



HAL
open science

”Une femme “ romanesque ” : la mère, le romanesque dans *Écrire la vie*”

Aurélie Adler

► To cite this version:

Aurélie Adler. ”Une femme “ romanesque ” : la mère, le romanesque dans *Écrire la vie*”. *Littérature*, 2022, N° 206 (2), pp.58-71. 10.3917/litt.206.0058 . hal-04194604

HAL Id: hal-04194604

<https://hal.science/hal-04194604>

Submitted on 5 Sep 2023

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.

**Une femme « romanesque »
La mère, le romanesque dans *Écrire la vie* d'Annie Ernaux**

Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », à l'entrée du 16 avril 1986, soit neuf jours après la mort de sa mère, Annie Ernaux commente la douleur liée à l'écriture de la perte par une analyse factuelle, minimale : « La première fois que j'ai écrit "maman est morte". L'horreur. Je ne pourrai jamais écrire ces mots dans une fiction » (*JNS*, p. 655). Par leur caractère péremptoire, ces réflexions écartent *a priori* toute lecture romanesque d'*Une femme* (1987) et de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997), textes principalement consacrés à la figure maternelle dans le volume *Écrire la vie*. Ce que s'efforce de mettre au jour l'écrivaine dans ces deux livres est une « vérité » – le terme revient à plusieurs reprises –, ce qui implique la mise en ordre de l'histoire de la mère. Le pacte référentiel et autobiographique, étayé par l'emploi de la première personne, la mention de dates ou de noms propres de lieux ou de personnes réelles¹, exclut toute interprétation fictionnelle de l'énoncé « maman est morte » qui fait écho au célèbre incipit de *L'Étranger* de Camus. Ernaux va jusqu'à écarter toute dimension littéraire de son journal : « Ce n'est pas de la littérature ce que j'écris » (*JNS*, p. 652), manière encore de récuser tout compromis avec la fiction au sein de l'espace autobiographique, partant du présupposé suivant lequel la « littérature », c'est l'artifice, la *feintise ludique partagée* caractéristique de la fiction. Si l'adjectif « romanesque » dérivé du genre « roman » semble bien exclu du contrat de lecture noué au sein de ces textes, il en va peut-être différemment si l'on envisage, avec les spécialistes de la littérature française contemporaine, le romanesque sous l'angle d'un répertoire narratif mobilisé avec une distance plus ou moins grande suivant les auteurs. Autrement dit, plutôt que de se demander si les récits d'Annie Ernaux mettent en œuvre une représentation romanesque de l'existence, ce qui n'est pas évident, il faudrait s'interroger sur les effets de consonance ou de dissonance de la narratrice avec les *topoi* romanesques. Reprenant la distinction opérée par Jean-Marie Schaeffer entre « représentation romanesque » (qui suppose une forme d'adhésion du narrateur) et « représentation *du* romanesque² » (qui suppose une mise à distance), Frank Wagner³ propose d'envisager le rapport de la littérature contemporaine au romanesque suivant un paradigme scalaire, mesurant les degrés d'*abandon* au romanesque ou au contraire de *résistance* au romanesque. Dans la thèse qu'elle consacre au romanesque contemporain, Morgane Kieffer affine les modalités de cette « relation romanesque » envisagée par Frank Wagner. Selon elle, le romanesque contemporain se distingue par une tension particulière entre *réticence* et *embrassement*, apparaissant sous une forme citationnelle ou indiciaire, suivant des stratégies rhétoriques impliquant des effets de reconnaissance et de déception au regard des clichés ou des conventions narratives convoquées⁴. La voie méthodologique ouverte par ces travaux peut s'avérer féconde lorsqu'on s'interroge sur la relation qu'Ernaux entretient avec le romanesque.

¹ Le nom de la mère Blanche Duchesne, le prénom de l'auteure, les prénoms de ses fils, Éric et David, sont mentionnés dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ».

² Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in *Le Romanesque*, dir. par Gilles Declercq et Michel Murat, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 291-302, p. 297.

³ Frank Wagner, « Le relation romanesque : enjeux contemporains », *Romanesques* n° 9, 2017, p.17-33.

⁴ Morgane Kieffer, « La trace et la marbrure : pour une sémiologie des pratiques romanesques contemporaines », *Romanesques*, n° 11, 2019, p. 27-42. Voir aussi la thèse de Morgane Kieffer, *Le Romanesque paradoxal : formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et*

Cette relation au romanesque est particulièrement éclairante dans le cas des récits mettant en scène la figure maternelle et pour ainsi dire matricielle de l'œuvre. Le fait d'« écrire sur [l]a mère » ne pose pas seulement « le problème de l'écriture » (*JNS*, p. 625), comme l'affirme l'autrice dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », cela pose aussi le problème du romanesque à plusieurs niveaux. Suivant les travaux récents de Frank Wagner et de Morgane Kieffer, nous pourrions d'abord envisager la manière dont Ernaux prend ses distances avec une certaine idée du romanesque dès lors qu'il s'agit d'écrire sur la mère. Nous voudrions montrer toutefois que le « romanesque » n'est pas congédié pour autant : le portrait de la mère ou le récit de la relation mère/fille en témoignent. Mais cette réintégration ne signifie pas pour autant adhésion dans la mesure où il s'agit moins d'une représentation romanesque que d'une « représentation du romanesque ». Est-ce à dire qu'Ernaux délaisse toute forme de romanesque dans l'écriture de la relation mère/fille ? Il semble au contraire que l'épreuve particulière de la perte impose un retour du romanesque dans la quête caractéristique d'une écriture du deuil, qui oppose les images premières, glorieuses, de la mère aux signes de sa dégradation.

Un romanesque congédié

Largement commenté par la critique, l'abandon du « je fictif » des premiers romans au profit du « je » autobiographique des récits familiaux⁵ implique une réticence à l'égard des effets romanesques de l'écriture. À partir de *La Place*, Ernaux rejette l'illusion romanesque, son écriture plus dépouillée semble s'inspirer des réflexions de Roland Barthes sur la prose romanesque dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Mort en 1980, soit deux ans avant la rédaction de *La Place*, Barthes paraît informer la genèse des récits de filiation, *La Place* paru en 1983 et *Une femme* en 1987. Parmi les brouillons à partir desquelles l'écrivaine élabore l'avant-texte d'*Une femme*, on retrouve ainsi une photocopie d'un article paru en hommage à Barthes après sa mort⁶. En explicitant son « dégoût » vis-à-vis du roman (*Pl*, p. 442), Ernaux exhibe son rejet d'un genre associé au triomphe de la bourgeoisie et à la consécration de son mythe d'un ordre universel. Absent de la prose narrative d'Ernaux, le passé simple, connotant, selon Barthes, le rituel des Belles-Lettres, constitue un repoussoir.

C'est plus largement tous les faits de style susceptibles de connoter ce rituel de la « Littérature » qu'Ernaux néglige pour leur opposer une « écriture "blanche" » (*ÉC*, p. 35), rappelant la formule de Barthes, comme elle le note dans *L'Écriture comme un couteau*, bien que l'écrivaine préfère mettre en avant le modèle moins savant de la lettre adressée à ses parents pour évoquer son choix d'une écriture plate. Cette écriture qui annonce, dans le sillage des « confessions impersonnelles » de Bourdieu⁷, « l'autobiographie impersonnelle » des *Années*, semble antiromanesque par excellence, dans la mesure où il s'agit d'une écriture dépourvue d'affects, « sans aucune complicité avec le lecteur cultivé (complicité qui n'est pas tout à fait absente de [s]es premiers textes) » (*EC*, p. 34). Or, l'écriture romanesque est non seulement une écriture de l'affect, qui fait appel aux émotions du lecteur, mais elle constitue aussi à bien des égards une écriture de seconde main ; le romanesque des écritures contemporaines fait signe

Christine Montalbetti (1982-2018), dir. par Dominique Viart, soutenue le 12/10/2018 à l'Université Paris 10-Nanterre.

⁵ Jérôme Meizoz, « Annie Ernaux : posture de l'auteure en sociologue », in Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet, *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, MétisPresses, 2012, p. 34.

⁶ Fonds Annie Ernaux, Cote : NAF 28647 (boîte 5), *Une femme*, Département des Manuscrits de la BnF.

⁷ Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997. Le post-scriptum du premier chapitre de l'ouvrage porte le titre « Confessions impersonnelles ». Sur les liens entre le projet d'Ernaux et le texte de Bourdieu, voir Yvon Inizan, « Apparition et disparition du témoin : "l'autobiographie vide" », in Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot (dir.), *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 101-110.

vers le lecteur cultivé, engageant, comme l'affirme Morgane Kieffer, « un rapport complice avec le lecteur⁸ ».

Dans *La Place*, Ernaux explicite son rejet de traits stylistiques connotant le romanesque – « faire quelque chose de “ passionnant ”, ou d’ “ émouvant ”, « [a]ucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante » (*Pl*, p. 442). *Une femme* signale de la même manière ce refus de l'artifice, l'écrivaine souhaitant « rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature » (*F*, p. 560). Pour mesurer cette épure du romanesque, rien ne vaut le détour par la confrontation entre un extrait des *Armoires vides*, premier roman du volume *Écrire la vie*, et un extrait d'*Une femme*. Voici le portrait de la mère inscrit dans les premières pages du roman :

Ma mère n'a plus de clients dans l'épicerie, elle plaque les volets de bois sur les vitres, les coince avec une barre de fer et elle vient s'affaler sur sa chaise dans la cuisine. « Les retardataires, ils cogneront bien, c'est souvent de la racaille. » Elle dit qu'elle n'en peut plus, tous les soirs. Son indéfrisable de cheveux roux, flamboyants, forme des touffes dans le cou, le rouge Baiser a déteint. Elle croise les bras sur sa blouse tachée, tendue sur ses cuisses larges et écartées. Elle écume de fatigue, de colère. « Pas encore payé, la sale carne ! Demain, je lui refuse la marchandise ! Elle va voir si on lui fera crédit en ville ! Elle est passée le panier plein ! » Autour d'elle, un parfum de bonbons, de savonnette Cadum, de vin suri, à force de coltiner les casiers de bouteilles. Massive, on dirait que la chaise est trop petite. Quatre-vingts kilos, chez le pharmacien. Je la trouvais superbe. Je dédaignais les squelettes élégants des catalogues, cheveux lissés, ventre plat, poitrine voilée. C'est l'explosion de chair qui me paraissait belle, fesses, nichons, bras et jambes prêts à éclater dans des robes vives qui soulignent, remontent, écrasent, craquent aux aisselles. Assise, on voit jusqu'à la culotte, voie mystérieuse montant vers les ténèbres (*AV*, p. 114-115).

Présentée dès l'incipit par sa force hors du commun, le personnage prend des proportions mythologiques par ses gestes et ses discours violents, menaçants et orgueilleux, par son corps imposant, sa singularité capillaire et vestimentaire qui en font un personnage détonant. Fortement érotisé par le point de vue de la fille qui voue un amour sans bornes à sa mère, le portrait revisite le topos de la mère nourricière, lui conférant une stature héroïque, par le biais des hyperboles. *Une femme* prend ses distances avec ce portrait de la mère en Hercule pourvoyeur d'une corne d'abondance. Par son caractère ordinaire et impersonnel, le titre lui-même ramène la mère à des proportions plus humaines mais aussi plus sociales, moins affectives : *une femme*, ce n'est précisément plus *ma* mère, telle que le « je » enfant se la figurait. Aussi la densité du portrait des *Armoires vides*, chargé d'un imaginaire et d'une axiologie romanesques, est-elle délaissée au profit d'une dissémination des propriétés attribuées à la figure maternelle. Dissociés du roman familial à la première personne qui s'inscrit encore dans une filiation naturaliste⁹, les indices du portrait sont repris sous la forme de l'inventaire, signalant peut-être davantage l'empreinte des sciences sociales que l'imaginaire romanesque :

Elle était devenue très forte, quatre-vingt-neuf kilos. Elle mangeait beaucoup, gardait toujours des morceaux de sucre dans la poche de sa blouse. Pour maigrir, elle s'est procuré des pilules dans une pharmacie de Rouen, en cachette de mon père. Elle s'est privée de pain, de beurre, mais n'a perdu que dix kilos.

Elle claquait les portes, elle cognait les chaises en les empilant sur les tables pour balayer. Tout ce qu'elle faisait, elle le faisait avec bruit. Elle ne posait pas les objets, mais semblait les jeter.

À sa figure, on voyait tout de suite si elle était contrariée. En famille, elle disait ce qu'elle pensait en paroles abruptes. Elle m'appelait chameau, souillon, petite garce, ou simplement « déplaisante ». Elle me battait

⁸ Morgane Kieffer, art. cit., p. 40.

⁹ Selon Jean-Marie Schaeffer, « [b]ien que beaucoup de textes réalistes ou naturalistes comportent des dénonciations du romanesque, le programme qu'ils mettent en œuvre n'est pas de nature antiromanesque. » Ce constat conduit ainsi le théoricien à distinguer l'écriture réaliste-naturaliste de l'expression du « prosaïsme pur », art. cit., p. 299. Sans doute la frontière entre *Les Armoires vides* et *Une femme* est-elle à chercher entre ces deux programmes d'écriture distincts.

facilement, des gifles surtout, parfois des coups de poing sur les épaules (« je l'aurais tuée si je ne m'étais pas retenue ! »). Cinq minutes après, elle me serrait contre elle et j'étais sa « poupée » (*F*, p. 572).

J'essaie de ne pas considérer la violence, les débordements de tendresse, les reproches de ma mère comme seulement des traits personnels de son caractère, mais de les situer aussi dans son histoire et sa condition sociale (*F*, p. 573).

Le refus de l'illusion romanesque, signifiée par l'absence de tension narrative, la parataxe, l'irruption de la voix narrative qui commente l'écriture elle-même, contribue à aplatir tout ce qui pourrait relever du motif romanesque. Si la fuite à Rouen, le désir de se procurer des pilules à la pharmacie « en cachette » du mari, ce père « au cœur simple », pourraient fugacement rappeler Emma Bovary, cet intertexte romanesque est aussitôt rabattu sur un plan plus prosaïque : il s'agit moins de fuite romantique que d'un effort de maîtrise du volume corporel. De surcroît, les pilules amaigrissantes ne fonctionnent guère : la mère garde un corps lourd, comme si la silhouette des femmes vantée par les magazines, qu'elle se plait à lire du fait de leur caractère romanesque, lui était interdite. On reste bien terre à terre, à distance de toute forme de sublimation du quotidien, la prose se chargeant moins de romanesque que de matérialité. Les adjectifs évaluatifs axiologiques et affectifs qui scandent les *Armoires vides* disparaissent ainsi de façon significative dans *Une femme*.

De la même manière, la violence de la mère à l'égard de sa fille est narrée à l'imparfait à valeur itérative si bien qu'aucun élément ne semble se distinguer d'un autre, aucun n'occupant une valeur de premier plan. Cette absence de hiérarchie entre les événements racontés est renforcée par l'énumération des injures. De surcroît, la mise entre parenthèses du discours direct supplante toute scénarisation du souvenir, manière de signaler un renoncement à l'écriture d'une scène romanesque susceptible de connoter la confession pathétique ou grandiloquente – à la manière d'un Jean-Jacques Rousseau – ou la scène misérabiliste – à la manière d'un Zola. La grande scène de querelle attendue entre mère et fille n'advient pas, alors même que l'avant-texte promettait l'inscription d'une telle « scène » dans le livre, l'écrivaine y relevant un intérêt aussi sociologique que psychanalytique¹⁰, mais tout se passe comme si l'écriture en était compromise du fait de son inévitable dimension romanesque. Enfin, l'arasement des « traits personnels », leur élargissement à la généralité d'une condition historique et sociale exclut le romanesque au sens d'aventure extraordinaire, singulière. Du patron romanesque ne reste que des fils dénoués par un « je » observant strictement la distance analytique requise par l'écriture auto-socio-biographique.

Le journal « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » est peut-être plus ambigu de prime abord : la diariste enregistre bien une situation qui relève de l'extraordinaire, la maladie de l'Alzheimer provoquant un bouleversement inédit de l'identité. La mère devient « inhumaine » (*JNS*, p. 609) aux yeux de sa fille, qui fait état de sa « stupeur » (*JNS*, p. 608) après certaines visites : « Dans le couloir, j'ai vu, par la porte entrebâillée d'une chambre, une femme les jambes en l'air. À côté, une femme gémissait exactement comme dans la jouissance. Tout était hallucinant ce soir, et il faisait un grand soleil » (*JNS*, p. 614). Mais précisément, l'enregistrement de cette situation hors du commun confine moins au romanesque, même noir, ce qui engagerait encore la recherche d'une certaine connivence lettrée avec le lecteur cultivé, qu'il ne suppose une forme de violence exercée contre le lecteur. Ernaux cherche à produire un choc, à plonger le lecteur « dans la vision d'une réalité insoutenable¹¹ » (*UPh*, p. 22) comme elle l'écrit à propos des hommes à qui elle a pu annoncer des faits lourds de conséquences : être enceinte et vouloir avorter ; avoir le cancer du sein. Par sa description sans fards d'un corps malade détaillé dans

¹⁰ Voir les remarques transcrites sur le 1^{er} feuillet : « ce qui est central, la "scène" où elle a l'air de vouloir me tuer, elle hurle. C'est sociologique et psychanalytique », pochette n°1, Projet 1985 d'un livre sur ma mère, Cote : NAF 28647 (boîte 5), *Une Femme*, fonds Ernaux, Département des archives, BnF.

¹¹ Cité et commenté par Dominique Barbéris, « La parataxe dans l'écriture d'Annie Ernaux », *Tra-jectoires*, n°3, « Annie Ernaux / Albert Memmi », Association des conservateurs littéraires, 2006, p. 60-61.

sa dégradation progressive de semaine en semaine, le journal, qui met l'accent sur la contingence des événements ordinaires, se situe aux antipodes du romanesque considéré comme « contre-modèle de la réalité¹² ».

Les représentations du romanesque : bovarysme de mère en fille

Est-ce à dire que le romanesque est totalement évacué des représentations de la mère dans *Écrire la vie* ? Il me semble qu'il est au contraire intégré dans le portrait de la mère. Autrement dit, le romanesque ne se situerait pas dans la manière de représenter mais serait un objet de la représentation. Car la mère, telle que la décrit Ernaux dans *Une femme* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », est un personnage romanesque au sens où elle est elle-même une lectrice de romans, ce qui la distingue de son milieu social.

Que lit la mère de la narratrice ? Ses goûts hétéroclites dénotent sa passion pour la lecture de fictions sans distinction : « Elle aimait lire tout ce qui lui tombait sous la main » (F, p. 564) ; « À côté de Delly et des ouvrages catholiques de Pierre l'Ermitte, elle lisait Bernanos, Mauriac et les “histoires scabreuses” de Colette » (F, p. 568). Si les goûts évoluent à mesure que la fille grandit, les magazines (« *Confidences* et *La Mode du jour* », F, p. 572) et les romans légers semblent toujours prisés : « Elle lisait les livres que je lisais, conseillés par le libraire. Mais parcourant aussi parfois *Le Hérisson* oublié par un client et riant : “C'est bête et on le lit quand même !” [...] Dickens et Daudet au lieu de *Confidences*, abandonné un jour, c'était, sans doute, davantage pour mon bonheur que pour le sien » (F, p. 575-576). Après son accident, vers la fin de sa vie, la mère, loin de sa fille, reprend ses habitudes d'antan : « Elle lisait seulement *France-Dimanche* et les romans-photos que lui passait une jeune femme, ancienne cliente (les cachant dans son buffet lorsque je venais la voir) » (F, p. 588). Ces lectures témoignent autant d'un désir de se divertir, un peu honteux quand il s'agit des feuilletons ou de romans populaires, que de s'élever, le livre étant considéré comme un objet sacré, signe d'une grandeur. Ces lectures confèrent une patine romanesque au quotidien de la mère d'Ernaux dans la mesure où elles sont associées à l'exaltation de la fête¹³, à une éthique et une recherche esthétique particulières (robes vives, rire éclatant)¹⁴ ou encore à un élargissement du savoir (les sorties au musée)¹⁵. Les livres semblent donc le lieu d'une identification, la mère puisant dans ses lectures des modèles de comportement, comme en témoigne par exemple le récit de la guerre qui correspond aussi, significativement, au récit de la naissance de l'écrivain. « Ensuite, elle racontait les années de guerre comme un roman, la grande aventure de sa vie. (Elle a tant aimé *Autant en emporte le vent*.) » (F, p. 570). Le récit de filiation porte bien la trace du romanesque au sens où l'entend Northrop Frye qui voit dans « l'aventure », ici considérée comme point d'orgue de la vie de la mère, « l'élément essentiel du sujet¹⁶ ». Loin d'être un ajout marginal, la parenthèse semble en outre motiver le paragraphe suivant consacré au portrait le plus romanesque de la

¹² Rappelons que Jean-Marie Schaeffer voit dans le monde romanesque, non pas un monde différent du nôtre (comme c'est le cas dans la littérature fantastique), mais un monde où les hommes se comporteraient de façon plus cohérente, art. cit., p. 300.

¹³ « Elle aimait lire tout ce qui lui tombait sous la main, chanter les chansons nouvelles, se farder, sortir en bande au cinéma, au théâtre, voir jouer *Roger la honte* et *Le Maître des forges*. Toujours prête à “s'en payer” » (F, 564).

¹⁴ « Elle avait une grande voix large, criait souvent sur un ton terrible. Elle riait aussi beaucoup, [...]. Elle chantait en repassant, *Le temps des cerises*, *Riquita jolie fleur de Java*, elle portait des turbans, une robe d'été à grosses rayures bleues, une autre beige, molle et gaufrée. Elle se poudrait à la houppette [...], se parfumait derrière l'oreille » (F, 570). Et plus loin : « elle avait des robes vives et un tailleur noir en “grain de poudre”, elle lisait *Confidences* et *La Mode du jour*. » (F, 572)

¹⁵ « Elle lisait les livres que je lisais, conseillés par le libraire. [...] (En allant avec moi au musée, peut-être éprouvait-elle moins la satisfaction de regarder des vases égyptiens que la fierté de me pousser vers des connaissances et des goûts qu'elle savait être ceux des gens cultivés. [...]) » (F, p. 575).

¹⁶ Northrop Frye, *Anatomie de la critique* [1957], traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 227.

mère dans le livre. Comme par association d'idées, suivant la conception paratactique de la composition d'*Une femme*, l'héroïne de Margaret Mitchell communique son aura romanesque à « la femme de ces années-là » (F, p. 570).

On le voit ici, le romanesque est, suivant l'expression d'Alain Schaffner, « *une manière particulière de concevoir la vie par comparaison avec sa représentation artistique*¹⁷ ». La mère semble adhérer pleinement à la vie exaltée par les romans ou les chansons, faisant corps avec les modèles héroïques, tirant de ses lectures des valeurs – orgueil, courage –, **une façon d'être au monde féminine – soin apporté à la tenue vestimentaire et au maquillage** – et passionnée. Ernaux alimente constamment cette image romanesque de la mère (« *Ma mère, c'est le feu* », affirme-t-elle encore, des années plus tard, à Michelle Porte, VL, p. 33) tout en la tenant à distance, comme si ce portrait-là risquait lui-même d'être trop romanesque, biaisé par un imaginaire débordant :

Mon premier mouvement, en parlant d'elle, c'est de la fixer dans des images sans notion de temps : « elle était violente », « c'était une femme qui brûlait tout », et d'évoquer en désordre des scènes, où elle apparaît. Je ne retrouve ainsi que la femme de mon imaginaire, la même que, depuis quelques jours, dans mes rêves, je vois à nouveau vivante, sans âge précis, dans une atmosphère semblable à celle des films d'angoisse. (F, p. 560).

Ici, c'est tout ce qui relève de l'extraordinaire ou de l'excès, caractéristiques du romanesque, qui dérange la narratrice dans la mesure où cela semble compromettre la portée générale du propos. Il est significatif que la seule occurrence de l'adjectif figure entre guillemets : après avoir mentionné la mort de sa grand-mère et la durée du deuil pour sa mère, Ernaux commente ainsi : « Quelque chose de "romanesque" en elle s'est évanoui » (F, p. 576). L'emploi autonymique de l'adjectif qui vient compléter le pronom indéfini « quelque chose » souligne une certaine réticence de la narratrice à l'égard de ce qualificatif, comme si le mot était chargé de connotations axiologiques qu'Ernaux ne pouvait pas totalement assumer. En effet, la mère captivée par les naïvetés romanesques ne risque-t-elle pas d'être perçue avec quelque condescendance de la part du lecteur bourgeois, comme une de ces « femmes à l'imagination faible et à la vie froissée » qu'Albert Thibaudet range dans la classe des « Emma Bovary¹⁸ » ?

C'est à partir d'Emma Bovary, modèle de la lectrice romanesque incontournable quand on sait l'ancrage de *Madame Bovary* en Normandie et quand on sait aussi l'importance de Flaubert dans la formation intellectuelle d'Ernaux¹⁹, que s'élaborent explicitement les portraits de la mère et de la fille dans *La Femme gelée* : « Bovaries de quartier, bonnes femmes aux yeux fermés sur des rêves à la con, toutes les femmes ont le cerveau romanesque » (FG, p. 335). Celle qui élit significativement « Bovary » pour « grande sœur » (FG, p. 371) porte rétrospectivement un regard complexe sur le romanesque : à la fois répertoire de modèles fantasmatiques indispensable à l'élaboration de soi et jeu d'illusions piégeant la lectrice découvrant un abîme entre l'imaginaire romantique et la médiocrité de l'existence. Au romanesque des lectures sentimentales de la jeune fille, transmises par la mère, se heurte la platitude antiromanesque de la vie qui attend celle qui est entrée dans « l'image » (FG, 358) de la « femme gelée » (FG, 433) vantée par les magazines et ces romans de la « Bibliothèque de ma fille » (FG, 359). Seules les lectures émancipatrices, celles des philosophes existentialistes, permettront à la narratrice d'échapper au destin de la femme gelée. Mais alors qu'en est-il de

¹⁷ Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? » in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 268.

¹⁸ Cité par A. Schaffner (*ibid.*, p. 270).

¹⁹ Voir l'entretien d'Annie Ernaux avec Françoise Simonet-Tenant in Robert Kahn, Laurence Macé, Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 23-30.

la mère, quelle distance la narratrice observe-t-elle par rapport au romanesque qui la caractérise ?

Contrairement à sa fille « bouffée de romanesque » (*FG*, p. 358), la mère va limiter le romanesque à la sphère domestique, le brider en lui donnant les bornes de la morale catholique qui est la sienne :

[...] à une époque et dans une petite ville où [...] s'exerçait une surveillance constante et naturelle sur la conduite des femmes, on ne pouvait qu'être prise entre le désir de « profiter de sa jeunesse » et l'obsession d'être « montrée du doigt ». Ma mère s'est efforcée de se conformer au jugement le plus favorable porté sur les filles travaillant en usine : « ouvrière *mais* sérieuse » [...] (*F*, p. 564).

Le manuscrit d'*Une femme* mentionne en marge de cet extrait une référence romanesque finalement occultée dans le récit, il s'agit d'un roman de René Bazin sur une jeune ouvrière qui reste moralement « pure » en dépit de son milieu social (vraisemblablement *De toute son âme*²⁰), roman que la mère aurait offert à sa fille pour la prémunir de toute forme de transgression sexuelle. Au cliché romanesque de la « "rêveuse adolescence" » (*F*, p. 563) se substitue la représentation d'un romanesque chevillé à une réalité sociale rappelée à toutes les pages d'*Une femme*.

Il n'est donc pas surprenant que les élans romanesques de la mère trouvent à s'épanouir dans le cadre de l'église. Le chant religieux transporte littéralement la mère dans un monde plus élevé, dont les attributs « richesse », « beauté » et « esprit (chasubles brodées, calices d'or et cantiques) » (*F*, p. 563) étaient déjà ceux qui retenaient l'intérêt d'Emma Bovary au couvent. Alors même que ce romanesque du rituel religieux s'efface avec la maladie d'Alzheimer, Ernaux note que sa mère fait encore des rêves romanesques entremêlant les motifs de la vie littéraire – incarnée par Victor Hugo – et de la destinée extraordinaire :

« J'ai rêvé de Victor Hugo, il était venu faire une visite dans le village. Il s'est arrêté pour me parler. » Elle rit en se souvenant de son rêve. Choisie par le grand poète, élue, comme c'est bien elle (*JNS*, p. 617).

Pour autant, à ce rêve d'élection se substitue bientôt la « nuit » de la maladie qui aveugle progressivement la mère. Les mots de la dernière lettre laissée inachevée par la mère sont aussi les premiers mots du livre du journal des visites, son titre : il y aurait là une manière de faire de celle qui avoue tardivement à sa fille qu'elle aurait, elle aussi, voulu écrire des romans, une autrice. « Je ne suis pas sortie de ma nuit » (*JNS*, p. 609) évoque par sa métaphore de la nuit le romantisme. Mais le substantif « nuit » semble aussi rappelé et corrigé par le mot « bordel²¹ », évoqué plus prosaïquement par la mère lors d'une visite (« Je ne sortirai pas d'ici longtemps de ce bordel »), le titre prenant dès lors des accents céliniens, autre auteur important pour Ernaux si l'on en juge par ses premiers romans. D'Emma Bovary à Bardamu se dit tout un romanesque retrempé dans une réalité dégradée.

Enfin, dire que la mère d'Ernaux rappelle Emma Bovary, c'est établir inévitablement un parallélisme entre Ernaux et Flaubert, or l'on sait à quel point Ernaux s'accommode mal de l'ironie caractéristique de la prose de Flaubert. Mais là encore : il faudrait nuancer, comme nous invite à le faire Frank Wagner, rappelant que *Madame Bovary*, que l'on prend volontiers comme exemple d'une dissonance entre personnage et narrateur dans le rapport au romanesque, est « beaucoup plus ambigu qu'on a coutume de l'affirmer, dans la mesure où la posture du narrateur n'est pas, à l'échelle du récit, *constamment* dissonante à l'égard de la protagoniste – en tout cas, *pas toujours au même degré*²² ». Si Ernaux marque clairement ce qui la sépare des goûts romanesques de sa mère, dans la mesure où son savoir plus approfondi lui a appris à

²⁰ René Bazin, *De toute son âme*, Paris, C. Lévy, 1897.

²¹ « Et puis, ultimement : « Je ne sortirai pas d'ici longtemps de ce bordel » » (*JNS*, 622).

²² Frank Wagner, art. cit., p. 21.

hiérarchiser les livres en fonction de leur valeur sociale²³, elle ne porte pas un regard condescendant sur ses lectures mais reprend au contraire à son compte ce goût du romanesque, se montrant volontiers « midinette » répétant les chansons populaires par exemple. Au-delà de l'intention polémique affichée – « faire honte au lecteur » (*JD*, p. 504) –, il s'agit de réhabiliter la dimension cognitive du romanesque²⁴, qui offre une connaissance sur soi et sur le monde inégalée.

Un romanesque au service de l'écriture du deuil

Si le romanesque affleure dans les livres qu'Ernaux consacre à sa mère, c'est bien parce qu'il permet à l'autrice de comprendre la douleur de la perte et de dire le nécessaire travail de deuil. En effet, le romanesque de la figure maternelle excède les bornes d'un livre : il faut au contraire penser sa dynamique à l'échelle de l'œuvre rassemblée dans *Écrire la vie*. Or cette dynamique suit la dialectique de l'ascension et de la dégradation caractéristique du romanesque, selon Northrop Frye²⁵. Tandis que les premiers livres d'Annie Ernaux figurent une mère toute-puissante²⁶, qui s'est élevée socialement, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » dit avec une insistance très crue, par le biais de détails naturalistes, la déchéance d'une femme que ni elle ni sa fille ne parviennent à reconnaître. Le thème de la reconnaissance, lieu commun du romanesque, est rejoué dans ce journal centré sur la mère de façon particulièrement significative. L'avant-propos de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » met ainsi l'accent sur la perte de la mémoire qui touche à la fois la mère atteinte de la maladie d'Alzheimer et l'image maternelle élaborée dans les récits au fil des années :

Je n'ai rien voulu modifier dans la transcription de ces moments où je me tenais près d'elle, hors du temps – sinon peut-être celui d'une petite enfance retrouvée –, de toute pensée, sauf : « c'est ma mère ». Ce n'était plus la femme que j'avais toujours connue au-dessus de ma vie, et pourtant, sous sa figure inhumaine, par sa voix, ses gestes, son rire, c'était ma mère, plus que jamais (*JNS*, p. 608-609).

Pour penser l'identité dédoublée et inquiétante de la mère, Ernaux recourt au paradoxe et à un imaginaire mythique qui semble appelé par la dernière phrase écrite par la mère. À l'image de « ces personnages de la mythologie grecque qui ont franchi deux fois le fleuve des morts » (*JNS*, 609) (on peut penser à Orphée, Ulysse, Hercule ou Perséphone), la mère de la « petite enfance », à laquelle Ernaux commence à consacrer un récit qui deviendra *Une femme*, hante le récit des visites au point que la temporalité du journal se double du hors-temps du mythe et des rêves. C'est dès lors celle « qui brûlait tout » (*JNS*, 640), l'« ombre blanche » (*JNS*, 645), la figure héroïque de l'enfance qui revient sous différents noms (« VANNÉ », *JNS*, 621) ou périphrases nominales (le « monstre de travail », *JNS*, 644 ; la « “garde-folle” », p. 625). Ces appellations contrebalancent le mouvement de dégradation irréversible affectant l'identité de la

²³ « Malheureusement, ma mère ne savait pas ce qu'il valait mieux lire, elle n'avait aucune connaissance de la littérature dite légitime. », Annie Ernaux, *Le Vrai lieu. Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014.

²⁴ Telle est aussi la perspective défendue par Alain Schaffner et reprise par Morgane Kieffer dans sa thèse. Selon cette dernière, le romanesque « instaure une tension entre le réel d'une part, la fiction et le désir ou le rêve, de l'autre. Instance de problématisation des représentations dont il constitue le feuilletage, il offre un outil de connaissance du monde et devient le catalyseur de la puissance cognitive de la fiction » (thèse *op. cit.*, p. 65). Il nous paraît pertinent d'élargir cette « puissance cognitive » du romanesque aux récits factuels.

²⁵ « Il semblerait [...] que le romanesque ne fait que remplacer le monde de l'expérience ordinaire par un monde de fantaisie, où le mouvement narratif ne cesserait, soit de s'élever vers un accomplissement des désirs, soit de sombrer dans le cauchemar et l'anxiété », Northrop Frye, *L'Écriture profane : essai sur la structure du romanesque* [1976], traduit de l'anglais par Cornélius Crowley, Paris, Circé, coll. « Bibliothèque critique », 1998, p. 61.

²⁶ « Elle est la force et la tempête, mais aussi la beauté, la curiosité des choses, figure de proue qui m'ouvre l'avenir et m'affirme qu'il ne faut jamais avoir peur de rien ni de personne » (*FG*, 329).

mère dont le visage se couvre d'une « ombre noire » (*JNS*, 627) et dont le nom à l'état-civil (« Mme Blanche Duchesne ») répété une centaine de fois sur « le portrait électronique » envoyé par *France Million* dans le cadre d'un tirage au sort se voit ironiquement associé aux « contours d'un visage jeune, à la bouche pulpeuse » (*JNS*, 622-623). À l'oubli auquel la société du spectacle condamne la mère, sous couvert de lui offrir une « chance » toute romanesque, c'est-à-dire ici artificielle, de devenir subitement très riche, Ernaux oppose la recherche inquiète d'une « vérité » qui relève de ce « sentiment de l'urgence et de la crainte » dans lequel Dominique Rabaté voit une modalité du romanesque²⁷.

Les passages métanarratifs qui ponctuent le récit des visites disent ce « pressentiment de la catastrophe, sans lequel il n'est aucun romanesque vrai ». Si Dominique Rabaté évoque ce sentiment dans le contexte spécifique de l'œuvre de Louis-René des Forêts, la formule peut s'appliquer, au-delà de ce cas précis, à l'œuvre d'Annie Ernaux qui se figure volontiers menacée par un danger lié à l'écriture. Écrire sur la mère expose l'écrivaine à ce sentiment d'une catastrophe imminente, de l'urgence et de la crainte si l'on songe au fait qu'Ernaux entame le récit *Une femme* avant la mort de sa mère et que ce premier récit, tout comme le journal, est sous-tendu par l'attente effrayante d'une mort donnée comme inéluctable. L'écriture se présente ainsi comme une marche contre la mort jalonnée d'obstacles ou d'interdits :

Tout devient difficile, angoissant. Je raconte l'enfance, l'adolescence de ma mère, je la « vois » dans ma tête, la force, la beauté, la chaleur. Et je la trouve comme aujourd'hui endormie, bouche béante, décharnée. J'ai besoin de crier : « C'est moi maman ! » Les deux images ne peuvent pas coïncider. Et je suis en marche, dans mon écriture, vers ce moment où elle sera ainsi dans ce fauteuil. Mais si elle n'y était plus, si la vie allait plus vite que l'écriture... Je ne sais pas si c'est un travail de vie ou de mort que je suis en train de faire (*JNS*, 648).

Parce qu'ils laissent passer l'émotion, l'incertitude et l'angoisse de l'écrivaine quant à la suite et à la nature de son travail, les métarécits prennent une dimension romanesque. La « confusion » de l'écrivaine, la quête incertaine d'une « vérité » sur la mère alimentent la curiosité du lecteur quant à la mise en œuvre du récit. S'il ne s'agit pas de tension narrative à proprement parler, Ernaux dramatise à intervalles réguliers l'entreprise qui l'a conduite à écrire sur sa mère, brisant ainsi la linéarité du récit, rompant avec la monotonie aussi du ton, jusqu'à résorber le climat de tension, à la fin d'*Une femme*, en proposant une forme de dénouement : « Maintenant, tout est lié » (*F*, 595).

Il faut sans doute attendre le photojournal pour voir apparaître un rapport plus apaisé à la figure maternelle. Le travail de deuil étant désormais accompli, le photojournal, conçu spécialement pour le volume des œuvres réunies dans l'édition Quarto, se présente davantage comme un hommage à la mère documenté par les photographies et par les extraits des journaux qu'Ernaux a tenus à différentes époques. Or, ce qui frappe, c'est la dimension romanesque de cette *hantologie* des représentations de la mère dans le temps. Au sujet de la maison de Cergy, Ernaux écrit ainsi : « Toujours l'image réelle s'accompagne d'images enfouies, romanesques » (*Ph*, p. 78). Dès lors, on ne s'étonnera pas de voir, dans la page spécialement dédiée à la figure maternelle dans le photojournal (*Ph*, p. 74), le portrait photographique de la mère, image « réelle » (significativement floue), disposé en vis-à-vis des images écrites « romanesques ». Se succèdent ainsi sur cette page les images de la mauvaise mère qui hante l'écriture fictionnelle d'Ernaux dans les années 70, lorsqu'elle compose *Les Armoires vides* ; de la mère érigée en

²⁷ Dominique Rabaté identifie dans l'œuvre de Louis-René des Forêts « ce pressentiment, sans lequel il n'est aucun romanesque vrai, de la catastrophe à venir. Sentiment d'urgence et de crainte si important qu'il pourrait presque servir de critère fondamental » (*Louis-René des Forêts : la voix et le volume*, Paris, José Corti, 1991, p. 143). Dans sa thèse (*op. cit.*), Morgane Kieffer a montré combien ce « sentiment d'urgence et de crainte » était à l'œuvre dans les romans contemporains qui mobilisent le romanesque.

figure matricielle, située à l'origine de l'écriture au même titre que des écrivaines (Yourcenar, Beauvoir, Colette) ou des chanteuses populaires (Sœur Sourire et Dalida) en 1996, au moment de reprendre le manuscrit de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » ; de la mère morte sublimée, à la manière des personnages de Genet, par les fleurs et les chants de messe en 1986 (une scène dont on trouve l'écho dans *Une femme*) ; de la mère coupable et de la mère louve, représentations archaïques et dévorantes de la filiation. En reprenant et en disséminant dans un photojournal où les dates se suivent et ne concordent pas les images contrastées de la mère qui jalonnent les années et l'œuvre, Ernaux soustrait la représentation de la mère au cours du temps, lui conférant la résistance spectrale d'une héroïne romanesque détachée de tout roman.

Omniprésente dans l'œuvre d'Annie Ernaux, la figure maternelle ne s'impose pas pour autant comme un sujet évident à représenter. Tandis que les premiers romans font apparaître un personnage héritier d'un imaginaire héroïque, les récits (auto-)biographiques repoussent les ficelles d'un romanesque convenu au profit d'une mise à distance analytique. Il s'agit dès lors de ressaisir suivant une perspective antiromanesque, empruntant en partie sa méthode aux sciences sociales, le personnage « romanesque » qu'a incarné la mère au cours de sa jeunesse. Pour autant, la prose d'Annie Ernaux ne réduit pas le romanesque à ses connotations sociologiques. Au contraire, le romanesque fait retour dans l'écriture même conçue comme une quête de vérité au moment où la mémoire de la mère est menacée d'érosion : il s'agit dès lors de restaurer ou d'exhumer les images « romanesques » de la figure maternelle en les perpétuant dans une écriture qui oppose le temps du quotidien, enregistré par le journal, au temps de l'écriture ouvert sur le hors-temps des mythes et du rêve.