

Thiel-Jańczuk, Katarzyna

Altérité et fraternité : à propos de la filiation chez Patrick Modiano, Pierre Michon et Annie Ernaux (Livret de famille, Vies minuscules, La place)

Études romanes de Brno. 2007, vol. 37, iss. 1, pp. [47]-55

ISBN 978-80-210-4416-6

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113086>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

KATARZYNA THIEL-JAŃCZUK

**ALTÉRITÉ ET FRATERNITÉ : À PROPOS DE LA FILIATION
CHEZ PATRICK MODIANO, PIERRE MICHON ET ANNIE
ERNAUX (*LIVRET DE FAMILLE, VIES MINUSCULES, LA PLACE*)**

En 1975, Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans un ouvrage consacré à l'œuvre kafkaïenne, lancent le concept de « littérature mineure » qui semble sanctionner dans le domaine littéraire le changement de paradigme opéré par les philosophes dits postmodernes et qui tourne autour de la notion du sujet et de sa critique. Pour Deleuze et Guattari : « Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique, l'agencement collectif d'énonciation ».¹ Un rapport problématique à la langue comprise comme principe identitaire, le postulat d'un pragmatisme ainsi que la dénonciation d'un sujet uni et identifiable non seulement la situent sous le signe de l'altérité et de l'indéterminé, mais de plus la font exister dans le creux d'une production littéraire « majeure », codifiée, qui respecte la séparation du réel et de la fiction, ainsi que la conviction de la valeur non référentielle de la littérature. Aujourd'hui, et en particulier avec le développement de l'écriture personnelle à partir des années 1980, une telle vision de la littérature semble être constamment remise en question. Dans ce contexte, le pacte autobiographique lejeunien, qui assure – rappelons-le – l'identité du narrateur, du personnage et de l'auteur par le biais de la langue,² peut être considéré comme une tentative pour concilier, d'un côté, la nécessité de codifier et d'établir des normes et, d'un autre côté, le besoin d'une expression personnelle éprouvée de façon particulièrement forte par les écrivains contemporains. Le mérite de Lejeune réside certainement dans le fait de déplacer l'intérêt de l'autobiographie du problème de la ressemblance à celui de l'identité, tout en réservant cette première au domaine des genres biographiques.³ Il n'a pas pourtant pris en compte les situations où

¹ DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Editions des Minuits 1975, p. 33.

² LEJEUNE, Ph., *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Editions du Seuil 1996 (1975). Voir en particulier le chapitre « JE, TU, IL ».

³ *Ibid.*, p. 26.

l'identité pose problème : le pacte résiste aux situations où le sujet doute de son identité, se réclame collectif ou pluriel. De plus, en décrivant le pacte en termes d'énonciation plutôt que d'énoncé, Lejeune réussit à enfermer le problème de la référence dans le texte (ou dans la langue), tout en la limitant à un seul cas, celui du nom propre.⁴ Or, le nom propre a-t-il le pouvoir de garantir l'identité ? Pour les écrivains auxquels la présente étude est consacrée la chose paraît beaucoup plus compliquée puisque l'identité du sujet s'assume non pas (ou pas seulement) dans le nom propre, mais avant tout par le détour des autres personnes. Dans sa réflexion concernant l'évolution de l'écriture autobiographique après 1980, Dominique Viart constate que, dans son questionnement sur l'identité, elle se tourne vers l'Autre, qu'il soit un parent biologique ou un antécédent artistique, et qui se lie au sujet écrivant par un héritage, réel ou fictif.⁵ Et en constatant que « l'écriture autobiographique est plus volontiers autofictive qu'immédiatement mimétique d'un réel avéré »,⁶ Viart semble suggérer que le « récit de filiation » – le nom qu'il propose pour désigner ce type d'écriture – se préoccupe moins du caractère véridique ou non de la référence que de la valorisation de l'altérité. Ceci s'explique peut-être par le fait que le récit de filiation, né dans une situation d'effondrement de repères – historiques, moraux, idéologiques⁷ – et qui cherche l'identité dans le passé, semble être incapable d'avoir une référence hors textuelle : il s'établirait constamment à contre-courant à la fois de l'autobiographie et de la biographie.

Le problème tourne donc toujours autour de la référence, en apportant des doutes de type générique tout autant que de type ontologique. Le concept de littérature mineure, fondée sur l'effacement de la dichotomie séparant le monde et le livre et qui caractérise aussi l'écriture autobiographique contemporaine, invite en plus à réfléchir sur l'idée de la fraternité par laquelle je comprends une relation dynamique qui s'établit entre le « je » et l'Autre dans l'espace du texte. Je me propose ainsi d'analyser la nature de la référence chez les auteurs mentionnés dans le titre de cet article, ce qui mène en fait à observer comment, en passant par l'Autre, le sujet est déconstruit. Ceci reste en relation avec la réflexion sur le statut de la langue ainsi qu'avec la manière dont les écrivains considèrent leur propre texte (ou leur propre écriture). Je me pencherai particulièrement sur trois livres, à savoir *Livret de famille* de Patrick Modiano publié en 1978, *La place* d'Annie Ernaux et *Vies minuscules* de Pierre Michon qui paraissent en 1984.⁸ En effet, les trois ouvrages renouent (et dénoncent en même temps), chacun à sa

⁴ Ibid., p. 22.

⁵ VIART, D., « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite, 6–13 juillet 1996, textes réunis par J. Baetens, D. Viart, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, pp. 123, 127 et 128.

⁶ Ibid., p. 116.

⁷ Ibid., pp. 119–120.

⁸ Les indications bibliographiques de ces trois œuvres sont données à la fin de cet article. Je vais me servir désormais des abréviations de leurs titres, respectivement LF, P, VM, accompagnées du numéro de la page et placées directement dans le texte.

manière, le genre autobiographique et illustrent bien les tendances dans son évolution que je viens d'esquisser.

La situation personnelle des trois écrivains paraît exemplaire de l'effondrement de repères dont parle Viart. Patrick Modiano, fils d'un juif apatride, est privé de famille et d'une identité fiable. Dépossédé, pour des raisons historiques, de souvenirs sur sa famille biologique, il se lance dans la fiction pour parler des personnages qui lui sont chers, mais qui n'ont pas (toujours) de liens de parenté avec lui. Composé de quinze courts récits dont chacun est centré sur un personnage, *Livret de famille* semble osciller constamment entre la biographie et l'autobiographie, cette dernière étant sollicitée surtout par l'emploi du pronom personnel «je», par les allusions à quelques événements de la vie de l'auteur ainsi que par son prénom.

Pierre Michon publie *Vies minuscules*, son premier livre, à l'âge de trente huit ans. D'origine modeste et provinciale, il avoue avoir manqué d'une culture littéraire suffisamment développée pour pouvoir se lancer dans l'écriture plus tôt.⁹ Fasciné par les grands artistes de différentes époques, il se croit incapable de créer une lignée littéraire et il partage plutôt le sort des «minuscules». La démarche michonienne ainsi que la composition du livre ressemblent fort à celles de Modiano : le narrateur, qui porte ici le prénom de Pierre, restitue par le biais de l'imaginaire le récit de quelques personnages disparus dans le passé, avec lesquels il conserve des liens de parenté assez vagues.

Chez Annie Ernaux la situation se présente différemment. La crise identitaire a chez elle davantage une motivation sociologique qu'historique. Grâce aux études supérieures, cette fille de petits commerçants normands réussit à s'arracher à la province et se sépare intellectuellement et financièrement de ses parents. Se plaçant ainsi à l'opposé des «dominés», dont elle ne partage ni la façon de vivre ni la langue, Ernaux est d'un côté consciente de la distance qui la sépare de ses parents et, d'un autre côté, elle ressent une douloureuse conviction de les avoir trahis. Après les romans où elle met en scène une narratrice adolescente fâchée avec ses parents (*Les armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977)), Ernaux écrit *La place*, un texte consacré à son père décédé et qui est, manifestement, une tentative de réconciliation avec ce dernier. Le livre ne prend pas pourtant la forme biographique traditionnelle. Avec ce texte l'auteur abandonne aussi le «je» fictionnel et se tourne vers un «je» véridique,¹⁰ ce qui ouvre l'espace du texte à l'expérience réelle des «dominés».

⁹ ARGAND, C., «Pierre Michon – portrait», *Lire*, décembre 1998/janvier 1999, texte accessible via Internet, www.lire.fr.

¹⁰ ERNAUX, A., «Vers un “je” transpersonnel», *Autofiction & Cie*, sous la direction de Ph. Lejeune, S. Doubrovsky, J. Lecarme, Cahiers RITM, n°6, 1993, Université Paris X, p. 221. Notons aussi qu'Ernaux choisit dans ce livre la forme plus «faible», mais tout à fait possible aussi, du pacte autobiographique : son nom n'apparaît pas dans le texte, mais uniquement sur la couverture du livre, ce qui confirmerait l'identité du «je» et de l'auteur réel. Néanmoins, pour Ernaux, le caractère autobiographique de l'écriture semble relever plutôt de l'intention de l'auteur que de la déclaration du pacte (Cf. THOMAS, L., *Annie Ernaux, à la première*

Il devient évident par ce qui précède que la confrontation avec l'altérité se place à l'origine de l'écriture chez les trois auteurs. Cette altérité, qui est en fait une expérience douloureuse partagée par une masse de gens, s'appelle chez Modiano la judéité, chez Michon et Ernaux la misère (sociale, culturelle). Elle est tout à fait réelle et fait partie de l'univers extra-textuel, dont le narrateur, à la fois un être textuel et réel (dans la mesure où le « je » est autobiographique) non seulement est séparé historiquement et/ou sociologiquement, mais avant tout textuellement. Ceci le pose davantage dans le rôle du témoin que de l'autobiographe : s'il se trouve lui-même dans une crise identitaire, c'est parce que tout d'abord les autres (le père, les parents ou d'autres membres de sa famille) ont souffert pour diverses raisons (occupation, antisémitisme, mauvaises conditions de vie, etc.). La compensation de l'identité en crise s'effectuerait au prix du dépassement de la distance temporelle, sociale et culturelle qui sépare de l'Autre et – au niveau textuel – au prix de l'inclusion de l'Autre dans l'espace du texte.

Puisqu'il remonte à un passé qu'il n'a pas vécu, Modiano, en voulant créer des biographies de personnages disparus, laisse agir son imagination. Dans un des récits de *Livret de famille*, le narrateur – qui s'appelle d'ailleurs Patrick Modiano (LV 178) – amoureux de la fille de l'artiste de cirque Harry Dressel, disparu lors de l'incendie du Caire en 1952, se met à écrire la biographie de cet homme énigmatique. En l'absence de données factuelles sur sa vie, le narrateur compose le récit en se référant à des personnages de fiction bien connus, ce qui élimine la référence extra-textuelle :

« J'avais écrit près de cinquante pages sur les premières années de Dressel, période de sa vie dont j'ignorais tout. J'en avais fait une sorte de David Copperfield et je mêlais adroitement quelques passages de Dickens à ma prose. Les années d'adolescence à Amsterdam baignaient dans une « atmosphère » qui devait beaucoup au regretté Francis Carco. (...) En janvier, quelques jours avant l'incendie, (...) Madame Sazzly Bey avait donné une fête pour inaugurer sa nouvelle villa des environs du Caire, la copie exacte de Tara d'*Autant en emporte le vent* » (LF 187–188).

Les hypothèses à propos du personnage prolifèrent et l'enferment dans le textuel. Quand le narrateur propose à son récit le titre « Les vies d'Harry Dressel » (LF 185), il reconnaît l'échec de l'écriture objective et valorise davantage le fait même d'écrire sur cet homme plutôt que la reconstruction scrupuleuse des événements de sa vie. Or, il y a aussi des moments où son écriture devient plus euphorique :

« Le départ et le séjour en Egypte de 1951 m'inspiraient particulièrement et ma plume courait sur le papier. Entre Le Caire et Alexandrie, j'étais chez moi » (LF 187).

Dans la mesure où l'écriture appréhende l'illumination qui envahit le narrateur, elle retrouve à la fois la valeur authentique et totale : aussi longtemps que le narrateur réfléchit et écrit sur Dressel, celui-ci existe. En même temps, la phrase

personne, traduit de l'anglais par D. Marquet, Paris, Editions Stock 2005, pp. 150–151 et les propos d'Annie Ernaux p. 149).

«j'étais chez moi» dans cette citation a deux fonctions. D'un côté, elle établit de manière explicite une complicité entre le personnage et le narrateur. D'un autre côté, puisqu'elle se rapporte de manière allusive au père réel de Patrick Modiano¹¹ et par extension à la situation réelle des autres juifs apatrides, elle rend transparente la relation entre l'univers textuel et réel.

La fonction du «je» réel serait ici d'une part de légitimer la fiction dans laquelle il se pluralise et, d'autre part, d'éveiller d'autres subjectivités en dehors des mots. Cette constatation paraît valable pour l'ensemble du livre, voire même pour l'ensemble de l'œuvre de Patrick Modiano. Le titre, *Livret de famille*, qui est aussi le nom d'un document qu'une personne possède pour certifier son identité en se référant à ses antécédents biologiques, plutôt que d'annoncer le désir de la quête identitaire de l'auteur, déclare son engagement éthique : celui de se prononcer du côté de ceux qui, disparus depuis longtemps, sont privés de voix, de rendre un témoignage au moyen de la fiction et de la parole, tout en gardant la conviction que leur « moi » se dissout dans le silence.

Pierre Michon, comme Patrick Modiano, n'attache pas une grande importance aux faits biographiques et retourne au passé par le biais de l'imagination. D'ailleurs, privé de la mémoire du passé, il construit le récit en se référant aux souvenirs des œuvres littéraires et artistiques. Ainsi, il enferme ses personnages dans l'univers textuel (artistique) totalisant où c'est la référence à un autre texte (voire, à une autre œuvre d'art) plutôt que l'univers réel qui devient l'instance légitimante pour le récit. Les personnages que le narrateur met en scène, même s'ils ont réellement existé, sont envisagés par lui avant tout dans une perspective artistique. Elise, la grand-mère, est présentée avant tout comme une merveilleuse conteuse d'histoires, Antoine Peluchet s'enfuit en Amérique inspiré par la lecture de *Manon Lescaut*, les frères Bakroot ressemblent aux Caïn et Abel bibliques, André Dufourneau, au moment de partir dans les colonies d'Afrique, ressemble au jeune Faulkner, etc. Le «je» réel avoue se reconnaître dans ces personnages de fiction lorsqu'il dit à propos de l'un d'eux : «[M]ais parlant de lui, c'est de moi que je parle» (VM 19). En fait, il se pluralise dans les souvenirs de ses propres lectures. Le «je» semble ne pas avoir d'existence en dehors du texte (et de l'univers de la culture), ce qui se confirmerait aussi par le fait que Michon dévalorise la période de sa vie qui précède l'entrée dans la littérature. Voici ce qu'il dit à propos de *Vies minuscules* dans un entretien :

«À vingt ans, la bibliothèque me faisait défaut. À trente-huit ans j'étais enfin mûr intellectuellement. Je pouvais écrire dans le non-savoir après avoir acquis le savoir, m'y adosser. La littérature est un acte de non-savoir mais qui doit savoir (...) Et puis, ce livre, c'était ma première et dernière chance. N'ayant jamais travaillé, je coulais vers la clochardisation. J'éprouvais vis-à-vis de ce livre un sentiment de nécessité absolue.»¹²

¹¹ Le père de Modiano est un Juif venant d'Alexandrie.

¹² ARGAND, C., op. cit.

Ainsi, son projet d'écriture vise une œuvre totale, voire la quête d'une langue, qui épouserait l'ordre de la vie et celui de la poésie,¹³ ce dernier lui étant longtemps inaccessible :

«Moi aussi, j'avais hypostasié le savoir et la lettre en catégories mythologiques, dont j'étais exclu : j'étais l'analphabète esseulé au pied d'un Olympe où tous les autres, Grands Auteurs et Lecteurs difficiles, lisaient et forgeaient en se jouant d'inégalables pages ; et la langue divine était interdite à mon sabir» (VM 157; c'est moi qui souligne).

Quand Michon constate que «la littérature est un acte de non-savoir mais qui doit savoir», non seulement il insiste sur le caractère spontané de la réminiscence et met en doute le fondement rationnel du sujet, mais en plus il intériorise l'héritage artistique dont il était exclu. L'écriture et la vie ne se rejoignent qu'aux moments d'illumination que Michon appelle, à l'aide d'un terme emprunté à la mystique chrétienne, «Grâce». Les *Vies minuscules* sont ainsi parsemées des fragments-visions du narrateur dans lesquelles il fait revivre des personnes disparues dans le passé :

«Je les vois partir pour la chasse ; leurs haleines dansent un peu puis sont avalées par la brume, leurs silhouettes s'effacent avant l'orée du bois ; je les entends aiguïser leurs faux, debout dans l'aube de printemps, puis ils marchent et l'herbe se couche, et l'odeur croît avec le jour, s'exaspère avec le soleil ; je sais qu'ils s'arrêtent quand vient midi. Je connais les arbres sous lesquels ils mangent et parlent, j'entends leurs voix, mais je ne les entends pas» (VM 17).

Or, il ne s'agit pas de la quête d'une transcendance au sens religieux du mot. La grâce chez Michon, nourrie de la mémoire des œuvres, s'accomplit dans l'univers textuel et/ou artistique, le seul possible. Elle traduit une relation métaphorique, fondée sur l'analogie plutôt que sur la reproduction,¹⁴ qui relie l'écrivain aux œuvres et aux artistes qui le précèdent et lui permet de dépasser la distance temporelle et textuelle qui les séparent.¹⁵

Le projet de l'écriture michonienne que je viens de présenter ouvre la voie à la valorisation de l'altérité des «minuscules» que l'auteur rencontre dans la vie réelle. Ne pouvant pas en espérer d'héritage culturel, il apprécie chez eux une sorte de radicalisme qui repose sur une parfaite adéquation entre la parole et la vie et qu'il croit nécessaire aussi pour réaliser sa propre ambition de l'œuvre

¹³ À la manière de l'Apocalypse biblique où la fin du Livre signifie aussi la fin du monde. Cf. RICŒUR, P., *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1991 (1984), pp. 46–47.

¹⁴ Je suis d'accord sur ce point avec Yvan Farron lorsqu'il constate que «le texte de Michon ne donne jamais l'impression d'être écrit sous l'influence». Cf. FARRON, Y., *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, Editions Zoé, 2004, p. 81.

¹⁵ Yvan Farron distingue deux types de grâce chez Pierre Michon : janséniste, qui traduit «la posture romantique de l'inspiration», et repose sur le principe de la métaphore, et jésuite, qui «représente le travail littéraire (...) opposé à l'inspiration romantique» et qu'il associe à la métonymie. L'écriture michonienne se situerait ainsi dans l'ambivalence, entre ces deux types de création, voire entre la métaphore et la métonymie. Ibid., pp. 86–87.

totale. André Dufourneau, l'orphelin accueilli par les grands-parents maternels de l'écrivain et qui décide de partir dans les colonies d'Afrique, réalise à la lettre sa déclaration : « J'en reviendrai riche ou y mourrai » (VM 21). Dans un autre récit, le narrateur se retrouve à l'hôpital où il rencontre un petit vieillard de campagne, illettré, appelé « père Foucault ». Bien qu'atteint d'un cancer de la gorge, celui-ci, se croyant incapable de faire face à l'administration dans une grande ville, refuse d'aller à Paris pour y continuer ses soins et se condamne de fait à la mort. Le narrateur, lui-même dans une crise d'écriture, constate chez lui un radicalisme semblable à celui de Dufourneau et vit une sorte d'euphorie. Il avoue : « [L]e père Foucault était plus écrivain que moi » parce que « à l'absence de la lettre, il préférerait la mort » (VM 158). La valorisation de l'altérité ouvre l'espace du texte sur la réalité extra-textuelle : dans la mesure où cette dernière est la reproduction de l'expérience d'écriture (donc de la réalité textuelle), « un sentiment infiniement fraternel » (VM 157) se crée entre les personnages et l'écrivain qui octroie à l'écriture un devoir éthique. Il devient significatif que le livre se termine par une sorte de prière que l'auteur prononce au nom des « minuscules ».

À la différence de Michon et de Modiano, qui compensent le manque d'ascendance réelle par le biais de l'imaginaire, Annie Ernaux dans *La place* abandonne la fiction qui lui aurait paru une forme de trahison,¹⁶ voire de rupture intellectuelle, avec le père. C'est pour la même raison, semblerait-il, qu'elle dénonce la rétrospection qui lui permet de « ne retrouve[r] qu'[elle]-même » (P 45) au lieu de reconstituer le lien avec lui.

Mais Ernaux, qui cherche la réconciliation avec son géniteur, doit se poser en fin de compte des questions semblables à celles sur lesquelles Modiano et Michon auraient dû réfléchir : comment rétablir le lien réel avec l'Autre disparu ? Comment inclure son expérience de vie dans une production littéraire obligatoirement individuelle et textuelle ? La réponse réside certainement dans le concept de « l'écriture plate » que l'auteur commence à pratiquer à partir de *La place* et qui est aujourd'hui souvent commenté par les critiques et par l'écrivain elle-même. Ce qui me paraît intéressant dans cette nouvelle façon d'écrire, c'est avant tout la manière d'opérer la transition entre les deux réalités, textuelle (le « je ») et extra-textuelle (le père), que je viens de mentionner. Ernaux présente l'écriture plate comme celle qui lui « vient naturellement » (P 24), ce qui d'un côté traduit le désir de s'éloigner d'une écriture intellectuelle et, d'un autre côté, renvoie à la mémoire involontaire proustienne. Ce que l'écrivain partage certainement avec Proust, c'est le fait de se fier aux sensations dans la quête du passé. Proust, on le sait, est fortement inspiré par les travaux bergsoniens sur la mémoire considérée non pas comme la remontée du cours du temps objectif, mais comme immanente à une prise de conscience intuitive. L'idée de la mémoire peut être ainsi associée à celle de la durée et comprise comme la cumulation de perceptions qui du passé

¹⁶ Cf. ERNAUX, A., *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Editions Stock 2003, p. 34.

va vers le présent.¹⁷ Lorsque Ernaux dit que l'enjeu de l'écriture consiste à « trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses, «voir», en oubliant les mots, à être dans ce qu'[elle] sen[t] être une écriture du réel », ¹⁸ elle semble considérer les signes textuels, conformément à la pensée de Bergson, davantage comme les images des sensations venant du passé que l'extériorisation, à travers l'écrit, de sa condition actuelle d'intellectuelle. Ceci explique pourquoi l'écriture plate a souvent un caractère fragmentaire et épiphanique, visant à faire perdurer une sensation passée plutôt qu'à concevoir un récit construit.¹⁹

Le rôle du «je» autobiographique, réduit à ses propres sensations, consiste à ce moment-là à confirmer la durée du passé dans le présent ainsi qu'à garantir la vérité sur le père dont le «je» a aussi partagé les conditions de vie (P 24, 46). Or, l'entendement entre le père et la fille serait fondé sur le partage des sensations plutôt que sur l'analyse intellectuelle de ces conditions.²⁰ On comprend alors le souci de l'auteur de se tenir «au plus près des mots et des phrases entendues»²¹ (P 46) qui lui reviennent du passé familial. Le texte devient la preuve matérielle de la situation du père dans la mesure où le «je» confirme la vérité (comprise comme la permanence) des sensations. Ainsi, le «je», qui n'a pas d'existence en dehors du texte, considère la réalité extra-textuelle actuelle comme l'épiphanie de la situation du père :

«C'est dans la manière dont les gens s'assoient dans les salles d'attente, interpellent leurs enfants, font au revoir sur les quais de gare que j'ai cherché la figure de mon père. J'ai retrouvé dans des êtres anonymes rencontrés n'importe où, porteurs à leur insu des signes de force où d'humiliation, la réalité oubliée de sa condition» (P 100–101).

Le texte totalise aussi bien l'expérience du père, celle de la fille et d'une collectivité, en dépassant par là même l'entreprise proustienne. Comme le remarque Lynn Thomas, à la différence de Proust, qui retourne au passé pour découvrir la vérité intérieure, Ernaux recherche avant tout une vérité sociale.²² Contrairement à Proust qui intériorise les sensations pour recomposer le «moi» esthétique, Ernaux les extériorise pour décomposer le «je» dans le champ social. L'objectivation du passé dans l'espace social actuel, fondée sur l'idée de la durée, non seulement rétablit une relation dynamique entre le «je» naturel du passé et le «je» intellectuel du présent, mais de plus fait émerger l'idée de l'engagement

¹⁷ Cf. BERGSON, H., *Pamięć i życie* [Mémoire et vie], textes choisis par G. Deleuze, tr. A. Szczepańska, Warszawa, Insytut Wydawniczy Pax, 1988, en particulier le chapitre 1.

¹⁸ ERNAUX, A., *L'écriture...*, op. cit., p. 35.

¹⁹ Cette idée, à peine esquissée dans *La place*, sera développée dans des textes postérieurs (en particulier dans le journal intime *Se perdre* qui tourne autour de la relation d'Ernaux avec un employé de l'ambassade soviétique à Paris).

²⁰ Elle le confirme dans l'entretien: «(...) la sensation est critère d'écriture, de vérité» (Cf. ERNAUX, A., *L'écriture ...*, op. cit., p. 41).

²¹ C'est moi qui souligne.

²² THOMAS, L., op. cit., p. 153.

qui devient permanence du «je» textuel. Ernaux semble le confirmer lorsqu'elle réclame dans un entretien «l'engagement absolu du sujet dans le texte».²³ C'est de cette manière que l'écriture de soi devient don de soi.

En fuyant des concrétisations génériques, en particulier celles de la biographie et de l'autobiographie, en dénonçant la langue comme la raison d'être du sujet rationnel et en référence aux différentes réflexions philosophiques (tels phénoménologie, mysticisme, bergsonisme), les trois écrivains réussissent, de manière momentanée, à dépasser l'idée du texte compris comme structure linéaire et historique, et à le considérer plutôt comme un espace d'énonciation. C'est ainsi que la fraternité peut se déclencher : elle ne se concrétise pas dans les personnes de la même famille, mais devient plutôt une relation dynamique de responsabilité envers l'Autre, qu'il soit juif, homme simple ou «dominé».

Bibliographie

- ARGAND, Catherine, «Pierre Michon – portrait», *Lire*, décembre 1998/janvier 1999, article accessible via Internet www.lire.fr.
- BERGSON, Henryk, *Pamięć i życie* [Mémoire et vie], textes choisis par G. Deleuze, traduit par A. Szczepańska, Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax 1988.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Éditions des Minuits 1975.
- ERNAUX, Annie, *La place*, Paris, Gallimard 1984 (Folio, 1986).
- ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Éditions Stock 2003.
- ERNAUX, Annie, «Vers un «je» transpersonnel», *Autofiction & Cie*, Ph. Lejeune, S. Doubrovsky, J. Lecarme (dir.), Cahiers RITM, n°6, 1993, Université Paris X, pp. 219–221.
- FARRON, Yves, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Genève, Éditions Zoé 2004.
- LEJEUNE, Philippe *Le pacte autobiographique*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions du Seuil 1996 (1975).
- MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984 (Folio 2003).
- MODIANO, Patrick, *Livret de famille*, Paris, Gallimard 1977 (Folio 1997).
- RICCEUR, Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil 1991 (1984).
- THOMAS, Lynn, *Annie Ernaux, à la première personne*, traduit de l'anglais par D. Marquet, Paris, Éditions Stock 2005.
- VIART, Dominique, «Filiations littéraires», *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Actes du colloque de Calaceite, 6–13 juillet 1996, textes réunis par J. Baetens, D. Viart, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 1999, pp. 115–137.

²³ ERNAUX, A., «Vers un «je»...», op. cit., p. 221.

