

Swarthmore College

## Works

---

Senior Theses, Projects, and Awards

Student Scholarship

---

2016

### Écriture plate, écriture pleine: Annie Ernaux et la représentation dans *Journal du dehors*

Rose Wunrow , '16

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/theses>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

#### Recommended Citation

Wunrow, Rose , '16, "Écriture plate, écriture pleine: Annie Ernaux et la représentation dans *Journal du dehors*" (2016). *Senior Theses, Projects, and Awards*. 872.

<https://works.swarthmore.edu/theses/872>

Please note: the theses in this collection are undergraduate senior theses completed by senior undergraduate students who have received a bachelor's degree.

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Senior Theses, Projects, and Awards by an authorized administrator of Works. For more information, please contact [myworks@swarthmore.edu](mailto:myworks@swarthmore.edu).

Écriture plate, écriture pleine : Annie Ernaux et la représentation dans  
*Journal du dehors*

par Rose Wunrow

A senior paper submitted in partial fulfillment of the requirement for the degree of Bachelor of  
Arts in French and Francophone Studies at Swarthmore College  
2016

French and Francophone Studies Section  
Professor Carina Yervasi

L'œuvre *La place* par l'écrivaine et professeure de lettres Annie Ernaux, écrit en 1983, s'ouvre sur une inscription de Jean Genet : il écrit, "Je hasarde une explication : écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi." Voici ce qui se situe à la base de l'écriture d'Ernaux : l'effort d'écrire contre une tradition littéraire de trahison. Née en 1940 en Normandie, Ernaux vient d'une famille qui a vu une progression sociale, du milieu populaire au travail comme petits commerçants. Pour Ernaux, qui a reçu une éducation lycéenne et universitaire qui l'a propulsée dans la classe bourgeoise elle-même, l'idée de trahison se manifeste entre les classes sociales : dans la littérature française, elle note la hiérarchie marginalisante créée par les lecteurs et écrivains bourgeois qui se focalisent sur la représentation de leur propre milieu social, en reléguant ceux de la classe ouvrière et populaire à la périphérie de la littérature. Ces gens à faible revenu n'y trouvent aucune représentation. *La place* souligne le fait que, pour Ernaux, cette trahison vient du contexte social dans l'ensemble, mais est aussi très personnelle. En décrivant son rapport avec son père, Ernaux écrit : "Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé" (LP 23). Pour minimiser cette distance qu'elle remarque entre elle et sa famille, et la littérature et la classe populaire, Ernaux se consacre au développement d'un style d'écriture non-esthétique et généralement autobiographique qu'elle nommerait *l'écriture plate* - un style qui est à la fois littéraire et influencé par la sociologie.

Ernaux s'est tournée envers l'autobiographie tôt dans sa carrière littéraire, et, dès le début, d'une façon unique. Dans l'acte d'écrire une œuvre autobiographique, certains (suivant le modèle célèbre de Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*) disent qu'un auteur devrait s'inscrire dans le texte avec un "je" suprême, qui attire l'attention du lecteur en s'établissant au centre du texte; d'autres affirment que l'acte de se contempler risque de rendre l'écriture

autobiographique surtout narcissiste, et qu'il faudrait écrire avec un "je" relégué à la périphérie du texte, avec les yeux fixés au-delà pour – dans une citation de Michel Leiris, de son chapitre "De la littérature considérée comme une tauromachie" – "me dépasser vers quelque chose de plus largement humain" (Leiris 13). Annie Ernaux s'accorde à ce dernier scénario. Dans son œuvre *Journal du dehors*, écrite en 1993 et comprise d'une centaine de pages, elle avoue ne vouloir se distinguer ouvertement ni des personnes qui l'entourent, ni du lecteur. Elle offre une anecdote où elle achète *Marie-Claire* et lit l'horoscope du mois, "'Je,' c'est moi, lecteur, et il est impossible - ou inadmissible - que je lise l'horoscope et me conduise comme une midinette. 'Je' fait honte au lecteur)" (JDD 18). Quand Ernaux écrit "je" dans le texte, elle voudrait que cette admission de sa présence établisse un lien entre elle et le lecteur qui soit direct et brusque – et, finalement, seulement une parenthèse dans une œuvre qui se focalise sur la représentation des observations quotidiennes de la classe populaire. C'est ce désir qu'elle privilégie dans sa théorisation de l'écriture plate, un style d'écriture qui frotte le langage littéraire de tout son esthétisme pour créer des représentations des défavorisés dans la littérature française bourgeoise à cause de leur milieu social. Dans un entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, elle s'avère être une écrivaine qui se dédie à son style d'écriture avec un sentiment de responsabilité : "J'ai une activité 'luxueuse' - quel plus grand luxe en effet que de pouvoir consacrer l'essentiel de sa vie à l'écriture, même si cela est une souffrance aussi - et l'une des façons de la 'racheter' est qu'elle ne présente aucun confort, que je paye de ma personne, moi qui n'ai jamais travaillé de mes mains. L'autre façon est que mon écriture concoure à la subversion des visions dominantes du monde" (ECC 49). Son style direct et minimaliste réagit contre l'écriture comme étant un acte luxueux, et cherche à présenter une écriture du réel avec la suppression du 'je' autoritaire qui aurait pu créer une vision dominante au détriment des autres.

*Journal du dehors* exemplifie profondément les aspects particuliers du style de l'écriture plate : compris d'un assemblage de détails traitant des environs qu'Ernaux traverse quotidiennement, le texte est écrit d'une manière analytique et sèche qui cherche l'objectivité pour ne pas passer des jugements aliénants. Mais quelles sont les impressions laissées par l'écriture plate, selon le public et les critiques ? Est-ce que ce moyen d'écriture devient inaccessible, et risque de créer une autre sorte de distance entre le lecteur et l'écriture ? Est-ce qu'Ernaux risque, avec son minimalisme, de créer – et perpétuer – des images généralisantes de la classe populaire, d'une façon qui évoque le paternalisme auquel elle a réagi ? Cette étude se focalise sur ces questions à travers le développement de l'écriture plate dans les contextes historiques, sociaux, et personnels autour d'Ernaux et sa carrière littéraire, les réceptions critiques qu'elle a reçues, et les philosophies de l'écriture avec qui elle s'engage. En particulier, cette étude se concentre sur *Journal du dehors* et son utilisation de l'écriture plate au sein de cette œuvre comme une tentative de représenter la classe populaire ; on analyse son choix d'anecdotes, et discute leurs possibilités interprétatives. Ces commentaires seront en dialogue avec les critiques comme Siobhan McIlvanney et Jean Pierrot, qui ont écrit de multiples analyses de l'efficacité de l'écriture plate. Enfin, on poserait la question interprétative – si Ernaux ne réalise pas son but d'une écriture *neutre* avec l'écriture plate, à quoi ça sert, donc, dans *Journal du dehors* ?

\*

Dans sa théorisation et son utilisation de l'écriture plate, Annie Ernaux s'oppose à une tradition littéraire française de longue durée qui a été considérablement bouleversée par les écrivains au 20<sup>e</sup> siècle, traitant des questions et soucis autour de l'engagement de la littérature. La seconde guerre mondiale a créé des conditions de désorientation réverbérées à travers la

littérature, et la sphère occupée par les écrivains français a été bouleversée par les événements et les répercussions de la guerre. Dans le contexte de l'épuration, les rôles joués par les écrivains, ainsi que leur rapport au gouvernement Vichy et à l'occupation allemande, étaient examinés par un regard social perçant. Le besoin pour les écrivains de représenter une source de moralité – être la voix irrépressible d'un pays qui était occupé, une voix résistante et non-collaboratrice – avait mis l'accent sur la littérature. Dans leur étude collective de l'histoire de la littérature en France, Bersani et al<sup>1</sup> écrivent :

Aussi l'année 1945, qui paraît rendre aux écrivains le sentiment de la solidarité qui les unit à leur public comme à leurs confrères, laisse-t-elle peut-être prévoir l'avènement des entreprises individuelles, des inventions singulières, des itinéraires solitaires. Demander à la littérature de transformer la société et d'imposer sa marque à l'histoire n'aura pas été une entreprise inutile. (Bersani et al, 15)

Dans un contexte où la reconstruction d'un pays détruit et démoralisé était l'objectif le plus immédiat, la possibilité pour la littérature de participer à cette reconstruction, et pour le littérateur de contribuer individuellement en employant l'écriture comme un outil de réparation, venait à l'esprit des écrivains après les années noires.

C'est dans ce contexte que l'existentialisme se développait dans un mouvement littéraire qui détournait la popularité des Surréalistes comme André Breton, qui a lancé le mouvement du Surréalisme à la suite de la première guerre mondiale, aux écrivains qui se sont engagés pendant la seconde guerre mondiale souvent en tant que résistants (Malraux, Sartre, et Camus, parmi d'autres, qui ont écrit pour des journaux clandestins comme *Combat* pendant la guerre). L'existentialisme, articulé dans les textes de Sartre et traitant du sujet de l'écrivain notamment dans son œuvre courte *Qu'est-ce que la littérature* (1948), soulignaient l'impératif pour le littérateur de reconnaître la responsabilité du lecteur – de lui montrer les réalités sociales, et de

---

<sup>1</sup> Jacques Bersani, Michel Autrand, Jacques Lecarme, Bruno Vercier.

l'encourager à trouver la liberté face aux oppressions sociétales. Ces obstacles étaient une lapalissade dans la destruction sidérante de l'après-guerre. Depuis son balcon Havre en 1945, Michel Leiris a été témoin d'une ville qui est devenue "l'effarant table rase" à cause des bombardements. Devant cette réalité peu réjouissante, Leiris songe au début de son œuvre *l'Âge d'homme* dans une préface intitulée "De la littérature considérée comme une tauromachie," "A cette échelle, les tourments personnels dont il est question dans *l'Âge d'homme* sont évidemment peu de chose : quelles qu'aient pu être, dans le meilleur des cas, sa force et sa sincérité, la douleur intime du poète ne pèse rien devant les horreurs de la guerre..." (Leiris 11). Face à un monde transformé, il fallait trouver un nouveau moyen d'exister dans la destruction qui apparaissait autour de Leiris – un nouveau moyen de s'exprimer et d'écrire la vie.

Leiris s'engage à ce besoin dans sa préface, où il souligne que l'esthétique comme l'une des valeurs dominantes de l'écriture est insuffisante : il demande qu'on insère *les cornes du taureau* dans l'écriture – une métaphore qui, pour Leiris, renvoie à "d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier" (Leiris 14). Cette création d'un nouveau style, lié avec l'écriture engagée à laquelle Sartre s'intéressait, constituait aussi une négation – spécifiquement, Leiris voudrait que cette écriture qui introduit les cornes du taureau à la littérature soit "la négation d'un roman" (Leiris 15). Il écrit, "Rejeter tout affabulation et n'admettre pour matériaux que des faits véridiques (et non pas seulement des faits vraisemblables, comme dans le roman classique), rien que ces faits et tous ces faits, était la règle que je m'étais choisie" (Leiris 15). "Faire un livre qui soit un acte" (Leiris 14) – voici ce qui se situe à la base du désir de Leiris comme un littéraire désenchanté avec la passivité et le narcissisme qu'il reconnaissait dans son propre travail de 1939, avant la fin de la guerre. Ecrire la vérité, prendre des risques, agir : Leiris crée dans sa formulation de la littérature comme une

tauromachie une série de règles et souhaits pour la littérature, qui inspirerait les écrivains traitant des questions sociales –comme Annie Ernaux, qui a transfiguré la métaphore de Leiris dans le titre de son entretien célébré avec Frédéric-Yves Jeannet, *l'Écriture comme un couteau*, publié en 2003.

Cette préoccupation avec la vérité et le besoin de trouver une écriture dite ‘authentique’ trouverait une voix passionnée dans la publication de Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, en 1953. Barthes a souligné, dans son chapitre “L’écriture et le silence,” les limites du langage littéraire, dans son emploi par les écrivains bourgeois d’une façon passive. Il commence le chapitre en écrivant, “L’écriture artisanale, placée à l’intérieur bourgeois, ne dérange aucun ordre ; privé d’autres combats, l’écrivain possède une passion qui suffit à le justifier : l’enfantement de la forme” (Barthes 54). Que fait-on face à “cette grande écriture traditionnelle” stagnante et exclusive ? Barthes doute que la déconstruction de langage lui-même puisse avoir un impact signifiant, et propose une autre solution : “créer une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage” (Barthes 55). Cette écriture blanche, il écrit, “se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d’eux ; elle est faite précisément de leur absence ; mais cette absence est totale, elle n’implique aucun refuge, aucun secret ; on ne peut donc dire que c’est une écriture impassible ; c’est plutôt une écriture innocente” (56). Voici un style qui est basé sur un manque absolu de style pour représenter la vie d’une manière “innocente,” sans imposition d’un point de vue dominant. L’accent que Barthes met sur l’authenticité de l’écriture blanche, dans sa représentation du monde, est applicable au travail d’Ernaux – en particulier, dans *Journal du dehors*, qui rassemblent des images d’une façon presque photographique.



Ernaux utilise les (et rend hommage aux) théories et perspectives exprimées par Leiris, Barthes, et d'autres tel que Pierre Bourdieu comme l'échafaudage pour le développement de son propre style d'écriture qu'elle détaille dans *l'Écriture comme un couteau*. On voit, dans cet entretien, que l'écriture plate a commencé avec un sentiment de honte très personnel, et devenait une perspective sociologique-littéraire qui, avec sa mise en pratique dans les autres œuvres d'Ernaux, cible la littérature française pour s'être rendue coupable d'une incapacité à représenter des expériences émotionnelles (comme celles de traumatisme discutées dans le contexte de l'après-guerre), mais aussi d'une tradition romanesque bourgeoise qui laisse ceux de la classe populaire et ouvrière toujours en coulisse de la littérature. Ernaux s'engageait dans cette tendance aliénante explicitement dans sa carrière littéraire avec la publication de son œuvre *La place* en 1983, neuf années après la sortie de son premier roman *Armoires vides* en 1974. *La place*, qui a gagné le Prix Renaudot en 1984, traite du rapport turbulent entre Ernaux et son père, et la séparation qui s'est développée entre les deux créée par une distance de classe. Assise dans le train après l'enterrement de son père, Ernaux réfléchit sur cette séparation : "D'un seul coup, avec stupeur, 'maintenant, je suis vraiment une bourgeoise' et 'il est trop tard'" (LP 23). L'écriture devient son moyen de récupérer ses origines sociales : elle écrit près de la fin de *La place*, "J'ai fini de mettre au jour l'héritage que j'ai dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand j'y suis entrée" (LP 111). Sa représentation et ses perspectives de sa classe d'origine subvertissent, et cherchent à retirer, le sentiment de honte qui caractérise le ton d'Ernaux au début de *La place*. A la fin du texte, la façon dont elle privilégie le sujet de la classe populaire l'établit comme méritoire de la représentation dans la littérature contre les attentes de la tradition romanesque bourgeoise.

Ce qu'Ernaux a conçu dans le contexte spécifique et personnel de *La place* se développe plus généralement dans ses œuvres suivantes, articulé aussi dans les désirs et projets exprimés dans *l'Écriture comme un couteau*. Ernaux observe toujours son désir de représenter les réalités sociales qu'elle voit, sans médiation subjective entre l'auteur et le lecteur – elle dit que, dans son écriture, “je n'ai pas le sentiment de ‘construire’ une réalité, seulement de laisser une trace d'existence, de *déposer* quelque chose, sans finalité particulière, dans délai aucun de publication, du pur *être-là*” (ECC 25). Elle semble faire référence à l'écriture des réalistes comme Zola et Victor Hugo en disant, “Plus possible non plus d'utiliser une écriture affective et violente, donnant au texte une coloration populiste ou misérabiliste, selon les moments” (ECC 34). Au lieu de toute “coloration,” elle utilise l'écriture plate, qui essaie de se distinguer de tout esthétisme. Elle écrit de son style choisi, “Avant d'écrire, pour moi, il n'y a rien, qu'une matière informe, souvenirs, visions, sentiments, etc. Tout l'enjeu 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 que je sens être une écriture du réel” (ECC 35). Dans l'emphase qu'elle met sur une écriture qui privilégie les choses “les plus justes,” l'influence signifiante de la sociologie sur sa théorisation littéraire est claire.

On voit, dans *Journal du dehors*, un exemple de la manière dans laquelle Ernaux essaie de réaliser sa théorisation de l'écriture plate. On se focalise sur cette petite œuvre, comprise d'anecdotes qui datent d'entre 1985 et 1992, pour analyser si, dans les détails du texte, il existe des limites profondes de l'écriture plate, et s'il y existe des possibilités interprétatives aussi. Est-ce que les anecdotes fonctionnent comme une écriture neutre ? Sinon, comment est-ce que des anecdotes racontées se révèlent comme des outils littéraires dans leur présentation et leurs possibilités interprétatives ?

Il y a des critiques qui soutiennent les projets d'Ernaux comme étant bien réalisés. Siobhan McIlvanney célèbre le fait qu'Ernaux poursuit une subversion des visions dominantes littéraires de la classe populaire, dans son œuvre *Annie Ernaux: The Return to Origins* (2001). Elle écrit que "*Journal du dehors* implicitly validates the literary representation of working-class experience by presenting it directly to the reader with neither a discursive nor fictional framework to justify it. The content of *Journal du dehors* aims to redress such mediatic bias by allowing the socially excluded to express themselves rather than have a reader-friendly voice-over speak for them" (McIlvanney 138). Mais elle essaie de mettre le travail de Ernaux, dans ce texte, sous une lumière qui révèle que *Journal du dehors* provient aussi des possibilités interprétatives qui bouleversent cette idée d'une écriture démocratique. McIlvanney discute l'intérêt d'Ernaux pour les mendiants, en disant, "The narrator's interest in beggars may also stem from an implicit association between her role as writer under constant public scrutiny and the lack of privacy which characterises the lives of the homeless: just as they must become indifferent to the judgemental eye of the Other if they are to lead an existence in the public domain, so the writer must endeavour to contain the influence of the omnipresent gaze of the readerly Other" (McIlvanney 138). Voici un paradoxe - une imposition, sur les mendiants, de la vie personnelle de l'auteur, avec l'usage d'un cadre analytique par McIlvanney qui les caractérise comme un outil littéraire pour signaler la subjectivité d'Ernaux. Comment peut-elle représenter une réalité *neutre* de la classe populaire, si elle utilise les autres gens marginalisés par la société pour fonctionner comme une illustration de sa propre vie d'écrivaine ?

Ernaux elle-même souligne son incapacité de séparer la réalité de la littérature : après avoir entendu une histoire racontée par une femme dans un train, Ernaux songe, "Je m'aperçois que je cherche toujours les signes de la littérature dans la réalité" (JDD 46). Les mendiants

exemplifient, peut-être, comment Ernaux utilise ses observations comme des “signes de la littérature” – des symboles pour ce qui se passe dans sa vie privée, ses pensées, ou ses sentiments – d’une façon qui n’est pas très différente de la simplification de la vie des marginalisés par la littérature bourgeoise. McIlvanney souligne le fait que les gens décrits par Ernaux semblent “representative” de l’existence humaine transformée par les disparités entre les classes sociales - voici une simplification imposée par l’auteur, et non une démocratisation, qui n’élargit pas les possibilités pour la classe populaire d’exister dans une littérature nuancée et complexe.

Il y a aussi une simplification des environs occupés par la classe populaire dès le début du texte – dans l’avant-propos où Ernaux élabore ses projets en écrivant *Journal du dehors*, Ernaux écrit qu’elle vivait dans “une ville nouvelle,” Cergy-Pontoise, depuis vingt ans. Au début, elle sentait dans un “no man’s land,” mais sa perspective a changé : elle écrit, “J’ai eu envie de transcrire des scènes, des paroles, des gestes d’anonymes, qu’on ne revoit jamais... Tout ce qui, d’une manière ou d’une autre, provoquait en moi une émotion, un trouble ou de la révolte” (JDD 8). A la page suivante de l’avant-propos, elle note, “J’ai évité le plus possible de me mettre en scène et d’exprimer l’émotion qui est à l’origine de chaque texte. Au contraire, j’ai cherché à pratiquer une sorte d’écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme” (JDD 9). La juxtaposition de ces citations souligne que les conditions du texte imposent des limites sur la représentation. Si Ernaux choisit seulement des images auxquelles elle réagirait principalement avec un sentiment de “trouble ou de la révolte,” elle soutient une représentation de la classe populaire qui vient de ses propres perspectives de la classe populaire – de sa perspective qui, au présent, fait partie de la bourgeoisie qui peut cibler les choses trouvées bouleversantes d’une position qui est plus

privilegiée dans la hiérarchie sociale. Cette subjectivité d'Ernaux, sous-entendue dans le choix d'anecdotes, risque de provoquer des sentiments de pitié, de condescendance, ou de paternalisme chez les lecteurs. Si tous les anecdotes viennent du trouble qu'Ernaux ressent, une "écriture photographique du réel" n'importe pas – Ernaux crée "le réel" elle-même, et le limite, quand elle ne considère pas la possibilité que la beauté peut exister dans la vie quotidienne. Voici un privilège bourgeois de la part d'Ernaux, et voici, paradoxalement, un choix esthétique.

Même sa description de La Ville Nouvelle, où toutes ses anecdotes prennent place, insère son regard d'une façon simplifiante. Elle écrit, "La Ville Nouvelle sous le soleil de mars. Aucune épaisseur, rien que des ombres et de la lumière, parkings plus noirs que jamais, béton éblouissant. Un lieu à une seule dimension. J'ai mal à la tête. Impression que cet état me permet d'entrer dans la substance de la ville, rêve blanc et lointain de schizophrène" (JDD 47). Cette formulation crée, avec la juxtaposition de La Ville Nouvelle avec le "je" qui narre, une caractérisation qui n'est ni impersonnelle, ni d'une réalité photographique – le fait qu'elle a mal à la tête influence sa représentation de la ville comme une source de maladie, et lui donne une impression de transcendance, d'omnipotence, comme si elle pouvait percer les environs de la ville et les lire comme s'ils étaient d'une "seule dimension." L'utilisation du noir et blanc montre une ville qui semble, de la perspective du lecteur, déjà comprise des extrêmes qui ne sont jamais nuancées. Cette valorisation de la ville par Ernaux évoque un sentiment de malaise qui domine les anecdotes, et qui souligne la subjectivité de la perspective d'Ernaux qui crée cette ville unidimensionnelle, banale, triste dans le noir et blanc, et sans vie.

Si Ernaux ne réalise pas un style idéal qui peut représenter une réalité neutre – spécifiquement, la réalité d'une classe reléguée à la périphérie de la société et aussi de la littérature – quelles sont, donc, les impressions laissées par son style d'écriture dans *Journal du*

*dehors* ? D'un côté, il semble que *Journal du dehors* utilise l'écriture plate pour donner, au lecteur, *une justification* pour la création du style lui-même – ce qui fait de l'œuvre un méta-texte. Elle choisit des images dans *Journal du dehors* qui semblent comme des outils pour montrer au lecteur spécifiquement les raisons pour lesquelles il faudrait la création d'un nouveau style d'écriture – elle essaie de prouver que l'esthétique n'a aucun mérite avec beaucoup d'images trempées dans le symbolisme, implicite et explicite. Dans une description d'une esthéticienne, Ernaux écrit, “Plus tard, elle balayait les cheveux tombés et faisait la caissière. Personne n'avait besoin de soins esthétiques” (JDD 34). Bien que cette dernière phrase fasse référence aux activités de l'esthéticienne, tournée comme une observation neutre, il est difficile d'éviter une interprétation de cette image comme étant un commentaire sur l'esthétique en général ; l'anecdote se termine avec cette phrase, et le lecteur peut être laissé avec l'impression que cette anecdote était racontée pour illustrer les opinions de l'auteur envers l'esthétique. On n'apprend rien sur l'esthéticienne ; elle est seulement un personnage utile qui peut démontrer l'inutilité de l'esthétique.

D'un autre côté, l'utilisation de l'écriture plate dans *Journal du dehors* peut servir aussi à rassembler des images “du dehors” pour illuminer la vie d'Ernaux elle-même, soutenu par le genre du “journal extime.” Si on veut comparer l'écriture délinéée par Leiris et celle poursuivie par Ernaux, on voit dans la comparaison des similarités claires dans leurs désirs : Leiris écrit, “Du point de vue strictement esthétique, il s'agissait pour moi de condenser, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler dessus mon imagination” (Leiris 16). Mais Leiris a formulé ses idées d'une littérature “comme une tauromachie” – définie par son honnêteté, son engagement, et son manque d'embellissement – comme une réponse aux conditions créées à la suite de la seconde guerre mondiale, et la

condition humaine de traumatisme qu'il a vue partout. L'assemblage d'un ensemble d'images, pour Leiris, n'est pas un acte qu'il fait pour se contempler, mais une réaction à ses contemplations du monde. Ernaux dirait que l'écriture plate est aussi le résultat de ses observations d'une condition sociale – une condition d'aliénation entre les classes – mais elle réagit d'une manière beaucoup plus personnelle liée à son propre sentiment d'aliénation. Bien qu'elle dise que l'écriture plate soit une façon neutre de contempler les réalités sociales, l'écriture plate devient un véhicule littéraire pour illustrer sa subjectivité. Elle semble être consciente de ce paradoxe : elle songe dans *Journal du dehors*, “Pourquoi je raconte, décris, cette scène, comme d'autres qui figurent dans ces pages. Qu'est-ce que je cherche à toute force dans la réalité ? Le sens ?... Peut-être que je cherche quelque chose sur moi à travers eux, leurs façons de se tenir, leurs conversations” (JDD 37). Voici une citation qui semble discordante par rapport aux buts compris de l'écriture plate de rester neutre ; voici une affirmation de la subjectivité d'Ernaux envers toutes les images qu'elle choisit de préserver dans les pages de *Journal du dehors*. Elle n'est pas une observatrice objective : elle est décrite comme *une chercheuse*, ni pour une réalité objective, ni pour une connaissance plus profonde des subjectivités des autres, mais pour “quelque chose sur moi.”

Ernaux termine sa petite œuvre en écrivant :

D'autres fois, j'ai retrouvé des gestes et des phrases de ma mère dans une femme attendant à la caisse du supermarché. C'est donc au-dehors, dans les passagers du métro ou du R.E.R., les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. Sans doute suis-je moi-même, dans la foule des rues et des magasins, porteuse de la vie des autres. (JDD 106-107)

Cette conclusion du livre inspire un peu d'ironie : Ernaux se situe comme *la porteuse* "de la vie des autres," mais souligne le fait qu'elle voit dans leurs présences sa propre "existence passée." Donc, ces gens semblent devenir les porteurs de la vie d'Annie Ernaux.

Cet aspect "porteur" d'anecdotes et images choisies et racontées est exemplifié dans une scène où une femme fait des reproches à sa fille. Après avoir décrit la scène, Ernaux commence à narrer quelques souvenirs de son propre passé : "J'entends encore mon père ou ma mère disant : 'On ne sera pas toujours là !', leur intonation. Je revois leur mimique soudain sévère... Maintenant, je me rappelle cette phrase et elle n'a pas davantage de réalité. C'était une menace de personnes vivantes, ils sont morts tous les deux. 'Tu verras quand on ne sera plus là !', la phrase seule demeure, absurde, atroce, dite par d'autres" (JDD 88). Pour Ernaux, cette interlude rafraîchit sa mémoire – dans une configuration proustienne, c'est la madeleine qui révèle quelque chose sur Ernaux et ses rapports tendus avec ses parents, et devient non une observation neutre, mais une anecdote décrite pour le rôle significatif qu'elle joue dans la vie d'Ernaux. Avec ce récit, on peut reconnaître aussi les limitations implicites de l'acte de ramasser des anecdotes de la vie, comme faisant partie de l'exercice d'Ernaux de trouver l'objectivité : bien qu'Ernaux essaie de les montrer d'une manière neutre, l'acte de *choisir* les anecdotes est un acte subjectif qui pourrait être fondé sur (ou qui pourrait inspirer) les souvenirs personnels d'Ernaux.

Avec le développement de l'écriture plate, Annie Ernaux poursuit un chemin littéraire qui était forgé par des nombreux écrivains cherchant l'engagement avec un monde plein d'expériences diverses. En s'occupant de la représentation de la classe populaire, Ernaux se dédie à la révolte contre une tradition littéraire bourgeoise aliénante avec la théorisation d'un genre non-esthétique – en effet, un non-style. Dans la formulation popularisée par Ernaux, une



écriture ‘plate’ se distancie d’une écriture ‘pleine’ des perspectives subjectives, des interprétations, des jugements de valeur. *Journal du dehors*, écrit tard dans la carrière littéraire d’Ernaux, est un exemple établi des composants de l’écriture plate avec son assemblage d’images de vie, choisies (dans la description créée par Ernaux) au hasard. Mais on peut y voir les limites de cette écriture, soulignées dans les paradoxes qui gouvernent le texte. Dans le chapitre “Annie Ernaux et ‘l’écriture plate,’” écrit pour l’œuvre *Ecritures blanches*, Jean Pierrot écrit de ces contradictions, “Nous irons donc, pour conclure, jusqu’au bout de notre paradoxe : parce qu’elle entend être écriture spontanée, immédiate, sans art, tout en utilisant certains procédés rhétoriques, mais en prétendant les occulter au maximum, l’écriture plate’ est peut-être, dans ses meilleurs moments, sinon le comble de l’artifice, du moins le comble de la littérature” (Pierrot 126). On voit comment les anecdotes semblent chargées d’une signification personnelle pour Ernaux qui rend les images de la classe populaire non une représentation “du dehors,” mais une représentation d’Ernaux elle-même.

En essayant de trouver un style qui peut représenter la classe populaire, il ne faut pas arrêter avec Ernaux (et sa théorisation qui trouvait beaucoup de popularité critique) comme la créatrice d’un style parfaitement réalisé dans ses œuvres elles-mêmes. Il faut analyser ses intentions et comprendre les limites (et contradictions) d’un style qui, en devenant non-esthétique, risque de montrer la vie de la classe populaire comme une vie banale, sans beauté, sans possibilités imaginatives. Il faut se souvenir de la probabilité que l’objectivité n’existe pas, quand il y a une écrivaine en coulisses qui choisit toujours les scènes données dans *Journal du dehors* – les scènes qui ne cherchent pas l’engagement, mais qui restent toujours à l’extérieur d’une manière aliénante. Poser des questions et critiques sur les projets littéraires d’Ernaux, ce n’est pas invalider ses désirs de forger une nouvelle piste pour améliorer la représentation d’une

classe marginalisée ; ce n'est pas invalider, non plus, le désir d'une neutralité littéraire qui prenait place dans les travaux de Leiris, Barthes, et d'autres écrivains qui s'engageaient à ces questions. C'est plutôt une invitation à continuer de développer cette piste en se rendant compte des limitations existantes, pour qu'on puisse élargir, nuancer, et poursuivre l'idée de "représentation."

## **Bibliographie**

Bersani, Jacques. *La littérature en France depuis 1945*. Paris : Bordas, 1970. Print.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture: suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris: Éditions du seuil, 1972. Print.

Ernaux, Annie. *Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 1993. Print.

Ernaux, Annie. *La place*. Paris: Gallimard, 1990. Print.

Ernaux, Annie, and Frédéric-Yves Jeannet. *L'écriture comme un couteau*. Paris : Stock, 2003. Print.

Leiris, Michel. *L'Age d'homme : précédé de 'De la littérature considérée comme une tauromachie.'* Paris: Gallimard, 1973. Print

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996. Print.

McIlvanney, Siobhán. "Self/representation through the M/other in the Diaries of 'Je ne suis pas sortie de ma nuit,' *Journal du dehors*, and *La vie extérieure*." *Annie Ernaux : The Return to Origins*. Liverpool : Liverpool UP, 2001. 117-151. Print.

Pierrot, Jean. "Annie Ernaux et 'l'écriture plate.'" *Écritures Blanches*. Ed. Dominique Rabaté and Dominique Viart. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009. Print.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard, 1964. Print.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1964. Print.