

Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture

Anne Strasser

► **To cite this version:**

Anne Strasser. Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture. Temporalités : revues de sciences sociales et Humaines, Guyancourt : Laboratoire Printemps, Revues.org, 2013, <<https://temporalites.revues.org/2419>>. <hal-01372575>

HAL Id: hal-01372575

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01372575>

Submitted on 2 Dec 2016

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.

Quand le récit de soi révèle la fonction érudite de l'écriture

When writing about oneself reveals the elucidatory function of writing

Quando dar cuenta de sí mismo revela la función esclarecedora de la escritura

Anne Strasser



Éditeur

ADR Temporalités

Édition électronique

URL : <http://temporalites.revues.org/2419>

ISSN : 2102-5878

Ce document vous est offert par Université de Lorraine



Référence électronique

Anne Strasser, « Quand le récit de soi révèle la fonction érudite de l'écriture », *Temporalités* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 24 juillet 2013, consulté le 02 décembre 2016. URL : <http://temporalites.revues.org/2419>

Ce document a été généré automatiquement le 2 décembre 2016.



Les contenus de *Temporalités* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture

When writing about oneself reveals the elucidatory function of writing

Cuando dar cuenta de sí mismo revela la función esclarecedora de la escritura

Anne Strasser

- 1 Le succès du terme « autofiction » lancé par Serge Doubrovsky et les nombreux débats théoriques qu'il a suscités ont montré que nombre d'écrivains contemporains ne se satisfaisaient plus de la forme autobiographique traditionnelle pour se raconter et qu'ils expérimentaient, de façon souvent singulière, une forme hybride mêlant réel et fiction. Au-delà du cas de l'autofiction, on constate que certains auteurs n'ont pas recours à l'autobiographie classique et cherchent une forme autre pour se dire. Évolution de l'identité et de la recherche identitaire, influence de la psychanalyse, apport des sciences humaines, sorte de défiance envers l'autobiographie traditionnelle, les raisons sont multiples, qui peuvent expliquer l'émergence de formes nouvelles. Dominique Viart et Bruno Vercier ont étudié dans *La Littérature française au présent* ce phénomène et ont notamment isolé deux formes nouvelles, le récit de filiation¹ et la fiction biographique². Nous voudrions ici nous pencher sur ce qui nous semble également spécifiquement contemporain, à savoir une démarche qui questionne l'écriture autobiographique et où le récit porte les traces de ce questionnement : auto-bio-graphie au sens plein du terme, c'est-à-dire un récit qui interroge à la fois le sujet, la vie et l'écriture.
- 2 Ainsi c'est de manière originale et singulière que certains écrivains choisissent de raconter leur vie ou un épisode de leur vie. Cette originalité peut résider dans des choix énonciatifs déconcertants (Annie Ernaux, *Les Années*, Michel Rostain, *Le Fils*, Régis Jauffret, *Lacrimosa*, Daniel Pennac, *Le Journal d'un corps*) et/ou dans l'inscription même de la démarche d'écriture dans le texte : l'auteur raconte sa vie passée ainsi que l'écriture de ce récit (*Les Années*, Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*). Annie Ernaux écrit sur elle-même en pleine conscience des moyens qu'elle utilise, et depuis *La Place*, en les expliquant à l'intérieur même des récits. Les autres auteurs retenus, excepté Michel Rostain dont c'est le premier récit, sont des romanciers avant d'être des autobiographes et c'est donc à

la fois en habitués de la fiction et conscients de s'en éloigner ou d'en jouer (Daniel Pennac), qu'ils pratiquent l'écriture personnelle. Cela peut être sous le coup d'un événement douloureux (mort d'un proche, maladie...) qu'ils passent à l'acte de l'autobiographie (Régis Jauffret, Michel Rostain, Delphine de Vigan). Enfin ces auteurs, ne recourant pas à une forme traditionnelle, peuvent incarner la littérature contemporaine en ce qu'elle a de déconcertant³, à savoir qu'elle interroge aussi bien dans son contenu le monde où nous vivons mais également la littérature elle-même. Ces œuvres ont trouvé leurs lecteurs. Cet aspect nous a semblé essentiel car il prouve que la forme choisie a trouvé un écho chez le lecteur, intéressé d'entrer d'une certaine manière dans l'atelier de l'écrivain qui se questionne sur sa propre démarche.

- 3 Cette narration inattendue a pour conséquence de refléter un lien particulier entre le passé raconté et le présent de l'écriture, car là où l'autobiographie traditionnelle permettait un clair départ entre le temps raconté et le temps de la narration, on mesure ici combien le passé s'écrit à l'aune du présent de l'écriture. Elle montre également comment l'écriture même participe de la quête identitaire qui est au cœur de tout récit autobiographique. Les écrivains sont à la recherche d'une forme qui leur permettra d'approcher au plus près leur vérité ou au moins de tenter de l'approcher, et ils rendent compte de cette recherche.
- 4 Ainsi après avoir décrit ces choix narratifs qui revisitent l'autobiographie traditionnelle, nous montrerons comment et combien l'écriture participe au travail identitaire et à l'élucidation de soi.

Choix d'une forme originale et/ou inscription de la démarche d'écriture dans le texte

- 5 Caractériser une démarche d'originale, c'est implicitement la situer par rapport à une définition « classique » de l'autobiographie. Celle qui fonde les études du genre est celle de Philippe Lejeune : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » (Lejeune, 1996, p. 14) Au cœur de cette définition : l'identité de l'auteur et du narrateur, et celle du narrateur et du personnage principal. L'analyse de George May est également intéressante, car au lieu de céder aux querelles de terminologie, il propose de substituer à la notion de définition celle de tendance, plus souple. Il récapitule son analyse à la fin de son essai : l'autobiographe tend à être un écrivain d'âge mûr, bien connu du public, et à répondre à des mobiles plus ou moins clairs et conscients comme la peur du temps qui passe, le souci de se mieux comprendre et d'être mieux compris, la vanité jouant un rôle déterminant. Son œuvre tend à englober une bonne partie de sa vie écoulée ; s'il privilégie une époque, ce sera son enfance ou sa jeunesse. L'autobiographie tend à être écrite à la première personne et à adopter un point de vue rétrospectif, mais l'ordre chronologique est souvent interrompu ; enfin, elle tend à se donner pour véridique, mais l'écrivain ne s'engage pas pour autant à ne pas travestir la vérité ni à ne pas omettre des aspects embarrassants pour lui ou pour les autres. (May, 1984, p. 214). Ces deux définitions établissent un cadre à partir duquel le degré d'originalité pourra être mesuré. Les auteurs de notre corpus ont d'ailleurs ce cadre en tête : ils prennent souvent soin de préciser ce que leur récit ne sera pas, en se référant à cet horizon attendu des écrits de soi. L'originalité de leurs écrits peut se révéler à travers l'énonciation, le choix d'un procédé fictif et par la présence même de l'activité d'écriture dans le récit, autant de

procédés qui ont une incidence sur la représentation du passé comme du présent de l'autobiographe.

- 6 Une énonciation originale frappe dès les premières lignes. C'est sans conteste Annie Ernaux qui porte au plus haut degré de réalisation le choix d'une énonciation déconcertante. Ainsi le récit *Les Années* où elle retrace sa vie de sa naissance au moment de l'écriture présente la particularité de n'avoir pas recours au « je »⁴. Cette absence du « je » signifie la volonté de gommer tout ce qui pourrait être singulier et individuel ; si *Les Années* raconte l'histoire d'une vie, c'est une vie dans ce qu'elle a de commun avec d'autres vies, l'histoire d'une identité en tant qu'elle reflète l'histoire d'autres identités⁵. Cela a pour conséquence que le temps de l'auteur sera le temps des autres, et qu'il n'y aura d'histoire individuelle qu'à l'aune d'une histoire collective. Ainsi à la place de la première personne du singulier, l'auteur utilise la troisième personne avec les pronoms « on », « elle », « elles » ou la première personne du pluriel « nous ». Quels que soient les pronoms utilisés ils manifestent le souci de ne pas faire entendre une voix qui serait exclusivement personnelle : cette voix est fondue dans un ensemble plus large ou elle est mise à distance par l'emploi de la troisième personne. Le pronom personnel indéfini et le pronom personnel de la première personne du pluriel contiennent grammaticalement une première personne. Le pronom « nous » peut désigner un groupe dont fait partie la narratrice, les enfants opposés aux adultes, les adolescents, les jeunes ou plus précisément les femmes : « Nous qui avons avorté dans des cuisines, divorcé, qui avons cru que nos efforts pour nous libérer serviraient aux autres, nous étions prises d'une grande fatigue. » (Ernaux, 2008, p. 173) L'usage du « on » recoupe partiellement celui du « nous ». Il peut renvoyer à la narratrice : « En attendant d'être assez grande pour mettre du rouge Baiser ou du parfum Bourjois avec j comme joie, on collectionnait les animaux de plastique cachés dans les paquets de café. » (Ernaux, 2008, p. 43) ; il renvoie également aux parents et à leur classe sociale : « On surveillait et on envoyait chez ses voisins la possession de ces signes de progrès, marquant une supériorité sociale. » (Ernaux, 2008, p. 42) Il sert aussi à désigner des opinions partagées, ainsi à propos de 1986 : « La droite revenait [...] On re-aimait Mitterrand. » (Ernaux, 2008, p. 160) Les pronoms « on » et « nous » associent donc l'histoire individuelle et l'histoire collective. Le pronom « elle » en revanche exclut grammaticalement la présence de la première personne. Cependant, comme l'explique Philippe Lejeune, il faut distinguer la personne grammaticale et l'identité de l'individu auquel elle renvoie. Ainsi le pronom « elle » est utilisé à chaque fois que la narratrice commente une photo d'elle-même⁶. Enfin le pronom de la troisième personne « elles » se veut comme « on » et « nous » généralisant et englobe ce pronom singulier « elle » ; il désignera alors la narratrice et les autres femmes : « Elles s'informaient dans des livres, lisaient le Rapport Kinsey pour se persuader de la légitimité du plaisir. Elles conservaient la honte des mères vis-à-vis du sexe. » (Ernaux, 2008, p. 82) Les choix énonciatifs visent donc à conjuguer de manière formelle – forme qui est relayée par les thèmes abordés – une expérience individuelle et une expérience collective, pour « en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. » (Ernaux, 2008, p. 239) Ils soutiennent grammaticalement la fusion entre le temps d'un individu et le temps de l'histoire : le temps de la narratrice s'inscrit dans une histoire sociale, dans une histoire des femmes, dans l'Histoire.
- 7 L'autobiographe peut également choisir un procédé fictif pour mieux atteindre la vérité de sa vie, refusant ainsi le récit de soi classique. Dans *Lacrimosa*, Régis Jauffret raconte

sous forme épistolaire les derniers mois d'une jeune femme qu'il a aimée et qui s'est suicidée. Ce récit emprunte les passages obligés du récit de deuil et on pourrait parler de « tombeau » assez classique par certains aspects (dernière année de la vie racontée, les signes annonciateurs, l'instant de la mort, le corps mort, l'enterrement, la souffrance de celui qui raconte). Mais la forme choisie est tout à fait étonnante : par la forme épistolaire, le narrateur s'adresse à la femme aimée, Charlotte, et celle-ci lui répond de l'au-delà en commentant ce qu'il écrit et la manière dont il le fait dans les lettres qu'elle lui envoie. Michel Rostain dans *Le Fils* utilise également un procédé que l'on peut qualifier de fictif pour évoquer la mort brutale de son fils, Lion, emporté à 21 ans par une *Meningitis fulminans*. Ce procédé apparaît dès les premières lignes : « Papa fait des découvertes. Par exemple ne pas passer une journée sans pleurer pendant cinq minutes, ou une heure entière. C'est nouveau. Les larmes s'arrêtent, repartent, elles s'arrêtent encore, et puis ça revient, etc. Plein de variétés de sanglots, mais pas une journée sans. Ça structure différemment la vie. » (Rostain, 2011, p. 9-10) Ainsi Michel Rostain fait parler fictivement son fils disparu pour raconter les dernières semaines de vie de ce dernier, sa mort, le chagrin insondable dans lequel sont plongés ses parents, chagrin, comme le montre la citation, qui modifie leur rapport au présent. Là aussi, les lieux du deuil sont classiquement visités, – « les moments de deuil sont racontables. C'est affreusement racontable le temps de mort. Papa est en plein dedans. » (Rostain, 2011, p. 26) – mais ils le sont avec une distance, faite d'ironie et d'humour souvent affectueuse, permise par le choix d'un dispositif énonciatif totalement fictif. Ce dispositif met en scène « le temps de mort » et non de la mort, cette dernière précédée d'un article défini suggérerait un événement survenu, circonscrit dans le temps, passé voir dépassé, alors que le temps « de mort » est indéfini, sans fin comme l'absence définitive de l'être perdu et le chagrin qui l'accompagne. Régis Jauffret et Michel Rostain mêlent, par leurs choix formels fondés là encore sur l'énonciation, réalité et fiction. Mais nous préférons parler ici de procédé fictif que de fiction. En effet, c'est le choix énonciatif qui relève de la fiction, les morts ne parlent pas, mais ce qu'ils disent peut très bien avoir été prononcé ou être « vrai ». Si fiction il y a, elle est secrétée par le choix narratif et participe alors d'une fonction « élocutive » pour reprendre une expression de Dominique Viart utilisée à propos de récits de filiation : « il faudrait ici établir une différence entre le « fictif », qui relève du domaine de l'imaginaire, et le « fictionnel », qui désignerait l'utilisation de la fiction comme fonction élocutive⁷. » (Viart, 2007, p. 130) Par ailleurs, si chacun invente la parole posthume de l'être perdu et s'éloigne ainsi d'une prétendue vérité, c'est pour mieux non seulement approcher cet être perdu mais surtout exprimer le chagrin, faire « travailler » l'écriture à ce chagrin, comme une des modalités du travail de deuil. Et pour cela, le « je » ne suffit pas, comme s'il avait fallu que celui-ci se dédouble, se fragmente pour assumer la voix de l'endeuillé et celle de l'être cher, pour dire au plus près la douleur de la perte et l'extrême présence à la pensée de l'être perdu. Ce dédoublement est bien exprimé par Charlotte dans *Lacrimosa* : « Puisque je n'étais plus là, tu as décidé que ton cerveau allait se scinder en deux comme une paramécie, et tu as sorti la trousse de secours de la littérature. Pourquoi ne pas écrire à une morte ? Une morte est un personnage comme un autre. En plus, elle ne risque pas d'ouvrir son museau. Non seulement je me tais, mais en plus tu parles à ma place en imitant ma voix. » (Jauffret, 2008, p. 72) On peut confronter les dispositifs d'Annie Ernaux, Jauffret et Rostain à l'analyse proposée par Claude Burgelin dans *Fins de la littérature, esthétiques et discours de la fin*, dans sa contribution « « je » est un écrivain d'avenir » : « Dans ce que risque un certain nombre d'écritures du « je » actuelles se fait jour un travail de la pensée en ce

qu'elle a de plus complexe et de plus passionnant : la décomposition/déconstruction/défaite de nos limites et leur brouillage ou leur effilochement en des configurations neuves (on pense à ce qui s'est passé dans l'histoire de la peinture au cours du XX^e siècle). Faire vaciller ou s'écrouler les frontières entre moi et autre (à commencer par les moi les plus proches, moi/mes parents, moi/ma fratrie), masculin et féminin, hier et aujourd'hui, ici et là-bas, *hic et nunc* et les fantômes, sujet et objet, témoignage ou récit personnel et fiction. » (Burgelin, 2011, p. 218-219) Ces choix énonciatifs contribuent également, on le verra plus loin, à jouer sur les frontières temporelles.

- 8 On peut parler également de dispositif fictif pour le récit de Daniel Pennac, *Le Journal d'un corps*. On pourrait ici discuter sa légitimité à figurer dans un corpus d'autobiographies : le dispositif narratif épouse plutôt celui d'une fiction à la manière du XVIII^e. Le narrateur, dont les initiales sont D.P. (apposées à la fin de l'Avant-propos qui ouvre le livre) s'est vu confier par la fille d'un ami, Lison, le soin de publier le journal de son père, journal qui a ceci d'original qu'il ne s'agit pas d'un journal intime mais du journal d'un corps, cet homme ayant décidé de raconter les événements de sa vie qui ne concernaient directement que son corps. Le journal suit donc un ordre chronologique et linéaire, selon les grandes « aventures de ce corps », mais il est interrompu de « notes à Lison » où le diariste commente *a posteriori* ce qu'il a écrit dans son journal donnant à sa fille des explications, notamment sur d'éventuelles ellipses. De plus, autant le sujet (quoi de plus intime que la mémoire du corps) que le paratexte (articles⁸, interviews⁹) confirment la dimension autobiographique de ce récit. Pennac, romancier connu, reconnu, n'a pas emprunté le chemin de l'autobiographie classique pour se raconter et a choisi de bousculer moins la forme classique que le contenu, en racontant sa vie au rythme des surprises de son corps.
- 9 Enfin, plusieurs écrivains contemporains inscrivent dans leur récit une réflexion sur l'écriture de ce récit. Il est intéressant de repérer comment ce métadiscours est amené dans le texte et comment ces auteurs commencent par justifier la forme choisie, en la situant par rapport à l'écriture autobiographique classique. Ainsi Annie Ernaux dans *Les Années* évoque dans la deuxième moitié du livre le projet même du récit qu'on est en train de lire. Projet qu'elle nourrit dès le milieu des années quatre-vingt : « Elle voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Une existence singulière donc mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération. » (Ernaux, 2008, p. 179) Elle explique ce que ce récit ne sera pas : « Ce ne sera pas un travail de remémoration, tel qu'on l'entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi. Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde, la mémoire et l'imaginaire des jours passés du monde, saisir le changement des idées, des croyances et de la sensibilité, la transformation des personnes et du sujet, qu'elle a connus et qui ne sont rien, peut-être, auprès de ceux qu'auront connus sa petite-fille et tous les vivants en 2070. » (Ernaux, 2008, p. 239-240) Cette présence d'une réflexion sur l'activité même d'écriture peut être beaucoup plus systématique. Ainsi Delphine de Vigan dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, premier récit autobiographique de cet auteur où elle raconte la vie de sa mère, atteinte de troubles bipolaires et qui s'est suicidée à 61 ans, alterne des chapitres de récit proprement dit et des chapitres sur l'écriture même de ce récit. Non seulement on pénètre dans la vie de sa mère et la sienne par conséquent, mais on entre aussi dans l'atelier d'écriture, où la narratrice questionne sa démarche et explique sa méthode : « Alors j'ai demandé à ses frères et sœurs de me parler d'elle, de me raconter.

Je les ai enregistrés, eux et d'autres, qui avaient connu Lucile et la famille joyeuse et dévastée qui est la nôtre. J'ai stocké des heures de paroles numériques sur mon ordinateur, des heures chargées de souvenirs, de silences, de larmes et de soupirs, de rires et de confidences. J'ai demandé à ma sœur de récupérer dans sa cave les lettres, les écrits, les dessins, j'ai cherché, fouillé, gratté, déterré, exhumé. J'ai passé des heures à lire et relire, à regarder des films, des photos, j'ai reposé les mêmes questions, et d'autres encore. » (Vigan, 2011, p. 19) De façon plus indirecte, Régis Jauffret dans *Lacrimosa* rend présente l'activité d'écriture à travers les commentaires de la femme aimée ; par le truchement de ses lettres fictives, il commente sa propre écriture très souvent avec une forme de cynisme, de lucidité, voire de cruauté. Ainsi la jeune femme pointera-t-elle la tendance de l'autobiographe (de tout autobiographe) à inventer, combler les manques par de la fiction et elle l'accusera de mentir : « Tu mens trop. Oublie la violence et l'imaginaire. Et tâche à l'avenir d'avoir le mensonge en horreur. » (Jauffret, 2008, p. 86) Dans le *Journal d'un corps*, le narrateur commente *a posteriori* son journal dans les « notes à Lison ». Ces notes, courts chapitres en italique intercalés dans le journal, sont elles très « classiques » et épousent le regard rétrospectif de l'autobiographe. Dès la première lettre à Lison, datée du 3 août 2010, il exprime sa défiance envers le journal intime : « C'est un drôle de présent que te remet le notaire : rien de moins que mon corps ! Non pas mon corps en chair et en os, mais le journal que j'en ai tenu en douce ma vie durant. [...] Pas un journal intime, ma fille, tu connais ma prévention contre la recension de nos fluctuants états d'âme. [...] il ne s'agit pas d'une recension au jour le jour mais plutôt à la surprise la surprise – notre corps n'en est pas avare – de ma douzième à ma quatre-vingt-huitième et dernière année, et ponctuée de longs silences, tu verras, sur ces plages de la vie où notre corps se laisse oublier... » (Pennac, 2012, p. 11-13) Au journal intime, reflétant au jour le jour un moi « fluctuant », voire éclaté, Daniel Pennac préfère le journal d'un corps, qui, malgré les surprises qu'il réserve, offre une forme de permanence.

- 10 Ainsi dans ces différentes œuvres, on remarque comment les auteurs à la fois reprennent certaines caractéristiques de l'autobiographie classique, mais tiennent également à s'en écarter : au-delà de choix énonciatifs et narratifs originaux, l'écriture est présente dans le récit à travers un métadiscours¹⁰. Cette présence crée une relation particulière entre le présent de l'écriture et le passé raconté. Le temps du récit et le temps de la narration coexistent et on peut mesurer combien le passé s'écrit au présent. Ainsi on peut avancer que la capacité érudite de l'écriture tient autant au dispositif narratif mis en œuvre qu'au remodelage des temporalités qu'il permet. Qu'apporte cette mise en abîme de l'écriture elle-même ? Dans quelle mesure nourrit-elle la quête d'identité qui se joue dans les récits de soi ?

Écriture et quête d'identité

- 11 La présence de l'activité d'écriture dans un récit consacré au passé produit un certain nombre de significations : la restitution du passé n'est pas une fin en soi, elle prend son sens au regard du présent de l'écriture et donc du présent du narrateur. Cet enjeu rend la forme cruciale : il faut trouver la forme la plus appropriée pour faire surgir du passé une vérité qui sera utile pour le présent à vivre ; ainsi l'activité même d'écriture révèle l'écrivain à lui-même et travaille constamment son identité.
- 12 Pour Annie Ernaux, comme pour nombre d'autobiographes, il s'agit avant tout dans *Les Années* de « sauver » le passé. Comme elle le note au début du récit, quand un être meurt,

tous les souvenirs, images qu'il porte en lui, disparaissent avec lui. En restituant toutes ces images, souvenirs, aussi bien de sa vie que du monde qu'elle a traversé, plus exactement d'ailleurs qui l'a traversée¹¹, elle entend sauver le passé. Ce sont les derniers mots du livre : « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais. » (Ernaux, 2008, p. 242) Dans les récits de deuil de Régis Jauffret et Michel Rostain, et dans celui de Delphine de Vigan, il s'agit dans le présent de l'écriture de tenter de ressusciter l'être cher, de le faire vivre encore un peu au présent à travers les pages, surtout quand la mort est survenue trop prématurément. Dans le récit de Michel Rostain, la cérémonie d'enterrement donne lieu à une mise en abîme de la signification de ce qu'on est en train de lire : « Il s'arrête. Rien à dire. Que des larmes. À l'instant même surgit pourtant l'évidence : il faut raconter. Pas le vide, mais le plein. Ils vont tout dire, les derniers jours de ma vie, de quoi je suis mort, comment je suis mort, chacun veut savoir, c'est cela qu'il faut dire. En maman même évidence, sans qu'ils se concertent. [...] Ils ont comme l'illusion que s'ils racontent, la mort ne gagnera pas tout. » (Rostain, 2011, p. 95) Il faut raconter pour lutter contre la mort. La démarche de Delphine de Vigan rejoint ce souci de faire revivre. Si elle a longtemps repoussé l'idée d'écrire sur sa mère, la souffrance un peu atténuée, elle a pensé qu'elle devait garder certains traits, sa manière d'être, de marcher, mais aussi ne « rien oublier de son humour à froid, fantasmatique, et de sa singulière aptitude à la fantaisie ». (Vigan, 2011, p. 18) Et finalement : « Et puis, comme des dizaines d'auteurs avant moi, j'ai essayé d'écrire ma mère ». (Vigan, 2011, p. 19) Delphine de Vigan dit « écrire ma mère » et non « sur ma mère ». La construction transitive directe du verbe « écrire » a pour effet de montrer que l'écriture dessinera rien moins que la mère elle-même et non seulement un discours sur la mère. Le contenu du récit est donc tourné vers le passé, mais pour lui conférer une place dans le présent, présent qui s'en trouvera modifié. Régis Jauffret pousse encore plus loin ce souci de résurrection par les mots et l'exprime avec une forme d'ironie. Charlotte invective ainsi le narrateur : « Tu es donc assez vaniteux pour croire [...] Qu'à force, les phrases frottées l'une contre l'autre produiront une étincelle et réveilleront la Belle au bois dormant ? » (Jauffret, 2008, p. 72) ou plus sincèrement « Je t'en supplie, espèce d'amour, si tu parles de moi, au moins que j'apparaisse. [...] Que je sois la lumière, nette, bien découpée, qu'on me voie à tant faire, que je me ressemble un peu, comme si j'étais presque vivante, comme si j'étais une photo pas trop floue. » (Jauffret, 2008, p. 141) Plus encore qu'une résurrection, qui consisterait à faire revivre, Régis Jauffret re-crée la femme aimée de manière presque magique comme le montre un vocabulaire qui pourrait être emprunté au conte : « phrases frottées l'une contre l'autre », « Belle au bois dormant », « que j'apparaisse ».

- 13 Au présent, cette écriture du passé répond à une nécessité impérieuse, vitale. Ainsi le fait qu'Annie Ernaux mûrisse pendant de longues années le projet de son récit montre combien il a été crucial de le mener à bien en trouvant une forme qui puisse récapituler sa vie à elle en la fondant dans celle des autres : « C'est un sentiment d'urgence qui [...] la ravage. [...] C'est maintenant qu'elle doit mettre en *forme* par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes, qui double son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée de plus en plus longue. » (Ernaux, 2008, p. 237) Le jeune narrateur du *Journal d'un corps* décide d'écrire après avoir eu une peur terrible, alors qu'il a 12 ans et que ses camarades l'ont attaché à un arbre. Les premiers mots de son journal sont : « Je n'aurai plus peur, je n'aurai plus peur, je n'aurai plus peur, je n'aurai plus peur, je n'aurai plus peur. » (Pennac, 2012, p. 25). Il les commente ainsi peu de temps avant sa mort : « ce journal qui pendant toute la vie qui allait suivre s'est proposé de distinguer le corps de l'esprit, de

protéger dorénavant mon corps contre les assauts de mon imagination, et mon imagination contre les manifestations intempestives de mon corps. » (Pennac, 2012, p. 22) L'écriture s'impose également à Delphine de Vigan pour sauver sa vie présente : « J'écris ce livre parce que j'ai la force aujourd'hui de m'arrêter sur ce qui me traverse et parfois m'envahit, parce que je veux savoir ce que je transmets, parce que je veux cesser d'avoir peur qu'il nous arrive quelque chose comme si nous vivions sous l'emprise d'une malédiction¹², pouvoir profiter de ma chance, de mon énergie, de ma joie, sans penser que quelque chose de terrible va nous anéantir et que la douleur, toujours, nous attendra dans l'ombre. » (Vigan, 2011, p. 297-298)

- 14 Ainsi ce que ces œuvres donnent à lire, ce n'est pas seulement l'histoire d'un individu ou d'un de ses proches, mais aussi celle d'un individu en train de l'écrire. Car pour l'écrivain, l'écriture fait partie, au même titre que l'amour, le deuil, de l'expérience de sa vie, de son histoire vécue. Elle travaille, comme l'amour, le deuil, à le déterminer, à le transformer. Elle participe d'un travail identitaire permanent. En effet, la quête de soi exige une réflexion constante et l'écriture vient alimenter ce travail identitaire. Nous pouvons ici emprunter quelques notions à Jean-Claude Kaufmann, sociologue qui a élaboré une théorie de l'identité. Il montre que la notion d'identité a considérablement évolué au lendemain de la seconde guerre mondiale : les individus qui étaient jusque-là restés intégrés dans des cadres sociaux et institutionnels relativement stables, se trouvent « alors livrés à eux-mêmes pour définir le sens de leur vie. D'où une angoisse nouvelle, et une quête d'appartenances, censées remplacer les cadres perdus. D'où un questionnement sur soi, particulièrement sensible dans les contextes de changements existentiels » (Kauffman, 2004, p. 27) Un questionnement incessant qui les livre à l'incertitude, alors que l'identité, elle, « ne cesse de recoller les morceaux. Elle est un système permanent de clôture et d'intégration du sens, dont le modèle est la totalité. » (Kauffman, 2004, p. 82) L'individu contemporain se trouve donc face à une contradiction : « À l'origine fissionnelle de la réflexivité généralisée, qui déconstruit en tous sens les moindres certitudes, il doit opposer la logique fusionnelle de la construction de soi, les lignes de vie qui font sens. » (Kauffman, 2004, p. 110) Retenons cette expression « lignes de vie qui font sens » L'écriture est un moyen, parmi d'autres, pour faire travailler l'identité à son unité, pourrait-on dire. À quoi d'autre travaille l'écriture qu'à « recoller les morceaux » d'un individu, déchiré par le deuil, la perte ou la folie d'une mère ? À donner un sens à une douleur ?
- 15 Le terme « travail » est approprié : il comporte ses phases de projet, de progression, de stagnation, de doute et de découragement. Ainsi Delphine de Vigan se sent à plusieurs reprises incapable de continuer son récit, minée par l'impuissance. Recherchant inlassablement les causes de la folie de sa mère, elle en traque les traces dans son enfance, elle croit en tenir l'origine – le viol par son père dont elle aurait été victime et dont l'aveu, ignoré par tous, a provoqué la première chute dans la folie – mais aucune vérité n'émerge et la forme du récit lui échappe : « J'espérais pouvoir manipuler le matériau à ma guise, et c'est l'image un peu classique d'une pâte qui me vient, une pâte à tarte comme Liane m'avait appris à les faire quand j'étais enfant, brisée ou feuilletée, que j'aurais fabriquée entre mes mains à partir d'ingrédients épars avant de la faire rouler sous ma paume, de l'aplatir avec force, voire de la projeter vers le plafond pour observer de quelle manière elle s'y collerait. Au lieu de quoi, je ne peux toucher à rien. Au lieu de quoi il me semble que je reste des heures les mains en l'air, les manches remontées jusqu'aux coudes, ficelée dans un horrible tablier de bouchère, terrorisée à l'idée de trahir

l'histoire, de me tromper dans les dates, les lieux, les âges, au lieu de quoi je crains d'échouer dans la construction du récit telle que je l'avais envisagée. » (Vigan, 2011, p. 150-151) L'image de la pâte qui parviendrait à prendre forme à partir d'ingrédients épars est une belle métaphore de l'écriture qui travaille, pétrit la matière du passé pour lui donner du sens. Il ne s'agit pas seulement de restituer le passé mais de le recréer littéralement. Elle a pour corollaire l'échec éventuel, teinté de culpabilité, de crainte de trahir cruellement ce passé. De manière plus implicite, Régis Jauffret rend compte des efforts pour trouver le ton juste de son récit de deuil : « On dirait parfois que mon cercueil résonne comme le coffre d'un piano. Si j'existais, j'entendrais tes mots qui tapotent le couvercle comme les marteaux les cordes d'une table d'harmonie. Tu plaques des accords, tu improvises, tu essaies de trouver une mélodie. » (Jauffret, 2008, p. 71), métaphore musicale qui sied particulièrement au titre du récit¹³ et qui montre que là aussi, il y a recherche, improvisation, il ne s'agit pas de rejouer une partition déjà écrite, mais de la recréer, de lui donner une nouvelle réalité. Annie Ernaux a quant à elle réfléchi et mûri pendant près de vingt ans le récit des *Années*¹⁴.

- 16 Le doute peut gagner ces écrivains quant à leur légitimité à écrire : « Ai-je le droit d'écrire que ma mère et ses frères et sœurs ont tous été, à un moment ou à un autre de leur vie (ou toute leur vie), blessés, abîmés, en déséquilibre, qu'ils ont tous connu, à un moment ou à un autre de leur vie (ou toute leur vie), un grand mal de vivre, et qu'ils ont porté leur enfance, leur histoire, leurs parents, leur famille, comme une empreinte au fer rouge ? [...] Je ne sais pas. » (Vigan, 2011, p. 180), se demande Delphine de Vigan. Le narrateur de *Lacrimosa* par le truchement de la femme aimée, interroge son écriture qui se nourrit de la mort de l'autre, de la souffrance : « profite de ma pendaison comme d'une aubaine. Recycle mon malheur, cruel écologiste, afin qu'aucune souffrance ne soit perdue. » (Jauffret, 2008, p. 174) Ils entrevoient les limites de leur écriture. Delphine de Vigan n'élucidera pas complètement les secrets de famille (l'activité collaborationniste du grand-père, le viol de la mère par celui-ci), l'enfance de Lucile restera opaque. C'est Régis Jauffret qui exprime le mieux la vanité de son récit, même s'il s'est imposé à lui. Il s'agissait de ressusciter Charlotte, de la faire revivre. Elle l'invective : « Tu pensais sans doute que j'allais ressusciter après un rude hiver d'écriture, et qu'à force de palabres la mort accepterait de me libérer comme une taularde en fin de peine ? » (Jauffret, 2008, p. 168) Le narrateur l'admet par sa propre voix : « J'ai essayé en vous écrivant une histoire de dompter la mort. Vous savez bien que je n'y suis pas parvenu. » (Jauffret, 2008, p. 215) Le narrateur du *Journal d'un corps* constate les limites de la forme choisie : « j'atteins une fois encore aux limites de ce journal : la frontière entre le corps et la psyché. De la panique d'être trop jeune à la terreur d'être trop vieux, en passant par la maladie d'impuissance qui tua Pavese et envoya l'Octave de Stendhal mourir pour l'indépendance de la Grèce, l'esprit et le corps s'accusent mutuellement d'impuissance, en un procès effrayant de silence. » (Pennac, 2012, p. 213) L'écriture est un véritable travail semé de difficultés et qui s'inscrit dans une durée. Il y a aussi un temps de l'écriture ainsi révélé.
- 17 Cependant, de cette écriture, du travail de l'identité qu'elle permet, du sens peut surgir. Elle aide à « fabriquer du sens » (Kauffman, 2004, p. 82), un sens qui naît de cette confrontation entre le présent et le passé raconté, permise par la mise en abîme du travail d'écriture. À cerner pourquoi, par exemple, on est devenu écrivain. Delphine de Vigan émet plusieurs hypothèses au fil de son récit. La première hypothèse puise dans les « fictions » que sa propre mère s'inventait (une aventure avec Marcello Mastroianni, avoir dégusté une poule au pot avec Manet et Monet) : « j'ai compris combien l'écriture,

mon écriture, était liée à elle, à ses fictions, ces moments de délire où la vie lui était devenue si lourde qu'il avait fallu s'en échapper, où sa douleur n'avait pu s'exprimer que par la fable. » (Vigan, 2011, p. 18-19) L'analyse se fait plus précise : « j'écris à cause du 31 janvier 1980 [date du premier internement de sa mère]. L'origine de l'écriture se situe là, je le sais de manière confuse, dans ces quelques heures qui ont fait basculer nos vies, dans les jours qui les ont précédées et le temps d'isolement qui a suivi. » (Vigan, 2011, p. 280) Elle est aussi peut-être dans la réalisation d'un désir d'écrire de Lucile : « Ai-je pris à ma charge, sans le savoir le désir de Lucile ? Je ne sais pas. » (Vigan, 2011, p. 382) Cette écriture devient même l'enjeu premier du récit : « Un matin je me suis levée et j'ai pensé qu'il fallait que j'écrive, dussé-je m'attacher à ma chaise, et que je continue de chercher, même dans la certitude de ne jamais trouver de réponse. Le livre, peut-être, ne serait rien d'autre que ça, le récit de cette quête, contiendrait en lui-même sa propre genèse, ses errances narratives, ses tentatives inachevées. Mais il serait cet élan, de moi vers elle, hésitant et inabouti. » (Vigan, 2011, p. 48) L'écriture est aussi une quête de sens et Delphine de Vigan atteint à la fin du récit une vérité exprimée avec une telle simplicité qu'elle tombe avec force : « « Non. Personne ne peut empêcher un suicide. » Me fallait-il écrire un livre, empreint d'amour et de culpabilité pour parvenir à la même conclusion ? » (Vigan, 2011, p. 436). La narratrice se dit alors capable d'accepter que sa mère, malade d'un cancer, ait mis fin à ses jours à 61 ans : « Lucile est morte comme elle le souhaitait : vivante. Aujourd'hui, je suis capable d'admirer son courage. » (Vigan, 2011, p. 437) Pour Michel Rostain, la quête poursuivie par l'écriture pourrait tenir dans cette question : « comment s'éloigner les uns des autres ? » (Rostain, 2011, p. 140) En racontant les derniers jours de son fils à la lueur de la mort qui est survenue. Raconter et se raconter des histoires : « Papa se raconte qu'une petite flamme s'est allumée, ce serait moi. » (Rostain, 2011, p. 108) Mettre au jour coïncidences et hasards successifs qui n'ont de vertu que de donner un sens à ce qui n'en a pas, à accepter ce qui n'est pas acceptable. Ainsi au geste désespéré des parents qui vont garder quelques cendres de leur fils avant qu'elles ne soient inhumées, répond le souhait du fils rapporté par une amie bien après sa mort de voir ses cendres dispersées en Islande ; alors ce geste prend tout son sens : « Bombe ! Papa bouleversé, dépassé, assommé. Ce n'est pas tant l'Islande qui fait mouche que la dispersion des cendres. Voilà donc pourquoi ! Ces cendres dérobées à l'urne du cimetière de Ploaré, ces traces qu'ils conservaient comme un secret entre eux deux seuls, c'était donc en fait des cendres dans l'attente d'être dispersées selon mes vœux ? » (Rostain, 2011, p. 146) Les parents repéreront d'autres coïncidences troublantes¹⁵ dont finalement la véracité importe peu car « Le récit rassemble. Les rebondissements deviennent comme plus cohérents avec cette communion. Le chemin de la Bretagne à l'Islande va tout droit, y compris avec les tours et les détours qu'il a pris pour aboutir. Les amis écoutent inlassablement maman et papa qui racontent inlassablement. Tout s'emboîte parfaitement bien dans leur récit le plus ordonné ». (Rostain, 2011, p. 161) Le récit unifie et aboutit à l'acceptation : « merci à cette formidable chaîne humaine qui m'a donné l'énergie de raconter cette histoire et de transmettre à mon tour le message de Daniel¹⁶ : "On peut vivre avec ça." » (Rostain, 2011, p. 174)

18 Ces autobiographies qui s'éloignent quelque peu de l'autobiographie classique mettent au jour le rôle de l'écriture dans la quête de soi qui se joue dans tout écrit personnel. Par des choix narratifs remarquables, ces auteurs explorent d'autres manières de se dire. Ils vont plus loin en commentant leur écriture à même le texte. Ils éclairent ainsi aussi bien leurs choix, leurs méthodes, que la manière dont l'écriture entre dans leur quête d'identité. Elle devient leur voie pour cheminer dans leur propre histoire, la clé qui ouvrira des

significations et fabriquera du sens : surmonter la mort d'un être aimé, éclairer les énigmes familiales, dompter les peurs du corps, laisser une trace de ce passé qui disparaîtra avec la mort de l'écrivain.

- 19 Cette présence de l'écriture éclaire une des spécificités de l'écriture autobiographique : elle s'écrit au présent à partir d'un matériau passé. Évoquer l'écriture dans le récit permet de confronter le présent de l'écriture au passé qu'elle restitue. Une confrontation qui semble s'imposer de toute urgence à ceux qui n'ont alors d'autres choix que d'écrire et de remonter le temps, dans une quête qui prend des allures d'enquête : « c'est à partir du présent que le passé s'appréhende, dans le mouvement de « remontée-amont » vers lui et non dans la fiction d'une histoire linéaire, chronologiquement dévidée. » (Viart, 2007, p. 131)
- 20 Les choix narratifs originaux que nous avons analysés font jouer les rapports entre le présent et le passé et le surgissement d'un sens doit beaucoup également à ce jeu des temporalités. Donner la parole à l'être disparu, c'est le ressusciter, le faire vivre dans un présent fictif où il peut commenter l'écriture de celui qui l'écrit. Quand Annie Ernaux retrace l'histoire collective à l'aune de sa propre vie, elle confère également au temps passé une dimension historique, elle parvient à faire « ressentir le passage du temps en elle et hors d'elle, dans l'Histoire » (Ernaux, 2008, p. 158) Ces récits qui explorent le passé tout en s'interrogeant sur leur propre genèse et leur propre élaboration rassemblent, réunissent, et relient le présent au passé quand il y a eu rupture due au deuil, à la maladie, ou à la folie ; ils tissent des liens de sens, des « lignes de vie ». Cette écriture du passé devient alors une expérience pleinement présente, un travail qui travaille l'identité, qui questionne ses propres limites, et en tous les cas aboutit à une forme d'apaisement et d'acceptation. À travers ces différentes temporalités, on perçoit alors le rôle fondamental du processus d'écriture lui-même dans la quête identitaire de celui qui raconte. Il s'agit de raconter, certes, de sauver le passé, de prolonger par l'écriture la présence de l'être perdu, mais avant tout de se chercher à travers cette écriture, de donner du sens à ce que l'on a vécu pour pouvoir continuer à vivre.
- 21 L'auteur qui écrit son passé n'est pas, comme on pourrait le croire, nostalgique et passéiste. Il est au contraire pleinement dans le présent, cherchant comme tout individu, avec son outil à lui, l'écriture, à rendre cohérente son histoire de vie, à faire entrer son passé dans son présent et à conférer à ce passé – fût-il fait de ruptures, de souffrances, et de bonheur – un sens qui serve pour lui et pour le lecteur.
- 22 Que le lecteur soit ainsi invité à regarder l'écrivain écrire, à partager ses doutes, ses interrogations, à s'interroger avec lui sur la pertinence de la forme choisie, accroît la force de l'autobiographie, sa force d'authenticité. On est amené à croire cet individu qui non seulement raconte sa propre vie, dans ses aspects les plus universels, mais qui nous permet de saisir la profondeur de sens de ce qu'il écrit.

BIBLIOGRAPHIE

- BURGELIN C., 2011. « Je » est un écrivain d'avenir », in VIART D., DEMANZE L. (dir), 2011. *Fins de la littérature, Esthétiques et discours de la fin*, tome I, Armand Colin, Collection « Recherches », p. 211-221.
- DE VIGAN D., 2011. *Rien ne s'oppose à la nuit*, Paris, JC Lattès.
- ERNAUX A, 1983. *La Place*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX A, 2011. *Écrire la vie*, Gallimard, Collection « Quarto Gallimard ».
- ERNAUX A., 2011. *L'Atelier noir*, Éditions des Busclats.
- ERNAUX A., 2008. *Les Années*, Paris, Gallimard.
- FERNIOT C., mars 2012. « Daniel Pennac, Corps d'adulte, cœur d'enfance », *Lire*, n° 403, p. 26-28.
- JAUFFRET R., 2008. *Lacrimosa*, Paris, Gallimard.
- KAUFMANN J.-C., 2004. *L'Invention de soi, une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin.
- LAPOINTE J., 21 mai 2012. « Daniel Pennac : ceci est mon corps », *La Presse*.
- LEJEUNE P., [1975], 1996. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MAY G., 1984. *L'Autobiographie*, Presses Universitaires de France.
- PENNAC D., 2012. *Le Journal d'un corps*, Paris, Gallimard.
- STRASSER A., 2012. « L'énonciation dans *Les Années*, quand les pronoms conjuguent mémoire individuelle et mémoire collective », *Roman 20-50*, n° 54, p. 165-175.
- VIART D, 2004. « Le moment critique de la littérature : comment penser la littérature contemporaine », in Blanckeman B., Millois J.- C., *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte Éditeur, p. 11-35.
- VIART D., VERCIER B., 2005. *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.
- VIART D., 2007. « L'archéologie de soi dans la littérature française », in *Vies en récit, Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, in DION R., FORTIER F., HAVERCROFT B., LÜSEBRINK H.-J. (dir), Éditions Nota Bene, Collection « Convergences », p. 107-137.

NOTES

1. Récits qui « déplacent l'investigation de l'intériorité vers l'antériorité. » (Vercier, Viart, 2005, p. 76) « Le récit de l'autre – le père, la mère ou tel aïeul – est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage. » (Vercier, Viart, 2005, p. 77)
2. Les fictions biographiques sont une extension du récit de filiation ; le geste autobiographique se tourne vers des « biographies électives » : « Le sujet se cherche dans la figure de l'autre. » (Vercier, Viart, 2005, p. 100)

3. Dominique Viart et Bruno Vercier utilisent l'expression de « littérature déconcertante » dans l'introduction de leur essai *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005 : « A côté des littératures consentantes, qui n'ont d'autre préoccupation que de réussir un bel objet ou de faire un bon "coup" éditorial, s'élabore une littérature plus déconcertante. Elle ne cherche pas à correspondre aux attentes du lectorat mais contribue à les déplacer. [...] c'est une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme *activité critique*, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent. » (p. 10). Les œuvres de notre corpus s'interrogeant, à des degrés variables certes, sur l'écriture elle-même nous semblent illustrer cette littérature contemporaine.

4. Nous avons étudié l'énonciation dans *Les Années* : Strasser A., décembre 2012. « L'énonciation dans *Les Années*, quand les pronoms conjuguent mémoire individuelle et mémoire collective », *Roman* 20-50, n° 54, p. 165-175. Cette étude s'appuie notamment sur les sources suivantes :

- Francine Dugast-Portes, 2008. *Annie Ernaux, Étude de l'œuvre*, Collection « Les écrivains au présent », Bordas.

- Francine Dugast-Portes, 2010. « *Les Années* d'Annie Ernaux entre littérature et ethnologie », in *Revue des sciences humaines*, n° 299, p. 93-107.

- Véronique Montémont, 2011. « *Les Années* : vers une autobiographie sociale », in Bajomée D., Dor J. (dir), *Annie Ernaux, Se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck, p. 117-132.

- *Annie Ernaux, Perspectives critiques*, Textes réunis par Sergio Villani, Toronto, Legas, 2009.

On peut également consulter plus spécifiquement sur le traitement du temps dans *Les Années* :

- Michael Sheringham, 2012. « Annie Ernaux : le temps et l'archive dans *Les Années* », in Viart D., Demanze L. (dir), *Fins de la littérature, Esthétiques et discours de la fin*, Tome 2, Armand Colin, Collection « Recherches », p. 176-190.

- Jérôme Meizoz, « Annie Ernaux, temporalité et mémoire collective », *ibidem*, p. 187-199.

5. Nous avons cependant montré dans l'article cité en note 4 que l'individuel « résistait » et que le je affleurait souvent dans ce récit.

6. Cette mise à distance, outre qu'elle contribue à gommer la dimension personnelle de l'expérience, nous semble résoudre la difficulté rencontrée par tout autobiographe quand il emploie le « je » : le « je » de l'enfant ne coïncide pas avec le « je » de l'adulte.

7. Dominique Viart avait déjà utilisé cette expression en 2004 dans un article analysant la dimension « critique » de la littérature contemporaine : « Ainsi les "fictions" ne sont-elles plus de simples productions de l'imaginaire, mais bien des élaborations interrogeantes – et parfois érudites – aux confins de l'imagination et de la réflexion. », « Le moment critique de la littérature : comment penser la littérature contemporaine », in Blanckeman B., Millois J.-C., 2004, *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte Éditeur, p. 31.

8. « Ni tout à fait un autre, ni vraiment lui, ce *Journal d'un corps* que nous offre Daniel Pennac n'est pas non plus un testament, plutôt une enquête sur un quotidien familial : le goût du résiné sur la tartine du goûter, l'odeur d'une femme ou d'une ruelle de Venise. » Christine Ferniot, mars 2012, « Daniel Pennac, Corps d'adulte, cœur d'enfance », *Lire*, n° 403, p. 26-28.

9. « Si son personnage, né pendant l'Entre-deux-guerres, ne lui ressemble pas, l'auteur s'est évidemment basé sur son expérience et y a inclus de nombreuses anecdotes qu'il a vécues. "Ça fait 40 ans que je trimalle ce sujet et que j'ai envie d'écrire ce livre. Mais il fallait que je laisse mûrir l'objet pour avoir de la matière." » Josée Lapointe, 21 mai 2012, « Daniel Pennac : ceci est mon corps », *La Presse*.

10. Le métadiscours n'est pas absent d'autobiographies dites classiques, de Rousseau à Sarraute ou Robbe-Grillet, en passant par Leiris et Sartre, mais il n'a pas le caractère systématique que l'on trouve dans certaines œuvres contemporaines.

11. Elle écrit dans la préface d'*Écrire la vie*, pour en justifier le titre : « Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle : le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire

sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. [...] J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le "je" qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent. » p. 7.

12. La famille de Delphine de Vigan est frappée par les drames. Ainsi sa mère Lucile est la 5^{ème} d'une fratrie de 9 enfants. Trois des frères de Lucile sont morts : Antonin à 6 ans en se noyant en tombant dans un puits, Jean-Marc à 15 ans d'hypoxypnie ou asphyxie auto-érotique et Milo, suicidé à 28 ans. Lucile elle-même, bipolaire, se suicidera à 61 ans. Barbara, sœur de Liane la mère de Lucile, était bipolaire. Certaines sœurs de Liane auraient été victimes d'abus sexuels de la part de leur père.

13. On peut voir dans le titre du récit une référence à *Lacrimosa*, mouvement du Requiem en ré mineur de Mozart (1791), inachevé, ce mouvement en constituant les stances finales.

14. *L'Atelier noir* (Éditions des Busclats, 2011), journal d'écriture tenu de 1982 à 2007 permet de suivre les questionnements qui ont nourri le projet des *Années*.

15. « Soudain, à la mi-avril 2010 [...] un nouveau prodige pour de nouveaux récits : la semaine de mon vingt-huitième anniversaire, "mon" volcan s'est réveillé. Le monde entier s'est mis à bafouiller ce nom "imprononçable" : Eyjafjallosjökull, quand il y a longtemps que ces syllabes faisaient partie de leur musique intime. [...] Ils me voient à la une de tous les journaux. Ils exultent. [...] Total délire. L'histoire qu'ils racontent aux amis est de plus en plus incroyable, heureuse, émerveillée, humoristique. » (Rostain, 2011, p. 170-171)

16. Daniel est un ami du père, également en deuil de son fils, qui lui avait dit cela quelques jours après la mort de Lion.

RÉSUMÉS

Certains écrivains contemporains choisissent de raconter leur vie ou un épisode de leur vie de manière originale, délaissant ainsi l'autobiographie traditionnelle ainsi que la plus récente autofiction. Cette originalité peut résider dans des choix énonciatifs déconcertants (Annie Ernaux, *Les Années*, Michel Rostain, *Le Fils*, Régis Jauffret, *Lacrimosa*, Daniel Pennac, *Le Journal d'un corps*) et/ou dans l'inscription même de la démarche d'écriture dans le texte : l'auteur raconte sa vie passée et l'écriture du récit que nous lisons (*Les Années*, Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*). Cette narration inattendue a pour conséquence de refléter un lien particulier entre le passé raconté et le présent de l'écriture, car là où l'autobiographie traditionnelle permettait un clair départ entre le temps raconté et le temps de la narration, on mesure ici combien le passé s'écrit à l'aune du présent de l'écriture. Cette mise en abîme de l'écriture montre comment elle participe de la quête identitaire qui est au cœur de tout récit autobiographique. Les écrivains sont à la recherche d'une forme qui leur permettra d'approcher au plus près leur vérité ou au moins de tenter de l'approcher, et ils rendent compte de cette recherche.

Some contemporary authors choose to tell about their life or part of it in an original way, leaving aside traditional autobiographies as well as the more recent auto-fiction. Such originality may result in disconcerting speech patterns (Annie Ernaux, *Les Années*, Michel Rostain, *Le Fils*, Régis Jauffret, *Lacrimosa*, Daniel Pennac, *Le Journal d'un corps*) and/or in having the fact of writing itself become part of the text: the author tells about his/her past existence and at the same time about the tale we are reading (*Les Années*, Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit*). As a consequence, that unexpected narrative reflects a specific connections between the past being

told and the present act of writing, for while traditional autobiographies allowed a clear separation between time told and time of telling, we realize how much the past is actually written with an eye to the present. This *mise en abîme* of the act of writing shows that it is part of the quest for identity which lies at the heart of all autobiographical narratives. Authors are searching for a form allowing them to get as close as possible to their own truth or at least try to approach it, and they are accounting for that search.

Algunos escritores contemporáneos eligen contar su vida, o un episodio de ésta, de manera original, dejando de lado tanto la autobiografía tradicional como la más reciente auto-ficción. Esta originalidad reside en búsquedas enunciativas desconcertantes (Annie Ernaux, *Les Années* [Los años], Michel Rostain, *Le Fils* [El Hijo], Régis Jauffret, *Lacrimosa*, Daniel Pennac, *Le Journal d'un corps* [Diario de un cuerpo]) y/o en la propia inscripción de la escritura en el texto, cuando el autor relata su vida pasada a la vez que el trabajo de escritura del relato que leemos (*Les Années*, Delphine de Vigan, *Rien ne s'oppose à la nuit* [Nada se opone a la noche]). Este tipo inesperado de narración refleja una relación particular entre el pasado relatado y el presente de escritura. Puesto que la autobiografía tradicional permitía una distinción clara entre tiempo contado y tiempo de la narración, podemos medir, en los casos que nos interesan aquí, a qué punto el pasado se escribe a la luz del presente de escritura. Esta « *mise en abîme* » de la escritura muestra como ésta participa de la búsqueda identitaria central en todo texto autobiográfico. Los escritores buscan formas que permitan acercarse lo más posible a su verdad o, por lo menos, intentan acercársele. Y nos dan cuenta de dicha búsqueda.

INDEX

Mots-clés : autobiographie, écriture de soi, métadiscours, identité, littérature française contemporaine

Keywords : autobiography, writing about oneself, metadiscourse, identity, contemporary French literature

Palabras claves : autobiografía, escritura de sí mismo, metadiscurso, identidad, literatura francesa contemporánea

AUTEUR

ANNE STRASSER

IUT Nancy-Charlemagne. LIS (*Littératures, Imaginaire, Sociétés*), EA 7305.

anne.strasser@univ-lorraine.fr