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. 92)

La tradition[14] considère que le style simple, par sa clarté, convient aux énoncés informatifs, et Cicéron[15] montre bien déjà que ce type de style est facilement à la frontière du littéraire et du non littéraire :

> Les orateurs du genre simple ont de la finesse et de la netteté ; ils se contentent d'instruire et d'éclairer sans rien agrandir ; ils s'expriment avec délicatesse, rapidité, pureté ; mais, dans ce genre encore, les uns sont ingénieux sans être élégants, et affectent un langage sans étude et sans art ; les autres ont dans leur simplicité plus de politesse, plus de grâce, et admettent quelques fleurs, quelques ornements. (*Orator,* VI)

Le style simple n'exclut pas les figures, même si elles doivent être moins voyantes que dans les deux autres styles :

> Tous les styles de discours, le style élevé, le moyen, le simple sont embellis par les figures de rhétorique […]. Disposées avec parcimonie, elles rehaussent le discours comme le feraient des couleurs. Placées en trop grand nombre, elles le surchargent. (*Rhétorique à Herennius, op.cit.,* IV, 16)

Le genre moyen a droit aux tropes, en particulier à la métaphore ; le style élevé, lui, cultive les grandes figures de la personnification, de l'apostrophe oratoire, de la prosopopée, de l'amplification et de l'hyperbole[16]. Le style simple n'a pas de figures qui lui soient spécifiquement attachées, mais il ne les exclut pas : tout est affaire de contexte et sans doute aussi de contextualisation…

2. Figures contextualisantes : la construction d'un sociolecte et d'une représentation « ethnologique »

Certaines figures permettent à Annie Ernaux de faire passer le sociolecte de son milieu d'origine ; il s'agit de clichés qui sont en général des stéréotypes d'expression mettant en œuvre des figures microstructurales, stéréotypes qu'elle souligne par la connotation autonymique ajoutée grâce à des guillemets, des italiques avec des énoncés modalisés comme discours seconds et donc distanciés[17] ; pour une autre part, il s'agit d'expressions non figées, mais utilisant des figures qui peuvent être macrostructurales comme l'hyperbole, mais qui, étant révélatrices d'un *ethos* sociologiquement marqué, participent à la construction d'une représentation « ethnologique ».

Pour les figures microstructurales entrant dans des stéréotypes d'expression, on note évidemment des figures d'analogie, comparaison, métaphores, métonymies, par exemple. Parce qu'il s'agit de réalisations stéréotypées, elles ne sont pas ressenties comme des figures de rhétorique ou de style par leur locuteur, dans ce milieu qui, n'ayant pas accès à la culture « dominante », « n'y prenait jamais un mot pour un autre » (p. 46) ; tout au plus s'agit-il

[14] La plus ancienne définition un peu conséquente de la tripartition stylistique se trouve dans *La Rhétorique à Herennius*, ouvrage apocryphe longtemps attribué à Cicéron, et datant du Ier siècle avant J.-C. : « Le type élevé consiste en un arrangement d'expressions nobles, dans une forme fluide et abondante. Le type moyen est fait de mots moins relevés, mais ni trop bas, ni trop communs. Le type simple s'abaisse jusqu'à la pratique la plus courante d'un langage correct. » (*Rhétorique à Herennius*, IV, 10, trad. Achard, Paris, Belles-Lettres, 1997)

[15] Pour une synthèse de la position cicéronienne sur les niveaux de style et en particulier sur l'articulation entre style simple et style attique, voir M. Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002 [1980], p. 54 sqq.

[16] « Le genre [= le style] intermédiaire aura plus fréquemment recours [que le style simple] aux métaphores et sera plus agréable grâce aux figures […]. [Le style élevé], lui, capable de rouler des rochers et de « s'indigner contre le pont » […] emportera le juge [...]. C'est là que l'orateur évoquera même les défunts […] ; chez lui, la patrie elle-même fera entendre hautement sa voix, et parfois elle parlera à Cicéron dans le discours prononcé par lui au sénat contre Catilina. C'est ici que, par des amplifications, il haussera le style et se dressera jusqu'à l'hyperbole. » (Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 10, 60-62, trad. J. Cousin, Paris, Belles Lettres, 1980).

[17] A. Rabatel, *op.cit.* p. 524 *sqq*, a montré comment est donnée, « à travers l'emploi d'îlots textuels, l'image d'une parole dominée, sur un plan sémiolinguistique — cette domination étant analogue à celle qui a cours dans le champ socio-économique. » Avec ces îlots textuels, « les paroles, n'étant plus véritablement adressées, comme c'est le cas dans les interactions langagières *in vivo*, deviennent l'objet d'une visée descriptive qui sert de fondement à la visée esthétique, politique, et en définitive, anthropologique, du narrateur ».

d'expressions dont on sait bien sûr qu'elle détournent le sens propre, et qui constituent plutôt des figures du discours, par exemple du discours de colère, comme l'insulte « *Espèce de grand piot* » (p. 28), en italiques signalant l'autonymie, glosée immédiatement par la narratrice au moyen d'une parenthèse « (nom du dindon en normand) » ; cet exemple présente l'intérêt supplémentaire de montrer que le plurilinguisme au sens bakhtinien sert aussi à signaler le décalage non moins discursif que rhétorique : en effet, l'expression a pour locuteur non pas le père, mais le grand-père d'Annie Ernaux et construit ainsi le sociolecte d'une réalité linguistique et sociologique encore plus éloignée de celle de la narratrice, et ressentie par son père comme un marquage social dévalorisant :

> Pour mon père, le patois était quelque chose de vieux et de laid, un signe d'infériorité. Il était fier d'avoir pu s'en débarrasser en partie, même si son français n'était pas bon, c'était du français. […] Quand le médecin ou n'importe qui de *haut placé* glissait une expression cauchoise dans la conversation comme « elle pète par la sente » au lieu de « elle va bien », mon père répétait la phrase du docteur à ma mère avec satisfaction, heureux de croire que ces gens-là, pourtant si chics, avaient encore quelque chose de commun avec nous, une petite infériorité. Il était persuadé que cela leur avait échappé. (p. 62-63)

La métaphore scatologique lexicalisée est aussi utilisée par les parents de la narratrice qui, par les italiques, l'associe elle aussi à une marque diastratique :

> Leitmotiv, il ne faut pas péter plus haut qu'on l'a. (p. 59)

D'autres expressions tropiques sont ainsi soulignées par la connotation autonymique des italiques[18] ou des guillemets : des métaphores verbales, comme « *retomber ouvriers* » (p. 39) ou « *manger le fonds* » (p. 41), « ne pas *s'encroûter* » (p. 88), « Elle lui *faisait la guerre* pour qu'il retourne à la messe » (p. 43), métaphores nominales *in praesentia* « Il disait, "c'est une tuile" » (p. 86), « Ton père, regarde-le, c'est un coq en pâte » (p. 91) ou bien *in absentia* « Fierté de ne rien laisser paraître, *dans la poche avec le mouchoir par-dessus*. » (p. 99) : il s'agit toujours de métaphores concrétisantes, plus ou moins lexicalisées, et qui sont en italiques quand elles fonctionnent comme marqueur sociolectal : référant directement à la classe sociale décriée des ouvriers ou à la catastrophe du monde commerçant, la faillite ; la métaphore du mouchoir qui est lexicalisée et répertoriée par les dictionnaires de langue populaire depuis le XIX^{e} siècle[19] et qui signifie « accepter une humiliation sans broncher », est ici un marqueur sociolectal du fait de la connotation vulgaire associé au référent non pas du mouchoir en lui-même, mais du mouchoir dans la poche, qui est sa place dans le costume du paysan, de l'ouvrier ou du petit commerçant, alors que le bourgeois arbore le mouchoir comme un accessoire de mode dans la pochette du veston.

Et surtout, on trouve, en résonance avec le titre de l'œuvre, tout un réseau métaphorique et sylleptique (voire d'antanaclase[20]) autour du mot *place* :

« Il cherchait à *tenir sa place*. Paraître plus commerçant qu'ouvrier. » (p. 45) ; « la peur d'être *déplacé*, d'avoir honte » (p. 59) ; « aucune de ces personnes "haut placées" auxquelles mon père avait eu affaire pendant sa vie ne s'étaient dérangées » (p. 20). Dans ces occurrences, la connotation autonymique marquée par les italiques[21] indique qu'il s'agit des mots du père ; mais le terme revient lors de l'évocation des obsèques, cette fois sans connotation autonymique attribuée (c'est moi qui souligne) :

> Mon mari est arrivé le soir, bronzé, gêné par un deuil qui n'était pas le sien. Plus que jamais, il a paru *déplacé* ici. On a dormi dans le seul *lit à deux places*, celui où mon père était mort. (p. 19)

[18] « 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. » (p. 46).

[19] Voir l'article *mouchoir* dans le TLFI.

[20] Voir l'article de C. Rouayrenc « Syllepse et co(n)texte », dans Y. Chevalier et Ph.Wahl (dir.), *La Syllepse, figure stylistique*, PUL, 2006, p. 158-172, qui souligne la proximité entre les deux figures.

[21] Les guillemets marquent, en plus de la connotation autonymique, la non coïncidence des points de vue du père et de la fille.

Dans toutes ces occurrences, sauf dans le syntagme « le seul lit à deux places », le mot *place* et ses dérivés sont pris au sens figuré par métaphore de *rang social*, le père cherchant à paraître sous le jour de l'appartenance à la classe sociale, pour lui supérieure, d'un commerçant et non à celle, dégradante à ses yeux, d'un ouvrier, tandis que le mari de la narratrice, trop visiblement bourgeois, n'est pas non plus en harmonie avec la situation sociale de ses beaux-parents ; et pourtant le tout se résout si l'on peut dire dans le « lit à deux places » qui, dans un symbole digne d'une peinture de vanités, n'est autre que le lit mortuaire du père, rappelant l'humaine condition commune, par-delà les différences sociales.

Dans cet exemple autour du mot *place*, les figures microstructurales à l'œuvre jouent sur la confrontation de points de vue (Rabatel 2008) et non sur le sociolecte, autrement dit sur la représentation sociale plus que sur la représentation sociolectale, dans un dialogisme interdiscursif mis à nu par la narratrice, et c'est ce dialogisme interdiscursif induit par les figures qui crée le contexte sociologique marqué par la dualité dominés/dominants dénoncée par Ernaux.

Les figures macrostructurales utilisées par les parents et signalées en connotation autonymique par les italiques participent aussi à la construction de ce contexte : ainsi en est-il de la litote (« sa femme *ne riait pas tous les jours* », p. 25, « décidé maintenant *à profiter un peu de l'existence* », p. 90), de l'hyperbole-adynaton (« *La grippe, moi, je la fais en marchant* », p. 58), de la périphrase (« s'il t'arrive un *malheur* » pour « tomber enceinte », p. 106), toutes ces figures construisent ce contexte social de gêne, voire de misère, et de crainte du jugement de la société.

Autrement dit, toutes ces figures contextualisantes ont vocation à reconstruire le monde d'A. Ernaux enfant, et donc à déterminer le contexte sociologique dans lequel se situe l'œuvre comme elle le revendique à plusieurs reprises ; mais elles aussi ne sont compréhensibles que dans un contexte dialogique, mis en évidence par la narratrice au moyen de la connotation autonymique fortement signalée par les italiques : c'est parce qu'elle est passée dans le monde des dominants, parce qu'elle en possède le langage, que ces figures se distinguent dialogiquement comme marqueurs sociolectaux.

La preuve en est que la narratrice prend à son compte quelques métaphores qui présentent un marquage littéraire, et qui fonctionnent par contraste comme des révélateurs :

> Il me conduisait de la maison à l'école sur son vélo. Passeur entre deux rives, sous la pluie et le soleil. (p. 112)

La métaphore choisie appartient au monde de la culture dominante, l'expression *passeur entre deux rives* faisant allusion au nocher des Enfers.

De même, pour évoquer le cadavre paternel, les métaphores faisant appel aux fleurs ou aux oiseaux ont inévitablement une connotation poétique, même si le cotexte opère une réorientation dysphorique presque baudelairienne :

> Dans son costume bleu sombre, lâche autour du corps, il ressemblait à un oiseau couché. (p. 16)
> L'odeur […] relent doux puis terrible de fleurs oubliées dans un vase d'eau croupie. (p. 17)

Et la narratrice, arrivée à la fin du livre, utilise une métaphore filée qui tend à l'allégorie, en complet contre-marquage avec la langue de ses parents, pour faire le bilan de son entreprise d'écriture, assumant ainsi une énonciation surplombante, une sur-énonciation, comme l'a bien montré Alain Rabatel (c'est moi qui souligne) :

> 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. 111)

Autrement dit, dans le cas qui nous occupe, c'est le dialogisme interdiscursif et particulièrement le dialogisme interdiscursif des figures microstructurales, qui construit le contexte du double monde dans lequel évoluent la jeune fille et l'ouvrage.

Réciproquement, ce contexte se révèle aussi contraignant pour l'émergence de certaines figures.

3. Un contexte contraignant pour l'émergence de certaines figures

Un des gros problèmes rencontrés par A. Ernaux pour l'écriture de *La Place*, est la question de la distance, distance sociale qui va l'obliger à une sur-énonciation, pour verrouiller finalement les possibilités d'évaluations négatives du monde qu'elle peint, pour réparer ce qu'elle vit comme une trahison :

> Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé. (p. 23)

Aussi certaines figures sont appelées ou bien au contraire sont désamorcées ou rejetées par ce contexte de dualité sociale.

C'est ainsi que l'ironie et même sa forme douce de l'hypocorisme sont refusées, et surtout désamorcées par les commentaires métadiscursifs :

> Je travaillais mes cours, j'écoutais des disques, je lisais, toujours dans ma chambre. Je n'en descendais que pour me mettre à table. On mangeait sans parler. Je ne riais jamais à la maison. Je faisais de « l'ironie ». C'est le temps où tout ce qui me touche de près m'est étranger. J'émigre doucement vers le monde petit-bourgeois […] Même les idées de mon milieu me paraissent ridicules, des *préjugés* […] L'univers pour moi s'est retourné. (p. 79)

L'ironie est présentée comme une marque de classe, figure du discours des « dominants », de la couche sociale qui possède la culture :

> Comment un homme né dans une bourgeoisie à diplômes, constamment « ironique », aurait-il pu se plaire en compagnie de *braves gens*, dont la gentillesse, reconnue de lui, ne compenserait jamais à ses yeux ce manque essentiel : une conversation spirituelle. Dans sa famille, par exemple, si l'on cassait un verre, quelqu'un s'écriait aussitôt, « n'y touchez pas, il est brisé ! » (Vers de Sully Prud'homme). (p. 96-97)

En effet, l'ironie est fondée sur un décalage entre le dire et le dit, alors que dans le monde et le langage du père, « l'on n[e] prenait jamais un mot pour un autre » (p. 46) ; l'ironie est une attitude fondamentalement critique, et permise par un environnement culturel qui donne la conscience de la réflexivité du langage, de l'hétérogénéité énonciative et du dialogisme qui y président. C'est pourquoi, on sait qu'avant d'être rhétorique, la notion fait d'abord et aussi partie de la sphère philosophique (Socrate, Schlegel, Kierkegaard, Jankélévitch) jusqu'à la conception postmoderne portée par Barthes, Derrida, Deleuze, Foucault ou Lacan, qui travaillant sur l'idée de décentrement du sujet, voient celui-ci comme constitué de manque et traversé par le langage de l'autre[22].

Si la jeune Annie Ernaux découvre ces nouvelles planètes avec délices au cours de ses études, l'ironie est une figure trop complexe d'une part pour être pleinement manipulée par des gens qui n'ont pas eu accès à cette culture, d'autre part pour donner une représentation fidèle de ce qu'ils sont, sans compter que, les prenant pour cible, elle ajouterait de la trahison à la trahison. En somme, il s'agit d'une figure trop complexe, trop ambiguë, qui fait appel à trop de « dissimulation », comme l'écrivait déjà Cicéron dans le *De Oratore*[23] pour être utilisée ici ; elle doit même être évitée avec le plus grand soin, ce qui n'est pas toujours facile, car finalement la narratrice, passée symboliquement du côté de la culture dominante le jour où elle a décroché son CAPES, mais surtout le lecteur inscrit ayant lui aussi accès à cette culture vont observer des gens dont la narratrice ne cesse dire sur le mode négatif qu'ils *manquent* des moyens pour y accéder (c'est moi qui souligne) :

[22] Voir F. Mercier-Leca, *L'Ironie*, Paris, Hachette, 2003, p. 21 : « L'ironie postmoderne reste donc conçue comme une distance critique, non plus de l'auteur, mais du lecteur. Il s'agit pour ce dernier de ne pas chercher à maîtriser un sens qui serait univoque, mais de garder en tête que le texte dépasse les intentions conscientes de son auteur, qu'il dit aussi autre chose. »

[23] « Quelquefois, par une dissimulation ingénieuse, on dit, non pas le contraire de ce qu'on pense, comme dans le mot de Crassus à Lamia, mais autre chose que ce qu'on pense, en employant une piquante ironie, déguisée sous un ton sérieux » (Cicéron, *De Oratore*, II, LXVII, trad. E. Courbaud, Paris, Belles-Lettres, 1927).

> Et sous toutes les paroles, des uns et des autres, les miennes, soupçonner des envies et des comparaisons. Quand je disais, « il y a une fille qui a visité les châteaux de la Loire », aussitôt, fâchés, « Tu as bien le temps d'y aller. Sois heureuse avec ce que tu as ». *Un manque continuel, sans fond*. Mais désirer pour désirer, car ne pas savoir *au fond* ce qui est beau, ce qu'il faudrait aimer. (p. 58-59)

L'ironie est ici éliminée par la sur-énonciation de la narratrice qui commente, glose, sur le mode explicatif et objectif marqué par l'utilisation des phrases averbales désactualisées, sans prise de parti, ni prise à partie, mais affichage de la volonté d'analyse avec l'adverbe *au fond*, avec un emploi formellement en antanaclase, mais antanaclase désamorcée par l'ordre des mots (pour qu'elle soit sensible, il aurait fallu la joindre ici à une anadiplose), et démotivée par les stérétotypes d'expression (*sans fond*, métaphore lexicalisée pour dire *immense, très profond* ; et *au fond,* autre métaphore lexicalisée pour dire *en réalité*). Ce désamorçage de l'antanaclase ou d'autres figures de répétition revient souvent chez Ernaux, comme un procédé flagrant de refus de la langue littéraire…

En revanche, le contexte favorise l'émergence d'autres figures, en particulier les comparaisons et les comparaisons hypothétiques, qui sont là pour justement expliquer, clarifier, donner à voir et à comprendre, tandis que des paremboles traduisent des paroles ou des attitudes autrement peu compréhensibles pour le lecteur ; par exemple, le passage de la condition de paysan à celle de citoyen des villes est considéré à la fois comme une promotion sociale et comme un amollissement moral :

> Jusqu'à la fin des années cinquante, il a mangé de la soupe le matin, après il s'est mis au café au lait, avec réticence, comme s'il sacrifiait à une délicatesse féminine. (p. 68)

L'hypotypose est aussi une figure majeure qui résulte du contexte et du projet d'écriture d'Ernaux :

> Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. (p. 24)

La citation dit bien ce qui se joue ici : une collecte de « signes objectifs », pour mieux dessiner ce qu'elle appelle une « épure » qui doit permettre de s'« arrache(r) du piège de l'individuel » (p. 45). L'idée de la collection finalement sans ordre apparent, pour faire surgir l'image du père, répond parfaitement à la définition de l'hypotypose, comme figure construite par accumulation de visions fragmentaires[24]. Le terme de *signes* utilisé par Ernaux est aussi révélateur de la figure : il s'agit de détails qui sont donnés pour faire sens. De fait, le livre ne suit pas vraiment le cours chronologique de la vie du père de la narratrice, même si après la description de l'enterrement, on a une formule d'incipit[25] ; mais l'écriture au présent qui écrase la distance entre le temps narrant et le temps narré, joue à la fois pour le relief de l'hypotypose et pour « l'épure », tirant l'évocation vers la vérité générale, en l'occurrence l'écriture « ethnologique ». Ainsi, les détails sont toujours choisis en fonction de leur signification sociale :

> Dans la cour, l'hiver, il crachait et il éternuait avec plaisir.
>
> Ce portrait, j'aurais pu le faire autrefois, en rédaction, à l'école, si la description de ce que je connaissais n'avait pas été interdite. Un jour, une fille, en classe de CM2, a fait s'envoler son cahier par un splendide atchoum. La maîtresse au tableau s'est retournée : « Distingué, vraiment ! » (p. 69)
>
> On peut sans aucun doute lier à l'hypotypose et à la démarche d'écriture qu'elle suppose, la prédilection

[24] « Le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit […], toujours rattachées à l'enregistrement comme cinématograhique du déroulement ou de la manifestation extérieurs de l'objet. Ce côté à la fois fragmentaire, éventuellement déceptif et vivement plastique du texte constitue la composante radicale d'une hypotypose. » (G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 1992).

[25] « L'histoire commence quelques mois avant le vingtième siècle, dans un village du pays de Caux, à vingt-cinq kilomètres de la mer » (p. 24).

> d'Annie Ernaux pour les photos et pour leurs descriptions : comme dans l'hypotypose, il s'agit de fragments de vie qui sont collectés plus ou moins en désordre, et qui ont un sens, ici toujours social : On se fait photographier avec ce qu'on est fier de posséder, le commerce, le vélo, plus tard la 4 CV, sur le toit de laquelle il appuie une main, faisant par ce geste remonter exagérément son veston. (p. 55-56)

> Juste les signes […] de la condition sociale, ces bras décollés du corps, les cabinets et la buanderie qu'un œil petit-bourgeois n'aurait pas choisis comme fond sur la photo. (p. 47)

Enfin, il faut évidemment parler de la litote : tout le livre paraît en effet écrit sous le signe de cette retenue d'expression qui en disant le moins exprime le plus. Ce que j'appellerais la posture litotique tient au rejet du pathétique, qui va de pair avec le refus de la connivence avec le lecteur :

> Une complicité [avec le lecteur] que je refuse sous toutes ses formes, nostalgie, pathétique ou dérision. (p. 46)

La litote résulte aussi de la volonté d'un dépouillement de l'individualisation au profit de l'épure, comme nous l'avons déjà vu, pour aboutir dans l'ordre de l'écriture à quelque chose, à une symbolisation qui ressemble à celle de *L'Homme qui marche* de Giacometti.

Du coup, on pourrait se demander s'il y a bien figure de litote ou bien seulement dépouillement de l'écriture :

> C'est en confrontant, d'une part, le sens littéral de l'énoncé et d'autre part, ce qu'il (le récepteur) sait de ce référent et de ce qu'en pense le locuteur, que ce récepteur va être en mesure d'éventer la litote. (Kerbrat-Orecchioni 2011 : 88)

Le contexte de l'écriture, à savoir le fait que l'auteure-narratrice soit dans le tableau, que ce qui est décrit, c'est bien, comme elle le dit plusieurs fois, « la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi » (p. 46), l'enjeu de rémédiation-réparation qui préside à ce livre, tout cet engagement subjectif fondamental, fait que le pathétique refusé explose au contraire à chaque page, de son refus même, de l'expression litotique. Finalement, la litote (euphémisante ?) utilisée par la famille pour parler de la grand-mère au mari brutal (« sa femme *ne riait pas tous les jours* », p. 25) est à l'image de tout le livre consacré à ce père qui « ne rit sur aucune photo » (p. 56) : posant sans cesse la question du bonheur matériel (« *la gosse n'est privée de rien* », p. 56) et de l'humiliation sociale, « l'ombre de l'indignité » (p. 59), la litote est bien là, « une figure qui exprime un jugement à partir d'une procédure de fictionalisation dans le langage » (Jaubert 2011 : 57), dont l'outil est ici la négation polémique implicite indiquée par la distanciation de la connotation autonymique.

Pour reprendre le titre de la communication d'Anna Jaubert ici même, c'est donc le contexte qui est faiseur et défaiseur de figures ; la particularité de *La Place*, c'est que le contexte déterminant ici est le contexte social dans son positionnement par rapport à la scène littéraire.

Conclusion

La Place constitue donc un exemple de choix de l'interaction entre figures et contexte. Ici, les figures surdéterminent le contexte sociologique et l'écriture « infra-littéraire » que revendique Ernaux, tout comme le contexte sociologique surdétermine le refus ou au contraire le choix de certaines figures.

On aura bien sûr remarqué que dans cette œuvre, ce sont plutôt des figures microstructurales qui déterminent le contexte et des figures macrostructurales qui sont déterminées par le contexte. Ce fait ne doit pas être négligé, car il est logique que la scénographie se construise par des figures microstructurales explicites, avec une scène d'énonciation mettant en place des figures plutôt macrostructurales ; cependant, cette règle est loin d'être immuable : parmi les figures impliquées par le contexte et la scène d'énonciation de *La Place* se trouvent les comparaisons, utilisées pour expliquer et clarifier ; or, la clarté est une qualité essentielle du style simple. C'est que le lien entre figure et contexte - ici défini par

une scène d'énonciation littéraire à scénographie sociologique - ne peut pas faire l'économie de l'élément par lequel nous avons commencé, à savoir le style : si nous avons choisi un ancrage rhétorique pour aborder cette notion, c'est que, quelle que soit la définition que l'on se donne du style, celui-ci est en fait non seulement une composante importante du contexte discursif, mais *la* composante essentielle pour penser la contextualisation des figures.

Ernaux, A., *La Place*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984.

« Entretien avec Annie Ernaux, Maison des écrivains, 9 mars 2002 » dans D. Rabaté et D. Viart (dir.), *Écritures blanches,* Publications de l'université de Saint-Etienne, 2009, p. 97-105.

Rhétorique à Herennius, trad. Achard, Paris, Belles-Lettres, 1997.

Barthes, R., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Bonhomme, M., *Pragmatique des figures du discours*, Paris, Champion, 2005.

Charpentier, I., *COnTEXTES* [En ligne], 1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 29 septembre 2013. URL : http://contextes.revues.org/74).

Cicéron, *De Oratore*, trad. E. Courbaud, Paris, Belles-Lettres, 1927.

Ernaux, A., *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011 [Stock, 2003].

Ernaux, A., *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1988.

Fumaroli, M., *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2002 [1980].

Jaubert, A., « La litote est-elle un contre-euphémisme ? » dans A. Horak (dir.), *La Litote*, Peter Lang, 2011, p. 145-158.

Kerbrat-Orecchioni, C., « Quand dire moins, c'est faire plus : une approche pragmatique de la litote » dans A. Horak (dir .), *La Litote*, Peter Lang, 2011, p. 67-97.

Mercier-Leca, F., *L'Ironie*, Paris, Hachette, 2003.

Molinié, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Livre de Poche, 1992.

Philippe, G., *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française (1890-1940)*, Paris, Gallimard, 2002.

Philippe, G. et Piat, J. (dir.), *La langue littéraire, une histoire de la prose de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

Quintilien, *Institution oratoire*, XII, 10, 60-62, trad. J. Cousin, Paris, Belles Lettres, 1980.

Rabatel, A. (dir.), Figures et points de vue, *Langue Française*, n°160, 2008.

Rabatel, A., « La représentation des voix populaires dans le discours auctorial chez A. Ernaux : sur-énonciation et anti-humanisme théorique » dans A. Rabatel, *Homo narrans, Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome II, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 523-546.

Rouayrenc, C. « Syllepse et co(n)texte », dans Y. Chevalier et Ph.Wahl (dir.), *La Syllepse, figure stylistique*, Lyon, PUL, 2006, p. 158-172.