



HAL
open science

Héritages, filiations et transmissions dans l'écriture de soi au féminin : la singularité de l'oeuvre de Colette et Annie Ernaux, à la lumière de celle de Simone de Beauvoir

Manon Palma

► **To cite this version:**

Manon Palma. Héritages, filiations et transmissions dans l'écriture de soi au féminin : la singularité de l'oeuvre de Colette et Annie Ernaux, à la lumière de celle de Simone de Beauvoir. Littératures. 2017. dumas-02080462

HAL Id: dumas-02080462

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02080462>

Submitted on 26 Mar 2019

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.

Université de Pau et des Pays de l'Adour
UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines

**Héritages, filiations et transmissions dans l'écriture de soi au féminin :
la singularité de l'œuvre de Colette et Annie Ernaux,
à la lumière de celle de Simone de Beauvoir.**



Mémoire de Master 2

Présenté par Manon Palma

Sous la direction de Dominique Vaugeois

Année universitaire 2016/2017



UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
UFR LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES

Manon PALMA

**Héritages, filiations et transmissions dans l'écriture de soi au féminin :
la singularité de l'œuvre de Colette et Annie Ernaux,
à la lumière de celle de Simone de Beauvoir.**

Mémoire de Master 2 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention : « Lettres et civilisations »

Parcours : « Poétiques et histoire littéraire »

Mémoire dirigé par Dominique VAUGEOIS.

Membres du jury : Dominique Vaugeois et Bérengère Moricheau-Airaud.

Date de soutenance : 29 juin 2017.

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme – jusqu'ici abominable – lui ayant donné son renvoi, elle sera poète elle aussi ! La femme trouvera l'inconnu ! Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses, nous les prendrons, nous les comprendrons.

– Rimbaud, Lettre à Paul Demeny, 1871.

Jusqu'ici les possibilités de la femme ont été étouffées et perdues pour l'humanité et il est grand temps dans son intérêt et dans celui de tous qu'on lui laisse enfin courir toutes ses chances.

– Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 1949.

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord ma directrice de recherche, Dominique Vaugeois, pour son accompagnement bienveillant et attentif durant ces deux années de recherche et pour son intérêt porté à mes sujets d'étude. Merci à elle de m'avoir poussée toujours plus loin dans la réflexion et dans l'analyse, son exigence témoigne d'une grande qualité de professeur qui me permet aujourd'hui d'être pleinement satisfaite de l'aboutissement de ces deux mémoires.

Merci aux professeurs du master « Poétiques et Histoire littéraire » pour leurs encouragements et leur soutien, en particulier à Béréngère Moricheau-Airaud qui a très gracieusement accepté de me transmettre ses notes à la suite de sa participation au colloque sur Annie Ernaux, le 16 et 17 mars 2017 à Amiens.

Je remercie également les membres de la bibliothèque de lettres de l'Université de Pau qui, par leur disponibilité et leur aide, ont participé à rendre ce travail de recherche agréable. Un merci particulier à Agnès Lavoinne qui m'a guidée et conseillée dans la recherche d'articles issus des *Cahiers Colette*.

Une pensée affectueuse et amicale pour mes camarades du master « Poétiques et Histoire littéraire », Laure, Pauline, Émilie et Christine, pour s'être soutenues durant deux années et pour avoir partagé nos inquiétudes, nos réussites et, surtout, notre passion de la littérature ensemble.

Enfin, mes remerciements les plus sincères s'adressent à ma famille et à mes proches. Mon compagnon, tout d'abord, pour son soutien indéfectible et précieux, en toutes circonstances. Mes parents, pour leur accompagnement depuis toujours. Mes sœurs, pour leur présence, leur réconfort, leur joie de vivre. Mes beaux-parents, pour leurs encouragements permanents et l'intérêt porté à mon travail. Merci, plus généralement, à toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont encouragé et accompagné ce travail depuis deux ans.

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	1
PREMIÈRE PARTIE	6
<i>I. Héritage et tradition d'une écriture de soi au féminin.</i>	8
1) Héritage et transmission littéraire du début du XX ^e siècle à aujourd'hui.	8
2) Colette et Annie Ernaux : une singularité affirmée.....	18
3) Une quête de soi à travers l'écriture autobiographique.....	27
DEUXIÈME PARTIE	38
<i>II. Une écriture autobiographique entre conventions et créativité</i>	39
1) À la recherche d'un renouveau dans l'écriture de soi.	39
2) À la frontière entre une écriture sensible et un style sans pathos.....	58
3) Les marques narratives d'un héritage et d'une filiation littéraires.....	71
TROISIÈME PARTIE	83
<i>III. Le récit d'un héritage familial, littéraire et genré</i>	84
1) L'héritage et la filiation familiale : un thème central de l'écriture de soi.....	84
2) Colette, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux : filiations entre écrivaines.....	95
3) La transmission d'une écriture au féminin.....	106
<i>Conclusion</i>	119
<i>Bibliographie</i>	123
<i>Index</i>	130
<i>Table des matières</i>	132

Introduction

« C'est une femme dont on se dit qu'on ne serait pas soi-même si elle n'avait pas existé¹ », affirme Annie Ernaux au sujet de Simone de Beauvoir. De la même façon, Simone de Beauvoir elle-même dit se sentir proche de Colette : « Petite, j'étais un peu amoureuse d'elle à travers ses livres² », explique-t-elle. Si nous choisissons d'ouvrir ce propos par ces deux citations c'est qu'elles témoignent sans détour de l'existence d'une forme de transmission entre écrivains, en particulier ici entre écrivaines. La thématique de la transmission littéraire est celle qui a constitué la conclusion d'un précédent travail de recherche sur Simone de Beauvoir³. En effet, l'étude des écrits autobiographiques de la philosophe a fait apparaître l'importance de la notion de transmission dans son œuvre, le désir constant de communiquer quelque chose à autrui à travers l'œuvre littéraire, que ce soit un savoir ou une expérience personnelle. Celle qui souhaitait « dire le monde dans une œuvre⁴ » a clairement exprimé la supériorité et le statut privilégié du langage écrit : l'écriture littéraire peut seule communiquer ce qui est directement incommunicable et rendre l'indicible dicible.

Cet objectif de transmission que s'est fixé Simone de Beauvoir, ce désir de laisser une trace de soi à travers les genres du « non-savoir⁵ », a-t-il alors été atteint ? Plus généralement, comment se développent, au sein de la littérature, les notions d'héritage, de filiation et de transmission ? Cette interrogation est celle qui a fait naître ce second travail de recherche. Aussi, afin d'avoir une vision plus générale de ce qu'est la transmission littéraire au féminin, il est apparu essentiel de s'intéresser à plusieurs auteures et de faire ressortir de nos lectures les points communs, les articulations, mais aussi les différences qui peuvent exister entre chacune d'elles.

C'est tout d'abord Annie Ernaux qui s'est imposée à notre réflexion puisqu'elle ne cache pas l'influence de Simone de Beauvoir sur sa propre œuvre. Cette écrivaine contemporaine, née en 1940, est l'auteure d'une œuvre déjà très riche et reconnue : en 1984, *La Place* obtient le prix Renaudot, l'ouvrage *Les Années* se voit doublement récompensé du prix Marguerite Duras et du prix François-Mauriac en 2008 et, enfin, l'auteure recueille, la même année, le prix de la langue française pour l'ensemble de son œuvre. L'œuvre d'Annie Ernaux est originale, insolite, parfois même déroutante et dérangeante. Presque exclusivement rédigés à la première personne, ses livres rendent compte d'un parcours de vie dominé par les exclusions et la honte sociales ; des livres dans lesquels se révèlent le contexte de la France d'après-guerre, la violence familiale, le poids des morales héritées et où la passion amoureuse est dite sans romance, crûment. Annie Ernaux raconte le monde tel qu'il est et dépeint la société dans ce qu'elle a de plus médiocre. De plus en plus d'ouvrages, mais aussi de colloques universitaires, étudient alors l'œuvre d'Annie Ernaux, que ce soit au sujet de l'émergence du social dans l'œuvre littéraire, du transfert de classe auquel l'auteure s'est elle-même confrontée, de l'écriture des femmes, des rapports entre mère et fille, des écrits de l'intime, de l'utilisation de la photographie...

¹ Annie Ernaux, dans : *Apostrophes*, « Les Mandarins », émission de Bernard Pivot, antenne 2, 23 mars 1990.

² Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique*, 1947-1967, Paris, Gallimard, 1997.

³ Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, mémoire de Master 1, sous la direction de Dominique Vaugeois, disponible sur Dumas : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01436216>.

⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, p. 360.

⁵ Voir Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 105-110.

Beaucoup de critiques la prennent ainsi en exemple : Fabien Arribert-Narce dans son étude des « photobiographies⁶ », Michel Braud sur la poétique du journal personnel⁷, ou encore Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich sur le rapport mères/filles⁸. C'est donc cette démarche exigeante d'écriture à laquelle se soumet Annie Ernaux, novatrice et en dehors des mouvements littéraires et des courants de pensée majeurs de la période contemporaine, qui a attiré notre attention.

Or, si l'on considère l'idée qu'il existe une transmission particulière entre les femmes écrivains, notamment à partir de Beauvoir, il est apparu tout aussi important d'avoir un autre axe d'approche à partir duquel il ne s'agirait plus de l'influence de Simone de Beauvoir sur les auteures qui lui ont succédé mais de la façon dont la philosophe suit, elle-même, le modèle de ses aînées. Pour cela, s'est imposée à cette réflexion une autre auteure ayant elle aussi, avant Simone de Beauvoir, profondément marqué son temps : Colette. En effet, l'œuvre de Colette semble avoir eu une influence décisive sur celle de Simone de Beauvoir, comme en témoignent notamment les nombreuses références à l'auteure dans *Le Deuxième sexe*. Colette, qui a vécu de 1873 à 1954, est cette auteure intrigante, qui a laissé comme souvenir d'elle l'image d'une femme à la fois extravagante et profondément attachée à sa campagne natale. Cette dernière facette de l'auteure lui a d'ailleurs valu, durant plusieurs années, le statut d'écrivain régionaliste qui a dévalué son œuvre. Cependant, depuis maintenant une bonne trentaine d'années, les critiques ont approché l'écrivaine sous un angle différent et ont fait apparaître un nouveau visage, plus riche et plus complexe. Celle qui a commencé à écrire sous la signature de son premier mari, Willy, s'est peu à peu émancipée de sa tutelle et est devenue le symbole de la femme à l'esprit libre. En effet, son indépendance et sa singularité sont indéniables : elle est, au début du XX^e siècle, une femme qui écrit, qui se produit au théâtre, dans le milieu du music-hall entre danses et pantomimes, et qui s'adonne aussi au journalisme avec brio. Aussi, son œuvre est à l'image de sa personnalité : multiple et éclectique. Entre ouvrages d'inspiration autobiographique, correspondances, peinture des music-halls, articles anecdotiques pour le journal *Le Matin*, Colette mène sa vie comme elle l'entend et dit le monde tel qu'elle le voit : « Il faut voir et non inventer », était son credo. Provocante et scandaleuse, tant par ses mœurs que par son parcours de vie, cette femme s'est toujours tenue à l'écart des milieux et des tendances littéraires de son époque et c'est sa singularité qu'il s'agira de mettre en avant ici.

En effet, si la façon dont se manifestent les questions d'héritage, de filiation et de transmission dans l'œuvre littéraire est au centre de cette recherche, il est également essentiel, malgré certains points communs et ressemblances avec Simone de Beauvoir, de faire ressortir la personnalité, l'originalité et la singularité de la vie et de l'œuvre de Colette et d'Annie Ernaux. Continuant notre recherche sur les écritures de soi, nous avons alors choisi d'étudier *La Maison de Claudine* de Colette puisqu'il semble être l'un des ouvrages que l'auteure considère comme le plus autobiographique, son « livre le plus véridique⁹ », affirme-t-elle. De plus, c'est une œuvre qui traite majoritairement du temps de l'enfance et de l'adolescence, comme c'est le cas dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir. De même, il est apparu judicieux de distinguer *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux au sein de ce corpus car c'est un ouvrage très récent, que les critiques n'ont que très peu étudié pour l'instant et dans lequel il est également question d'une expérience de jeunesse vécue par l'auteure.

⁶ Fabien Arribert-Narce, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Paris, Honoré Champion, 2014.

⁷ Michel Braud, *La Forme des jours : pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006.

⁸ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

⁹ Colette, entretien avec Frédéric Lefèvre, dans : *Une heure avec...*, tome 2, Paris, Gallimard, 1927, p. 135.

L'œuvre de Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, sera elle aussi très souvent citée puisqu'il s'agit d'une étude comparative. Il conviendra également de se référer, de façon plus ponctuelle, à d'autres œuvres de Colette et Annie Ernaux, en particulier à *Sido*, autre ouvrage appartenant au triptyque autobiographique de Colette, et à l'ouvrage doublement récompensé d'Annie Ernaux, *Les Années*. Notre corpus comporte donc une unité générique, celle des récits de soi, et se donne pour ambition première, au travers de l'étude des articulations entre les œuvres de ces trois auteures, d'interroger plus généralement l'écriture des femmes, en mettant en avant, cette fois, les spécificités de chacune.

Pour cela, il faudra tout d'abord revenir sur certaines problématiques déjà interrogées au sujet de Beauvoir et voir en quoi elles s'adaptent, ou non, aux œuvres de Colette et d'Annie Ernaux. En effet, les divergences et les particularités de ces trois écrivaines sont visibles aussi bien dans leur style, dans leurs choix génériques et narratifs que dans leur propre pensée sur l'écriture et sur la société de leur époque. Toutes, cependant, sont guidées par un même désir d'émancipation et de liberté, qu'elles ne mettent toutefois pas en œuvre de la même façon.

Il s'agira en premier lieu de s'intéresser au genre littéraire propre à chacune d'elles, puisque cela nous amènera à remarquer que, si les femmes écrivains se dirigent plus facilement vers l'écriture de soi, elles ne se limitent pas pour autant à des normes strictes et identiques mais créent, au contraire, de nouvelles formes autobiographiques. Quels aspects, par exemple, poussent aujourd'hui les critiques à associer l'œuvre de Colette à l'autofiction ? Comment Colette réussit-elle à articuler autobiographie et fiction, ou, dans le moindre des cas, à donner l'illusion de la fiction ? Quelles différences génériques se donnent alors à voir avec l'œuvre de Simone de Beauvoir et celle d'Annie Ernaux ? Cette dernière, en effet, se distingue par l'invention d'un genre autobiographique nouveau, qu'elle nomme « autosociobiographie ». Comment définit-elle exactement ce genre littéraire et dans quelle mesure le différencie-t-elle de l'autobiographie classique ? Son dernier ouvrage paru à ce jour et appartenant à notre corpus, répond-il encore à la définition de ce genre ? En outre, que ce soit chez Colette ou chez Annie Ernaux, la mise à distance du « je » autobiographique est manifeste. Par quels procédés les deux auteures parviennent-elles alors à déjouer la triple identité définie par Philippe Lejeune et quel en est l'objectif en termes d'effets sur le lecteur ?

Dans un second temps, il sera important également d'élargir notre réflexion sur l'écriture des femmes, déjà commencée à propos de Simone de Beauvoir. En effet, dans notre précédent travail, il avait été question de certaines particularités de l'écriture des femmes selon les spécialistes de ce domaine de recherche, comme, par exemple, le fait que les femmes écrivains ont souvent une condition sociale assez semblable, qu'elles ont recourt, au sein de leur écriture, à ce que Béatrice Didier nomme « l'oralité », ou encore qu'elles se sont beaucoup concentrées sur la Nature en tant que thématique¹⁰. Au sujet de Simone de Beauvoir, nous avons déjà remarqué que ces stéréotypes de l'écriture féminine étaient plus ou moins vrais. En se concentrant cette fois sur les œuvres de Colette et d'Annie Ernaux, il sera d'autant plus évident que toutes les femmes écrivains ne suivent pas ces topos de l'écriture des femmes et créent, chacune, leur propre style. Pour parvenir à cette conclusion, il faudra, bien sûr, analyser en détail les choix narratifs, en particulier comparer l'écriture du sensible caractéristique de Colette au style sans pathos d'Annie Ernaux. De même, il s'agira de revenir

¹⁰ Voir Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 23-28.

sur la manière dont elles font usage de l'intertextualité et de l'intermédialité puisque ce procédé illustre très souvent une forme d'héritage culturel et littéraire.

Ainsi, il conviendra, finalement, de développer, au travers de l'ensemble de ces questionnements sur le style et la pensée des auteures, ce qui constitue le fil conducteur de cette recherche, à savoir la représentation littéraire des notions d'héritage, de filiation et de transmission. Pour cela, il sera tout d'abord mis au jour les définitions de chaque terme, ainsi que leurs modifications sémantiques au fil du XX^e siècle, s'expliquant notamment par l'évolution de la conception des notions de collectif et d'individuel à cette période. Il apparaîtra également essentiel d'interroger les différentes formes d'héritage existantes : l'héritage familial, tout d'abord, à travers la façon dont les auteures traitent du thème de la filiation dans le récit de soi ; l'héritage culturel et littéraire, ensuite, qui guidera le propos vers l'influence de Colette sur Simone de Beauvoir et de Simone de Beauvoir sur Annie Ernaux ; enfin, l'héritage de genre, c'est-à-dire l'héritage d'une condition de femme et la façon dont celle-ci peut, ou non, intervenir dans l'écriture, en particulier au travers de la notion d'engagement. En effet, Simone de Beauvoir est une des figures majeures de l'engagement littéraire au XX^e siècle, un engagement qu'elle dit « libre » et qui s'intéresse particulièrement à la condition des femmes. Cet engagement explicite et politique est-il déjà possible au début du siècle, dans la période d'écriture de Colette ? Une auteure femme peut-elle refuser l'engagement féministe politique ? Comment peut alors se manifester, dans l'écriture, un intérêt porté aux femmes et se développer la mise en valeur d'une singularité et d'une individualité féminine ? Partant donc de la conclusion qu'il existe forcément, dans toute œuvre littéraire, la représentation d'une forme d'héritage, de filiation ou encore de transmission, ce travail articulera, au travers de cette problématique centrale, les notions secondaires, mais non moins importantes, de genre littéraire et d'écriture féminine de soi.

La première partie, intitulée « Héritage et tradition d'une écriture de soi au féminin », s'ouvrira sur une étude théorique des notions centrales de ce travail. Il est en effet nécessaire de définir et de différencier les notions d'héritage, de filiation et de transmission qui, si elles ont tendance à se rapprocher sémantiquement, ne font pas exactement référence à un même processus. Ce sera également une façon de situer le contexte dans lequel se développent ces notions et, ainsi, de comprendre comment Colette et Annie Ernaux s'inscrivent dans ce siècle porteur de profonds bouleversements. Au travers d'une première présentation des deux auteures, l'interrogation portera sur les notions de féminin et, plus particulièrement, de genre autobiographique.

Dans une seconde partie, nommée « Une écriture autobiographique entre conventions et créativité », il s'agira de se confronter plus précisément au texte. Nous chercherons donc à analyser ce qui, tant chez Colette que chez Annie Ernaux, donne à voir leur originalité et leur singularité, tout en ne les empêchant pas de revendiquer l'existence d'un certain héritage culturel et littéraire. Les genres de l'autofiction et de l'autosociobiographie seront mis en question de façon détaillée, ainsi que les choix narratifs et les recours intertextuels, tous deux caractéristiques du style propre à chaque auteure.

Enfin, c'est avec « Le récit d'un héritage familial, littéraire et genré », que se terminera cette recherche. Il sera alors démontré que l'aspect singulier et novateur de l'œuvre de Colette et d'Annie Ernaux, s'associe tout de même à l'expression d'un héritage familial ou d'une filiation envers d'autres intellectuels ou écrivains. En quoi les thèmes d'héritage, de filiation et

de transmission jouent-ils alors un rôle important dans l'œuvre littéraire ? Pour répondre à cette question, il s'agira de se concentrer sur trois aspects principaux, à savoir, d'abord, l'héritage et la représentation d'une filiation familiale dans l'œuvre ; puis, la filiation et transmission d'une pensée entre écrivaines, en particulier avec Beauvoir ; partie qui amènera à interroger, finalement, l'écriture des femmes et à en souligner l'aspect essentiel : l'expression d'une singularité et d'une individualité, caractéristique du « génie féminin ».

Première partie

« Héritage et tradition d'une écriture de soi au féminin »

Toute écriture suppose un héritage, que ce soit de façon antérieure ou postérieure à l'œuvre littéraire. Cette réflexion, qui a guidé l'ensemble de cette étude, nous a également menée vers notre première partie. En effet, il est apparu comme essentiel de définir, dès le début, les notions centrales de ce travail : que signifient les notions d'héritage, de filiation et, plus généralement, de transmission et sous quelles formes sont-elles représentées dans le domaine littéraire ? Notre première partie s'intéresse alors à ces trois concepts importants, en donnant, en premier lieu, des définitions précises. Car ces termes se définissent tous par une double direction : d'une part ils affirment la volonté de celui qui écrit de transmettre, de laisser un héritage et, d'autre part, ils mettent également en avant le fait que tout écrit découle lui-même de l'héritage familial, social, ou encore culturel de son auteur. Comment alors distinguer ces trois termes qui, très souvent, dans leur définition, se rapprochent et se recoupent ? De plus, s'il est indéniable que tout individu hérite et transmet, de quoi l'écrivain, par son inscription dans une tradition littéraire, hérite-t-il plus particulièrement ? Or, le XX^e siècle étant notre période principale d'étude, il était également nécessaire de comprendre dans quel contexte s'est construit ce processus de transmission au fil du siècle. En effet, tous les auteurs n'ont pas le même objectif de transmission ni la même façon de transmettre à travers l'œuvre littéraire, et ceci s'explique notamment par les diverses interrogations qui ont traversé le XX^e siècle. Il sera alors essentiel de donner les grandes tendances de cette période, souvent divisée entre devoir d'un discours collectif et nécessaire besoin d'un retour à l'individuel.

Dans quelle mesure Colette et Annie Ernaux s'inscrivent-elles alors dans ce siècle porteur de profonds bouleversements ? Quelles réflexions majeures de ce siècle guident leur écriture et leur permettent d'affirmer leur singularité ? Colette est, encore aujourd'hui, entourée de sa propre légende, partagée entre une image de « bonne dame du Palais-Royal¹¹ » et de « vagabonde¹² ». De plus, son écriture se développe en dehors de tout mouvement littéraire ou courant de pensée de son époque. Il conviendra alors de déterminer plus précisément, malgré cette apparente distance, les mouvements d'écriture ou de pensée qui correspondent le plus à l'œuvre de Colette. Annie Ernaux, quant à elle, affirme sa singularité par une écriture proche du post-modernisme puisqu'elle rompt avec les croyances héritées en choisissant de ne plus donner une vision stable de l'humain et qu'elle mêle, dans le même temps, sociologie et littérature ; ces deux aspects étant tous deux caractéristiques de la littérature postmoderne. L'auteure brise donc les codes hérités à travers une écriture dépouillée visant à représenter le monde tel qu'elle le vit et le ressent, en particulier dans sa dimension sociale.

De plus, tant chez Colette que chez Annie Ernaux, l'écriture trouve son impulsion majeure dans l'expérience vécue. Comment s'explique alors la venue à l'écriture de ces deux écrivaines, plus particulièrement à l'écriture de soi ? Dévoilent-elles, dans leurs œuvres, une réelle vocation d'autobiographe ? Cette interrogation permettra de revenir sur la question de l'écriture des femmes au XX^e siècle : l'écriture de soi chez les femmes écrivains n'est-elle pas

¹¹ L'expression de « bonne dame tartine du Palais-Royal » est lancée par Jean Cocteau et reprise par Michel Del Castillo dans *Colette, Une certaine France*, Paris, Stock, 1999, p. 307-308 : « C'est à cette époque que la légende se fixe, s'épure, se propage, servie par Maurice Goudekert, grand prêtre de cette liturgie païenne. Colette devient la bonne dame du Palais-Royal, parée de l'éclat d'une sagesse rurale [...] ».

¹² Le terme est employé pour la première fois par Colette dans son ouvrage *La Vagabonde* (1910) et sera ensuite repris par de nombreux critiques afin de caractériser l'auteure elle-même.

motivée par une condition sociale ? Par une difficulté à se faire accepter en tant qu'auteure ? Cette idée, assez vraie pour Colette, nous le verrons, l'est déjà beaucoup moins pour Annie Ernaux. Toutefois, nous montrerons que, tant chez Colette que chez Annie Ernaux, l'écriture et la posture d'écrivain se situent toujours, d'une manière ou d'une autre, hors des codes de la société dans laquelle elles évoluent. Ainsi, afin de contextualiser encore plus précisément la période d'écriture et le style de ces deux auteures, il paraît opportun de se demander si, dans *La Maison de Claudine* de Colette et dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux, des caractéristiques types se manifestent et permettent de dire qu'il s'agit bien d'une autobiographie classique ?

I. Héritage et tradition d'une écriture de soi au féminin.

1) Héritage et transmission littéraire du début du XX^e siècle à aujourd'hui.

a) *Transmission, héritage et filiation dans l'œuvre littéraire : définitions.*

Si l'on suit les propos de Béatrice Jongy et Annette Keilhauer selon lesquels transmettre est « une impulsion primaire du geste de l'écriture¹³ », il apparaît alors nécessaire de s'intéresser à cet enjeu de transmission auquel tout écrivain semble être voué. Comme nous l'avons déjà remarqué chez Simone de Beauvoir par exemple, de nombreux écrivains expriment le désir de transmettre, à travers l'œuvre littéraire, un savoir ou une expérience personnelle, et cela est particulièrement visible dans le genre des récits de soi. C'est notamment le point de vue de Béatrice Jongy et Annette Keilhauer :

Noter ses pensées et raconter sa vie sont souvent investis d'un désir de transmission : transmettre sa propre histoire, ses bonnes ou mauvaises expériences et les leçons qu'on tire d'une vie, leçons qui pourraient permettre d'éviter des erreurs à la génération suivante¹⁴.

Ainsi, tout « je » qui se dit dans l'œuvre littéraire est nécessairement un « je » héritier, qu'il s'agisse d'un héritage familial, social ou encore culturel, mais également un « je » légataire qui, à son tour, a le devoir de faire héritiers ses descendants. Comme l'explique également Sylvie Germain, le romancier est donc « testateur autant qu'héritier ». Plus encore, « il ne peut devenir testateur que parce qu'il est préalablement héritier¹⁵ ». Aussi, le mouvement de passage vers le futur s'avère être toujours lié à un mouvement de retour vers le passé, ce qui est particulièrement visible dans l'écriture autobiographique. De fait, s'intéresser à la notion de transmission dans l'œuvre littéraire amène inévitablement à interroger, dans le même temps, la question de l'héritage qui se joue dans le récit de soi. Béatrice Jongy et Annette Keilhauer soulignent alors, dès l'introduction de leur ouvrage, l'indivisibilité de ces deux notions :

Les notions de *transmission* et d'*héritage* mettent l'accent sur une double direction, d'une part la volonté de celui qui écrit de transmettre à ses descendants ou une génération postérieure une expérience et une pensée [...]. D'autre part l'accent est mis sur le sentiment de celui qui écrit d'être l'héritier moral, psychique, intellectuel ou spirituel d'un proche généralement disparu¹⁶.

Or, chaque écrivain n'use pas de sa position d'héritier et de légataire de la même façon et la transmission qui s'opère à travers l'œuvre littéraire n'a pas non plus de visée identique d'un auteur à un autre. Il est alors important de commencer par définir clairement les notions dont il sera question tout au long de ce travail, à savoir : transmission, héritage et filiation. Comment définir et, surtout, différencier ces trois notions qui correspondent à trois étapes distinctes dans la construction personnelle de chaque individu ? Quelles évolutions et

¹³ Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 8.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Sylvie Germain, « Variations autour du verbe *tester* », dans : *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, de Béatrice Jongy et Annette Keilhauer (dirs), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 99.

¹⁶ Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, *op. cit.*, p. 11.

modifications de sens ces termes ont-ils connu du début du XX^e siècle à aujourd'hui, et pourquoi ? En quoi peuvent-ils être considérés comme de réels sujets littéraires ?

Commençons tout d'abord par quelques définitions précises de chaque terme. Selon le *Trésor de la langue française*, le mot « transmission » a trois sens principaux. Il peut premièrement renvoyer à l'« action de transmettre, de faire passer quelque chose à quelqu'un » : c'est alors le « résultat de cette action ». En tant que synonyme de « cession », il peut aussi signifier le « fait de transmettre la possession ou la jouissance de quelque chose ». Ces deux définitions attirent déjà notre attention, en cela qu'elles sont très proches de l'idée de « léguer » quelque chose. La transmission serait alors, en résumé, le fait de laisser un héritage, que celui-ci soit matériel ou immatériel. Justement, le terme d'« héritage » a deux sens, selon qu'il renvoie à un bien matériel ou, au contraire, à une spécificité physique ou morale, à un trait de caractère, ou encore à un comportement. Dans le premier cas, l'héritage se définit comme l'« action d'hériter », il caractérise le « patrimoine que laisse une personne à son décès, recueilli par voie de succession ». Dans le second cas, cela désigne « ce qui est transmis par les ancêtres et, plus directement, par les parents ». Or, l'héritage peut également avoir lieu en dehors du cadre familial : c'est alors « ce qui est transmis par les générations précédentes, ce qui est reçu par tradition », comme par exemple un héritage culturel ou littéraire. De même que « transmission » et « héritage » s'avèrent très liés dans leurs définitions – on retrouve d'ailleurs dans la définition même du mot « héritage » le verbe « transmettre » –, le terme « héritage », lorsqu'il renvoie à un bien immatériel, semble également se rattacher à celui de « filiation ». En effet, la définition du mot « filiation » est la suivante : « lien de parenté unissant un être humain à ses ascendants », soit une forme d'héritage familial et biologique. Mais la « filiation » se définit aussi comme un « rapport de dépendance spirituelle », c'est-à-dire, au-delà de la filiation divine, un lien unissant par exemple un élève vis-à-vis d'un maître. Cette définition peut se rapprocher de celle d'un héritage culturel et littéraire puisque tout écrivain, qu'il le revendique ou non, hérite des œuvres d'autres écrivains qui l'ont précédé et est toujours, d'une certaine manière, l'élève d'un maître dont il s'est inspiré.

Si ces trois termes semblent donc très liés les uns aux autres, il est toutefois possible de les différencier. À ce propos, l'ouvrage de Béatrice Jongy et Annette Keilhauer s'avère éclairant¹⁷. Elles considèrent en effet que la notion de transmission est différente de celle d'héritage : l'héritage est reçu de façon passive, il est inévitable, tandis que la transmission n'est rendue possible que par l'héritier lui-même qui décide de réinvestir ce qui lui est donné à la lumière de ses propres souvenirs, besoins, valeurs et investissements symboliques. Ainsi, c'est ce que l'héritier tire de son héritage que l'on appelle la transmission. Il ne peut donc y avoir transmission que si l'héritier est disposé à recevoir l'héritage qui lui est destiné. Cette conception de la transmission est intéressante dans le cas de la littérature puisqu'elle permet de mettre au jour le fait que, si tout écrivain est guidé par un désir de transmettre, cet héritage peut ne pas être reçu dans le cas où le lecteur ne serait pas apte à en tirer un enseignement ou un savoir et à le réinvestir à son tour pour lui donner sens. Or, si la transmission peut ne pas se produire, l'héritage, lui, parce qu'il est reçu de façon passive, a toujours lieu. C'est d'ailleurs cet héritage même qui donne la matière d'une œuvre à son auteur, comme l'explique Sylvie Germain :

¹⁷ Béatrice Jongy et Annette Keilhauer, *op. cit.*, p. 7.

On n'invente pas à partir de rien. Non seulement on a un héritage culturel, mais un héritage familial : père, mère, fratrie, etc. Tous ces héritages vont jouer dans l'élaboration d'une fiction¹⁸.

L'héritage pourrait alors être considéré comme le terme le plus englobant, dans lequel se retrouveraient les processus de filiation et de transmission. C'est l'idée que développent Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte dans l'introduction à leur ouvrage consacré à cette problématique : « Sémantiquement, "héritage" désigne à la fois le legs (le bien dont on hérite), mais aussi le processus incluant la filiation et la transmission¹⁹ ». Cette conception d'un héritage intimement lié à une filiation et à une transmission est, par exemple, assez bien représenté dans l'œuvre de Colette intitulée *Sido*. En effet, dans la deuxième partie de cet ouvrage, alors que l'auteure dresse le portrait de son père – « Le Capitaine » –, elle emploie le terme « héritage ». Mais elle précise qu'il s'agit là d'un héritage « immatériel » puisqu'il est question dans ce passage d'une « œuvre imaginaire », constituée d'une douzaine de tomes remplis de centaines de pages blanches que son père leur a légués, à elle et au reste de sa famille, après sa mort :

J'y puisai à mon tour, dans cet héritage immatériel, au temps de mes débuts. Est-ce là que je pris le goût fastueux d'écrire sur des feuilles lisses, de belle pâte, et de ne les point ménager²⁰ ?

Dans cet extrait de l'œuvre de Colette, on voit bien à quel point cet héritage laissé par le père est reçu et réinvesti par la jeune fille. En effet, on peut dire que la transmission est complète puisqu'il semble que ces ouvrages vides dont elle hérite, « mirage d'une carrière d'écrivain » à laquelle son père n'est jamais parvenu, poussent Colette à concrétiser le rêve de son père en se faisant elle-même écrivain. Elle récupère donc ce legs symbolique et immatériel, fruit d'une filiation entre père et fille, pour pouvoir à son tour, par le biais de l'œuvre littéraire, transmettre et léguer quelque chose à ses descendants.

Mais il existe un autre terme que nous n'avons pas considéré d'emblée important de définir car il est très proche de la notion de « transmission », mais qui s'avère tout de même essentiel dans le processus d'écriture : c'est le terme de « communication ». Au sujet de celui-ci, Régis Debray propose une terminologie intéressante dans laquelle il distingue justement la « communication » de la « transmission »²¹. Selon lui, « transmission » est un « terme régulateur et ordonnateur en raison d'une triple portée, *matérielle, diachronique et politique* ». Régis Debray définit tout d'abord le verbe « communiquer » comme « faire connaître, faire savoir ». Par cette acception, le mot revêt selon lui un caractère spontané qui le relie à l'immatériel, aux codes et au langage. À l'inverse, « transmettre » se dit des biens comme des idées, des forces comme des formes et c'est ce mélange entre « agents matériels » et « acteurs personnels » qui, pour Régis Debray, donne une dimension matérielle à ce terme. Ensuite, du point de vue diachronique, le philosophe considère que la communication est « essentiellement un transport dans l'espace », tandis que la transmission est « un transport dans le temps ». La communication est « ponctuelle ou synchronisante » et relie surtout des contemporains, alors que la transmission est « diachronique et cheminante », en cela qu'elle fait le lien entre les morts

¹⁸ Sylvie Germain, *Roman 20-50*, juin 2005, p. 110.

¹⁹ Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dirs), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Belgique, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 8.

²⁰ Colette, *Sido*, Paris, LGF, « Le livre de poche », 1901, p. 76.

²¹ Régis Debray, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 15.

et les vivants. Aussi, le terme de « transmission » incarne une dimension plus collective qu'éphémère :

Nous transmettons *pour* que ce que nous vivons, croyons et pensons ne meure pas avec *nous* (plutôt qu'avec *moi*)²².

Enfin, Régis Debray considère que la communication fait partie de la sphère sociale puisque, dans ce milieu, « l'acte de communiquer (tout et n'importe quoi) est naturel²³ ». Au contraire, la transmission appartient selon lui à la sphère politique de par son aspect militant. Il différencie en effet la communication et la transmission sur le plan politique par le fait que la transmission est la seule qui puisse « faire héritage » puisqu'elle s'insère dans des cadres collectifs. Ainsi, chacun de ces termes dont nous avons livré les définitions principales s'avèrent tout de même très liés les uns aux autres, faisant même parfois partie d'un processus les rendant complémentaires. C'est d'ailleurs le cas de la communication et de la transmission : si la communication n'implique pas automatiquement une transmission, la transmission cependant inclut nécessairement un moyen de communication. On retrouve d'ailleurs cette idée dans *Les Années* d'Annie Ernaux :

Sans doute dans cette « situation de communication » éprouve-t-elle du découragement en mesurant son inaptitude à transmettre autrement qu'avec des mots en circulations et des stéréotypes l'étendue d'une expérience de femme, entre seize et quarante ans²⁴.

Dans ce bref passage, Annie Ernaux exprime bien l'idée qu'il est difficile de transmettre autrement qu'à travers une « situation de communication » impliquant l'usage de mots et, plus encore, de « mots en circulations », c'est-à-dire qui ont déjà été employés par d'autres avant elle. Le processus d'héritage et la communication sont donc des éléments constitutifs de tout individu ; à lui ensuite de décider s'il veut tirer de cet héritage une filiation – qu'elle soit familiale ou spirituelle –, afin de se faire à son tour, et par le biais de la communication, le légataire d'une transmission.

Mais si tout individu hérite de biens matériels, de liens familiaux ou encore, plus généralement, d'une culture, qu'en est-il du romancier ? De quoi l'écrivain, par son inscription dans le milieu littéraire, hérite-t-il plus particulièrement ? C'est une des questions à laquelle s'est consacrée Sylvie Germain et, selon elle, le romancier reçoit deux héritages. Tout d'abord, il hérite de la langue dans laquelle il écrit puisque la langue préexiste toujours à celui qui l'écrit et vient, de fait, imposer un cadre, un ordre, des règles, une logique. C'est l'idée qui est déjà quelque peu mise au jour avec la citation d'Annie Ernaux ci-dessus. Ainsi, pour Sylvie Germain,

Écrire, c'est prendre au sérieux ce donné, ces lois en considération, et, tout en les respectant, jouer avec, opérer des déplacements, des ramifications nouvelles, y introduire un rythme particulier. C'est savoir s'arrêter devant certains mots pour les sonder : car les mots ont un poids, une épaisseur, une profondeur, une histoire²⁵.

²² Régis Debray, *op. cit.*, p. 18.

²³ *Id.*, p. 21.

²⁴ Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, p. 163.

²⁵ Sylvie Germain, « Variations autour du verbe *tester* », *op. cit.*, p. 100.

L'écrivain hérite donc de la langue et il se doit de tenir compte de cet héritage en auscultant les mots afin de déceler les divers sens que ceux-ci ont pu revêtir au fil du temps. Mais le romancier est également héritier de l'Histoire dans laquelle il s'inscrit ; héritage qui constitue le « matériau » même de son écriture :

Le langage, la mémoire grevée d'oubli de l'Histoire, l'incessante rumeur du monde, la basse continue du temps – tels sont les éléments qui constituent l'hoirie de tout homme et qui font de lui, précisément, un humain. Cet héritage, l'écrivain en fait son « matériau » de travail, la pâte que sans fin il manie, pétrit, malaxe, étale ou condense, et qu'avec passion, patience, il façonne, puis distord, brise, reprend, remodèle, encore et encore²⁶.

Tout écrivain fait donc forcément partie d'une Histoire collective qui le précède et l'environne. Cette Histoire, il ne peut totalement l'occulter et il se doit même, dans une certaine mesure, d'en être le conteur en utilisant celle-ci comme source d'inspiration. Aussi, comme l'exprime très justement Sylvie Germain, il n'y a langage et Histoire que parce qu'il y a de « l'autre²⁷ ». L'autre qui est aussi bien le « testateur », que le « colégataire » et l'« héritier ». Et c'est justement cette intersubjectivité, cette présence d'autrui préexistante à tout écrivain, ayant parlé et écrit avant lui ou en même temps que lui, qui pousse le romancier à faire, lui aussi, entendre sa voix. Et, ainsi que l'explique Sylvie Germain, « c'est pour eux que l'on parle et écrit – pour, avec, et aussi contre²⁸ ».

Cette idée selon laquelle on écrit à partir de l'autre, mais aussi pour l'autre ou contre l'autre, est intéressante dans le cadre de notre étude. En effet, nous interrogeons les liens de filiation et de transmission entre trois auteures féminines : Colette, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux. Cela nous donne alors des pistes de réflexion essentielles : dans quelle mesure la présence d'une autre figure féminine écrivaine a-t-elle pu influencer l'écriture de nos trois auteures ? Quel héritage immatériel l'une a-t-elle laissé à l'autre et comment chacune d'elles s'est emparée de ce legs pour en livrer sa propre transmission ?

Toutefois, il apparaît également indéniable que le concept de transmission littéraire varie selon les auteurs. Puisque tous n'héritent pas, par exemple, du même capital culturel ou encore du même statut social, chacun n'a donc pas le même objectif de transmission, ni la même façon de transmettre. Ces divers enjeux de transmission s'expliquent notamment par l'évolution des notions de collectif et d'individuel depuis le début du XX^e siècle jusqu'à aujourd'hui – ce qui se traduit en particulier par le développement de l'écriture autobiographique à cette époque. Il semble donc essentiel de comprendre cette évolution afin de mieux situer les auteures dans leur époque.

b) L'héritage littéraire au fil du siècle : entre discours collectifs et quête d'une individualité.

Au XX^e siècle, la littérature est l'objet d'une profonde interrogation pour plusieurs raisons. L'une d'elles est le fait qu'elle réfléchit sur l'héritage littéraire, ce qui donne notamment lieu à des relectures et des réécritures. Dans l'introduction à leur ouvrage traitant

²⁶ Sylvie Germain, « Variations autour du verbe tester », *op. cit.*, p. 101.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

des questions d'héritage, de filiation et de transmission, Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte, considèrent que « pour l'individu comme pour la collectivité, la question de l'héritage est au cœur de la construction identitaire et des productions culturelles – artistiques comme scientifiques – à travers lesquelles elle s'articule²⁹ ». Ainsi, dans le domaine de la psychologie par exemple, les interrogations sur la filiation structurent les différentes formes du « roman familial ». En sociologie encore, « l'héritage constitue un critère de distinction déterminant, puisque le souci de la transmission est à l'œuvre dans la reproduction des élites comme dans la permanence des classes défavorisées³⁰ ». De fait, les interrogations autour des notions d'héritage, de filiation et de transmission, que ce soit dans la littérature ou dans le domaine des sciences humaines plus généralement, participent à une « dynamique de survie des cultures », en se situant entre des « impératifs de conservation » et une « nécessaire part de transformation³¹ » que suppose toute réécriture ou toute interprétation. Mais si les questions de l'héritage et de la transmission sont au cœur des productions culturelles du XX^e siècle, elles vont de pair avec une autre grande ligne directrice de ce siècle : la question du sujet et de l' « autre ». C'est ce qu'explique Hélène Baty-Delalande dans son *Histoire littéraire du XX^e siècle* :

Le roman a perdu sa naïveté, les réflexions critiques ne se limitent plus à des interrogations sur la morale, la vraisemblance, le rapport au savoir. La première question est celle du sujet. La littérature du XX^e siècle sera exemplairement vouée à l'investigation du sujet, elle est conçue comme une modélisation des destinées humaines, un mode d'accès à l'intériorité, d'autrui comme de soi-même, et une exploration morale, psychique et même physiologique³².

Replacer le sujet au centre des réflexions de ce siècle, c'est donc forcément s'interroger sur son héritage familial, sur ses liens de filiation et sur sa propre identité. La plupart des écrivains de ce siècle vont alors réfléchir de façon critique aux formes de la subjectivité et aux apports du langage : quelle fonction, sociale, historique, politique, ou encore intime, la littérature doit-elle revêtir face aux bouleversements qui traversent le XX^e siècle ? Hélène Baty-Delalande estime que l'écrivain, face à cette période de doutes sur la valeur et le pouvoir de la littérature, cherchera plus que jamais à « cerner la singularité » de celle-ci et à « défendre sa légitimité », en se donnant la mission de dire la vie, en particulier dans sa dimension vécue, intime et collective, et d'interroger la condition humaine dans le temps, dans l'Histoire, dans la société³³. C'est notamment ce qui explique le développement important du genre autobiographique à cette période, à travers diverses formes de récits de soi. Or, tous les écrivains ne développent évidemment pas ces problématiques littéraires de la même manière et l'on peut ainsi distinguer plusieurs périodes d'écriture au sein du siècle. Nous insisterons principalement sur les mouvements d'écriture et d'idées dans lesquelles nos trois auteures – Colette, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux – s'inscrivent, afin de mieux les situer dans leur siècle, de comprendre ce qui les rapprochent comme ce qui les différencie.

Le début du siècle, c'est-à-dire la période d'avant-guerre allant environ jusqu'en 1913, est d'abord influencé par les mouvements du XIX^e siècle. Selon Hélène Baty-Delalande, on retrouve en effet chez des auteurs romanesques majeurs du début du XX^e siècle, tels que Maurice Barrès, Anatole France et Paul Bourget, un attachement au style et la recherche d'une

²⁹ Christian Chelebourg, David Martens et Myriam Watthee-Delmotte (dirs.), *op. cit.*, p. 8.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² Hélène Baty-Delalande, *Histoire littéraire du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 14.

³³ *Id.*, p. 15.

efficacité dans la composition³⁴. S'ils ne se distinguent pas par l'innovation formelle, les romanciers du début du siècle sont toutefois guidés par un travail stylistique et idéologique, caractéristique du roman à thèse et du roman d'idées, dont Gide est l'un des auteurs principaux. D'autres, cependant, comme c'est le cas notamment de Colette, ne sont séduits ni par les expériences d'avant-garde, ni par l'engagement politique explicite dans l'œuvre littéraire. Or, Hélène Baty-Delalande considère que, dès 1913, il y a un « renouveau », grâce à des écrivains comme Proust qui publie le début de *La Recherche du temps perdu* ou Alain-Fournier avec *Le Grand Meaulnes*, cherchant tous deux à dessiner de nouvelles ambitions pour le genre romanesque. S'ils ne forment pas une école ou un mouvement précis, ils sont unis par des préoccupations communes dont l'une d'elles est d'affirmer la grandeur de la création littéraire, capable de donner à voir la beauté de ce qui les entourent. De fait, ils centrent leurs récits sur tous les aspects de la vie humaine en faisant de la psychologie du sujet le cœur de leur écriture. Cette célébration de la littérature et de l'individu apparaît comme une sorte de défense face à un sentiment de malaise dans une société où la guerre a fait apparaître de nombreuses interrogations. Colette, justement, s'inscrit dans cette esthétique du début de siècle. C'est une auteure dont l'œuvre est indéniablement vouée à la beauté de la création littéraire, avec un attachement certain au style, cherchant à rendre compte de la vie sous toutes ses formes. C'est notamment le point de vue d'Hélène Baty-Delalande :

L'œuvre de Colette (*La Maison de Claudine*, 1922) retrouve la tonalité sensible de cette esthétique attentive à la vie dans ses modulations les plus fugaces, déplaçant son attention vers la nature, les bêtes, les brisures intimes des personnages qui se déchirent ; l'esprit d'enfance reste le refuge – ou le lieu du deuil, aussi bien. Au lieu d'une intrigue trop nettement charpentée, le charme des romans consiste à suivre les méandres d'une existence et d'une conscience à la sensibilité exacerbée³⁵.

Toutefois, dès les années 1930, et malgré le fait que certains auteurs tels que Colette ne s'engageront jamais explicitement à travers leurs œuvres, beaucoup d'écrivains n'auront pas d'autre choix que de commencer à s'engager politiquement. De fait, ils s'éloigneront de la recherche purement esthétique telle qu'elle se déploie au début du siècle. En effet, les guerres accumulées, les marques de la crise mondiale de 1929, le développement des fascismes et du communisme, les profondes mutations sociologiques de la France après la Grande Guerre sont autant de raisons qui ont peu à peu interdit aux écrivains de rester neutres. L'écriture devient tout d'abord le lieu d'interrogations plus profondes sur la condition humaine et sur l'existence, comme le montre *La Condition humaine* (1933) de Malraux. Le roman réaliste laisse alors place à une nouvelle forme romanesque ne cherchant plus à déchiffrer les secrets du monde mais seulement à mesurer l'absurdité de l'existence. C'est le début du roman existentialiste, qui conserve toutefois ce thème central du siècle qui est de dire la vie et la vérité des êtres à travers l'œuvre littéraire.

Mais les années 1930 voient aussi, et surtout, émerger les écrits personnels, que ce soit l'autobiographie, le récit d'enfance, le carnet ou encore le journal intime. C'est d'ailleurs dans l'écriture autobiographique que la notion d'héritage est sûrement la plus présente : l'autobiographe doit en effet travailler à reconstruire son héritage à travers le processus d'écriture, s'aidant de fragments culturels, familiaux, psychiques qu'il a reçu par transmission. Or, comme l'explique Hélène Baty-Delalande, ces écrits naissent dans un contexte peu opportun : « Les écrits personnels, du récit d'enfance aux autobiographies, carnets et journaux

³⁴ Hélène Baty-Delalande, *op. cit.*, p. 40.

³⁵ *Id.*, p. 42.

d'écrivains, commencent à émerger, dans un contexte globalement peu favorable – la toute-puissante *NRF* rejette le biographique sous toutes ses formes³⁶ ». C'est pourquoi les récits d'enfance et de jeunesse sont le plus souvent romancés, comme c'est le cas de Colette avec *La Maison de Claudine* et *Sido*. À l'inverse, les expériences biographiques sont la plupart du temps dissimulées dans les romans. De plus, comme l'explique Béatrice Jongy³⁷, le début du XX^e siècle découvre les contraintes s'exerçant sur le sujet dans son entreprise autobiographique. En effet, de nouvelles approches épistémologiques, notamment dans l'historiographie, la génétique et la psychanalyse, révèlent une nouvelle détermination du moi, d'après laquelle celui-ci serait contrôlé par des forces qui lui échappent et dont il doit tenir compte. La question de l'individualité devient alors encore plus centrale et l'on voit ainsi apparaître dans le genre autobiographique une « revendication de la singularité³⁸ ». L'écrivain du XX^e siècle subit donc cette difficile division entre l'obligation de s'inscrire dans une démarche d'engagement, dans un collectif, et l'inquiétude qui pèse sur son individualité, le poussant à vouloir s'interroger sur lui-même.

Cette quête d'identité ne va cesser de s'accroître, en particulier dès 1945 où la Guerre Froide et la menace atomique provoquent inquiétude et désillusion. C'est notamment la période où s'impose l'existentialisme de Sartre, soutenu par Simone de Beauvoir, ouvrant la voie à une réflexion centrée sur l'individu. En se situant à la frontière entre le singulier et l'universel, cette philosophie trouve une manière d'affronter la dialectique individuel-collectif : l'individu, au même titre que la réflexion sur l'existence en tant que déterminant commun à tous, sont au cœur de la pensée existentialiste.

C'est dans ce contexte que Simone de Beauvoir commence à être reconnue, d'abord pour son investissement auprès de Sartre dans la revue des *Temps Modernes*, puis par ses propres écrits tels que *L'Invitée*, son premier roman publié en 1943. Comme le fait remarquer Hélène Baty-Delalande, ce roman offre une synthèse de toutes les innovations romanesques de cette première moitié du siècle : « la subjectivisation du récit, l'utilisation du monologue intérieur, la composition coupée, procédant par montages, l'alternance des points de vue, l'attention portée aux sensations et aux émotions les plus ténues³⁹ » forment un ensemble qui participe à donner une nouvelle forme de roman existentialiste, basée sur des faits autobiographiques. Ainsi, si Beauvoir parle beaucoup d'elle-même dans ses œuvres, en particulier bien sûr dans les quatre tomes qui constituent son autobiographie⁴⁰, elle restera constamment fidèle à cet « engagement littéraire » qu'elle défendait avec Sartre et accordera donc toujours une dimension collective et universelle à ses écrits. Par exemple, dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, elle donne à lire, à travers sa vie individuelle, l'histoire d'une génération, d'un genre et même d'une époque. Le roman trouve alors un second souffle durant cette période sous la forme du récit, en particulier du récit de vie qui va prendre tout son essor quelques années plus tard.

³⁶ Hélène Baty-Delalande, *op. cit.*, p. 69.

³⁷ Béatrice Jongy, « S'écrire à l'époque contemporaine : la singularité contre l'héritage (Rilke, Kafka, Thomas Bernhard, Violette Leduc), dans : *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, *op. cit.*, p. 75-86.

³⁸ *Id.*, p.75.

³⁹ Hélène Baty-Delalande, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰ *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), *La Force de l'âge* (1960), *La Force des choses* (1963), *Tout compte fait* (1972).

Cela nous amène ainsi aux années 1980 qui marquent un nouveau tournant dans la littérature. À cette époque, les auteurs sont de plus en plus nombreux à s'intéresser aux existences individuelles, aux histoires de famille, ou encore aux conditions sociales. Délaissant les préoccupations formelles qui avaient notamment donné naissance au Nouveau Roman, mais aussi au structuralisme et aux « théories littéraires », la littérature française de la fin du XX^e siècle se donne un nouvel objet d'étude qui est principalement celui de « l'expression et de la représentation du Sujet⁴¹ ». Retour au sujet, retour à la fiction et retour à l'Histoire. Mais selon Hélène Baty-Delalande, il s'agit d'un « retour critique, marqué par la réflexivité, l'hétérogénéité, l'ironie, qui fait sa part à la conscience des vertiges de l'écriture⁴² ».

Les écritures contemporaines se caractérisent plus particulièrement par le dialogue qu'elles entretiennent avec les œuvres du passé, il y a une forme de « curiosité dialogique » qui, selon Laurent Demanze et Martine-Emmanuelle Lapointe, se traduit par « la profusion des figures d'héritier qui témoignent de la nécessité de repenser les liens familiaux et la transmission, depuis que la modernité les a ébranlés⁴³ ». Il semble alors que cette dernière partie du XX^e siècle s'éloigne un peu de la notion de collectif, comme si l'histoire ne pouvait plus désormais s'écrire sur le mode collectif mais qu'elle devait plutôt s'inscrire dans le contexte d'une « intimité élargie⁴⁴ ».

Les années 1980 sont alors le moment où commence à se faire jour, notamment sous la plume de Pierre Michon, un intérêt certain pour la recomposition du récit de vie. Selon Maïté Snauwaert, ce récit de vie contemporain n'a pas tout à fait le même enjeu que l'autobiographie puisque « sa visée est moins individuelle (ce qui fait ma vie) que singulière (ce qui fait une vie), donc collective (toute vie possède un fonds commun susceptible d'intéresser chacun)⁴⁵ ». L'écriture ne se situe plus alors à la frontière entre le collectif et l'individuel : elle part de l'individuel, de l'« intimité » dont il est question dans le récit de vie, en cherchant à « élargir » sa représentation afin que cette intimité puisse faire écho au vécu de chacun.

Ainsi, le récit de soi ne se conçoit plus comme l'expression d'un narcissisme, la préoccupation d'un « moi » – comme cela a pu être le cas pour le Romantisme, avec Rousseau notamment – mais comme le dévoilement d'un « soi », singulier et exemplaire, mis au jour à travers l'élaboration de ce que Paul Ricoeur appelle l'« identité narrative⁴⁶ ». Cette identité narrative c'est cette sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative ; identité qui se caractérise alors par un mélange entre histoire et fiction. L'idée d'un soi singulier qui renvoie à des existences collectives et qui se déploie dans l'œuvre littéraire entre histoire réelle et fiction est exprimée par Annie Ernaux elle-même lorsqu'elle dit qu'elle « écrit la vie ». L'usage de la locution « écrire la vie » peut renvoyer aux travaux de Georges Gusdorf, qui réfléchit lui aussi sur la signification de cette expression :

⁴¹ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », dans : *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze (dirs), Presses de l'Université de Montréal, 2009, p. 95.

⁴² Hélène Baty-Delalande, *op. cit.*, p. 89.

⁴³ Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze (dirs), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Presses de l'Université de Montréal, 2009, p. 6.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Maïté Snauwaert, « Conteurs contemporains : le "roman familial" entre mythologie et généalogie », dans : *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁶ Voir Paul Ricoeur, *Temps et récit III*, Paris : Seuil, 1985.

Écrire la vie, c'est intervenir dans la vie, en y faisant entrer le besoin de lucidité comme un nouvel élément qui modifie la situation de fait ; écrire la vie, c'est déjà changer la vie. Il ne s'agit pas d'en extraire le sens de vérité comme un objet caché dans les replis, et qu'on pourrait en tirer une fois pour toutes, mais d'en pressentir l'orientation immanente, enjeu de ce débat de chacun avec soi-même, que l'on ne peut mettre en équation et résoudre, mais sur lequel on peut agir, ne fût-ce qu'en le soumettant au moins en partie au jour de l'expression⁴⁷.

Or, pour Annie Ernaux, au contraire, le fait d'écrire la vie doit permettre de découvrir une « vérité », qui reste toutefois dans l'idée de Gusdorf puisqu'il s'agit, selon elle, d'une vérité « sensible », c'est-à-dire propre à chacun mais faisant, en même temps, écho à tous. Plus précisément, l'auteure dit qu'elle écrit

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. Par-dessus tout, la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler. Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible⁴⁸.

Fondé sur une expérience « individuelle », mais traitant de thèmes collectifs, le récit de vie, tel qu'il se construit chez Annie Ernaux, acquiert donc une universalité : à travers les événements d'une existence singulière il réussit à livrer une « vérité sensible » du monde. Parmi ce genre de récits, se trouve ce que Dominique Viart nomme les « récits de filiation ». Ces récits de filiation et autres fictions biographiques constituent selon lui un pan important de cette littérature qui cherche un retour au sujet. Cela passe par des généalogies familiales, articulant réflexions sociologiques sur les déterminations de l'identité et volonté de restituer tout un univers perdu. Plus précisément, le terme « récit de filiation » sert à évoquer les œuvres issues de l'autofiction, qui traitent des questions de filiation, d'héritage et de transmission :

Cette forme littéraire a pour originalité de substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur l'ascendance du sujet. Tout se passe en effet comme si, la diffusion de la réflexion psychanalytique ayant ruiné le projet autobiographique en posant l'impossibilité pour le Sujet d'accéder à une pleine lucidité envers son propre inconscient, les écrivains remplaçaient l'investigation de leur intériorité par celle de leur antériorité familiale. Père, mère, aïeux plus éloignés, y sont les objets d'une recherche dont sans doute l'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur lui-même à travers ce(ux) dont il hérite⁴⁹.

Ces caractéristiques du récit de filiation sont évidentes dans les écrits d'Annie Ernaux, en particulier dans *La Place* et *Une femme*, qui dressent respectivement le portrait et les liens de filiations qu'elle entretient avec son père et avec sa mère. Nous analyserons plus en détails, dans une prochaine partie, la présence des caractéristiques qui composent le récit de filiation

⁴⁷ Georges Gusdorf, *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990, p. 421.

⁴⁸ Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 7.

⁴⁹ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *art. cit.*, p. 96.

dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Mais ce qui semble important ici, c'est de montrer une double évolution au sein de ce XX^e siècle littéraire : d'une part on passe d'une nécessité, voire d'un devoir de tenir un discours collectif, politique et engagé, à un désir de retour au Sujet, à l'individuel et à la quête d'une identité, d'une singularité ; d'autre part, cela met également au jour l'évolution de l'écriture autobiographique dans laquelle les notions de filiation, d'héritage et de transmission deviennent de plus en plus présentes et essentielles au fil du siècle. Ce retour au Sujet qui s'accroît durant le siècle va donc de pair avec le développement d'un intérêt de plus en plus fort pour les questions de filiation et d'héritage puisqu'un retour à soi passe forcément par une réflexion sur ses origines familiales, sociales, culturelles.

Qu'en est-il alors justement des origines et du statut social de nos trois auteures ? Comment représentent-elles dans leurs œuvres la question de l'héritage littéraire et de l'individualité ? Si elles n'exploitent pas ces thèmes centraux du XX^e siècle de la même manière, il semble pourtant qu'elles leur donnent toutes une part importante dans leurs écrits. L'écriture très créative et poétique de Colette n'empêche pas la représentation de la filiation, en particulier avec sa mère Sido, d'où découle une réflexion sur soi. De même, l'engagement littéraire dont fait preuve Simone de Beauvoir dans ses œuvres se fait très souvent à travers le récit de faits autobiographiques. Enfin, la question de la filiation est au cœur de l'œuvre presque exclusivement autobiographique d'Annie Ernaux mais cela n'exclut pas une réflexion plus collective, comme par exemple sur les classes sociales. Il s'agira donc, dans la partie qui suit, de s'intéresser au portrait de Colette et d'Annie Ernaux, en particulier à ce qui les caractérise en tant que femmes écrivains dans cette période dont nous venons d'esquisser les grandes tendances.

2) Colette et Annie Ernaux : une singularité affirmée.

a) *Colette ou la revendication d'une créativité.*

Dans son ouvrage intitulé *Colette l'authentique*, Nicole Ferrier-Caverivière souligne d'emblée la « légende⁵⁰ » qui entoure Colette. C'est sur cet aspect-là de l'écrivain que nous voulons ici insister. En effet, il est souvent question de Colette comme de « la bonne dame du Palais-Royal », une image très convenue de l'auteure, parfois façonnée par elle-même dans ses œuvres. Mais cette représentation de Colette vient contraster avec la réalité de son existence : amours scandaleuses avec des femmes, vie turbulente marquée par trois mariages... Colette est un vrai personnage, profondément éprise de liberté et refusant le conformisme. Mais l'image de Colette c'est également celle d'une femme attachée aux plaisirs d'enfance, à la richesse des sens, aux maisons et jardins de la campagne et possédant un regard et une écriture capable de dévoiler toutes les plus fines parcelles de la beauté du monde et de la vie.

Nous définirions ce caractère de Colette comme « créatif », en cela qu'il montre la capacité de l'auteure à créer, à imaginer et à réaliser quelque chose de nouveau, que ce soit dans sa vie personnelle ou à travers l'écriture. Cette créativité va de pair avec une forme de curiosité dont Colette fait preuve tout au long de sa vie de femme et d'écrivain. En effet, l'auteure exprime sa singularité à travers sa propre vie personnelle, par son écriture qui ne s'inscrit dans

⁵⁰ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, Paris, PUF, 1997, p. 1.

aucun mouvement, ou encore par le biais d'une pensée intellectuelle allant à l'encontre des idées de son siècle.

« Je veux faire ce que je veux », disait Colette. Cette liberté, qui fut celle de la femme, tout au long de sa vie, fut aussi celle de l'écrivain occupé à bâtir une œuvre à l'écart des grands mouvements littéraires et idéologiques de la première moitié du XX^e siècle. Au risque d'être elle-même tenue à l'écart de l'institution littéraire⁵¹.

Comme le souligne cette citation tirée de l'avant-propos du Cahier de l'Herne consacré à Colette, l'auteure de *Sido* (1901) ou encore de *La Maison de Claudine* (1922) a toujours montré une grande indépendance d'esprit qui l'a très souvent placée en dehors de tout mouvement collectif. Qui est donc Colette ? L'auteure naît en 1873 en Bourgogne, à Saint-Sauveur-en-Puisaye, lieu qui restera durant toute sa vie son point d'ancrage et dont elle parlera ensuite dans ses œuvres. Elle connaît une enfance heureuse, en plein cœur d'une campagne à travers laquelle elle découvre la richesse des sensations et la liberté, comme elle le raconte dans *La Maison de Claudine* :

Pour des desseins innocents, pour une liberté qu'on ne nous refusait pas, nous sautions la grille, quittions les chaussures, empruntant pour le retour une échelle inutile, le mur bas d'un voisin. Le flair subtil de la mère inquiète découvrait sur nous l'ail sauvage d'un ravin lointain ou la menthe des marais masqués d'herbe⁵².

Dans ce passage tiré de la première nouvelle de l'œuvre, intitulée « Où sont les enfants ? », la narratrice raconte les moments de vagabondage qu'elle a connu avec ses frères et durant lesquels elle se sentait le plus libre. Les sens en éveil, elle avait en effet tout le loisir de découvrir la richesse de la campagne. Comme l'explique Nicole Ferrier-Caverivière, le thème du « vagabondage » est justement un des leitmotiv de l'ensemble de l'œuvre de l'auteure. Car, il est vrai, cette dernière aura été durant toute sa vie une vagabonde, sans cesse en quête de nouveaux lieux à découvrir. Et c'est en particulier dans son enfance, tel qu'elle l'exprime dans le passage ci-dessus, qu'elle sera formée à ce vagabondage, accompagnant toujours ses frères Achille et Léo dans leurs escapades. Mais ce caractère vagabond qui définit bien Colette a un but précis selon Nicole Ferrier-Caverivière :

Dirigé vers la recherche de la pureté et de l'originel, lié à un destin, leur vagabondage se distingue radicalement de l'errance qui est dépourvue de but profond [...]. A ce vagabondage qui implique un mouvement permanent, se trouve indissolublement liée une farouche exigence de liberté⁵³.

Cette exigence de liberté guidera ainsi toute l'existence de Colette, représentant non pas une rébellion ou une fuite mais plutôt une conquête, une forme de parcours initiatique permettant à la jeune fille puis à la femme de s'emparer de sa personnalité ; conquête qui, comme nous le verrons plus tard, sera en partie rendue possible par le regard bienveillant et reconnaissant de sa mère Sido.

Au-delà de ce trait de caractère, il faut également faire remarquer que l'auteure est née presque même temps que la Troisième République, période marquée par une évolution importante de la condition féminine, notamment en ce qui concerne l'instruction. En 1881, la

⁵¹ Gérard Bonal et Frédéric Maget (dirs), *Colette*, Paris, L'Herne, 2011, avant-propos p. 9.

⁵² Colette, *La Maison de Claudine*, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », p. 9.

⁵³ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, *op. cit.*, p. 29-30.

loi de Jules Ferry rend l'enseignement primaire public gratuit, puis obligatoire et laïc en 1882 ; en 1886 la mixité dans les écoles est acceptée – même si elle ne sera généralisée et rendue obligatoire qu'en 1975 – et la loi Bérard de 1924 unifie les programmes scolaires pour filles et garçons. De plus, comme nous l'avons déjà étudié lors de notre recherche sur Simone de Beauvoir, cette période ouvre également le monde du travail aux femmes, précipité par les événements tragiques de la Première Guerre mondiale. En particulier, selon Élisabeth Seys,

l'acquis le plus manifeste de cette période de guerre est celui de la liberté d'allure et de mouvement. À côté de leurs compagnons, vieilliss et traumatisés, les femmes font figure de vecteurs de la modernité – sport, danse, vêtements, sexualité, sont autant de domaines avant tout explorés par elles⁵⁴.

C'est donc dans un contexte plutôt favorable à l'émancipation féminine que Colette voit le jour, notamment grâce à l'égalité d'instruction qui s'impose peu à peu, mais surtout grâce au développement d'une certaine forme de « modernité », caractéristique d'une période durant laquelle les femmes commencent à explorer de nouveaux domaines. Cette idée d'exploration est très représentative de la vie que menait Colette, toujours en quête de nouveaux espaces, domaines ou expériences à découvrir. C'est tout d'abord son mariage avec Willy, en 1893, qui lui ouvre les portes d'un nouveau milieu : celui de l'écriture et des salons parisiens. En effet, poussée par son premier mari, elle rédige tout le premier cycle des *Claudine*⁵⁵. Willy s'en appropriera toutefois le prestige en signant les premières œuvres de Colette de son propre nom. Mais ces années seront une période de formation pour la jeune auteure, tant sur le plan littéraire que culturel. En suivant Willy dans les salons et salles de rédaction, elle rencontrera les grands artistes de l'époque : Marcel Proust, Anatole France ou encore Maurice Ravel, pour n'en citer que quelques-uns. Ce sera également une période décisive pour Colette qui s'attachera à exprimer son indépendance : sachant que son mari la trompe, elle se tourne alors vers le libertinage et, encouragée par les milieux du spectacle qu'elle fréquente avec Willy, elle vit ses premières expériences homosexuelles.

Affirmant sa liberté de femme et son caractère parfois sulfureux, Colette prend ainsi peu à peu son indépendance vis-à-vis de Willy, d'abord en commençant à signer ses œuvres sous le nom de « Colette Willy⁵⁶ », puis en débutant une carrière dans le music-hall. C'est durant cette période que Colette devient réellement une « Vagabonde », personnage dont elle fera le portrait en 1910 dans l'œuvre du même nom⁵⁷. Ce roman sera récompensé du Prix Goncourt et c'est à ce moment-là que le talent de Colette commencera à être pleinement reconnu. Puis, elle s'intéressa à une nouvelle activité : elle devient journaliste pour *Le Matin* en 1910, ce qui lui permet de rencontrer Henry de Jouvenel qu'elle épousera en 1912. Ils auront ensemble une fille du nom de Colette de Jouvenel, plus tard appelée « Bel-Gazou », surnom que Sido elle-même donnait à sa fille.

Colette passera alors plusieurs années à se consacrer au journalisme, avant de revenir au roman en 1920 avec *Chéri*. Mais sa vie personnelle connaîtra de nouveaux bouleversements : elle se sépare de son mari en 1923, avant de divorcer en 1925 et elle rencontre cette même année

⁵⁴ Élisabeth Seys, *Ces femmes qui écrivent*, Paris, Ellipses, 2012, p. 254.

⁵⁵ *Claudine à l'école* (1900), *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902), *Claudine s'en va* (1903).

⁵⁶ C'est le cas des œuvres suivantes : *Les Vrilles de la vigne* (1908), *L'Ingénue libertine* (1909), *La Vagabonde* (1910), *L'Entrave* (1913) et *L'Envers du music-hall* (1913). Ce n'est qu'en 1916, avec *La Paix chez les bêtes*, que Colette commencera à publier ses œuvres uniquement sous son nom.

⁵⁷ Colette, *La Vagabonde*, Paris, Ollendorff, 1910.

Maurice Goudekert qui deviendra son troisième et dernier mari en 1935. C'est de cette nouvelle période difficile que naîtra notamment *La Maison de Claudine*, en 1922. Cette œuvre marque en effet un nécessaire besoin de retour à la paisible enfance, aux bonheurs simples et à la vie provinciale. Et, plus particulièrement, ce sont cette vie mouvementée ainsi que les multiples activités professionnelles de Colette qui peuvent expliquer l'éclectisme de son œuvre et le fait qu'elle ne s'inscrit dans aucun courant. C'est notamment le point de vue d'Élisabeth Seys :

Son œuvre est pour le moins diverse et riche et tire cette diversité de la multiplicité des postures d'écrivain qu'adopta Colette : tantôt romancière, tantôt journaliste, elle rédigea des œuvres de fiction et d'autres dont l'ancrage dans son propre vécu était profond. Se penchant sur la musique, elle marqua également un réel intérêt pour le cinéma – elle fût dialoguiste. Auteur de conférences, d'entretiens, de causeries radiophoniques, d'adaptations théâtrales, de livrets d'opéra, elle écrivit aussi beaucoup pour la presse – romans-feuilletons, courts récits, reportages, chroniques dramatiques, billets d'humeur... sans compter que Colette est une grande épistolière⁵⁸ !

« Diversité formelle et générique », ainsi que s'accorde également à le dire Jacques Dupont⁵⁹, sont donc des éléments qui caractérisent l'écriture de Colette. Mais l'auteure fait aussi preuve d'un refus de l'engagement, en particulier de l'engagement politique, dans son œuvre littéraire, ce qui est assez singulier dans une période où beaucoup de ses contemporains, au contraire, comme c'est le cas de Malraux ou de Sartre, produisent des œuvres engagées. Comme l'explique Françoise Brin dans son étude sur *Le Blé en herbe*, la posture d'écrivain de Colette reste « à l'écart des interrogations sur le roman et sur le rôle de l'inconscient, à l'écart aussi des grands débats d'idées, des engagements⁶⁰ » de ce XX^e siècle. En 1942, toutefois, lorsque son mari Maurice Goudekert, d'origine juive, est arrêté, elle se trouve obligée d'envoyer des lettres et de faire appel à ses amis les mieux placés pour le faire libérer. Or, malgré son inquiétude face à ce contexte sombre, elle ne s'engage pas pour autant et, selon Élisabeth Seys, elle « ne semble pas s'être sentie concernée par les drames de guerre et le collaborationnisme⁶¹ ». Au contraire, elle continuera à collaborer avec des journaux de tous bords.

Créativité et singularité, donc, caractérisent la femme qu'elle fut mais aussi l'écrivain. Car ce refus d'entrer dans un mouvement collectif, qu'il soit littéraire, politique ou intellectuel, Colette l'exprime très justement dans la façon dont elle construit son œuvre et dans sa posture d'écrivain. En effet, l'auteure fait preuve, certes, d'un caractère très novateur à travers sa vie de femme indépendante et son écriture qui « s'affranchit de toute conception normative ou séparation traditionnelle des genres⁶² », mais également par le fait qu'elle se défendait de philosopher. C'est ce que soutient Yannick Resh, et c'est sûrement un des points qui différencie le plus Colette de Simone de Beauvoir et d'Annie Ernaux : elle n'a jamais cherché à penser sa posture d'écrivain ni à être une grande intellectuelle.

⁵⁸ Élisabeth Seys, *Ces femmes qui écrivent*, op. cit., p. 259.

⁵⁹ Jacques Dupont, « L'écrivain matériel », dans : *Colette*, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dirs), Paris, L'Herne, 2011, p. 324.

⁶⁰ Françoise Brin, *Étude sur Colette : Le Blé en herbe*, Paris, Ellipses, 1999, p. 3.

⁶¹ Élisabeth Seys, *Ces femmes qui écrivent*, op. cit., p. 258.

⁶² Martine Charreyre, « Théâtraliser l'écriture romanesque », dans : *Colette*, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dirs), op. cit., p. 291.

Colette, on le sait, se défendait de philosopher. Ses remarques en ce domaine étaient récurrentes [...]. Affranchie à l'égard des convenances, libre dans ses mots, elle pouvait répondre, sereine : « J'écris, comment voudriez-vous que je pense. » Mais Colette, ne nous y trompons pas, cherchait moins à choquer qu'à marquer, avec humour, sa méfiance pour les idées générales et la pensée discursive. La connaissance avec elle prenait d'autres voies⁶³.

Effectivement, la connaissance chez Colette se manifeste par le biais d'un contact très privilégié avec la vie et avec l'humain qui se développe grâce à une curiosité bien à elle, à un « appétit de découverte⁶⁴ ». C'est par cela qu'elle réussit finalement à nous apprendre à vivre. Comme elle le dit dans *La Maison de Claudine*, « à qui vit aux champs et se sert de ses yeux, tout devient miraculeux et simple ». Colette nous éduque ainsi à regarder et à prendre le temps de vivre, tel qu'elle le fait elle-même, usant de tous ses sens pour découvrir le monde. C'est ce que nous verrons plus en détails dans une prochaine partie.

Mais ce refus d'engagement, cette détermination à se tenir à l'écart de tout mouvement littéraire et idéologique ne seraient-ils pas une forme de provocation ? C'est la question que se posent Gérard Bonal et Frédéric Maget :

Colette subversive ? Tous ses lecteurs vous le diront, lire Colette c'est signer une sorte de nouveau pacte avec le monde. « On n'est pas stupide avec des sens aussi fins », affirme-t-elle dans *Chéri*. C'est donc à l'aide de ses sens, de tous les sens, qu'elle appréhende le monde, sans jamais avoir besoin – subversion suprême ! – d'un alibi intellectuel ou culturel, contrairement à bon nombre d'écrivains de sa génération⁶⁵.

N'est-ce donc pas justement cette profonde envie de se démarquer et d' « appréhender » le monde à sa façon qui a construit la légende Colette ? À travers un refus de l'engagement, Colette ne réussit-elle pas justement à marquer sa position ? En effet, dans une période où, par exemple, la question de la condition féminine commençait à être posée par des femmes, il ne semble pas que Colette ait entièrement refusé toute prise de position. Au contraire, elle prit position en décidant de ne pas se lancer dans des luttes pour des idées auxquelles elle n'adhérait peut-être pas totalement, en refusant les compromis, en ne s'engageant pas dans des mouvements de pensée collectifs, mais plutôt en affirmant sa propre personnalité de femme indépendante et vagabonde, et d'écrivain libre et passionnée.

Cette forte personnalité la démarque beaucoup de ses contemporains, notamment de Simone de Beauvoir et, plus tard, d'Annie Ernaux qui toutes deux s'inscrivent bien dans des mouvements d'écriture et de pensée, même s'ils sont très différents de l'une à l'autre. Nous savons que Simone de Beauvoir, à l'inverse de Colette, est une auteure profondément engagée, attachée à la philosophie existentialiste. Mais qu'en est-il d'Annie Ernaux ? Écrivaine de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècles, Annie Ernaux n'est déjà plus confrontée à la même situation sociale en tant que femme et s'inscrit dans une période où de nouvelles réflexions et remises en question de la littérature voient le jour, comme nous l'avons montré précédemment. L'écriture s'attache alors moins, peu à peu, à une recherche esthétique qu'à des préoccupations collectives telles que les existences individuelles ou les conditions sociales.

⁶³ Yannick Resh, « L'intelligence du corps », dans : *Colette*, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dirs), *op. cit.*, p. 300.

⁶⁴ Nous reprenons ici l'expression de Yannick Resh, *art. cit.*, p. 300.

⁶⁵ Gérard Bonal, et Frédéric Maget (dirs), *Colette*, *op. cit.*, p. 9.

b) *L'écriture sociale d'Annie Ernaux.*

« 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 réel⁶⁶ », s'exprime Annie Ernaux dans son entretien avec Frédéric-Yves Jeannet. Cette « écriture du réel » est sûrement l'un des enjeux principaux de l'œuvre d'Annie Ernaux. Mais comment atteint-on ce réel à travers l'écriture ? Par le biais de quel mouvement d'écriture ou de pensée, encore une fois très singuliers, l'auteure réussit-elle à rendre compte du réel ? Et de quel réel s'agit-il ? Tout d'abord, on pourrait considérer qu'Annie Ernaux, à travers cette recherche constante du réel dans l'écriture, se place dans la tradition du mouvement réaliste, en donnant à ce réalisme une nouvelle forme plus originale et plus moderne. Mais selon Jacques Dubois l'inscription d'Annie Ernaux dans le réalisme peut être contestée en raison du fait qu'elle n'a pas « le souci de la figuration totalisante d'une société⁶⁷ », tels que l'ont eu les grands romanciers de Balzac à Zola. Toutefois, il semble qu'Annie Ernaux s'inscrive dans une nouvelle forme de réalisme qui, selon Jacques Dubois, est celle de « la critique sociale, d'un sérieux de la représentation qui s'étend jusqu'au détail, du croisement en texte des voix et des langues⁶⁸ ». À travers la représentation d'un univers restreint – la famille, son milieu social, sa découverte de la sexualité –, elle réussit ainsi à donner la vision d'une époque, de classes et de mythologies sociales en concurrence. Mais pour comprendre comment Annie Ernaux parvient à cette écriture sociale, il faut revenir sur les différentes étapes de vie et d'écriture qui constituent sa carrière.

C'est premièrement par une tentative inspirée du Nouveau Roman que l'auteure se lance dans l'écriture, ce qui atteste déjà de l'originalité de sa recherche d'écriture. Ce premier ouvrage ne sera toutefois pas publié et c'est dix ans plus tard, en 1974, avec *Les Armoires vides*, autobiographie romancée, qu'Annie Ernaux commencera à se faire connaître. À ce moment-là, elle s'est déjà éloignée du mouvement des nouveaux romanciers, que l'on situe autour des années 1950-1960, pour s'intégrer plutôt à la génération suivante, celle des années 1980, qui se caractérise, entre autres, par un retour au Sujet, comme nous l'avons vu précédemment. C'est d'ailleurs ce qui peut expliquer qu'elle se soit plutôt tournée vers une littérature de l'intime. Dans son ouvrage consacré à l'écrivaine⁶⁹, Francine Dugast-Portes nous apprend que l'œuvre d'Annie Ernaux prend alors place dans un moment précis de l'histoire des idées : elle se nourrit à la fois de marxisme, d'existentialisme et de phénoménologie.

Ainsi, selon Francine Dugast-Portes, le cheminement d'Annie Ernaux s'inscrit tant dans « les expérimentations formelles qui ont marqué le troisième quart du XX^e siècle que dans les grandes interrogations collectives concernant le champ littéraire⁷⁰ ». Elle s'insère d'abord à la suite des réflexions des années 1970 sur l'engagement littéraire, menées principalement par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Dans le domaine de la sociologie ensuite, elle se place dans une interrogation sur le rôle de la culture et sur les dominations de classes, à l'image de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron. Dans *L'Écriture comme un couteau*, Annie Ernaux exprime d'ailleurs son admiration pour Pierre Bourdieu, qu'elle considère comme « le plus

⁶⁶ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 35.

⁶⁷ Jacques Dubois, préface à *Annie Ernaux, se perdre dans l'écriture de soi*, Danielle Bajomée et Juliette Dor (dirs), Paris, Klincksieck, 2011, p. 11.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

⁷⁰ *Id.*, p. 12.

grand intellectuel des cinquante dernières années », un intellectuel « réellement engagé⁷¹ ». Le citant encore, elle dit ceci :

Comme une enfant vivant dans un milieu dominé, j'ai eu une *expérience* précoce et continue de la réalité des luttes de classes. Bourdieu évoque quelque part « l'excès de mémoire du stigmatisé », une mémoire indélébile. Je l'ai pour toujours⁷².

Cette émergence du social au sein de l'œuvre d'Annie Ernaux sera donc l'une des caractéristiques principales de son écriture et elle s'exprimera d'autant plus fortement que l'auteure s'attachera à une écriture de l'intime. En effet, à travers sa propre enfance au sein d'un milieu populaire, elle a vécu et ressenti plus fortement les privilèges et les injustices qui peuvent se faire jour entre les classes sociales. C'est ce qu'elle raconte dans son entretien avec Frédéric-Yves Jeannet :

J'ai été totalement, jusqu'à dix-huit ans, immergée dans la réalité sociale au quotidien, sur le plan économique, culturel, alimentaire [...]. J'ai évolué au milieu des différentes formes de la réalité sociale, misère aussi⁷³.

De fait, en se tournant vers l'écriture autobiographique, l'auteure aura un besoin impérieux de faire de cette « réalité sociale », longtemps vécue comme une honte, une thématique centrale de son écriture, cette dernière se trouvant alors au croisement entre l'intime et le social. Le parcours socio-professionnel et le thème du déracinement tel qu'Isabelle Charpentier l'analyse dans son article sur la réception des œuvres de l'auteure⁷⁴, sont ainsi très présents chez Annie Ernaux. Elle se définit elle-même comme une « transfuge » de classe⁷⁵ : née en 1940 à Lillebonne, en Seine-Maritime, d'un père d'abord garçon de ferme, puis ouvrier d'usine et devenu finalement commerçant, et d'une mère également ouvrière puis employée dans l'épicerie, Annie Ernaux s'éloigne peu à peu, tant culturellement que socialement, de ses parents. Elle suit sa scolarité de lycéenne au sein d'un établissement privé et catholique, avant de devenir étudiante, puis professeur agrégée de lettres en 1971, après s'être mariée bourgeoisement en 1964.

Comme nous l'avons vu, elle se lance dans l'écriture en 1974, à travers des autobiographies déguisées, implicites, où elle évite l'emploi d'un « je » véritablement revendiqué comme autobiographique. Cela vaut tant pour *Les Armoires vides* que pour l'œuvre suivante, *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), qui raconte l'histoire d'une adolescente qui ne se retrouve pas dans le langage de ses parents et dans la réalité de ce qu'elle vit. Mais dès les années 1980, période où la question du Sujet se fait de plus en plus présente dans la littérature, Annie Ernaux commence à s'inscrire dans l'écriture autobiographique explicite avec *La Femme gelée* (1981). Cette orientation nouvelle prendra tout son essor avec *La Place* en 1983, ouvrage précipité par la mort du père de l'auteure et dans lequel elle fera un « saut vers un "je" pleinement assumé⁷⁶ ». Son écriture devient alors plus tranchante, tel un « couteau » qui

⁷¹ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 68.

⁷² *Id.*, p. 64.

⁷³ *Id.*, p. 62.

⁷⁴ Isabelle Charpentier, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », dans : *Politix*, n°27, 1994, p. 45-75.

⁷⁵ Voir Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 60-71.

⁷⁶ Annie Ernaux, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, entretien avec Raphaëlle Rérolle, Bibliothèque Centre Pompidou, 2010, p. 6.

servirait d' « arme » à la représentation d'une réalité⁷⁷. Par cette idée, Annie Ernaux souligne le fait que son écriture va à l'essentiel, de façon très dépouillée et distancée, voire parfois crue. C'est ce qu'explique Isabelle Charpentier :

Dès lors, ses romans vont s'efforcer de traduire, par étapes, dans une écriture de plus en plus « simple » et dépouillée, l'existence des classes populaires, le double aspect de son enfance et de son adolescence en leur sein, la rupture introduite par l'école et la confrontation avec les valeurs dominantes, l'apprentissage de la différence et de l'exclusion, les vexations et les humiliations sociales, les révoltes contre les deux mondes et les aspirations à une ascension sociale⁷⁸.

Or, si c'est avec *La Place* qu'Annie Ernaux entre dans un genre que l'on pourrait qualifier, pour reprendre le terme de Véronique Montémont, d'« autobiographie sociale⁷⁹ », c'est aussi et surtout avec *Les Années* (2008) que l'auteure va réellement s'inscrire dans une démarche autobiographique. Dans cet ouvrage, elle centre en effet son propos sur elle-même et ne construit plus une autobiographie détournée dans laquelle elle se dévoile à travers l'histoire de son père (*La Place*) ou de sa mère (*Une Femme*). En cela, *Les Années* comporte, plus que les autres, une réelle dimension autobiographique. Or, paradoxalement, Annie Ernaux passe d'une écriture à la première personne dans ses œuvres précédentes à une écriture beaucoup plus impersonnelle dans *Les Années*, usant majoritairement du « nous ». Ce refus du « je » est sûrement l'une des caractéristiques majeures qui fait que cette œuvre renouvelle la forme autobiographique traditionnelle en parvenant à parler d'une existence individuelle sans pour autant trahir la « perspective sociologique qui constitue l'un des traits dominants de la poétique ernausienne⁸⁰ », comme l'explique Véronique Montémont.

De la même façon, quelques années plus tard, avec *Mémoire de fille* (2016), l'auteure conservera à distance le « je » en racontant l'histoire de sa première expérience sexuelle à la troisième personne du singulier et perpétuera ainsi la forme d'un discours intime mais collectif, tel qu'il l'était déjà dans *Les Années*. En cela, Annie Ernaux exprime sa singularité : elle se place à la frontière entre une écriture traditionnelle et novatrice. Nous analyserons plus en détails dans la suite du travail les choix narratifs permettant de placer cet ouvrage dans une nouvelle forme autobiographique, réussissant à se placer à mi-distance du singulier et du collectif.

Toutefois, il serait vain de vouloir tenter à tout prix de situer l'auteure dans un genre littéraire puisqu'Annie Ernaux elle-même dénonce les tentatives de classement autour de la qualification générique de son œuvre, comme le montre Isabelle Charpentier⁸¹. L'auteure estime en effet que « le classement dans l'autobiographie est beaucoup trop restreint » et que « le "je" de [s]on œuvre est collectif⁸² ». Pour définir ce projet bien particulier, cherchant à saisir une vérité objective qui va bien au-delà du simple cas personnel, elle parlera alors d'écriture « auto-sociobiographique ». Que représente exactement cette désignation ? C'est la question à

⁷⁷ Dans *L'Écriture comme un couteau*, Annie Ernaux dit ceci : « L'écriture, "clinique" dites-vous, que j'utilise, est partie intégrante de la recherche. Je la sens comme le couteau, l'arme presque, dont j'ai besoin », p. 36.

⁷⁸ Isabelle Charpentier, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *art. cit.*, p. 47.

⁷⁹ Véronique Montémont, « *Les Années* : vers une autobiographie sociale », dans : *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Danielle Bajomée et Juliette Dor (dirs), Paris, Klincksieck, 2011, p. 117.

⁸⁰ *Id.*, p. 118.

⁸¹ Isabelle Charpentier, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire... » , dans : *CONTEXTES* [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2006, URL : <http://contextes.revues.org/74>.

⁸² *Idem*.

laquelle nous répondrons tout au long de notre étude et qui permettra de montrer que, tout comme Colette, bien que de façon différente, Annie Ernaux fait preuve elle aussi de créativité et d'originalité dans l'écriture de soi.

Mais nous pouvons déjà dire que l'auteure se distingue indéniablement des autres écrivains par une écriture sociale qui réussit à mêler littérature et sociologie. C'est d'ailleurs par cette association même de deux domaines distincts qu'Annie Ernaux acquiert une place à part dans la littérature, ainsi que l'explique Jacques Dubois :

Il est vrai que, ne témoignant dans ses livres que d'expériences personnelles intensément vécues et voulant avant tout en dégager la portée sociale, Annie Ernaux a choisi de se tenir en retrait d'une littérature trop exclusivement littéraire et qui serait selon le mot de Sartre, une générosité inutile⁸³.

De plus, cette démarche place l'écrivaine dans une réflexion post-moderniste, avec des récits qui s'inscrivent dans « la ligne de ceux qui rompent avec les certitudes héritées⁸⁴ ». En effet, ils ne donnent plus une vision stable de l'humain mais laissent au contraire apparaître des discours incertains. Aussi, en mêlant savoir scientifique et savoir narratif, réflexion intime et réflexion sociale, Annie Ernaux exprime sa subjectivité, tout en déconstruisant l'image et les principes de la littérature classique.

Mais la singularité de l'œuvre d'Annie Ernaux se manifeste aussi et surtout par son aspect politique, qui est l'une des revendications majeures de l'auteure lorsqu'elle définit son écriture. Elle l'explique notamment lors de son entretien avec Raphaëlle Rérolle :

Je pense que l'écriture est de toute façon un acte politique. Je ne crois pas du tout que ce soit une activité anodine – je ne parle pas du moment où j'écris, mais du résultat – car on ne peut pas penser écrire et n'avoir aucun retentissement : cela provoque une action, le livre a une influence sur la conscience et l'inconscient des gens⁸⁵.

Cette dimension politique s'exprime par le fait d'« intervenir dans le monde⁸⁶ » à travers l'écriture, ainsi que le dit Annie Ernaux elle-même, et elle est effectivement très présente dans l'ensemble de son œuvre. Elle s'illustre tant à travers la réflexion sociale qui traverse l'œuvre de l'écrivaine et par laquelle elle à cherche à montrer que « le lieu où vous êtes nés conditionne toute la vie⁸⁷ », que par ses interrogations sur le fait d'être une femme, sujet qui est lui aussi central dans son écriture et dont il sera plus particulièrement question dans la suite de cette étude. Aussi, après avoir mis en lumière les particularités de la vie personnelle et de la pensée des auteures qui nous intéressent ici, une autre question apparaît : pourquoi ces deux auteurs ont-elles choisit de se diriger vers l'écriture autobiographique ? Qu'est-ce qui motive l'écriture de soi chez ces femmes écrivains ? Ne s'agit-il pas d'une forme d'attrait inconscient pour un genre vers lequel les femmes ont tendance à se tourner plus facilement en raison de leur condition ?

⁸³ Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁴ *Id.*, p. 8.

⁸⁵ Annie Ernaux, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁶ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu*, entretiens avec Michelle Porte, Paris, Gallimard, 2014, p. 108.

⁸⁷ *Id.*, p. 8.

3) Une quête de soi à travers l'écriture autobiographique.

a) *Colette et Annie Ernaux : une vocation d'autobiographe ?*

Comme expliqué dans notre étude sur Simone de Beauvoir⁸⁸, le genre autobiographique est souvent mis en lien avec l'écriture des femmes. En effet, l'écriture des femmes s'associe de façon récurrente à une écriture de l'intime. Or, cette tendance chez les écrivains femmes à se diriger plus facilement vers l'écriture de soi n'est pas une caractéristique de leur écriture mais s'explique par un phénomène d'exclusion. En effet, malgré leur inclusion de plus en plus marquée au fil du temps au sein du cercle des écrivains reconnus, les femmes n'ont toutefois pas toujours eu la même liberté que les hommes d'écrire dans le genre littéraire qu'elles souhaitaient. Le cas de Colette illustre de façon probante cette idée : sa carrière d'écrivain débute à la demande de son premier mari Willy, qui lui a imposé la forme autobiographique en l'encourageant à raconter ses souvenirs d'enfance. On ne peut donc pas dire qu'il ait existé chez Colette, du moins au début de son écriture, une réelle vocation d'autobiographe, consciente et réfléchie. Pour Annie Ernaux c'est assez différent puisque, née quasiment au début de la seconde moitié du XX^e siècle et commençant à écrire dans les années 1970, l'auteure n'avait déjà plus à subir les mêmes contraintes qui pesaient sur les femmes au début du siècle. L'écriture des femmes commençait en effet à se normaliser et à être acceptée dans le domaine littéraire ; plusieurs écrivains avant elle ayant indiqué la voie en écrivant des ouvrages mondialement reconnus – on pense notamment au *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir. Les raisons de son choix d'une écriture de l'intime ne s'expliquent donc pas par sa condition de femme mais par d'autres aspects que nous verrons au fil de cette partie.

Selon Martine Boyer-Weinmann, il n'y a pas de réelle « vocation » d'écriture chez Colette⁸⁹. Comme la critique l'explique, tout lecteur attend dans une œuvre autobiographique le récit de vocation d'écrivain, celui-là même que Philippe Lejeune a défini comme essentiel au genre autobiographique. Mais il faut considérer ici cette notion de vocation comme l'idée d'une destination évidente de l'écrivain ; évidence que celui-ci fait ressortir dans ses récits en soulignant des « traits révélateurs »⁹⁰, pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune. Or, selon Martine Boyer-Weinmann, on trouve tout le contraire du modèle type du récit de vocation chez Colette :

Chez Colette, pas de discours de vocation-révélation, désastre ou fulguration, pas de tonalité parodique non plus, mais un mythe de l'anti-vocation et de la réticence aux séductions du métier⁹¹.

En effet, cette idée d'un « devenir écrivain⁹² » senti dès l'enfance sera évoquée de façon très négative et critique par Colette elle-même dans une nouvelle tirée du *Journal à rebours* et intitulée « La Chaufferette ». C'est d'ailleurs ce sujet même de la vocation littéraire qui guidera Colette dans l'écriture de cette nouvelle. De façon paradoxale, c'est donc dans un ouvrage

⁸⁸ Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 28-31.

⁸⁹ Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Paris, Champ Vallon, 2005, p. 214.

⁹⁰ Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 41.

⁹¹ Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, op. cit., p. 214.

⁹² *Id.*, p. 215.

littéraire, par le biais de l'écriture, que l'auteure va évoquer son absence de vocation et d'attrait pour cette pratique. Au sein de cet anti-récit de vocation, on trouve ainsi les phrases suivantes :

Non, je ne voulais pas écrire. Quand on peut pénétrer dans le royaume enchanté de la lecture, pourquoi écrire ? Cette répugnance, que m'inspirait le geste d'écrire, n'était-elle pas un conseil providentiel ? Il est un peu tard pour que je m'interroge là-dessus. Ce qui est fait est fait. Mais dans ma jeunesse, je n'ai jamais, *jamais* désiré écrire [...]. Car je sentais, chaque jour mieux, je sentais que j'étais justement faite pour *ne pas* écrire⁹³.

Dans ce passage, l'auteure insiste sur l'adverbe de négation « jamais » et montre ainsi à quel point le fait d'écrire lui inspire cette forme de « réticence » dont parle Martine Boyer-Weinmann – Colette va même plus loin en décrivant son rapport à l'écriture comme une « répugnance ». L'usage de termes aussi dépréciatifs apparaît presque comme hyperbolique : il se crée un contraste puissant entre ce que l'on attend du récit de vocation type d'un écrivain et ce que Colette donne à voir dans cette nouvelle. C'est là encore une marque de la singularité et de l'originalité du personnage de Colette en tant qu'auteur : au lieu de suivre les normes et les convenances d'écriture elle préfère être honnête et sincère sur la façon dont elle considère son propre statut d'écrivain.

De la même manière, dans *Mes apprentissages* (1936), elle raconte plus précisément les circonstances qui l'ont amenée à être écrivain. D'abord, comme nous l'avons dit, il s'agit d'une invitation de son mari Willy à écrire ses souvenirs d'enfance pour contribuer à l'économie domestique. Or, à la première lecture des écrits de son épouse, Willy est déçu et décide d'oublier ce projet. Un hasard vient alors le faire changer d'avis : retombant sur les écrits de Colette qu'il pensait avoir jetés, il prend le temps de les relire et se rend compte de leur valeur. Colette raconte cet épisode de la façon suivante : « Il rafla en désordre les cahiers, sauta sur son chapeau à bords plats, courut chez un éditeur... Et voilà comment je suis devenue écrivain⁹⁴ ». Ce récit très distancé insiste fortement sur le caractère indéterminé et inattendu de cette carrière d'écrivain, tout en accentuant, en même temps, ce que Martine Boyer-Weinmann nomme l'« anti-conversion ». En effet, on comprend bien ici que le désir d'écrire et de se faire publier ne vient à aucun moment de Colette elle-même et ne s'explique finalement que par un concours de circonstances.

De plus, comme l'analyse très justement Danielle Deltel, l'absence de temps passé à l'écriture dans la vie de Colette, avant qu'elle ne devienne réellement écrivain, apparaît également de façon claire dans le récit qu'elle fait de son enfance, c'est-à-dire dans la série des *Claudine*, notamment dans le premier, *Claudine à l'école* (1900) :

Ce qui frappe, c'est la réalisation du journal, et en premier lieu l'effacement de l'écriture. Claudine n'est jamais campée la plume à la main, sauf pour rédiger un devoir scolaire. Quand tient-elle son journal ? Où ? On l'ignore⁹⁵.

Pourtant, malgré tout, Colette continuera à écrire. Dans « La Chaufferette », elle explique l'aspect paradoxal de cette entreprise : malgré une absence de vocation et d'attrait

⁹³ Colette, *Journal à rebours*, « La Chaufferette », dans : *Romans – récits – souvenirs (1941-1949), critique dramatique (1934-1938)*, tome III, Paris, Robert Laffont, 1941, p. 61.

⁹⁴ Colette, *Mes apprentissages*, dans : *Romans – récits – souvenirs (1941-1949), op. cit.*, 1936, p. 1231.

⁹⁵ Danielle Deltel, « "Assise en face de moi-même" : naissance d'une écriture de soi », dans : *Cahiers Colette*, n°15, 1993, p. 55.

pour l'écriture, elle consacrerait toute sa vie à cette activité et deviendrait même une auteure reconnue. Or, ce travail d'écriture sera toujours ressenti comme une contrainte à laquelle la jeune femme s'adonne par nécessité :

Pourtant, ma vie s'est écoulée à écrire... Née d'une famille sans fortune, je n'avais appris aucun métier [...]. Le jour où la nécessité me mit une plume en main et qu'en échange des pages que j'avais écrites on me donna un peu d'argent, je compris qu'il me faudrait chaque jour, lentement, docilement écrire, patiemment concilier le son et le nombre, me lever tôt par préférence, me coucher tard par devoir⁹⁶.

Dans ce passage, par l'isotopie de termes renvoyant à une forme de contrainte – « nécessité », « docilement », « devoir », « falloir » – l'auteure donne une image précise de la façon dont elle ressent ce travail d'écriture, c'est-à-dire comme un acte nécessaire qu'elle se doit d'accomplir sans gaieté de cœur. De plus, la syntaxe utilisée joue aussi un rôle important : l'auteure fait de la « nécessité » et du « on » les acteurs de l'écriture. En effet, utilisant l'allégorie, Colette donne vie à cette « nécessité » et en fait la responsable de sa venue à l'écriture puisque c'est elle qui lui « mit une plume en main ». De même, lorsqu'elle dit « ma vie s'est écoulée à écrire », le « je » n'a pas sa place et laisse donc penser qu'elle a subi cette situation sans ne l'avoir jamais espérée. Pas de vocation, donc, chez Colette. Mais cette « répugnance » première à l'égard de l'écriture ne s'est-elle pas atténuée au fil de la pratique ? Peu à peu, l'auteure n'a-t-elle pas trouvé dans cette activité une dimension plus enrichissante ? Élisabeth Seys pense en effet qu'est apparu de façon progressive chez Colette un besoin d'écriture autobiographique, déclenché notamment par la mort de sa mère, Sido. L'écriture n'aurait donc finalement pas seulement un objectif économique mais serait également devenue une façon, pour Colette, de rendre hommage à sa mère disparue et de se retrouver elle-même à travers un retour à l'enfance.

Si l'écriture à la première personne a été l'entrée en littérature de Colette, l'écriture pleinement autobiographique semble à la fois liée à la mort de la mère – qui la rend possible – et liée au souvenir de la mère – qui la rend problématique. Or, si les récits rassemblés dans *Sido* ont pour contexte l'enfance, la mort des parents, qui n'est pas intervenue pendant cette période, y figure, et de façon nous semble-t-il significative, et leur donne un rôle étonnant dans le projet autobiographique lui-même⁹⁷.

De fait, si au départ ce n'est peut-être que de façon inconsciente que Colette commence une recherche d'elle-même à travers l'écriture des *Claudine*, il semble que, dans les œuvres suivantes, cette quête se fait de plus en plus précise et volontaire : la recherche de soi et la perte des parents semblent donner progressivement une signification nouvelle au projet autobiographique. L'écriture devient alors le support permettant d'acquérir une certaine sagesse en termes de connaissance de soi. C'est ce que Colette exprimera dans *La Naissance du jour* :

Pourquoi suspendre la course de ma main sur ce papier qui recueille, depuis tant d'années, ce que je sais de moi, ce que j'essaie d'en cacher, ce que j'en invente et ce que j'en devine⁹⁸ ?

L'origine de l'écriture chez Colette n'est donc, certes, pas liée à une vocation ni à une impulsion de l'auteure elle-même mais il semble qu'elle trouve peu à peu son sens et revête

⁹⁶ Colette, *Journal à rebours*, « La Chaufferette », *op. cit.*, p. 62.

⁹⁷ Élisabeth Seys, *Ces femmes qui écrivent*, *op. cit.*, p. 264.

⁹⁸ Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion », 1928, p. 8.

ainsi une dimension plus profonde dès *La Maison de Claudine*. C'est ce que nous chercherons à montrer tout au long de cette étude. Mais l'idée que l'écriture de l'intime découle parfois de la perte d'un parent, nous amène à en venir à Annie Ernaux qui, elle aussi, explique son passage à l'écriture pleinement autobiographique par la perte de son père. Comment considérer alors la venue à l'écriture chez Annie Ernaux ? Parle-t-elle d'une vocation ou rejette-t-elle cette idée à la manière de Colette ?

Tout d'abord, il est vrai qu'Annie Ernaux revendique plus que Colette une « vocation » d'écrivain. Dans son entretien avec Michelle Porte⁹⁹, elle raconte par exemple qu'à l'âge de sept ans elle écrivait des lettres à une fille imaginaire. L'écriture faisait donc partie de son enfance, à l'inverse de Colette. De plus, Annie Ernaux se considère comme un réel écrivain, en cela qu'elle développe une réflexion sur sa posture en tant qu'auteur. Pour elle, la venue à l'écriture littéraire s'explique à l'origine par un désir de représenter une réalité sociale – cette « écriture du réel » dont nous parlions précédemment. Elle n'est donc pas liée à un hasard comme c'est le cas de Colette, mais à une impulsion de l'auteure elle-même.

Toutefois, au départ, cette impulsion vers l'écriture n'a pas été guidée par ce qui caractérise aujourd'hui l'écriture singulière d'Annie Ernaux. Dans son entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, elle reconnaît en effet que ni « la fonction politique de la littérature, ni le désir d'écrire pour faire acte politique » ne lui sont venus spontanément, à la manière d'une révélation¹⁰⁰. Au contraire, comme elle le dit elle-même, elle a commencé à écrire dans les années soixante, période durant laquelle « l'accent était mis sur l'aspect formel, la découverte de nouvelles techniques romanesques¹⁰¹ ». L'écriture avait donc pour Annie Ernaux « le sens de faire quelque chose de beau, de nouveau [...], mais ne servant rigoureusement à rien¹⁰² ». De fait, si la vocation d'écriture était donc déjà bien présente chez l'auteure, on peut toutefois se demander comment elle est parvenue à trouver sa vocation dans l'écriture politique. Dans son entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, elle identifie des événements personnels (l'avortement, le mariage impliquant un déracinement géographique, l'entrée dans le monde du travail, la naissance des enfants, la mort du père), comme ayant changé son désir d'écrire. C'est de cette « confrontation entre le réel et la littérature » qu'est donc née une nouvelle conception de l'écriture : « Je ne voulais plus faire quelque chose de beau d'abord, mais d'abord de réel, et l'écriture est ce travail de mise au jour de la réalité¹⁰³ », dit-elle.

Une autre question se pose alors : pourquoi, à travers ce désir grandissant de faire de l'écriture un acte politique et une représentation du réel, l'auteure s'est-elle peu à peu tournée vers un genre pleinement autobiographique ? Pour répondre à cela il faut revenir sur les différentes périodes d'écriture qui constituent sa carrière. Comme l'explique Pierre Bras dans un article consacré à Ernaux¹⁰⁴, il y a deux périodes d'écriture chez l'auteure, répondant chacune à deux enjeux différents. Les premières années, notamment avec *Les Armoires vides*, s'inscrivent plutôt dans un genre d'écriture romanesque et cherchent à montrer « la défiance à

⁹⁹ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu*, entretiens avec Michelle Porte, *op. cit.*

¹⁰⁰ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 69-70.

¹⁰¹ *Id.*, p. 69.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁴ Pierre Bras, « La révolte esthétique d'Annie Ernaux. Littérature modeste et conte populaire face aux codes sociaux », dans : *Annie Ernaux, un engagement d'écriture*, Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot (éds), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2014, p. 42.

l'égard de la langue et de l'écrit¹⁰⁵ ». Annie Ernaux affirme que l'entreprise qui a guidé l'écriture de cette première œuvre était « de nature politique autant que littéraire¹⁰⁶ ». Toutefois, si Ernaux se réclame plutôt du genre romanesque au début de sa carrière, ses premières œuvres dévoilent aussi de nombreux aspects autobiographiques. Elles se basent sur une réalité vécue par l'auteure mais dissimulée sous des personnages fictifs. Dans *Les Armoires vides*, par exemple, la narratrice de l'œuvre, Denise Lesur, découvre le fossé qui existe entre la langue de la maîtresse et celle de ses parents. De cette image découle donc déjà une réflexion sur la domination de classes, telle qu'Annie Ernaux l'a réellement vécue dans son enfance. C'est ce que l'auteure explique dans *L'Écriture comme un couteau* : « À l'intérieur de ce cadre fictionnel, je procède à une anamnèse de ma propre déchirure sociale : petite fille d'épiciers-cafetiers, allant à l'école privée, faisant des études supérieures¹⁰⁷ ». Dans un second temps, Pierre Bras considère que, dans les œuvres réellement autobiographiques, c'est-à-dire à partir des *Années* (2008), le livre est présenté par l'auteure comme un « instrument de lutte¹⁰⁸ ». L'écriture acquiert donc selon lui une nouvelle dimension, peut-être encore plus engagée politiquement et socialement, mais surtout plus intime et donc, en cela, plus apte à rendre compte du réel.

Frédéric-Yves Jeannet, lui, divise l'œuvre d'Annie Ernaux en trois « zones » qui sont selon lui assez clairement démarquées : premièrement il y a les romans, dont il fait remarquer qu'une grande part est autobiographique, puis les « récits autobiographiques » et, enfin, le journal¹⁰⁹. Mais Annie Ernaux nuance le propos de Frédéric-Yves Jeannet : elle utilise, certes, différents modes d'écriture mais, que ce soit dans le roman ou dans l'autobiographie, elle a le sentiment de « creuser toujours le même trou¹¹⁰ ». Romans et autobiographiques auraient ainsi la même visée, s'exprimant seulement sous des formes différentes. Quant au journal, il se situe selon elle à part dans sa pratique d'écriture. Elle revendique donc deux formes d'écriture : d'une part, des « textes concertés », et d'autre part, « une activité de diariste, ancienne, multiforme ». Elle oppose ces deux modes d'écriture de la façon suivante :

Dans mon esprit, ces deux modes d'écriture constituent un peu une opposition entre « public » et « privé », littérature et vie, totalité et inachèvement. Action et passivité. Anaïs Nin écrit dans son Journal : « Je veux jouir et non transformer. » Je dirais que le journal intime me paraît le lieu de la jouissance, que les autres textes sont celui de la transformation. J'ai plus besoin de transformer que de jouir¹¹¹.

Ainsi, le journal serait le lieu du réel, de la « vie » telle qu'elle se déroule en réalité, dans la sphère privée et intime, mais non celui de l'action. Selon Annie Ernaux, le journal peut alors servir d'appui à l'écriture romanesque ou autobiographique mais ce n'est que par ce qu'elle nomme « littérature », c'est-à-dire les textes romanesques ou autobiographiques, qu'elle peut engager une action politique sur le monde qui l'entoure. Mais qu'est-ce qui peut expliquer le passage d'une écriture romanesque à celle, plus intime, du récit de soi ? Annie Ernaux

¹⁰⁵ Pierre Bras, « La révolte esthétique d'Annie Ernaux. Littérature modeste et conte populaire face aux codes sociaux », *art. cit.*, p. 42.

¹⁰⁶ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁷ *Id.*, p. 27.

¹⁰⁸ Pierre Bras, « La révolte esthétique d'Annie Ernaux. Littérature modeste et conte populaire face aux codes sociaux », *art. cit.*, p. 42.

¹⁰⁹ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁰ *Id.*, p. 22.

¹¹¹ *Id.*, p. 25.

considère ses deux premières œuvres, *Les Armoires vides* et *Ce qu'ils disent ou rien*, comme des romans, tant dans leur intention que dans leur structure. En effet, l'auteure raconte que, lorsqu'elle a commencé à écrire, elle considérait la littérature comme uniquement représentée par le roman. Elle ne pouvait pas alors envisager de faire autre chose qu'un roman. Aussi, la construction des *Armoires vides* s'inscrit bien dans ce genre : la voix de la narratrice appartient à une fille de vingt ans, nommée Denise Lesur. Tous les noms des personnages de l'œuvre sont inventés, ainsi que les lieux. De la même manière, dans *Ce qu'ils disent ou rien*, la narratrice est Anne, une fille de quinze ans. Toutefois, ici, la proximité avec le prénom de l'auteure montre un besoin d'en venir à l'écriture autobiographique, même si cette œuvre reste, dans sa conception, une pure fiction. Selon Annie Ernaux, c'est finalement avec l'œuvre suivante, *La femme gelée*, d'abord annoncée comme un roman, que se fait la « transition vers l'abandon de la fiction au sens traditionnel¹¹² ». Pour Francine Dugast-Portes, c'est ce récit qui annonce les suivants et qui entame une « procédure de divorce » avec les précédents : « une évolution se dessine dans le jugement porté sur les parents, dans la vision des enjeux sociaux : une réhabilitation des origines s'esquisse¹¹³ ».

De plus, dans son entretien avec Pierre-Louis Fort, Annie Ernaux explique que la visée de l'écriture est de « rendre compte », c'est-à-dire de rechercher la vérité et de la dire, ce qui suppose notamment « l'éloignement de la fiction¹¹⁴ ». Peut-être, donc, que dans cette brève phase romanesque, Annie Ernaux n'a pas trouvé un ancrage dans le réel suffisant pour pouvoir atteindre cette vérité. Cela apparaît de façon plus probante encore lorsque l'auteure perd son père. En effet, comme chez Colette pour qui le désir d'écriture autobiographique semble avoir été déclenché par la mort de sa mère, il s'agit aussi chez Annie Ernaux d'une transition vers un autre « je » liée à la perte du père. Et pour exprimer la douleur, la culpabilité et la révolte qui sont nées de cette perte, Annie Ernaux a ressenti le besoin d'entrer plus profondément dans une écriture intime, plus réelle, et non de rester dans le roman « qui aurait déréalisé l'existence réelle de [s]on père¹¹⁵ ». Elle ajoute encore :

Ce livre a inauguré comme je l'ai dit une *posture* d'écriture, que j'ai toujours, exploration de la réalité extérieure ou intérieure, de l'intime et du social dans le même mouvement, en dehors de la fiction¹¹⁶.

Annie Ernaux parvient donc à l'écriture autobiographique après plusieurs tâtonnements. Si Colette n'a pas eu besoin, à ses débuts, de se poser la question de l'écrivain qu'elle voulait être, poussée d'emblée dans une direction choisie par son mari Willy, Annie Ernaux a dû, au contraire, faire avec les questionnements de son époque durant laquelle le pouvoir de la littérature était souvent remis en question, afin de trouver la visée pour elle essentielle de l'écriture. L'écriture autobiographique, au même titre que pour Colette, s'est alors avérée la plus apte à représenter le réel, en particulier lorsqu'il s'agit d'exprimer la douleur et les interrogations qui découlent de la perte d'un parent. Mais le sujet de notre étude est plus particulièrement le récit de soi en tant que tel. En effet, le récit autobiographique construit autour d'un parent permet aux auteures de se raconter de façon indirecte, au travers du souvenir

¹¹² Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 29.

¹¹³ Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, op. cit., p. 26.

¹¹⁴ Annie Ernaux, « Entretien avec Pierre-Louis Fort », dans : *Annie Ernaux, un engagement d'écriture*, op. cit., p. 206.

¹¹⁵ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 34.

¹¹⁶ *Id.*, p. 36.

d'un autre ou d'une autre qu'elles-mêmes. Or, dans *La Maison de Claudine* de Colette et dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux, les auteures centrent finalement leur propos un peu plus précisément sur leur existence de femme et sur les événements marquants de celle-ci. Peut-on alors considérer ces deux récits comme purement autobiographiques ? En quoi présentent-ils de nombreuses caractéristiques d'un récit autobiographique classique ?

b) *Des caractéristiques d'un récit autobiographique classique dans La Maison de Claudine et Mémoire de fille.*

Vocation d'autobiographe ou non, il apparaît toutefois assez clairement maintenant que Colette et Annie Ernaux ont toutes deux privilégié l'écriture de soi aux autres genres littéraires. À travers les deux ouvrages sélectionnés pour cette étude, à savoir *La Maison de Claudine* de Colette et *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux, nous voulons ici développer l'idée d'une certaine filiation ou ressemblance dans l'écriture de soi. Pour cela, nous les placerons à la lumière de notre étude précédente des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Beauvoir. En effet, de nombreux thèmes et caractéristiques types de l'écriture autobiographique se retrouvent dans les œuvres de ces trois auteures. Toutefois, Colette et Annie Ernaux font aussi preuve d'une grande singularité et originalité dans l'écriture de soi, qu'il sera important de mettre en lumière dans la partie suivante.

Afin de déterminer la valeur autobiographique des récits qui nous intéressent ici, nous nous appuierons donc sur les éléments clés d'un récit autobiographique, tels que Philippe Lejeune ou encore Jean-Louis Jeannelle les ont définis. Tout d'abord, selon Philippe Lejeune qui fut l'un des premiers à théoriser ce genre littéraire, l'autobiographie présente deux modèles principaux : un récit de vocation, comme nous venons de le voir, et un récit de conversion. Le thème de la vocation littéraire en tant que destinée inéluctable et nécessaire peut toutefois ne pas s'exprimer dans l'œuvre, comme nous l'a montré le cas de Colette dans la partie précédente. Or, Lejeune définit ce récit de vocation comme celui qui « retrace les origines sociales, la première éducation (avec quelques scènes indiquant une vocation précoce ou quelque trait révélateur), les études, les lectures, la carrière, les œuvres, les rencontres¹¹⁷ ». De fait, si dans l'œuvre de Colette l'expression d'une vocation littéraire n'est pas manifeste, nous pouvons tout de même remarquer certains aspects du récit de vocation, d'après la définition de Lejeune.

Tout d'abord, dans la nouvelle intitulée « Ma mère et les livres », que l'on trouve au début de *La Maison de Claudine*, Colette évoque ses goûts littéraires et se dépeint comme une jeune lectrice passionnée :

Des livres, des livres, des livres... Ce n'est pas que je lusse beaucoup. Je lisais et relisais les mêmes. Mais tous m'étaient nécessaires. Leur présence, leur odeur, les lettres de leurs titres et le grain de leur cuir... Les plus hermétiques ne m'étaient-ils pas les plus chers¹¹⁸ ?

Dans ce passage, Colette exprime clairement l'aspect « nécessaire » de la lecture et des livres dans sa vie. Elle est attachée à tout ce qui les constitue : l'odeur, la matière de la couverture, le type d'écriture... De fait, si la vocation d'écrivain n'est pas racontée, on ressent tout de même déjà l'attachement que Colette porte au matériau écrit, à travers la lecture. Elle

¹¹⁷ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 41.

¹¹⁸ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 32-33.

décrit, dans cette même nouvelle, la bibliothèque familiale, une « pièce maçonnée de livre¹¹⁹ » dans laquelle on trouve des œuvres de Musset, Voltaire, Balzac, Hugo ou encore Shakespeare. Le récit des lectures d'enfance permet donc à la narratrice de donner une image de l'éducation qu'elle a reçue. Par le biais du récit des conseils de lecture de sa mère notamment, on s'aperçoit que la jeune fille a eu une éducation plutôt intellectuelle et littéraire : « Pourquoi ne lis-tu pas Saint-Simon ? [...] C'est curieux de voir le temps qu'il faut à des enfants pour adopter des livres intéressants !¹²⁰ », s'exclame la mère de la narratrice. Poussée ainsi, dès son plus jeune âge, dans une voie littéraire, tout semble préparer la jeune fille à un « devenir écrivain¹²¹ », comme le démontre Martine Boyer-Weinmann.

Le récit de la censure de certaines œuvres dans l'enfance est également révélateur de l'éducation. On apprend en effet dans cette même nouvelle que certains livres sont enfermés par le père dans un « secrétaire en bois de thuya¹²² » et qu'ils attirent la curiosité de la jeune Colette. En cela, cette éducation fait écho à celle de Simone de Beauvoir, bourgeoise et conventionnelle, dans laquelle la censure était également très présente : « on ne me donnait que des livres enfantins, choisis avec circonspection¹²³ », raconte-t-elle. De façon parallèle également, il s'avère que l'interdit visait en particulier les œuvres de Zola pour les deux jeunes filles. Colette raconte en effet que son père enfermait « surtout le nom de l'auteur » :

Zola l'ennuyait, et plutôt que d'y chercher une raison de nous le permettre ou de nous le défendre, il mettait à l'index un Zola intégral, massif, accru périodiquement d'alluvions jaunes¹²⁴.

Dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir fait elle aussi allusion à cette interdiction de lire des œuvres de Zola : « J'avais l'impression qu'un contact avec les Zola, les Bourget de la bibliothèque provoquerait en moi un choc imprévisible¹²⁵ ». Colette et Simone de Beauvoir usent donc toutes deux du récit des lectures d'enfance et, plus particulièrement, du récit des lectures interdites et censurées par les parents, afin de donner une image de l'éducation qu'elles ont reçue. On retrouve, par cela, certaines caractéristiques types du récit de vocation, telles que les « lectures » et la « première éducation » pour reprendre les termes de Philippe Lejeune.

De façon un peu similaire, on peut lire dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux le récit du plaisir de la lecture et, surtout, de l'apprentissage. Racontant la jeune fille qu'elle était en 1958, à travers la troisième personne du singulier, l'auteure dit ceci : « Sa vie la plus intense est dans les livres dont elle est avide depuis qu'elle sait lire¹²⁶ ». Plus loin, elle reconnaît avoir eu dans sa jeunesse « l'orgueil d'une reine » du fait d'un « don d'apprendre » certain qui la caractérise et la distingue des autres membres de sa famille. Elle se vante ainsi d'être « l'exception¹²⁷ » de la famille. Cette image d'une jeune fille très orgueilleuse nous rappelle le portrait que Simone

¹¹⁹ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 31.

¹²⁰ *Id.*, p. 33.

¹²¹ Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, op. cit., p. 215.

¹²² Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 35.

¹²³ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958, p. 69.

¹²⁴ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 35.

¹²⁵ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 110.

¹²⁶ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, « Nrf », 2016, p. 26.

¹²⁷ *Id.*, p. 27.

de Beauvoir faisait d'elle-même dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Elle se dépeignait en effet comme une jeune fille arrogante, sûre d'elle et se sentant supérieure à ses camarades :

Pour de vrai, je ne me soumettais à personne : j'étais, et je demeurais toujours mon propre maître. J'avais même tendance à me considérer, du moins au niveau de l'enfance, comme l'Unique. D'humeur sociable, je fréquentais certaines de mes camarades [...]. Mais dans l'ensemble, je n'avais guère d'estime pour aucun de mes petits amis, garçons ou filles¹²⁸.

Dans ces deux passages, on ressent une forme de correspondance entre le terme de « maître » qu'emploie Simone de Beauvoir et celui de « reine » chez Annie Ernaux. De même, les deux jeunes filles se considèrent respectivement comme « l'Unique » et « l'exception ». Est-ce là une simple coïncidence ou Annie Ernaux a-t-elle été, peut-être de façon inconsciente, inspirée par le portrait que Simone de Beauvoir dresse d'elle-même dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* ? Le fait est, en tout cas, que l'auteure donne à voir, elle aussi, une des facettes de son éducation et de sa personnalité. De plus, c'est parce qu'elles sont toutes deux avides de savoir qu'elles réussissent à se distinguer de ceux qui les entourent. Cette « avidité » qui caractérise le sentiment de la jeune fille face à la lecture et à l'apprentissage, Annie Ernaux l'exprime de façon claire lors de son entretien avec Michelle Porte :

Dès que j'ai su lire, j'ai aimé lire d'une façon incroyable et puis, comme disaient mes parents, « apprendre », sans complément d'objet, comme une disposition générale, un appétit insatiable¹²⁹.

Un « appétit insatiable » de connaissances et de savoirs, c'est l'un des traits de caractère majeurs de la jeune fille qu'était Annie Ernaux. Encore une fois, cette description est à l'image du portrait que Simone de Beauvoir faisait d'elle-même dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Elle disait en effet qu'elle « aimai[t] apprendre¹³⁰ » et, développant elle aussi une métaphore culinaire, elle ajoutait : « Si je pris tant de plaisir à l'étude, c'est que ma vie quotidienne ne me rassasiait plus¹³¹ ». Seul l'apprentissage et l'étude semblent donc pouvoir « rassasier » l'« appétit » de savoirs et de connaissances dont font preuve les deux autobiographes. Ainsi, tant chez Colette que chez Annie Ernaux, par la présentation des lectures d'enfance et le récit du plaisir de lire et d'apprendre, les auteures reprennent des *topoi* essentiels de l'œuvre autobiographique tels que Philippe Lejeune les a analysés. En cela, les deux ouvrages s'insèrent donc dans une écriture de soi assez classique et traditionnelle. Or, Philippe Lejeune parle également du récit de conversion comme passage obligé de l'écriture autobiographique. Ce récit de conversion fait appel, bien sûr, à la dimension religieuse du texte, au récit de l'éducation religieuse et de la croyance en Dieu. Mais c'est plus particulièrement le passage d'une croyance à une autre que Lejeune sous-entend dans le terme « conversion ».

Chez Simone de Beauvoir, nous l'avions vu, nous sommes face à un « anti-récit de conversion », dans lequel l'auteure raconte son passage d'une foi profonde à une incroyance totale. Cette position ambiguë de la jeune fille qui pratique la religion par convention et conformisme et qui s'aperçoit finalement de l'absence de sa propre foi se retrouve chez Annie

¹²⁸ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 79.

¹²⁹ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu*, op. cit., p. 27.

¹³⁰ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p.33.

¹³¹ *Id.*, p. 34.

Ernaux. Dans *Mémoire de fille*, elle dresse une liste de tout ce qui la différencie des autres jeunes gens de son époque. Dans cette liste, figure notamment la phrase suivante :

Douter de l'existence de Dieu, même si elle ne manque jamais la messe et communie aux fêtes religieuses. Sans doute est-elle dans une zone indécise, intermédiaire entre la croyance et l'incroyance, délestée peu à peu de la légende mais attachée à la prière, aux rituels de la messe et des sacrements¹³².

Si, dans ce passage, la narratrice n'exprime pas un rejet absolu de la religion, puisqu'elle se dit « attachée » aux divers rituels de la messe et de la pratique religieuse, elle exprime toutefois déjà une incertitude quant à ses croyances. En plaçant ainsi sa narratrice dans une « zone indécise », située entre « la croyance et l'incroyance », Annie Ernaux construit le début d'un anti-récit de conversion, à l'image de Beauvoir, puisqu'elle fait déjà entrevoir les doutes de la jeune fille sur l'existence de Dieu. Colette, à l'inverse, et malgré une époque durant laquelle la religion avait une place très importante, décrit sa mère comme une « mécréante » :

Ma mère, mécréante, permit cependant que je suivisse le catéchisme, quand j'eus onze ou douze ans. Elle n'y mit jamais d'autre obstacle que des réflexions désobligeantes, exprimées vertement chaque fois qu'un humble petit livre, cartonné de bleu, lui tombait sous la main. Elle ouvrait mon catéchisme au hasard et se fâchait tout de suite¹³³.

Le thème de la religion est donc abordé, chez Colette, à travers le prisme maternel seulement. On y apprend ainsi que la religion n'est pas un élément considéré comme central et essentiel dans l'éducation de la jeune fille, mais que celle-ci a tout de même choisi de suivre le catéchisme. Toutefois, la narratrice n'exprime jamais dans l'œuvre une forme de questionnement ou de rejet de la religion. Elle ne parle pas non plus de sa propre pratique religieuse. Le récit de conversion en tant que tel n'a donc pas sa place dans *La Maison de Claudine*, même si le thème de la croyance religieuse y est quelque peu évoqué. Quelles autres caractéristiques types de l'écriture de soi nous permettent alors de dire qu'il s'agit bien d'une autobiographie ?

Si l'on s'intéresse aux propos de Jean-Louis Jeannelle sur l'autobiographie, on remarque qu'il précise la définition de Philippe Lejeune. Selon lui, « l'autobiographie rend compte de ce qui distingue le sujet, c'est-à-dire une identité telle qu'elle s'est peu à peu construite dans un contexte familial et social donné¹³⁴ ». Dans *La Maison de Claudine* tout d'abord, on remarque qu'une majeure partie des nouvelles qui constituent l'œuvre sont centrées sur les divers personnages de la famille. Il est question de la mère dans la première nouvelle, « Où sont les enfants ? », de son passé avec son premier mari dans « Le sauvage », de son amour avec le père de Colette dans « Amour » et de tout ce qui la caractérise dans les nombreuses nouvelles qui portent son nom : « Ma mère et les livres », « Ma mère et les bêtes », « Ma mère et le curé », « Ma mère et la morale », « Ma mère et la maladie » et « Ma mère et le fruit défendu ». Le père, quant à lui, apparaît dans « Amour », « Propagande », « Papa et Madame Bruneau » et « Le manteau de Spahi ». Les frères et sœurs font aussi partie de certaines nouvelles, de façon plus ponctuelle, comme c'est le cas notamment dans « Où sont les enfants ? », « Épitaphes » et « Ma

¹³² Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 27.

¹³³ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 103.

¹³⁴ Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2008, p. 13.

sœur aux longs cheveux ». La vie familiale et ses divers membres sont donc clairement représentés tour à tour dans l'œuvre de Colette. La division du récit autobiographique en nouvelles permet à l'auteure de se concentrer sur le souvenir qu'elle garde de chaque membre de la famille et d'y accorder un court récit. Cependant, la représentation du contexte social est beaucoup moins présente dans l'œuvre de Colette. Il semble que cela ne fasse pas partie d'un des éléments importants de l'écriture de soi chez l'auteure. À la lecture du récit, on retient l'idée d'une enfance heureuse, d'une vie simple, au milieu de la nature et des animaux, faite de bonheur familial. Par cela, Colette réussit à prendre des distances avec son histoire individuelle afin de s'inscrire dans un discours plus général, traitant de thèmes dans lesquels chacun peut retrouver un peu de soi. C'est également l'un des aspects de son écriture qui la place très souvent aujourd'hui au sein des études sur l'autofiction.

À l'inverse, dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux, la présentation du contexte familial semble indissociable du récit des origines sociales. Très souvent vécu par Annie Ernaux comme une honte et une raison d'exclusion dans sa jeunesse, ce contexte familial dont découle une origine sociale douloureuse est alors beaucoup moins idéalisé que chez Colette :

Dresser la liste de ses ignorances sociales serait interminable. Elle ne sait pas téléphoner, n'a jamais pris de douche ni de bain. Elle n'a aucune pratique d'autres milieux que le sien, populaire d'origine paysanne, catholique. À cette distance de temps, elle m'apparaît gauche et empruntée, voire mal embouchée, dans une grande insécurité de langage et de manière¹³⁵.

Dans ce passage, on remarque à quel point l'auteure porte un regard critique sur elle-même. La construction des phrases suffit ici à traduire cette ignorance sociale dont elle tente de rendre compte. En effet, dès la première phrase, l'hyperbole imposée par le terme « interminable » accentue ce point de vue négatif sur la jeune fille. Puis, vient s'ajouter une énumération de phrases négatives, associées à l'usage de la conjonction restrictive « ni », à l'adverbe « jamais » et au pronom « aucune », tous deux à forte valeur négative. L'auteure emploie ensuite des termes fortement dépréciatifs pour se décrire : « gauche », « empruntée », « mal embouchée ». Ici, l'usage de la troisième personne du singulier pour parler d'elle-même est important puisqu'il permet à Annie Ernaux de prendre la distance nécessaire sur son propre personnage afin de le décrire le plus objectivement possible, par un point de vue extérieur. Ce dédoublement d'identité fera l'objet d'une étude plus précise dans la partie suivante.

Toutefois, nous pouvons déjà dire que, à l'opposé de l'éducation bourgeoise et du milieu cultivé dans lequel évolue Simone de Beauvoir, tel qu'elle le raconte dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Annie Ernaux développe ici l'un des thèmes récurrents de son œuvre selon Lyn Thomas, à savoir « la séparation entre la culture bourgeoise et la culture populaire¹³⁶ » et les représentations de « la culture légitime et illégitime¹³⁷ ». Aussi, par le fait qu'Annie Ernaux choisit de centrer son récit sur le milieu social, à l'inverse de Colette qui s'attache plutôt au contexte familial, on voit rapidement surgir la dimension sociologique de son œuvre et l'on entrevoit déjà les raisons de son inscription dans un genre qu'elle nomme elle-même l'« autosociobiographie ».

¹³⁵ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 26.

¹³⁶ Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, 1999, p. 111.

¹³⁷ *Id.*, p. 112.

Deuxième partie

« Une écriture autobiographique entre conventions et créativité »

Dans la partie précédente, il s'agissait de mettre en avant les notions essentielles de ce travail, ainsi que ce qui caractérise Colette et Annie Ernaux, à la fois en tant que femmes et en tant qu'écrivains, au sein de leur époque. L'enjeu était donc de déterminer ce qui place les deux auteures dans un héritage des formes d'écriture en développement au XX^e siècle, en particulier du genre autobiographique. Toutefois, si par certains aspects elles s'insèrent clairement dans une tradition littéraire, les analyses ont également fait ressortir un désir de s'émanciper de certaines normes conventionnelles, ainsi qu'une certaine forme de singularité de pensée et d'écriture.

Cette deuxième partie a donc l'ambition d'analyser plus précisément ce qui, tant chez Colette que chez Annie Ernaux, donne à voir leur créativité, tout en ne s'éloignant jamais vraiment d'un certain héritage littéraire et culturel. Pour cela, il sera tout d'abord question du genre d'écriture. En effet, comme cela a été démontré précédemment, certaines caractéristiques types de l'autobiographie traditionnelle sont bien présentes dans les œuvres des deux auteures. Or, d'autres aspects amènent à penser que leurs écrits ne sont pas si conventionnels qu'ils y paraissent : Colette semble se rapprocher de l'autofiction, tandis qu'Annie Ernaux se réclame d'une écriture « autosociobiographique » et non de l'autobiographie classique. Comment les deux auteures affirment-elles alors leur singularité en s'inscrivant dans une écriture de soi novatrice ? Plus particulièrement, comment réussissent-elles à déjouer l'identité auteur-narrateur-personnage, caractéristique de l'autobiographie traditionnelle ?

Enfin, en dernier lieu, il semble important d'analyser les choix narratifs de Colette et Annie Ernaux puisqu'ils sont très souvent en opposition. En effet, si Colette est dans une écriture du sensible, usant de synesthésie et d'images d'osmose avec la nature et les bêtes, Annie Ernaux, à l'inverse, fuit le pathos et cherche à atteindre l'objectivité de l'écriture plate. En quoi ces deux styles sont-ils révélateurs de la personnalité des deux auteures ? De même, Colette et Annie Ernaux font toutes deux le choix de recourir à des supports extérieurs dans leurs textes : l'intertextualité est omniprésente dans *La Maison de Claudine* de Colette, tandis que l'intermédialité, au travers d'un recours important à la photographie, est caractéristique de l'écriture d'Annie Ernaux. L'analyse de ces deux types de recours intertextuels dans les œuvres des auteures est essentielle puisqu'elle permet, d'une part, de montrer, encore une fois, une singularité et une spécificité dans leur écriture ; d'autre part, de déceler les liens d'héritage et de filiation inhérents à toute écriture littéraire.

II. Une écriture autobiographique entre conventions et créativité.

1) À la recherche d'un renouveau dans l'écriture de soi.

a) *Colette : l'art de l'autofiction ?*

L'œuvre de Colette est souvent considérée comme « presque intégralement autobiographique¹³⁸ ». Or, il semble que, même en ce qui concerne les ouvrages traitant des souvenirs d'enfance, le « pacte » autobiographique, ainsi que Philippe Lejeune l'a défini, n'est pas tout à fait rempli. En ne revendiquant pas une entreprise autobiographique et en laissant, au contraire, planer le doute sur l'identité des narrateurs qui occupent ses œuvres, Colette serait-elle l'annonciatrice d'un genre que Serge Doubrovsky nommera, quelques années plus tard, l'autofiction ? Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord revenir sur les différentes caractéristiques de ce genre, qui est une forme d'« archigenre des récits de soi¹³⁹ », pour reprendre l'expression que Jean-Louis Jeannelle utilisait pour décrire le genre des mémoires. En effet, l'autofiction est aujourd'hui très souvent employée dans son sens le plus englobant, comme un terme regroupant une grande partie des écrits à la première personne qui ne remplissent pas entièrement le pacte autobiographique classique.

Le terme « autofiction » apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Serge Doubrovsky intitulée *Fils*, afin de définir le genre dans lequel s'inscrit cet ouvrage selon son auteur. Cette nouvelle dénomination vient compléter les précédentes analyses de Philippe Lejeune sur le genre autobiographique qui, selon Serge Doubrovsky, laissent apparaître des manques. En effet, comme le fait remarquer Louis Baladier dans son analyse sur l'autobiographie et la fiction dans l'œuvre de Colette, les définitions du genre autobiographique selon Lejeune ou encore Gusdorf sont « problématiques » puisque qu'elles impliquent toutes une « distinction absolue entre l'autobiographie et la fiction¹⁴⁰ ». En particulier, Philippe Lejeune avait considéré comme peu vraisemblable l'hypothèse d'un ouvrage régi par un pacte romanesque explicite, alors que l'auteur, le narrateur et le personnage porteraient le même nom. Serge Doubrovsky a donc décidé de combler ce vide dans l'analyse de Lejeune, en inventant un terme dans lequel se retrouveraient sur le même plan autobiographie et fiction. C'est ainsi qu'est né le néologisme « autofiction ». Comme l'explique Jean-Louis Jeannelle, l'autofiction selon Serge Doubrovsky serait donc un « récit dont la matière est strictement autobiographique, ainsi que l'atteste en théorie l'identité nominale entre auteur, narrateur et personnage, mais dont la manière, c'est-à-dire l'organisation narrative et le travail du style, est de nature romanesque¹⁴¹ ». Situé à la frontière entre le genre autobiographique et le genre romanesque fictionnel, l'autofiction devient alors un nouveau genre d'écriture de soi, venant rallonger la liste déjà composée du journal intime, de l'autoportrait, de l'autobiographie ou encore des mémoires.

Si Doubrovsky invente le terme, c'est toutefois grâce à Jacques Lecarme, qui en a été l'un des plus grands défenseurs, que la notion prend de l'ampleur à travers un lent processus de reconnaissance. Il accorde en effet une place importante à ce genre nouveau dans *La littérature*

¹³⁸ Louis Baladier, « Autobiographie et fiction chez Colette », dans : *Cahiers Colette*, n°15, 1993, p. 85-91, p. 85.

¹³⁹ Jean-Louis Jeannelle, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, op. cit., p. 42.

¹⁴⁰ Louis Baladier, « Autobiographie et fiction chez Colette », art. cit., p. 86.

¹⁴¹ Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dirs), *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve (Belgique), Bruylant-Academia, 2007, p. 20.

en France depuis 1986, mais aussi dans l'article « Fictions romanes et autobiographie¹⁴² » et, enfin, lors du colloque de Nanterre en 1992¹⁴³. À ce moment-là, le terme acquiert toute sa légitimité. Mais de nombreux critiques restent divisés à ce sujet. Tout d'abord, comme l'explique Isabelle Grell dans son ouvrage consacré au genre autofictionnel¹⁴⁴, Serge Doubrovsky, en inventant le terme d'autofiction, remet en cause la notion d'identité telle qu'elle avait été étudiée par Kate Hamburger ou encore Benveniste. En effet, les deux linguistes estimaient qu'un livre dans lequel un narrateur porte le même nom que l'auteur ne peut être fictionnel : « une identité est, ou n'est pas », pensent-ils¹⁴⁵. Serge Doubrovsky réfute donc cette idée en démontrant que l'identité est non seulement insaisissable mais aussi et surtout plurielle. De même, comme nous l'avons déjà dit, Doubrovsky s'oppose également à Philippe Lejeune qui considérait comme invraisemblable, au départ, l'idée entourant le terme d'autofiction. Plus tard toutefois, dans *Je est un autre* (1980), Philippe Lejeune acceptera finalement la double inscription de l'autofiction dans le roman et dans l'autobiographie. Cependant, il persiste des divergences entre les différents critiques ayant étudié ce genre. C'est le cas notamment de Philippe Lejeune qui, bien qu'il accepte finalement le terme d'autofiction, ne le considère pas de la même façon que Jacques Lecarme qui se rapproche, lui, du point de vue de Doubrovsky :

Ce qui différencie ces deux premiers critiques de l'autofiction est que l'un, Lecarme, voit un phénomène nouveau dans l'écriture autofictionnelle là où Lejeune estime qu'elle serait un avatar d'un genre ancien : le roman autobiographique¹⁴⁶.

Ainsi, Philippe Lejeune continue de voir l'autofiction comme une sorte de genre dérivé de l'autobiographie, plus précisément de ce qu'il avait lui-même identifié comme étant du « roman autobiographique ». Selon lui, l'autofiction est donc une « autobiographie rebelle ou transgressive » qui se construit autour d'un « anti-pacte » autobiographique¹⁴⁷. Il se rapproche alors de Vincent Colonna qui pense que l'autofiction marque « une évolution significative de l'écriture de soi¹⁴⁸ » et de Gérard Genette qui fait, lui aussi, une approche pragmatique de l'autofiction. À l'inverse, pour Jacques Lecarme comme pour Serge Doubrovsky, l'autofiction est une nouvelle forme d'écriture dont le non-respect du pacte autobiographique constitue l'un des éléments clés, voulu volontairement par les auteurs. Le mot « autofiction » désigne donc le lieu d'une « incertitude esthétique », pour reprendre l'expression de Philippe Gasparini, à travers lequel se sont « progressivement cristallisées la plupart des questions que pose l'évolution actuelle du roman et de l'autobiographie¹⁴⁹ ».

Comment doit-on alors considérer l'œuvre de Colette au vu de ces diverses réflexions ? Doit-on réellement parler d'autofiction pour *La Maison de Claudine* ou est-il plus judicieux de reprendre le terme de « roman autobiographique » ? Philippe Lejeune considère en effet l'autofiction comme un dérivé moderne de ce qu'il avait lui-même appelé le « roman autobiographique ». C'est également le point de vue d'Isabelle Grell qui considère que

¹⁴² Jacques Lecarme, « Fictions romanes et autobiographie », dans : *Universalis 1984*, Paris, Encyclopédia Universalis, 1984.

¹⁴³ Jacques Lecarme, « L'autofiction : un mauvais genre ? », dans : *Autofictions et Cie* (Colloque de Nanterre, 1992), Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dirs), RITM, n°6.

¹⁴⁴ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 17.

¹⁴⁵ *Id.*, p. 17.

¹⁴⁶ *Id.* p. 18.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004, p. 94.

¹⁴⁹ Philippe Gasparini, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 7.

l'autofiction est un « phénomène qui a supplanté le roman autobiographique chéri à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle¹⁵⁰ ». Quelle distinction y a-t-il alors entre ces deux genres et pourquoi Doubrovsky a-t-il eu besoin d'en créer un nouveau ? L'une des caractéristiques principales qui distinguent ces deux genres selon Isabelle Grell c'est la linéarité du récit¹⁵¹. Le roman autobiographique est souvent linéaire, à l'image du roman familial qui est un exemple type de roman autobiographique, tandis que l'autofiction n'est presque jamais linéaire, sa forme est beaucoup plus aléatoire. Le roman autobiographique a également une dimension plus intime, plus personnelle, se basant sur des informations précises afin de justifier qu'il s'agit bien d'une histoire vécue. L'autofiction, à l'inverse, a une dimension plus universelle dans le sens où l'on n'a pas besoin de savoir si ce qui est raconté est vrai ou pas puisque c'est réel. L'autofiction se baserait donc sur un « je » universel, tandis que le « je » du roman autobiographique serait plus subjectif. Les critiques apparaissent alors divisés au sujet de l'œuvre de Colette.

Catherine Rahmani-Malle, dans un article consacré à Colette¹⁵², considère que l'œuvre de l'auteure répond à deux définitions avancées par Philippe Lejeune, en cela qu'elles sont l'une et l'autre assez souple : celle de roman autobiographique, d'une part, et celle de « pacte fantasmatique », d'autre part, puisque Philippe Lejeune désigne par ce procédé tous les moyens par lesquels un auteur peut inviter le lecteur à lire l'ensemble de son œuvre, autobiographique ou non, à travers l'idée d'autobiographie. À l'inverse, Louis Baladier pense que l'écriture de Colette annonce « un trait marquant de la littérature narrative de la fin du XX^e siècle quand sont apparus des textes que Doubrovsky a nommés "autofictions", qui déjouent l'opposition entre roman et autobiographie et font de cette indécidabilité générique leur charme propre¹⁵³ ». Il rattache donc plus nettement l'œuvre de Colette à l'autofiction. Dans cette même idée, et reprenant les propos d'Éliane Lecarme-Tabone, Isabelle Grell explique que l'autobiographie des femmes, par les divers procédés qui la caractérise, s'apparente de façon presque systématique au genre de l'autofiction :

Selon Éliane Lecarme-Tabone, l'autobiographie des femmes s'est toujours distinguée par des procédés de distanciation et des pactes ambigus ou indéterminés, par la fragmentation de l'écriture et l'éclatement du récit, démarches étrangères à l'ambition unifiante de l'autobiographie et correspondant davantage à l'autofiction telle que l'a définie Doubrovsky¹⁵⁴.

Effectivement, comme l'explique Éliane Lecarme-Tabone¹⁵⁵, la conquête de l'identité nominale, par exemple, fut un travail de longue haleine pour Colette. À l'origine, Colette est en effet le patronyme et non le prénom de la jeune fille qui se nomme en réalité Gabrielle Colette. De plus, en raison de ses trois mariages, Colette passera par plusieurs identités nominales, ce qui accentue un peu plus le caractère indéterminé de son identité en tant qu'écrivain. Mais c'est de son mariage avec Willy que sont nés plus particulièrement des pactes ambigus dans les œuvres de Colette. C'est le point de vue de Philippe Arnaud : selon lui, la « désinvolture » avec laquelle Colette a usé du contrat autobiographique dans ses œuvres s'explique par une première

¹⁵⁰ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, op. cit., p. 7.

¹⁵¹ Voir Isabelle Grell, « Roman autobiographique et autofiction », sur le site *Autofiction.org*, URL : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>.

¹⁵² Catherine Rahmani-Malle, « Colette en son miroir », dans : *Cahiers Colette*, n°15, 1993, p. 70-84, p. 77-78.

¹⁵³ Louis Baladier, « Autobiographie et fiction chez Colette », art. cit., p. 91.

¹⁵⁴ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, op. cit., p. 64.

¹⁵⁵ Éliane Lecarme-Tabone, « L'autobiographie des femmes », dans : *L'Autobiographie*, en collaboration avec Jacques Lecarme, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 1999, p. 93-137, p. 111.

publication autobiographique volée, celle de *Claudine à l'école*, dans laquelle c'est son mari Willy qui s'approprie la préface et, de fait, l'élaboration du pacte autobiographique¹⁵⁶. Est-ce donc une des raisons, peut-être la seule, qui puisse expliquer que Colette n'ait jamais écrit de pacte autobiographique explicite ? C'est en tout cas l'une des caractéristiques de son écriture qui rapproche l'ensemble de son œuvre, en particulier *La Maison de Claudine* qui nous intéresse ici, de l'autofiction.

Lors d'un entretien avec Frédéric Lefèvre, Colette dit ceci : « *La Maison de Claudine* est mon livre le plus véridique ; celui où il y a le moins de transpositions¹⁵⁷ ». Pourquoi alors, à la lecture de cette œuvre, certains éléments laissent planer un doute quant au fait qu'il s'agit bien d'une autobiographie ? Dans quelle mesure le récit contient-il une part de fiction ? Tout d'abord, comme l'explique Isabelle Grell, Colette « pratique avec brio une ambiguïté savante¹⁵⁸ » dans *La Maison de Claudine*. En effet, la fillette dont l'enfance est évoquée dans l'œuvre est surnommée « Minet-Chéri » et son véritable nom n'apparaît que très rarement. On le trouve une fois, dans la nouvelle « Papa et Madame Bruneau », lors d'un dialogue entre les parents de la jeune narratrice dans lequel la mère nomme son mari par son patronyme : « J'entends le blâme indulgent de ma mère, qui nomme toujours mon père par notre nom de famille : – Oh ! Colette... Colette...¹⁵⁹ ». De fait, si le père se nomme Colette, c'est donc bien le nom également de la jeune fille. Selon Danielle Deltel, « cette identité affichée fonde le statut autobiographique de ce récit¹⁶⁰ ». Or, pourquoi utiliser le nom de « Claudine » dans le titre de l'œuvre, alors même que celui-ci n'apparaît à aucun moment au sein du récit ? Selon Éliane Lecarme-Tabone, il s'agit sûrement d'une demande de l'éditeur, afin de faire écho à l'héroïne des premiers romans de l'auteure. Toutefois, Éliane Lecarme-Tabone pense que ce titre est également assumé par Colette. En effet, la référence à Claudine permet à l'auteure de « fictionnaliser certains épisodes, à des fins esthétiques ou morales ». Ainsi, c'est une façon pour Colette de se livrer de façon détournée, sous le masque du récit fictionnel :

Colette peut ainsi se livrer sans se découvrir tout à fait, de même qu'elle prenait un masque pour mieux se dire, démarche qui fut toujours la sienne, avec des modalités diverses¹⁶¹.

L'emploi du prénom de « Claudine » dans le titre serait donc une façon de détourner l'attention du lecteur en lui faisant croire qu'il s'agit d'une œuvre romanesque fictionnelle, avant que celui-ci ne découvre dans l'œuvre quelques correspondances entre la narratrice et l'écrivain et s'interroge alors sur le caractère autobiographique du récit. Mais un autre aspect de la structure de l'œuvre participe au brouillage des pistes : Colette choisit une écriture discontinue à travers une construction en courtes nouvelles pourvues chacune d'un titre. Ces nouvelles ont d'abord été publiées séparément, en revue. Cela montre bien, déjà, que la construction de l'œuvre est loin d'être linéaire, tel qu'elle doit l'être dans une autobiographie classique. Pour Éliane Lecarme-Tabone, cette discontinuité est donc « contraire à la dynamique

¹⁵⁶ Philippe Arnaud, « Colette a-t-elle appris à écrire ? ou les incipits (1935-1954) », dans : *Cahiers Colette*, n°19, 1997, p. 53-67, p. 54.

¹⁵⁷ Colette, entretien avec Frédéric Lefèvre, dans : *Une heure avec...*, tome 2, Paris, Gallimard, 1927, p. 135.

¹⁵⁸ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, op. cit., p. 114.

¹⁵⁹ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 44.

¹⁶⁰ Danielle Deltel, « Colette : regard singulier et savoir objectif (la focalisation dans *La Maison de Claudine*) », dans : *Cahiers de sémiotique textuelle*, n°1, 1984, p. 75-92, p. 76.

¹⁶¹ Éliane Lecarme-Tabone, « L'autobiographie des femmes », op. cit., p. 114.

autobiographique¹⁶² ». De même, comme nous l'avons vu précédemment, Isabelle Grell considère que l'autofiction n'est jamais linéaire mais présente plutôt une forme aléatoire. Pour Jacques Lecarme, enfin, les « livres de nouvelles » sont ceux qui se rapprochent le plus de l'autofiction :

L'autofiction, dans son sens restreint ou dans son sens large, doit être soigneusement distinguée des nouvelles écrites à la première personne, où l'auteur feint d'entrer dans la fiction. [...] Seuls se rapprocheraient de l'autofiction les livres de nouvelles, régies par un même narrateur, souvent non nommé, et qui induisent une lecture autobiographique, sans quitter la sphère enchantée de la fiction : comment ne pas croire que le narrateur de *La Maison de Claudine* est Colette¹⁶³ ?

À travers le titre de l'œuvre et la division de son récit en nouvelles, Colette exprime donc d'emblée sa singularité en se démarquant d'une autobiographie classique. Tous ces aspects de son écriture l'apparentent d'autant plus à l'autofiction puisqu'ils laissent croire à une écriture romanesque et qu'aucun pacte autobiographique n'y figure. De plus, au niveau du contenu de l'œuvre, on ne trouve ni l'aveu de fautes ni les confidences caractéristiques de l'écriture autobiographique classique, comme le sont celles de Rousseau dans *Les Confessions* ou de Montaigne dans *Les Essais*. C'est ce que soutient Éliane Lecarme-Tabone puisque, selon elle, « la pratique féminine de la confidence intime ou de l'intime sera souvent en retrait par rapport à celle qu'inaugure Rousseau¹⁶⁴ ». Dans *La Maison de Claudine*, en effet, aucune confession explicite ne se manifeste, si ce n'est peut-être, de façon très ponctuelle, l'expression d'une culpabilité à l'égard de la mère¹⁶⁵.

L'œuvre de Colette ne peut donc pas être considérée comme une autobiographie, dans le sens où Philippe Lejeune l'entend et en raison de tout ce que nous venons de démontrer au fil de cette partie, mais elle n'est peut-être pas tout à fait non plus de l'autofiction. En effet, dans *La Maison de Claudine*, Colette ne revendique pas totalement la triple identité auteur-narrateur-personnage, notamment parce qu'elle utilise le nom de « Claudine » en titre de l'œuvre et qu'elle se désigne principalement par un surnom au sein du récit. Or, quelques années plus tard, avec *La Naissance du jour* (1928), elle inventera l'autofiction proprement dite en « se mettant en scène sous son identité véritable, au sein d'une intrigue imaginaire¹⁶⁶ ». De même, Annie Ernaux, quelques années après Colette, s'essayera elle aussi à de nouvelles formes d'écriture de soi, refusant l'autobiographie traditionnelle et imposant par cela la singularité de son écriture et de sa posture d'écrivain.

b) Annie Ernaux et l'écriture « autosociobiographique ».

Lorsque l'on étudie l'œuvre d'Annie Ernaux, le terme d'« autosociobiographie » revient très souvent, que ce soit dans les entretiens de l'auteure ou dans les ouvrages critiques à son sujet. Inventé par Annie Ernaux elle-même afin d'inscrire son œuvre dans le genre le plus

¹⁶² Éliane Lecarme-Tabone, « L'autobiographie des femmes », *op. cit.*, p. 114.

¹⁶³ Jacques Lecarme, « Autofictions », dans : *L'Autobiographie*, en collaboration avec Éliane Lecarme-Tabone, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 2004, p. 271.

¹⁶⁴ Éliane Lecarme-Tabone, « L'autobiographie des femmes », *op. cit.*, p. 116.

¹⁶⁵ Dans la nouvelle « L'enlèvement », la narratrice dit ceci : « Le songe seul épanouit dans une enfant tendre l'ingrate qu'elle sera demain, la fourbe complice du passant, l'oublieuse qui quittera la maison maternelle sans tourner la tête... », p. 27.

¹⁶⁶ Éliane Lecarme-Tabone, « L'autobiographie des femmes », *op. cit.*, p. 114.

juste qui soit, il convient d'abord de se demander ce que signifie exactement ce terme. Nous venons de parler d'autofiction : en quoi l'autosociobiographie s'éloigne-t-elle du genre autofictionnel ? Ne présente-t-elle pas tout de même des similitudes avec l'autofiction ? En outre, pourquoi Annie Ernaux refuse-t-elle son inscription dans le genre de l'autofiction, alors même que sa période d'écriture correspond à la naissance de ces problématiques nouvelles autour du genre autobiographique ? Isabelle Grell s'est interrogée à ce sujet dans son ouvrage sur l'autofiction. Selon elle, ce qui empêche Annie Ernaux d'accepter, pour son entreprise littéraire, le terme d'« autofiction » c'est le fait que ce mot comporte « deux contrats paradoxaux » : « celui de dire la vérité et celui de la fiction, l'invention¹⁶⁷ ». Or, comme nous l'avons vu dans notre première partie, Annie Ernaux est obsédée par une démarche de vérité, un souci de toujours partir du réel et d'écrire ensuite ce réel dans ses œuvres. « Ce qui me fascine, moi, c'est la réalité, c'est ce qui a lieu¹⁶⁸ », dit-elle lors d'un entretien avec Raphaëlle Rérolle. Elle s'éloigne donc du terme de fiction qui, par définition, renvoie à une construction imaginaire n'ayant pas de modèle complet dans la réalité, c'est-à-dire à une représentation littéraire constituant un monde totalement ou partiellement distinct du réel. C'est tout l'inverse de la démarche d'Annie Ernaux : l'auteure veut être au plus près de la réalité et écrit de façon très objective, usant presque toujours d'un ton froid et distancé, lui permettant justement d'approcher le plus possible du réel. C'est ce qu'elle explique lors d'un entretien avec Alain Delaunoy :

À mes yeux, l'autofiction est un mélange de vrai et de faux, elle se situe dans une zone qui est à la fois ni vraie ni fausse, ce qui est assez dans l'air du temps, de cette société du spectacle dont parle Guy Debord. D'où je ne vois pas du tout en quoi ma démarche a jamais été proche de l'autofiction, puisque j'ai toujours essayé de partir de la réalité et de l'« explorer », je tiens à ce terme¹⁶⁹.

Ainsi, c'est en raison de cette dimension fictionnelle inhérente au genre de l'autofiction qu'Annie Ernaux refuse de s'inscrire au sein de celui-ci. Au contraire, elle repousse toute écriture imaginaire et souhaite toujours « partir de la réalité ». Or, comme le raconte l'auteure elle-même, la façon d'atteindre le réel dans l'œuvre a été durant longtemps une question essentielle et problématique de son écriture :

Comment l'atteindre ? Ça a été la question cruciale en écrivant *La Place* (Gallimard, 1984). Si le mot avait été davantage répandu, on m'aurait situé dans l'autofiction. Pour parler de mon père, de sa trajectoire sociale, ça ne marchait pas, la seule écriture juste m'a paru être le refus de toute fiction est ce que j'ai appelé ensuite « l'autosociobiographie » parce que je me fonde presque toujours sur un rapport de soi à la réalité sociohistorique¹⁷⁰.

L'autosociobiographie se caractérise donc par un « refus de toute fiction » et par une écriture basée sur une réalité qu'Annie Ernaux nomme « sociohistorique ». D'où vient alors cette envie de représenter une « réalité sociohistorique » ? Comme nous l'avons déjà évoqué dans notre analyse de l'écriture sociale d'Annie Ernaux, la question des classes sociales est

¹⁶⁷ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, op. cit., p. 37.

¹⁶⁸ Entretien avec Annie Ernaux et Camille Laurens par Raphaëlle Rérolle, *Le Monde*, « Livres », publié le 03/02/2011, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html.

¹⁶⁹ Annie Ernaux, entretien téléphonique avec Alain Delaunoy, dans : *Annie Ernaux. se perdre dans l'écriture de soi*, op. cit., p. 151.

¹⁷⁰ Entretien avec Annie Ernaux et Camille Laurens par Raphaëlle Rérolle, art. cit.

centrale dans l'œuvre de l'auteure, notamment parce qu'elle a elle-même vécu la domination et les injustices que cette hiérarchie implique. Or, durant longtemps, l'écrivaine a considéré qu'écrire sur sa posture de l'« entre-deux¹⁷¹ », à mi-chemin entre une origine populaire et une condition bourgeoise fraîchement acquise, n'était pas légitime ni intéressant. C'est ce qu'explique Isabelle Charpentier :

Ayant intériorisé l'indignité culturelle de ses origines populaires, Annie Ernaux a ainsi longtemps estimé que la réalité triviale qu'elle vivait était indicible, inconvenante, et qu'elle ne méritait pas d'être racontée, de devenir « objet littéraire » : « Quand j'étais enfant et adolescente, je nous sentais (ma famille, le quartier, moi) hors littérature, indignes d'être analysés et décrits, à peu près de la même façon que nous n'étions pas très sortables »¹⁷².

De fait, si Annie Ernaux a longtemps hésité avant de s'autoriser à parler de cette réalité socio-historique qu'est celle de sa propre existence, c'est en majeure partie dans les réflexions de Pierre Bourdieu qu'elle va trouver l'impulsion qu'il lui manquait. Elle va tout d'abord découvrir dans *La Distinction* l'explication de sa propre condition et une représentation juste de la domination entre les classes sociales, telle qu'elle l'a elle-même ressentie :

Je fais partie de ces gens pour qui la lecture de ce livre n'a pas constitué une violence mais une *reconnaissance*, car ce travail immense dévoilait des réalités attestées par ma mémoire, vécues même dans mon corps. *La distinction* validait scientifiquement ce qui était en moi souvenir, sensation [...]. Mais cette reconnaissance n'aurait représenté qu'un pur moment d'empathie si elle n'avait été, dans le même mouvement, connaissance, savoir : ce que je trouvais dans *La distinction*, ce n'était pas seulement l'explication de choses personnellement ressenties, c'était aussi un dévoilement total du monde social¹⁷³.

Plus encore, après que *La Distinction* a eu un fort écho chez Annie Ernaux, donnant sens à son propre vécu du monde social, l'œuvre de Pierre Bourdieu sera également un moteur de l'écriture chez Annie Ernaux. En effet, tout en donnant une légitimité à son écriture de l'« entre-deux », l'analyse de Pierre Bourdieu a également permis à l'auteure de trouver un nom à sa propre pratique d'écriture et de se situer plus précisément dans le champ littéraire :

Cette résonance de Pierre Bourdieu en moi, c'est un sujet immense, qu'il s'agisse de ma conception de l'écriture, du rôle de l'écriture, de la posture d'écriture également [...]. Bourdieu a induit en moi un questionnement, *en tant qu'écrivain*, et il a conforté ce que j'avais ressenti, ce que j'avais vécu. Avec le concept d'"auto-socio-analyse", il a donné un nom à ce que je faisais¹⁷⁴.

Pierre Bourdieu a effectivement, lui aussi, remis en cause le genre autobiographique classique avant de trouver sa voie dans l'auto-analyse : dans *Esquisse pour une auto-analyse* (2004), il indique en exergue que « ceci n'est pas une autobiographie¹⁷⁵ », à la manière d'Annie

¹⁷¹ Nous reprenons ici l'expression d'Annie Ernaux elle-même, lors de son entretien avec Michelle Porte (*Le Vrai lieu*, 2014) : « Je crois que j'ai toujours été entre deux ». Ce terme a également été repris par Fabrice Thumerel dans *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses université, 2004.

¹⁷² Isabelle Charpentier, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." », *art. cit.*

¹⁷³ Annie Ernaux, « *La Distinction*, œuvre totale et révolutionnaire », dans : *Pierre Bourdieu : l'insoumission en héritage*, Edouard Louis (dir.), Paris, PUF, 2013.

¹⁷⁴ Annie Ernaux, entretien téléphonique avec Alain Delaunoy, dans : *Annie Ernaux. se perdre dans l'écriture de soi*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁷⁵ Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 2004.

Ernaux qui précisera dans *Une Femme* que « ceci n'est pas une biographie¹⁷⁶ ». De même, toujours dans la même œuvre, Pierre Bourdieu affirme : « en adoptant le point de vue de l'analyste, je m'oblige (et m'autorise) à retenir tous les traits qui sont pertinents du point de vue de la sociologie, c'est-à-dire à l'explication et à la compréhension sociologiques, et ceux-là seulement¹⁷⁷ ». La proximité avec la démarche d'Annie Ernaux est alors indéniable, cette dernière disant se situer « entre la littérature, la sociologie et l'histoire¹⁷⁸ ». Les deux auteurs partagent donc, dans une certaine mesure, la même visée et les mêmes outils d'analyse, à cela près que l'un se place sur le plan scientifique et l'autre dans un cadre littéraire.

En outre, par cette référence à l'œuvre majeure de Pierre Bourdieu au travers de sa propre analyse des conditions sociales, Annie Ernaux s'inscrit une fois de plus dans le sillon de Simone de Beauvoir. En effet, nous avons remarqué dans notre précédent travail que l'œuvre de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, s'intéresse aussi aux questions de classe sociale : à travers son propre personnage dans l'œuvre, l'auteure dépeint la bourgeoisie, en particulier les méfaits qui font partie de cette classe sociale et dont elle cherchera à se détacher tout au long du récit. Elle réussit par cela à faire une critique sociale, renvoyant, dans le même temps, à l'« habitus » dont parle Bourdieu dans *La Distinction*, c'est-à-dire aux schémas intériorisés par les individus selon leur classe et qui sont au fondement des pratiques culturelles. Chez Annie Ernaux on retrouve cette idée d'une critique sociale. En effet, si l'auteure décrit de façon très objective le monde social, et toujours avec le souci premier de rendre compte d'une réalité, il n'en demeure pas moins que sous la représentation réelle se cache une critique de la domination et des injustices inhérentes à la hiérarchie sociale, ainsi qu'un désir de rendre universel le sentiment de honte qui en découle. Ce dernier aspect fait écho à ce qu'Annie Ernaux elle-même a ressenti à la lecture de *La Distinction* :

Tout ce qu'on a vécu solitairement, la gêne, la honte de ne pas savoir comment parler, comment se comporter, tout ce qu'on s'impute à soi-même comme un manque de caractère ou de personnalité, cesse d'être un stigmate individuel. Et, dans ce livre où l'auteur ne dit jamais « je », il y est toujours question de « nous »¹⁷⁹.

Dans le terme « autosociobiographie » c'est justement cet aspect collectif dans l'écriture que l'auteure cherche à mettre en avant. Le morphème « socio » implique que le témoignage personnel ayant lieu dans l'œuvre s'inscrit dans un contexte social et historique qu'il contribue à décrire. Ainsi, pour Annie Ernaux, c'est une façon de s'inscrire dans un milieu plutôt bourgeois et cultivé, tout en restant en accord avec son origine populaire. C'est en particulier ce qui la guide vers ce qu'elle nomme l'« autobiographie impersonnelle », comme l'explique Isabelle Grell :

Pour cette écrivain venant d'un milieu social peu favorisé, il s'agit non pas seulement de sauver de l'oubli l'expérience vécue, mais de retrouver, dans chaque situation, la véritable « actualité » mémorielle du moment, non encore assimilée au temps d'après¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Annie Ernaux, *Une Femme*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1987, p. 597.

¹⁷⁷ Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, op. cit., p. 11-12.

¹⁷⁸ Annie Ernaux, *Une Femme*, op. cit., p. 597.

¹⁷⁹ Annie Ernaux, « *La distinction*, œuvre totale et révolutionnaire », art. cit., p. 48.

¹⁸⁰ Isabelle Grell, *L'Autofiction*, op. cit., p. 50.

Pour cela, l'auteure va notamment utiliser, dans ses œuvres, des références réelles de la culture populaire de son époque. Dans son entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, comparant sa démarche à celle de Proust, elle explique par exemple que les chansons participent activement à son processus de remémoration :

Il y a peu de textes où je n'évoque pas des chansons, parce qu'elles jalonnent toute ma vie et que chacune ramène des images, des sensations, une chaîne proliférante de souvenirs, et le contexte d'une année [...]. Ce sont des « madeleines » à la fois personnelles et collectives¹⁸¹.

La représentation d'une culture populaire permet donc à l'auteure de se souvenir d'événements passés de son existence mais c'est également un moyen de donner une dimension collective à son propos. En effet, selon Elise Huguey-Léger, « la mention de ces références s'inscrit dans une volonté de dialoguer avec le lectorat, qu'il soit de souche populaire ou non¹⁸² ». C'est ce que Bruno Blanckeman définit comme une « fonction probatoire », dans le sens où ces chansons « visent à certifier une démarche de connaissance indivisiblement personnelle et collective¹⁸³ ». L'enjeu est donc de créer un lien avec ses lecteurs, en se basant sur une culture ou une histoire collective. Or, Lyn Thomas reconnaît le « contraste fort » entre « la culture de l'élite » qui s'exprime chez Proust et la « culture populaire » dont il est question chez Annie Ernaux¹⁸⁴. En effet, chez cette dernière la mémoire n'est pas une façon de dépasser la vie quotidienne et le temps, mais ce qui la relie sans cesse à ses origines et, donc, à une réalité sociale actuelle douloureuse. Ces « madeleines » la ramènent toujours à une forme de culpabilité engendrée par son changement de classe. D'après Lyn Thomas, c'est pour cette raison même que l'écriture est un « devoir¹⁸⁵ » pour Annie Ernaux, car elle est principalement encouragée par des paramètres moraux. Dans *Mémoire de fille*, on retrouve alors de façon claire la représentation d'une réalité sociale à travers l'image de la culture populaire, comme le montre ce passage :

C'était un été sans particularité météorologique, celui du retour du général De Gaulle, du franc lourd et d'une nouvelle République, de Pelé champion du monde de foot, de Charly Gaul vainqueur du Tour de France et de la chanson de Dalida
*Mon histoire c'est l'histoire d'un amour*¹⁸⁶.

Ainsi, en se basant sur des faits réels qui font partie de sa mémoire personnelle mais qui sont également au cœur d'une culture populaire collective, Annie Ernaux réussit à atteindre cette forme d'autobiographie impersonnelle. Elle évoque tant les faits historiques – le « retour du général De Gaulle » –, économiques – le retour du « franc lourd » –, politiques – une « nouvelle République » –, que culturels avec la référence aux sports et aux chansons. Ensuite, c'est dans la description qu'elle fait d'elle-même au sein de l'œuvre, que l'auteure donne à voir l'image d'une classe modeste et s'inscrit donc bien dans une écriture autosociobiographique. En effet, lorsqu'elle se souvient de la jeune fille qu'elle était en partant pour la première fois passer ses vacances d'été dans une colonie, elle se décrit comme « une provinciale de classe

¹⁸¹ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 41.

¹⁸² Elise Huguey-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 103.

¹⁸³ Bruno Blanckeman, « La chanson, les chansons », dans : *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, Francine Brest, Bruno Blanckeman, Francine Dugast-Portes (dirs.), Colloque de Cerisy, Paris, Stock, 2014, p. 443.

¹⁸⁴ Lyn Thomas, *Annie Ernaux, à la première personne*, op. cit., p. 157.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 157.

¹⁸⁶ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 13.

moyenne, grande et robuste, d'apparence studieuse, habillée en "fait main" dans des tissus solides et cossus¹⁸⁷ ». Ici, on remarque que le premier objet de description est la situation sociale : le lecteur apprend d'emblée qu'il s'agit d'une jeune fille au statut modeste, vivant en province. De façon indirecte, cela en dit long sur la place qu'occupe le milieu social dans l'image que l'auteure a d'elle-même. De plus, elle est habillée en « fait main », avec, à la main, une valise neuve d'il y a six ans et n'ayant « jamais resservi depuis ». On découvre en effet que sa vie est plutôt sédentaire, ce qui s'explique en grande partie par sa condition sociale et par le métier prenant de ses parents :

Sa vie se déroule depuis l'enfance entre le petit commerce d'alimentation-mercerie-café des parents et le pensionnat Saint-Michel tenu par des religieuses selon un trajet identique que, externe, elle fait deux fois par jour. Les vacances, elle reste à Yvetot, à lire dans le jardin ou dans sa chambre¹⁸⁸.

Mais la représentation de cette condition sociale s'exprime également par une transcription de la langue populaire. Selon Francine Dugast-Portes, la démarche d'ethnologue d'Annie Ernaux se caractérise principalement par cette transcription de la langue de la collectivité observée¹⁸⁹. En effet, dans l'écriture de l'auteure, on passe souvent d'un français dit populaire à un français standard. Dans *La Honte* et *La Place*, par exemple, elle analysera, à partir des comportements et des réflexions des personnages sur la langue, la persistance du patois dans les années cinquante et sa dévalorisation¹⁹⁰. La représentation du parler populaire peut alors être une façon de rappeler une origine. Dans *Mémoire de fille* par exemple, nous pouvons souligner un passage où la narratrice se demande si elle a encore « les intonations traînantes des Normands¹⁹¹ ». Mais c'est aussi, et surtout, un moyen de mettre en lumière les inégalités sociales et les rapports de domination qui en découlent. En effet, toujours dans *Mémoire de fille*, l'auteure évoque le parler populaire de son père, qu'elle surprend très souvent à dire « j'étais », et exprime alors « la honte » qu'elle ressent face au manque d'éducation de ses parents¹⁹². Dans un autre passage de l'œuvre, la narratrice évoque clairement les rapports de domination liés à la langue d'origine :

Que dire d'elle [...] avant que, invitée chez moi, elle utilise pour parler à mon père le « ça-va-ti, Monsieur ? » avec lequel ceux qui se pensent supérieurs croient se mettre au niveau des inférieurs¹⁹³.

L'écriture d'Annie Ernaux s'éloigne donc indéniablement de l'autobiographie traditionnelle puisque l'auteure s'attache à donner une dimension impersonnelle et collective à son œuvre. Mais la recherche d'une universalité était déjà présente chez d'autres auteurs avant elle, notamment chez Simone de Beauvoir et, ce, bien que cette dernière pratique une écriture autobiographique très traditionnelle, respectant une grande majorité des codes analysés par Philippe Lejeune. Toutefois, chez Annie Ernaux, les notions d'universalité et de collectif prennent une dimension nouvelle : c'est en particulier grâce à une écriture impersonnelle que la dimension collective devient dominante face au récit personnel de l'auteure. Aussi, la

¹⁸⁷ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 23.

¹⁸⁸ *Id.*, p. 26.

¹⁸⁹ Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, op. cit., p. 75.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 76.

¹⁹¹ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 24.

¹⁹² *Id.*, p. 146.

¹⁹³ *Id.*, p. 131-132.

représentation sociologique et historique est bien au cœur de l'écriture d'Annie Ernaux, d'où l'emploi du terme très juste d'« autosociobiographie ». Or, ce n'est pas seulement leur inclusion dans des genres autobiographiques novateurs pour leur époque qui font de Colette et Annie Ernaux des écrivains singuliers. Il y a, en effet, dans leurs œuvres, et notamment dans *La Maison de Claudine* et *Mémoire de fille*, un non-respect du pacte autobiographique de Philippe Lejeune, en particulier de la notion de triple identité. Comment Colette et Annie Ernaux articulent-elles alors les différentes voix narratives afin de déjouer cette identité auteur-narrateur-personnage et en quoi cela les distinguent-elles encore une fois des autobiographes plus traditionnels ?

c) *Les différentes voix narratives : une identité déjouée.*

Dans son ouvrage sur le genre autobiographique, Éliane Lecarme-Tabone s'intéresse à *La Maison de Claudine*, œuvre qui, selon elle, laisse place à « un nom en même temps réel et fictionnalisé¹⁹⁴ ». En effet, choisissant de relater ses souvenirs d'enfance et s'inscrivant donc dans une démarche autobiographique, Colette emploie toutefois le nom de « Claudine » dans le titre de son œuvre, ce qui la place à distance de la notion de triple identité, en particulier de l'identité auteur-narrateur. C'est notamment le point de vue de Catherine Rahmani-Malle :

Très souvent Colette introduit ainsi des éléments de réel dans la fiction, et réciproquement laisse le fictif envahir le réel. [...] Aussi n'est-il guère surprenant de ne pas trouver chez Colette de « pacte autobiographique », pour reprendre la formule de Philippe Lejeune. Lorsque l'on essaie d'appliquer à l'œuvre colettienne les critères que propose Lejeune pour définir l'autobiographie, un constat d'échec s'impose très vite. On trouve certes des récits en prose, à la première personne, dont le sujet est une vie individuelle, avec identité du narrateur et du personnage principal ; mais la clause d'identité auteur/narrateur n'est jamais remplie¹⁹⁵.

Cette distance entre l'identité de l'auteur et celle du narrateur, que l'on trouve déjà dans *La Maison de Claudine* par l'emploi du nom de « Claudine » dans le titre, prend tout son sens quelques années plus tard dans *Les Vrilles de la vigne*. Dans cet ouvrage, en particulier dans la nouvelle intitulée « Le Miroir », Colette joue sur le thème de la ressemblance entre l'auteur et le personnage narrateur du récit. Elle développe alors un dialogue avec le personnage de son œuvre, nommée Claudine :

Claudine sourit et s'écrit : « Bonjour, mon Sosie ! » Mais je secoue la tête et je réponds : « Je ne suis pas votre Sosie. N'avez-vous point assez de ce malentendu qui nous accole l'une à l'autre, qui nous reflète l'une dans l'autre, qui nous masque l'une par l'autre ? Vous êtes Claudine, et je suis Colette. Nos visages, jumeaux, ont joué à cache-cache assez longtemps¹⁹⁶.

Selon Catherine Rahmani-Malle, il se manifeste alors le concept de « modèle¹⁹⁷ » littéraire dans l'œuvre de Colette, en cela que le personnage du récit devient un modèle pour l'auteur, un double de soi un peu meilleur que soi-même. Toutefois, le lecteur perçoit bien, avec

¹⁹⁴ Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 111.

¹⁹⁵ Catherine Rahmani-Malle, « Colette en son miroir », art. cit., p. 77.

¹⁹⁶ Colette, *Les Vrilles de la vigne*, dans : *Sido* suivi de *Les Vrilles de la vigne*, Paris, Hachette, « Le Livre de poche », 1908, p. 168.

¹⁹⁷ Catherine Rahmani-Malle, « Colette en son miroir », art. cit., p. 79.

le passage ci-dessus, la distance que l'auteure tente d'instaurer entre elle et son personnage. Comme si elle souhaitait se protéger de toute interprétation autobiographique de ses œuvres, elle se distingue de façon claire de son personnage Claudine : « Vous êtes Claudine, et je suis Colette ». Elle ne nie cependant pas la ressemblance troublante qu'il existe entre l'auteure qu'elle est et le personnage qu'elle crée dans ses œuvres. Dans « Le Miroir », d'ailleurs, l'auteure se surprendra à imiter les gestes de son propre personnage, comme si Claudine devenait finalement la figure dominante face à Colette :

Elle enfonce son coude droit dans un coussin, et, comme par imitation, j'étais, en face d'elle, mon coude gauche d'un coussin pareil, je crois encore une fois me mirer dans un cristal épais et trouble, car la nuit descend et la fumée d'une cigarette abandonnée monte entre nous...¹⁹⁸

À nouveau, donc, l'idée d'un double de soi s'exprime clairement. En effet, Colette souligne la symétrie de ses gestes avec ceux de Claudine et manifeste ainsi la connivence volontaire entre la figure de l'auteur et celle du narrateur-personnage : tandis que Claudine enfonce son coude « droit » dans un coussin, Colette fait de même avec son coude « gauche ». On est donc nettement ici dans une construction en miroir, les deux personnages étant face à face et se renvoyant une image identique. Mais ce geste est important puisqu'il vient signifier l'influence du personnage de Claudine sur Colette, cette dernière ne pouvant s'empêcher d'imiter son personnage. Aussi, bien que la ressemblance entre les deux figures soit souvent refusée et niée par Colette, il s'avère finalement qu'elle est peut-être bien plus recherchée et consciente que l'auteure ne veut le faire croire. En effet, contre toute attente, il semble que ce soit Claudine qui façonne Colette et non pas l'inverse. Cette description prend alors la forme d'une allégorie de l'enfance puisque Claudine incarne, dès les premières œuvres de l'auteure, le lien d'attachement que cette dernière entretient avec les premières années de sa vie. Aussi, lorsque Colette dit se mirer dans un « cristal épais et trouble », elle cherche sûrement à évoquer la difficulté qu'elle éprouve à retrouver celle qu'elle était enfant, à la fois semblable et différente de celle qu'elle est en écrivant.

De plus, le terme de « miroir » que l'on trouve dans le titre de cette nouvelle est également repris dans le passage ci-dessus à travers le verbe « mirer ». C'est un thème qui revient comme un leitmotiv obsédant dans les œuvres de Colette, lui permettant, à travers des personnages qui apparaissent comme des doubles d'elle-même, de se contempler et de se donner à voir tout en se dissimulant. C'est pourquoi elle exprime aussi une certaine distance avec ce double dans lequel elle se retrouve : il est « trouble » et, à travers l'idée d'une « fumée » qui les sépare, Colette cherche à montrer qu'il existe tout de même une différence entre l'auteure réelle qu'elle est et le personnage fictif qui fait partie de l'œuvre littéraire : « Laissez-moi ma pauvre petite part humaine, – qui a son prix !¹⁹⁹ », s'exclame Colette. L'auteure refuse donc incontestablement l'identification à Claudine, ainsi que l'explique Nicole Ferrier-Caverivière :

Même si Claudine représente pour Colette un point de départ, l'héroïne n'est qu'une des facettes de l'image de l'auteur, dans laquelle celle-ci est très loin de se donner à lire tout entière. D'ailleurs, beaucoup plus tard, Colette avouera qu'elle n'aimait

¹⁹⁸ Colette, *Les Vrilles de la vigne*, op. cit., p. 168.

¹⁹⁹ *Id.*, p. 169.

guère les *Claudine*, preuve qu'elle ne s'y reconnaissait pas vraiment, preuve qu'au bout de quelques décennies elle ne s'y retrouvait plus²⁰⁰.

Toutefois, cette représentation du personnage de Claudine comme un double de l'auteure fait écho à la citation placée quelques années plus tard en exergue de *La Naissance du jour* (1928), dans laquelle Colette emploie le terme de « modèle » : « Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle²⁰¹ ». La notion de modèle semble donc importante pour comprendre l'œuvre de Colette. En effet, ces doubles de l'auteure participent d'une quête de soi chez Colette : si, en cherchant à se représenter par le biais d'un personnage fictif, Colette réussit à mieux se connaître, il apparaît également que le modèle peut agir sur celui qui lui donne vie. C'est ce que soutient Catherine Rahmani-Malle :

Trace supposée de cette « réelle intimité », le modèle assure donc deux rôles. Le premier consiste en une représentation sélective de soi devant autrui. Le second est une représentation de soi devant soi, l'image devant contribuer à l'évolution de l'être qui se regarde. D'où une représentation jamais figée, mais bien au contraire mouvante et dynamique parce qu'en perpétuel devenir²⁰².

De même, Éliane Lecarme-Tabone considère elle aussi qu'il y a un dialogue entre la Colette réelle et son modèle littéraire :

Personnage de roman, pourvue d'une famille différente de la famille réelle de Colette, Claudine n'était pas cependant une création de pure fiction : double, par bien des côtés, de sa créatrice, elle entretenait avec elle une relation spéculaire, devenant, à son tour, au moins pour le public, le modèle de celle qui l'avait inventée²⁰³.

Comment cette identité, parfois double, sa manifeste-t-elle alors dans *La Maison de Claudine* ? Pour répondre à cette question, il convient de s'intéresser au fonctionnement de la focalisation dans l'œuvre, afin de déterminer plus précisément à travers quel regard et, de fait, quelle voix, le récit se construit. Comme nous l'avions expliqué dans notre étude de l'œuvre de Simone de Beauvoir²⁰⁴, la notion de « point de vue » est inventée par Gérard Genette sous le terme de « focalisation²⁰⁵ », celle-ci pouvant être qualifiée de « zéro », « interne » ou « externe ». Dans le cas d'un récit autobiographique, comme c'est le cas de *La Maison de Claudine*, l'analyse de la focalisation est particulière puisqu'il s'agit d'un seul et même sujet au sein de l'œuvre. L'auteur peut alors choisir de suivre uniquement le point de vue du personnage, ou bien de faire intervenir le regard plus large du narrateur. Dans l'œuvre de Colette, c'est majoritairement le point de vue de la narratrice adulte qui domine : une femme évoque son enfance et quelques événements de son âge adulte. La productrice du récit est donc également personnage et, qu'elle soit narratrice ou héroïne, elle se désigne toujours par un « je ». Il est alors important de réussir à distinguer la narratrice en train d'écrire et de se remémorer des souvenirs, du personnage, adulte ou enfant, qui est engagé dans l'action.

²⁰⁰ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, op. cit., p. 47.

²⁰¹ Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Flammarion, « Garnier Flammarion », 1928.

²⁰² Catherine Rahmani-Malle, « Colette en son miroir », art. cit., p. 79.

²⁰³ Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 114.

²⁰⁴ Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 49.

²⁰⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'héroïne est surnommée « Minet-Chéri » tout au long de l'œuvre et son nom réel n'apparaît jamais de façon explicite. Or, pour Danielle Deltel, le caractère autobiographique de l'œuvre impose que ce personnage soit continûment présent dans le récit, soit en tant qu'héroïne, soit en tant que témoin puisque « chacun des contes a son origine dans le regard et dans la conscience du personnage²⁰⁶ ». Dans certaines nouvelles, donc, Minet-Chéri apparaît en tant que témoin, c'est-à-dire que l'histoire s'enracine dans son propre point de vue. Dans ce cas, le récit a alors tout le loisir de pénétrer les pensées intérieures et les sentiments du personnage mais le champ de l'histoire reste limité à la perception que le personnage lui-même a du monde extérieur. On est donc dans une focalisation interne, pour reprendre la terminologie de Genette. C'est ce point de vue que Colette semble adopter majoritairement dans *La Maison de Claudine*. En effet, la description d'un lieu, d'un personnage, d'un événement sont souvent subordonnés au regard de la fillette. Par exemple, la représentation des parents se fait pour la première fois à travers le point de vue de Minet-Chéri :

Je viens de remarquer, soudain, les veines saillantes et les rides sur les mains si blanches de mon père, et combien cette frange de cheveux drus, sur sa nuque, a perdu sa couleur depuis peu... C'est donc possible qu'il ait bientôt soixante ans²⁰⁷ ?...

De façon similaire, dans la même nouvelle, c'est à travers son regard d'enfant que l'on découvre le visage de sa mère :

Je la regarde jeter loin d'elle son chapeau de jardin, d'un geste jeune qui découvre des cheveux gris et un visage au frais coloris, mais marqué ici et là de plis ineffaçables. C'est donc possible – mais oui, je suis la dernière née des quatre – c'est donc possible que ma mère ait bientôt cinquante-quatre ans ?... Je n'y pense jamais. Je voudrais l'oublier²⁰⁸.

Dans ces deux passages, le « je » renvoie bien au personnage de la jeune Minet-Chéri : on ressent les inquiétudes liées au regard de l'enfant sur ses parents, les questionnements qui en découlent et ses propres sentiments face à cette prise de conscience. Or, comme l'explique Danielle Deltel, si Minet-Chéri reste le personnage réflecteur dans une majeure partie de l'œuvre, ce n'est pas toujours à travers le regard²⁰⁹. En effet, dans la nouvelle « Papa et Madame Bruneau », la nuit rend les « yeux inutiles » et la fillette nous livre alors les informations sur la scène à travers l'ouïe, l'odorat et le toucher :

Je reste, dans le noir, contre les genoux de maman. Je ferme, sans dormir, mes yeux inutiles. La robe de toile que je presse de ma joue sent le gros savon, la cire dont on lustre les fers à repasser, et la violette. Si je m'écarte un peu de cette fraîche robe de jardinière, ma tête plonge tout de suite dans une zone de parfum qui nous baigne comme une onde sans plis : le tabac blanc ouvre à la nuit ses tubes étroits de parfum et ses corolles en étoile. Un rayon, en touchant le noyer, l'éveille : il clapote, remué jusqu'aux basses branches par une mince rame de lune²¹⁰.

²⁰⁶ Danielle Deltel, *Colette : regard singulier et savoir objectif (la focalisation dans La Maison de Claudine)*, art. cit., p. 77.

²⁰⁷ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 17.

²⁰⁸ *Idem*.

²⁰⁹ Danielle Deltel, *Colette : regard singulier et savoir objectif (la focalisation dans La Maison de Claudine)*, art. cit., p. 78.

²¹⁰ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 43.

Dans ce passage, il est indéniable qu'il s'agit toujours d'un point de vue interne, qui est celui de l'héroïne. Or, ici, il est important de souligner que la synesthésie mise en place par la narratrice semble laisser la flore de la maison d'enfance guider le déroulement du récit : alors que la narratrice ferme les yeux, laissant le récit en suspens, tout autour d'elle semble prendre vie et continuer la narration. En effet, une grande partie des éléments décrits ici sont personnifiés et prennent tour à tour le rôle d'acteur : c'est d'abord la « zone de parfum » qui « baigne » les personnages, puis le tabac blanc qui « ouvre » à la nuit son parfum et, enfin, un rayon qui « éveille » le noyer, ce dernier se mettant alors à « clapoter ». Ainsi, comme dans un état d'interruption momentanée, le récit se laisse toujours guider par l'héroïne mais d'une manière différente : ce n'est plus directement au travers de son regard que l'on vit l'action mais par le biais de tous ses autres sens, ce qui place le lecteur dans une narration pleinement sensible.

Aussi, que ce soit donc à travers le regard ou par le biais de sens différents, la fillette demeure toujours le personnage focalisateur. De même, dans les contes où elle est devenue adulte, la situation ne change pas : c'est toujours elle, en tant que personnage engagé dans l'action, qui décrit les situations et qui a la même fonction d'observation que l'enfant. On peut voir cela dans la nouvelle intitulée « Ma mère et le fruit défendu » où c'est, cette fois, le regard de la femme adulte sur sa mère : « Vint un temps où ses forces l'abandonnèrent. Elle en était dans un étonnement sans bornes, et ne voulais pas y croire. Quand je venais de Paris la voir, elle avait toujours, quand nous demeurions seules l'après-midi dans sa petite maison, quelque péché à m'avouer²¹¹ ». À ce moment-là, Colette vit à Paris et mène donc clairement sa vie d'adulte.

Toutefois, dans certaines nouvelles²¹², Minet-Chéri n'est plus le témoin à travers qui le lecteur voit la scène se dérouler mais devient uniquement l'héroïne. Elle est alors toujours un personnage pouvant dire « je » mais la scène est racontée à travers le point de vue de la narratrice adulte, figure de l'auteure en train d'écrire. Dans « La Petite », par exemple, on peut lire ceci : « Par-dessus le mur, la Petite – on dit aussi Minet-Chéri – a versé sur leur fuite ce qui lui restait de gros rire, de moquerie lourde et de mots patois²¹³ ». Cette nouvelle, encore plus que les autres, donne l'impression d'être non focalisée. L'histoire semble se raconter toute seule et se dérouler hors du regard du personnage enfant ou adulte, comme si elle était guidée par un regard à la fois extérieur, « pénétrant et tout-puissant²¹⁴ ». Raconté à la troisième personne sans l'intervention de la narratrice adulte, cette nouvelle s'oppose alors au système de focalisation de *La Maison de Claudine*. Selon Danielle Deltel, ces rares textes non focalisés de l'œuvre revèlent « une tension, une double postulation du narrateur : être autobiographe et conteur²¹⁵ ». En effet, comme Danielle Deltel l'explique, au travers de ces textes, la narratrice réussit à ancrer le récit dans une expérience personnelle, même lorsqu'elle conte l'histoire des autres. Dans « Mode de Paris », par exemple, la narratrice fait le récit d'événements auxquels elle n'a pas elle-même assisté puis réussit finalement à rattacher celui-ci à son propre vécu : « Je n'ai jamais su au juste par quelles brèves paroles, ou par quel silence plus sévère [...]. Mais j'entendis

²¹¹ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 120.

²¹² C'est le cas de cinq d'entre elles : « La Petite » (p. 19), « Le Curé sur le mur » (p. 28), « Ma mère et les livres » (p. 31), « La noce » (p. 59), « L'ami » (p. 95).

²¹³ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 19.

²¹⁴ Danielle Deltel, *Colette : regard singulier et savoir objectif (la focalisation dans La Maison de Claudine)*, art. cit., p. 84.

²¹⁵ *Id.*, p. 86.

maintes fois raconter que le lendemain matin la troupe levait le camp²¹⁶ ». Minet-Chéri redevient donc, finalement, le personnage narrateur mais, grâce à l’alternance avec la non-focalisation, c’est ici l’expérience d’autrui, dont l’héroïne n’a pas été directement témoin, qui nous est contée.

Ainsi, Colette ne cherche pas, à travers la remémoration de ses souvenirs, à interroger son passé, les personnes qui en font partie ou le monde dans lequel elle a grandi. Le récit comporte très peu d’analyses psychologiques, tandis que les descriptions et les dialogues sont beaucoup plus présents. Partout, cependant, même lorsque c’est la jeune fille qui est le personnage focalisateur, c’est le savoir de l’adulte qui est livré. C’est l’enfant qui voit, dans la fiction, mais c’est l’adulte qui rend compte un passé, qui raconte, explique et parfois juge un réel revécu. Dans la nouvelle « Amour », par exemple, on trouve une intervention de la narratrice adulte, qui ne cherche pas à juger son personnage mais plutôt à compléter son propos afin de donner une vision plus juste des événements de son existence. Alors que l’héroïne assiste à une dispute entre ses parents, la narratrice intervient et dit ceci : « Mais je ris encore, moi, de leurs querelles, parce que je n’ai que quinze ans, et que je n’ai pas encore deviné, sous un sourcil de vieillard, la férocité de l’amour, et sur des joues flétries de femme la rougeur de l’adolescence ». Dans ce passage, même si le « je » est celui la jeune fille de quinze ans, c’est le discours de l’adulte qui est donné à entendre derrière celle-ci. Pour réussir cela, l’adulte marque une relation d’identification à l’héroïne par le recours au « encore aujourd’hui », dans la phrase « Mais je ris encore, moi ». C’est en effet une des relations narrateur/personnage définie par Philippe Lejeune dans *L’Autobiographie en France*²¹⁷. Le « encore aujourd’hui » se développe sur le plan affectif et caractérise un souvenir si intense que la sensation et l’émotion qui lui sont associées sont encore très présentes chez le narrateur, c’est-à-dire, dans ce cas précis, la figure de l’auteure adulte. C’est ce sentiment-là qui ressort de ce passage de l’œuvre de Colette : l’auteure porte un regard bienveillant sur son personnage et se permet de venir compléter et préciser ses propos, grâce à la maturité que donne le recul. De même qu’Annie Ernaux qui cherche constamment à atteindre une « écriture du réel », il semble que Colette, elle aussi, soit en quête d’une représentation la plus exacte possible de son enfance et, ce, grâce au savoir de l’adulte qui vient compléter les souvenirs de l’enfant. Ainsi, cette réflexion nous mène à Annie Ernaux : qu’en est-il de *Mémoire de fille* ? Comment se développe chez cette auteure la notion d’identité inhérente au récit de soi ?

Tout d’abord, si l’on s’en tient aux propos de Lyn Thomas, il semble que, même si la plupart des caractéristiques associées à l’autobiographie sont absentes de l’écriture d’Annie Ernaux, le « pacte autobiographique », lui, est néanmoins pertinent : « Ce qui définit l’autobiographie, pour la personne qui la lit, c’est avant tout, un contrat d’identité qui est scellé par le nom propre²¹⁸ ». Nous avons déjà parlé de l’importance du nom propre pour Philippe Lejeune, au sujet de Simone de Beauvoir²¹⁹. Le critique considère en effet que l’identité du « je » se manifeste en premier lieu dans le nom propre, permettant à l’auteur de mettre son existence hors de doute et de s’engager ainsi à renvoyer à une « personne réelle » – élément

²¹⁶ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 79.

²¹⁷ Philippe Lejeune, *L’Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 50.

²¹⁸ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 33.

²¹⁹ Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 37.

essentiel de l'écriture autobiographique selon la définition de Lejeune²²⁰. Le nom propre est donc le garant de la triple identité, c'est-à-dire d'une identité de nom entre l'auteur, tel qu'il figure sur la couverture, le narrateur de l'œuvre et le personnage. Comme nous l'avons expliqué précédemment, cette triple identité est déjouée chez Colette puisqu'elle emploie dans le titre de son œuvre le nom de « Claudine » et crée le doute sur l'identité du narrateur-personnage au sein du récit en utilisant presque exclusivement le surnom de « Minet-Chéri ».

À l'inverse, dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux, cette triple identité est clairement mise en avant. Le nom sur la couverture est bien celui de l'auteure et l'on retrouve à plusieurs reprises, au sein de l'œuvre, son nom de jeune fille : « Annie Duchesne. Mon nom de jeune fille, mon patronyme que je jugeais trop claironnant [...] »²²¹. De fait, si Annie Ernaux, nous l'avons dit, commence son entrée dans la littérature par le roman et, donc, par une écriture qui ne fait pas apparaître de triple-identité, elle s'inscrira ensuite dans une vraie démarche autobiographique dès *La Place*. Sans pour autant donner à voir un pacte explicite dans cette œuvre, Annie Ernaux se situera de façon évidente dans l'autobiographie en fondant le « je » de son récit et le nom sur la couverture en une seule et même personne. Toutefois, chez Annie Ernaux, le « je » ne fait pas uniquement référence à l'identité personnelle de l'auteur, mais plutôt à une expérience sociale et collective : c'est ce qu'elle appelle un « je transpersonnel »²²². C'est cette construction du « je » qui distingue les écrits d'Annie Ernaux de l'autobiographie conventionnelle et qui atteste du caractère politique de son œuvre. En effet, chez Ernaux, on ne trouve pas, par exemple, de récit de la vie exemplaire d'un individu exceptionnel, tel qu'il a lieu dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir. À ce sujet, Annie Ernaux s'exprime ainsi :

Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langage et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs²²³.

Aussi, chez Annie Ernaux, l'écriture cherche à saisir une réalité « objective », généralement sur une condition, féminine, historique ou sociale, au-delà de la particularité du cas personnel. Le « je » s'apparente alors à une forme impersonnelle, ne cherchant pas à se dire soi-même, à interroger son propre passé, mais essayant plutôt de retrouver un peu de l'autre en soi, afin d'atteindre une dimension collective. Comme l'explique Jérôme Meizoz, « un sujet se donne bien comme source de perception, le récit est pris en charge énonciativement, mais il se détache de sa singularité aveuglante pour accueillir toutes sortes de faits du monde "extérieur" »²²⁴. Les œuvres d'Annie Ernaux comportent alors trois modes d'énonciation différents : d'abord, celui du « je » fictif des romans à la première personne, comme c'est le cas dans *Les Armoires vides* et *Ce qu'ils disent ou rien*, ensuite celui du « je » autobiographique

²²⁰ Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune donne la définition suivante de l'autobiographie : « 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 ».

²²¹ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 33.

²²² Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *R.I.T.M.*, n°6, 1994.

²²³ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 42.

²²⁴ Jérôme Meizoz, « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », dans : *Nouvelle revue d'esthétique*, n°6, 2010, p. 113-117.

des récits familiaux ou récits de filiation (*La Place* et *Une Femme*), et, enfin, l'abandon du « je » dans *Les Années*, au profit d'une énonciation sur soi à la troisième personne (« elle ») ou d'une énonciation collective (« on »). Cette évolution de l'identité énonciative est intéressante puisqu'elle aboutit, quelques années plus tard, dans *Mémoire de fille*, à un mélange entre le « je » autobiographique et l'énonciation sur soi à la troisième personne avec l'emploi du « elle ». Déjà, pour l'écriture de son premier roman, les *Armoires vides*, l'auteure reconnaît s'être interrogée sur l'emploi du « je » ou du « elle »²²⁵. Dans *Mémoire de fille*, ensuite, à travers une forme de métafiction, l'auteure prend la parole et fait part de ses interrogations sur le processus d'écriture :

Cette fille-là de 1958 [...] n'est pas moi mais elle est réelle est moi. Une sorte de *présence réelle*. Dans ces conditions, dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un « je » ? Ou, ce qui me paraît, non pas le plus juste – évaluation subjective – mais le plus aventureux, dissocier la première de la seconde par l'emploi de « elle » et de « je », pour aller le plus loin possible dans l'exposition des faits et des actes²²⁶.

Comme Annie Ernaux l'explique dans la citation ci-dessus, l'emploi différencié d'un « je » et d'un « elle » permet d'atteindre au plus près la vérité de cet événement qui a marqué son année 1958. C'est donc une façon de mettre à distance la jeune fille qu'elle était en 1958, afin de raconter de la manière la plus objective qui soit l'expérience à laquelle elle a été confrontée cette année-là. Violaine Houdart-Mérot pense que « la mise à distance de soi est ce qui rend possible d'affronter la honte, d'oser écrire ce qui est interdit ou tabou²²⁷ ». Aussi, dans *Mémoire de fille*, l'usage de la troisième personne du singulier pour raconter une première expérience sexuelle humiliante, voire traumatisante, permet à l'auteure de considérer cette jeune fille comme une autre qu'elle-même et, ainsi, en se servant d'elle à la façon d'un personnage de roman, de réussir à rendre compte de cette situation le plus justement et objectivement possible. De plus, comme dans *Les Années* où elle faisait usage du « nous », la troisième personne du singulier donne ici à l'auteure la possibilité de trouver un moi collectif et de ne pas faire du récit de cet événement qui la concerne une histoire strictement individuelle.

De fait, ce qui rend l'écriture d'Annie Ernaux si particulière, aussi bien dans *Mémoire de fille* que dans ses œuvres précédentes, c'est la recherche constante de l'« autre » dans soi-même : « Les autres sont en nous, toujours, d'une façon ou d'une autre²²⁸ », s'exprime l'auteure. C'est également ce que soutient Élise Huguény-Léger : « Chez Ernaux, que l'identité du sujet soit personnelle, collective ou narrative, elle oscille constamment entre soi et les autres, et ce sont justement ces mouvements qui lui donnent sa cohérence²²⁹ ». Dans *Mémoire de fille* justement, l'emploi du « elle » permet ce rapport à l'autre : l'autre qu'Annie Ernaux fut elle-même en 1958, et les autres, lecteurs, qui peuvent se retrouver dans le récit de cette première expérience sexuelle. De plus, c'est plus particulièrement la question de ce rapport à autrui qui constitue la problématique centrale de l'œuvre puisqu'elle se manifeste dès l'ouverture. On peut en effet lire ceci :

²²⁵ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 27 : « Un moment, j'ai eu le désir d'employer non le "je" mais le "elle", et j'ai même tiré au sort pour savoir lequel des deux j'allais choisir. »

²²⁶ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 22.

²²⁷ *Id.*, p. 93.

²²⁸ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu*, op. cit., p. 102.

²²⁹ Élise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, op. cit., p. 3.

Il y a des êtres qui sont submergés par la réalité des autres, leur façon de parler, de croiser les jambes, d'allumer une cigarette. Englués dans la présence des autres. Un jour, plutôt une nuit, ils sont emportés dans le désir et la volonté d'un seul Autre. Ce qu'ils pensaient être s'évanouit. Ils se dissolvent et regardent leur reflet agir, obéir, emporté dans le cours inconnu des choses. Ils sont toujours en retard sur la volonté de l'Autre²³⁰.

Dans ce passage, la présence de l'Autre est vécue comme écrasante. L'Autre est représenté comme un danger, tandis que les êtres confrontés à sa présence sont décrits comme des proies impuissantes : ils sont « submergés », « englués », « emportés » et « se dissolvent ». L'existence d'autrui semble donc empêcher l'individu de se construire par lui-même, puisqu'il reste constamment influencé et guidé par cette puissance supérieure qui le conduit à ne plus se reconnaître lui-même. Aussi, que ce soit par la recherche d'un discours collectif dans lequel tout « autre » peut se retrouver ou bien à travers des récits de soi au sein desquels l'« autre » fait toujours partie de la construction personnelle de l'auteure, on peut dire que l'intersubjectivité est au cœur de la pratique d'écriture d'Annie Ernaux. C'est celle-là même qui permet à l'écriture du moi de devenir une écriture du soi, du nous, et de l'autre, associant « l'intime et le collectif, le subjectif et le politique²³¹ ». Elise Huguény-Léger parle d'une forme de transgression chez l'auteure qui, à travers cet éclatement du sujet, parvient à donner à son écriture une singularité bien particulière :

La transgression, chez Annie Ernaux, passe par une remise en question des frontières entre soi et les autres qui forme une véritable poétique – une entreprise d'écriture, formulée par l'auteure, dont le style et les moyens mis en place pour la réaliser reflètent son objectif principal : partir de soi pour toucher les autres²³².

Comment cohabitent alors les deux entités narratives de *Mémoire de fille*, formées du « je » de l'auteur et du « elle » du narrateur-personnage et quels rapports entretiennent-elles ? Tout d'abord, c'est bien à travers le regard de la jeune fille, celle qui est nommée « Annie D », que le lecteur vit l'événement qui a marqué un tournant dans son existence. L'auteure rend compte, en effet, des sentiments, des interrogations et des croyances innocentes et naïves de la jeune fille :

Près du réfectoire, devant le parc obscur, il la plaque contre le mur, il se frotte contre elle, elle sent son sexe contre son ventre au travers du jean. Il va trop vite, elle n'est pas prête pour tant de rapidité, de fougue. Elle ne ressent rien. Elle est subjuguée par ce désir qu'il a d'elle, un désir d'homme sans retenue, sauvage, sans rapport avec celui de son flirt lent et précautionneux du printemps. Elle ne demande pas où ils vont. À quel moment a-t-elle compris qu'il l'emmenait dans une chambre, peut-être l'a-t-il dit²³³ ?

Dans ce passage, en nous livrant les perceptions d'Annie D, l'auteure fait ressortir l'innocence de la jeune fille qui découvre la violence pouvant se mêler au désir sexuel. Pour celle qui n'a connu qu'un « flirt lent et précautionneux », cette scène semble irréelle et est alors vécue sans aucuns sentiments, comme si la jeune fille était devenue incapable de réfléchir. La

²³⁰ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 11.

²³¹ Violaine Houdart-Merot, « Altérité et engagement : "soi-même comme une autre" », dans : *Annie Ernaux, un engagement d'écriture*, op. cit., p. 91.

²³² Elise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, op. cit., p. 13.

²³³ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 43.

présence écrasante de l'Autre dont Annie Ernaux parle au début de l'œuvre prend alors tout son sens à ce moment-là de l'œuvre. Et la naïveté de la jeune fille accentue la domination de cet homme sur elle ; cette dernière s'imaginant être l' « élue²³⁴ » entre toutes les autres. De plus, le choix ici du regard de la jeune fille sur cette scène et, de fait, l'emploi de la troisième personne du singulier confère au récit une dimension collective, comme l'exprime Élise Huguény-Léger : « Dépasser la première personne du singulier, laisser place à la pluralité et à la multiplicité, c'est aussi dépasser une première personne singulière et reconnaître ce qu'il y a de commun entre soi et les autres²³⁵ ». L'enjeu de l'écriture autobiographique d'Annie Ernaux n'est donc pas de parler de soi, ni même des autres, mais de relater ce qui permet d'établir un lien entre soi et les autres.

Cependant, comme chez Colette, la présence de l'adulte permet également, à certains moments du récit, de livrer un savoir, de poser un questionnement ou de développer un jugement, une analyse sur le personnage, c'est-à-dire, dans le cas de *Mémoire de fille*, sur soi-même. Dans la citation précédente, par exemple, c'est l'adulte qui s'interroge sur le moment où la jeune fille a compris qu'il l'amenait dans sa chambre. Avec le recul qu'impose le récit rétrospectif, l'adulte se rend compte de l'impuissance d'Annie D, de son incapacité à réagir et cherche, par cette question, à faire ressortir cette caractéristique. De plus, cet événement ayant été vécu avec une sorte de distance chez la jeune fille, l'auteure se rend compte que, de fait, les souvenirs qu'elle a de celui-ci sont flous. La question replonge alors le lecteur dans le processus d'écriture, en particulier dans le difficile travail d'anamnèse, livré au travers des interrogations de l'adulte.

Colette et Annie Ernaux réussissent donc toutes deux à déjouer la notion d'identité propre à l'autobiographie et telle que Philippe Lejeune l'a définie. Si, chez Colette, la définition de Lejeune n'est pas respectée en raison de l'absence d'une triple identité explicite, chez Annie Ernaux, au contraire, cette triple identité est bien présente mais ne se fonde pas en un seul « je ». En effet, en choisissant de séparer son « je » adulte du « elle » de la jeune fille qu'elle était en 1958, Annie Ernaux s'éloigne de l'autobiographie traditionnelle. De plus, c'est par sa recherche d'un « je transpersonnel », ne s'attachant pas à sa simple « histoire individuelle²³⁶ » mais, au contraire, cherchant à atteindre le plus possible l' « Autre » et sa dimension collective, qu'Annie Ernaux crée un nouveau genre autobiographique, se situant « à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire²³⁷ ». Cependant, la singularité de ces deux autobiographes se manifeste également par une écriture et un style bien reconnaissables : la sensibilité de Colette vient contraster l' « écriture plate » d'Annie Ernaux, même si nous verrons que la frontière entre une écriture sensible et un style sans pathos n'est pas toujours clairement définie.

2) À la frontière entre une écriture sensible et un style sans pathos.

a) *L'art du sensible chez Colette.*

Dans *La Maison de Claudine*, Colette laisse une place importante au récit descriptif, celui qui permet l'évocation de sensations. Or, si cela est vrai pour cet ouvrage, c'est

²³⁴ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 44.

²³⁵ Élise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, op. cit., p. 18.

²³⁶ Nous reprenons ici le terme employé par Philippe Lejeune dans sa définition de l'autobiographie.

²³⁷ Annie Ernaux, *Une Femme*, op. cit., p. 560.

globalement l'une des caractéristiques principales de l'œuvre de Colette de conter « la volupté de la sensation et la richesse de la fusion des sens²³⁸ ». C'est notamment le point de vue de Jacques Dupont qui pense que cette expérience des sens à laquelle Colette s'emploie à travers son écriture est un des « sujets essentiels » de son œuvre et une des « sources majeures de la dimension poétique » de son récit²³⁹. Comment s'exprime alors cette expérience du sensible dans l'écriture de Colette et en quoi donne-t-elle une dimension poétique au récit ? Nous commencerons par reprendre une citation de Julia Kristeva qui, selon nous, éclaire bien notre propos :

La mémoire selon Colette arrête le temps en lieux et phénomènes, elle l'amplifie en maisons de Claudine et en jardins de Sido, en papillons et en herbiers, flore et pomone, dialogues de bêtes et autres naissances du jour : tous sont objets de ses sens et s'y confondent non pas sous le régime d'un seul, mais dans sa parole qui donne sens aux sens²⁴⁰.

Au travers de cette citation, Julia Kristeva souligne deux points importants qui sont à l'origine de la poésie et de la sensibilité dans l'écriture de Colette : la mémoire et le langage. Tout d'abord, les descriptions de la faune et de la flore, livrées par l'auteure dans le récit, passent par la mémoire. Aussi, comme le soutient également Henry Bouillier, la poésie de Colette ne conduit pas à un art réaliste et naturaliste puisque le réel dont l'écrivaine rend compte n'est pas celui de la nature à l'état brut mais un « réel filtré par la mémoire²⁴¹ », c'est-à-dire par une subjectivité et des émotions. La mémoire et le souvenir donnent donc au réel une « couleur affective²⁴² », d'où découlent une certaine sensibilité et, de fait, une dimension poétique. Outre le filtre de la mémoire, Colette a également recours au filtre du langage qui est une autre façon de « transformer le réel²⁴³ » selon Henry Bouillier et de « donner sens aux sens » pour Julia Kristeva. Chez Colette, on peut par exemple observer ce qu'Henry Bouillier appelle le « nominalisme », c'est-à-dire le fait de nommer chaque plante afin d'imposer sa souveraineté sur la nature et sur le jardin car, pour Colette, « savoir le nom, c'est posséder la chose²⁴⁴ », explique-t-il.

Dans *La Maison de Claudine*, l'importance de nommer précisément les choses est évoquée au sein d'une nouvelle. En effet, dans « Le curé sur le mur », alors que la jeune fille vient d'entendre le mot « presbytère », elle le réutilise à mauvais escient. Sido l'ayant reprise, elle s'empare alors du mot et en fait sa propre possession :

Je me tus, trop tard. Il me fallut apprendre ce que je tenais tant à ignorer, et appeler
« les choses par leur nom... »
– Un presbytère, voyons, c'est la maison du curé.
– La maison du curé... [...]
Je ramassai le beau mot, je remontai jusqu'à mon étroite terrasse ombragée de vieux

²³⁸ Nicole Ferrier-Caverivière, préface à *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 2.

²³⁹ Jacques Dupont, « L'écrivain matériel », dans : *Colette*, Paris, L'Herne, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dirs), 2011, p. 324.

²⁴⁰ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, tome 3 : Colette, Paris, Fayard, 2002, p. 269.

²⁴¹ Henry Bouillier, « Colette et la poésie », dans : *Cahiers Colette*, n°15, 1993, p. 165-171, p.168.

²⁴² *Id.*, p. 169.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ *Idem.*

lilas, décorée de cailloux polis et de verroteries comme le nid d'une pie voleuse, je la baptisai « Presbytère », et je me fis curé sur le mur²⁴⁵.

Dans cet extrait, il ne s'agit pas de noms de plantes, ainsi qu'Henry Bouillier l'a lui-même analysé. Toutefois, ce passage nous semble essentiel puisqu'il exprime l'importance de nommer justement les choses. Cet apprentissage apparaît comme caractéristique de l'éducation de Colette. En effet, ce sont les paroles de la mère qui encouragent la narratrice dans cette direction : l'usage de la modalisation autonymique « les choses par leur nom » nous renvoie de façon indirecte au discours tenu par la mère à sa fille. On est donc dans la représentation d'un héritage et d'une transmission mère-fille. Ainsi, tout au long de *La Maison de Claudine*, Colette montrera à son lecteur qu'elle connaît précisément les noms de tout ce qui l'entoure afin d'en livrer une description la plus juste possible : « Pour Colette, [...] nommer c'est donner sens et vie à la réalité, concentrer la matière, lui restituer saveur, forme, couleur, c'est améliorer le jardin, épaissir la forêt²⁴⁶ ». Selon Fabienne Quillout, c'est ce désir même d'exactitude dans la langue qui permet à l'auteure d'exprimer son attachement à toutes les formes de vie humaine : « De l'amour de la vie à la démarche créatrice : c'est toujours ce mouvement qu'il nous est donné d'approcher dans l'œuvre de Colette. Amour de la vie sous toutes ses formes humaines, animales, végétales, grandes ou minuscules... L'essentiel, c'est l'exactitude de la langue qui en transmet la ferveur²⁴⁷ ». C'est donc, d'abord, au travers de cette exactitude des termes employés pour décrire la campagne d'enfance que Colette exprime sa sensibilité. Mais c'est plus particulièrement par le biais de ses différents sens – porteurs eux aussi de la dimension poétique de l'œuvre – que l'auteure nous fait découvrir les lieux de son enfance.

L'art du sensible chez Colette s'exprime en effet par l'usage d'une synesthésie dans une majeure partie de ses descriptions ; les sens étant pour l'auteure une façon d'appréhender le monde qui l'entoure, tout en procurant une dimension lyrique et, de fait, poétique à son récit. Il ne s'agit donc pas seulement d'une technique littéraire : cette découverte du monde qui l'entoure par les sens est un attribut essentiel de la personnalité de Colette. C'est de sa mère, Sido, qu'elle tient cette « forme décrétale de l'observation²⁴⁸ ». En effet, nous le verrons dans une prochaine partie, il y a, encore une fois, une réelle transmission mère-fille qui s'opère autour de l'importance de « regarder » la campagne. C'est ce qui mène d'ailleurs Colette à dire, dans *La Maison de Claudine*, « à qui vit aux champs et sert de ses yeux, tout devient miraculeux et simple²⁴⁹ ». Le regard, tant dans l'existence de Colette que dans son écriture a donc une place centrale. S'il est parfois délaissé au gré d'autres sens tels que l'odorat ou l'ouïe, il demeure malgré tout, pour Colette, « l'ancrage le plus solide dans la chair du monde²⁵⁰ », comme le montre la citation précédente. Pourquoi l'auteure ne choisit-elle donc pas de livrer ces descriptions de la campagne uniquement à travers le filtre du regard ? Quel rôle jouent les autres sens dans le récit ?

Commençons tout d'abord par le goût, sens qui se manifeste principalement dans *La Maison de Claudine* au travers du sentiment de gourmandise. En effet, dans un passage de

²⁴⁵ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 30.

²⁴⁶ Henry Bouillier, « Colette et la poésie », op. cit., p. 170.

²⁴⁷ Fabienne Quillout, « Visages de la mer dans l'œuvre de Colette », dans : *Cahiers Colette*, n°20, 1998, pp. 174-200, p. 182.

²⁴⁸ La citation est tirée de *Sido* et a été reprise par Francine Dugast-Portes dans un article du même nom, dans : *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 91-102.

²⁴⁹ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 48.

²⁵⁰ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, op. cit., p. 279.

l'œuvre, Colette ne cache pas son attachement aux traditions campagnardes, en particulier à la cuisine traditionnelle :

D'où me vient ce goût violent du repas des noces campagnardes ? Quel ancêtre me légua, à travers des parents si frugaux, cette sorte de religion du lapin sauté, du gigot à l'ail, de l'œuf mollet au vin rouge, le tout servi entre des murs de grange nappés de draps écrus où la rose rouge de juin, épinglée, resplendit ?²⁵¹

Ici, il est clairement question du « goût », même s'il est employé dans son sens figuré, celui de « plaisir », « attirance pour quelque chose ». Toutefois, le terme semble s'imposer naturellement à l'auteure puisque c'est bien de nourriture dont il est question dans cet extrait. On remarque en effet une énumération précise des mets des noces campagnardes qui ancre le lecteur dans la réalité de ce milieu et du mode de vie des personnes qui y habitent. De plus, la narratrice accentue son attachement à ces plats en utilisant une tournure hyperbolique : le repas des noces campagnardes est une vraie « religion ». Il se dégage ainsi de ce passage une forme de lyrisme, que ce soit par le ton du culte et de l'hommage employé ou encore par la description poétique de la grange. Henry Bouillier considère ce lyrisme comme caractéristique de l'œuvre de Colette : « Le lyrisme avec lequel elle célèbre la bonne cuisine, la cuisine savoureuse traditionnelle, est bien connu. On a là une sorte de confirmation de son refus des innovations esthétiques agressives. Elle qui a si fort secoué le conformisme des mœurs est restée beaucoup plus timide en matière de gastronomie²⁵² ». La façon dont Colette choisit de décrire ses goûts de la nourriture campagnarde semble donc amener des informations nouvelles sur sa personnalité. Aussi, ce qui apparaît essentiel dans ce passage, c'est le choix de phrases interrogatives. En effet, la remémoration de sensations liées au goût de plats typiques de son enfance, amène l'auteure à une interrogation sur ses origines : « Quel ancêtre [...] ? ». Les sens peuvent donc jouer le rôle d'éléments déclencheurs de souvenirs, permettant à l'auteure de retrouver les constituants essentiels de son enfance et de sa jeunesse pour, ainsi, mieux se connaître elle-même au fil de l'écriture et mieux faire découvrir à ses lecteurs des facettes nouvelles de sa personnalité.

L'odorat, ensuite, que Colette considère comme « le plus aristocratique » et « le plus averti » de ses sens²⁵³, est particulièrement bien représenté dans l'ensemble de ses œuvres. Nombre de passages dans *La Maison de Claudine*, d'ailleurs, laisse une place centrale aux sensations olfactives. Il semble en effet que ce sens soit, pour Colette, l'un des plus importants à la campagne puisqu'il est l'un des plus sensibles, à l'inverse de la vue qui est, elle aussi, un sens majeur mais plus intellectuel. Aussi, selon Julia Kristeva, Colette « vit une saison en la respirant²⁵⁴ ». En effet, nous pouvons remarquer à plusieurs reprises que, lorsqu'il s'agit de décrire une période de l'année ou un moment de la journée, la narratrice fait confiance à son odorat. C'est par exemple le cas dans ce passage : « Le Jardin-du-Haut commandait un Jardin-du-Bas, potager resserré et chaud, consacré à l'aubergine et au piment, où l'odeur du feuillage de la tomate, se mêlait, en juillet, au parfum de l'abricot mûri sur les espaliers²⁵⁵ ». Ici, la narratrice se souvient donc du mois de juillet comme de celui où se mêlent les odeurs de tomate

²⁵¹ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 61.

²⁵² Henry Bouillier, « Colette et la poésie », art. cit., p. 166.

²⁵³ Voir Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, op. cit., p. 276.

²⁵⁴ *Idem*.

²⁵⁵ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 5.

et d'abricot. De même, la jeune Colette se rappelle certains moments de la journée grâce à des odeurs ou à des sons bien particuliers :

Une odeur de gazon écrasé traîne sur la pelouse, non fauchée, épaisse, que les jeux, comme une lourde grêle, ont versée en tous sens. Des petits talons furieux ont fouillé les allées, rejeté le gravier sur les plates-bandes ; une corde à sauter pend au bas de la pompe ; les assiettes d'un ménage de poupée, grandes comme des marguerites, étoilent l'herbe ; un long miaulement ennuyé annonce la fin du jour, l'éveil des chats, l'approche du dîner.²⁵⁶

Ici, ce sont, dans un même temps, l'odeur du « gazon écrasé » après que les enfants ont joué dessus, la vue des marques de « talons furieux » sur le gravier et de jouets encore étalés dans l'herbe, ainsi que le bruit d'un « miaulement ennuyé » des chats, qui permettent à la jeune fille de sentir que la fin de la journée approche et qu'il est bientôt temps de dîner. Les sens sont donc indispensables à la jeune fille : c'est à travers eux qu'elle se repère dans la campagne d'enfance. Mais certains sens ont un autre enjeu. C'est le cas de l'ouïe notamment, qui joue un rôle important dans le processus de remémoration. En effet, c'est à travers ce sens-là que Colette semble le mieux se souvenir de sa mère, la voix étant un des attributs majeurs de Sido si l'on en croit les nombreuses évocations qu'en fait l'auteure au fil de ses œuvres. De façon révélatrice d'ailleurs, la première nouvelle de *La Maison de Claudine* s'intitule « Où sont les enfants ? », phrase prononcée par Sido elle-même. Tout au long de cette nouvelle, c'est donc la voix de Sido qui rythme le récit, au travers de cette question si souvent entendue par Colette dans son enfance.

Aussi, l'auteure semble avoir un souvenir très précis de la voix de sa mère durant cette période : « La jolie voix, et comme je pleurerais de plaisir à l'entendre...²⁵⁷ ». Dans ce passage, on remarque notamment l'usage des points de suspension qui, selon René Plantier, est un des traits du style de Colette, visant à « prolonger les sens » et à « les laisser au lecteur »²⁵⁸. Si Plantier fait cette remarque au sujet de *La Vagabonde*, elle s'avère également juste au sujet de *La Maison de Claudine* où cet effet stylistique est récurrent dans l'ensemble des nouvelles. Nous pouvons par exemple citer la première d'entre elles, présentant douze points de suspension en seulement cinq pages. Mais une des clés de la poétique de Colette est également l'attention qu'elle porte à toutes les naissances et à toutes les éclosions, ce qui amène Henry Bouillier à parler d'une « poésie des commencements²⁵⁹ ». On sait en effet que Colette est profondément attachée à l'aube, comme elle l'exprime clairement dans *Sido* : « J'aimais tant l'aube, déjà, que ma mère me l'accordait en récompense²⁶⁰ ». Dans *La Maison de Claudine*, ce caractère de la jeune fille apparaît également. Alors que la soirée se termine, la narratrice nous fait part de son attente du lendemain et, donc, de l'aube :

Elle attendra que se lève lentement, sur son visage chauffé, noir d'excitation, cette pâleur, cette aube intérieure qui fête le départ des bas démons²⁶¹.

²⁵⁶ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 19.

²⁵⁷ *Id.*, p. 8.

²⁵⁸ René Plantier, « La rhétorique des sens dans "La Vagabonde" », dans : *Cahiers Colette*, n°11, 1989, p. 111-121, p.113.

²⁵⁹ Henry Bouillier, « Colette et la poésie », art. cit., p. 167.

²⁶⁰ Colette, *Sido*, op. cit., p. 38.

²⁶¹ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 20.

Ce qui apparaît essentiel ici c'est l'apaisement que semble éprouver la narratrice en pensant à l'aube. En effet, tel qu'elle l'exprime, l'aube n'est pas seulement un moment de la journée mais elle est aussi « intérieure », c'est-à-dire qu'elle est vécue intimement. Ainsi, alors que la nuit apporte des « bas démons » et de la noirceur, l'aube est porteuse de lumière et, par conséquent, de sérénité pour la jeune fille. Mais ce qui est intéressant ici, c'est que le visage de la jeune fille en lui-même se fait représentation métaphorique de l'aube : il est « chauffé », image qui renvoie à la présence des premiers rayons de soleil, et « noir d'excitation », le noir faisant écho à la nuit qui n'a pas encore tout à fait disparue. Cela accentue ainsi l'idée que l'aube est vécue intimement puisque ses effets se font sentir sur le corps de la jeune fille, soulignant un sentiment d'osmose. Cependant, ce goût pour les commencements ne s'applique pas seulement au début du jour mais à toutes les naissances, qu'il s'agisse de fleurs, d'animaux ou d'êtres humains.

Cette idée nous amène alors aux liens très forts que Colette entretient avec les bêtes. En effet, cet aspect du caractère de l'auteure est nettement représenté dans son œuvre et participe à l'expression de sa sensibilité. L'animal est en effet un être indispensable dans la vie Colette, si bien qu'il semble difficile de parler de l'écrivaine sans évoquer sa relation très particulière avec les bêtes : « Que tout était féérique et simple, parmi cette faune de la maison natale »²⁶², dit-elle dans *La Maison de Claudine*. Aussi, l'auteure a consacré des ouvrages entiers à des figures animales : *La Paix chez les bêtes* (1916), *Douze dialogues de bêtes* (1930), *La Chatte* (1933). En outre, dans *La Maison de Claudine*, composé d'un total de trente-cinq nouvelles, sept sont exclusivement dédiées aux bêtes²⁶³. Mais celles-ci apparaissent également ponctuellement dans les autres nouvelles, comme par exemple dans « Ma mère et les bêtes ». Ainsi, qu'elles soient ou non le sujet principal des différentes œuvres de Colette, les bêtes y ont toujours leur place d'une manière ou d'une autre, ce qui montre l'importance prépondérante qu'elles occupent dans la vie de Colette.

Une des premières nouvelles de *La Maison de Claudine*, dans laquelle la narratrice décrit les maisons de Paris, rend alors bien compte de l'« aversion » de Colette pour ce qu'elle appelle les « maisons sans bêtes » :

Mais à seize ans, revenant en Puisaye après une quinzaine de théâtres, de musées, de magasins, je rapporte [...] l'étonnement, l'aversion mélancolique de ce que je nommais les maisons sans bêtes. Ces cubes sans jardins, ces logis sans fleurs où nul chat ne miaule derrière la porte de la salle à manger, où l'on n'écrase pas, devant la cheminée, un coin du chien traînant comme un tapis, ces appartements privés d'esprits familiers, où la main, en quête de cordiale caresse, se heurte au marbre, au bois, au velours inanimés, je les quittai avec des sens affamés, le besoin véhément de toucher, vivantes, des toisons ou des feuilles, des plumes tièdes, l'émouvante humidité des fleurs...²⁶⁴

Dans ce passage, le manque d'animaux enlève selon Colette tout esprit chaleureux à ces maisons. Elle cherche alors à exprimer cette idée, notamment à travers une isotopie de termes renvoyant à une forme de déshumanisation : les maisons sont simplement des « cubes », dans lesquels on ne se « heurte » qu'à des objets « inanimés ». S'ajoute à cela des tournures presque

²⁶² Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 49.

²⁶³ « La Toutouque » (p. 86), « La Merveille » (p. 124), « Bâ-Tou » (p. 129), « Bellaude » (p. 133), « Les deux chattes » (p. 137), « Chats » (p. 141), « Le veilleur » (p. 144).

²⁶⁴ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 46-47.

exclusivement négatives, composées par exemple de la préposition « sans », répétée deux fois et exprimant la privation et l'absence, ou de l'adjectif « nul » à fort caractère privatif et dépréciatif. Toutes ces négations participent à dévaloriser un peu plus cette vie urbaine, ces « cubes *sans* jardins » et ces « logis *sans* fleurs », où « *nul* chat *ne* miaule » et où « l'on *n'*écrase *pas* [...] un coin du chien ». Or, à cette description péjorative vient s'opposer celle de la campagne qui, elle, est l'image de l'abondance. Les sens sont alors à nouveau mis en avant dans cet extrait : par l'hyperbole « des sens affamés », Colette exprime son besoin vital de retrouver un environnement dans lequel tous ses sens sont en éveil, celui où elle peut caresser et toucher les bêtes, entendre le miaulement des chats, sentir l'odeur des fleurs, observer des naissances diverses...

Mais ce qui apparaît comme particulièrement important dans *La Maison de Claudine*, c'est l'idée d'osmose entre les êtres humains, les plantes et les animaux. C'est sûrement l'un des aspects majeurs à travers lequel Colette exprime sa sensibilité. En effet, l'auteure use de façon récurrente de la personnification, tant pour décrire les éléments de la flore que ceux de la faune. Prenons, par exemple, un passage de *La Maison de Claudine* dans lequel l'auteure transforme les animaux en de vrais sujets humains, ayant les mêmes capacités à penser et les mêmes comportements que les hommes. Il s'agit ici de la nouvelle « Bâ-tou », qui raconte l'adoption par la narratrice de ce chat au nom éponyme :

Un matin, elle étreignit trop fort mon bras nu, et je la châtaï. Offensée, elle sauta sur moi, et j'eus sur les épaules le poids déconcertant d'un fauve, ses dents, ses griffes... J'employai toutes mes forces et jetai Bâ-Tou contre un mur [...]. À ce moment, elle pouvait, certes, me blesser gravement. Elle n'en fit rien, se contint, me regarda en face et réfléchit... Je jure bien que ce n'est pas la crainte que je lus dans ses yeux. Elle *choisit*, à ce moment décisif, elle opta pour la paix, l'amitié, la loyale entente ; elle se coucha et lécha son nez chaud...²⁶⁵

Ce passage est assez représentatif de la personnification que Colette met en place lorsqu'elle parle de ses bêtes. La chatte, dans cette nouvelle, s'approprie des émotions et des sentiments humains : elle se sent « offensée », puis elle se « contint », « réfléchit » et, surtout, elle « choisit ». Le fait que ce dernier verbe soit volontairement souligné par Colette dans le texte n'est pas anodin. En effet, elle réussit par cela à conférer à la chatte un pouvoir singulier, une finesse psychologique qui lui permet de devenir un personnage à part entière, avec la même capacité à agir et à prendre des décisions que le ferait un humain. Mais cet anthropomorphisme n'est pas total. En effet, les bêtes n'adoptent souvent qu'une partie des attitudes humaines afin de garder leurs qualités spécifiques, celles qui les distinguent justement des êtres humains. Ici, l'animal choisit les valeurs honorables et pacifistes que sont la paix, l'amitié et la loyauté. Colette met alors en avant la sagesse de la chatte et réussit ainsi à lui octroyer, si ce n'est une valeur supérieure, du moins une considération égale à celle qu'elle a pour les humains.

À plusieurs reprises d'ailleurs dans ses œuvres, Colette exprime la supériorité des bêtes sur l'être humain. Dans la nouvelle sur la chatte Bâ-Tou, l'auteure écrit ceci : « Quand je vous regrette, Bâ-Tou, j'ajoute à mon regret la mortification d'avoir chassé de chez moi une amie, une amie qui n'avait, Dieu merci, rien d'humain²⁶⁶ ». Très admiratrice et complice des bêtes, Colette revendique des relations très étroites avec ces animaux : ici, la chatte est une « amie »

²⁶⁵ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 131.

²⁶⁶ *Idem*.

mais elle n'a « rien d'humain » et c'est justement cela qui plaît à l'auteure. De même, lorsqu'elle décrit la flore de sa maison natale, l'auteure trouve parfois que les mots ne sont pas à la hauteur de la beauté de la nature :

Le reste vaut-il que je le peigne, à l'aide de pauvres mots ? Je n'aiderai personne à contempler ce qui s'attache de splendeur, dans mon souvenir, aux cordons rouges d'une vigne d'automne que ruinait son propre poids, cramponnée, au cours de sa chute, à quelque bras de pin²⁶⁷.

Là encore, on remarque une personnification de la vigne qui « chute » et est « cramponnée » à des branches de pin. Cela confère à la description de cette vigne une certaine beauté, comme une forme de grâce, qui apporte de la poésie au texte. Cette poésie s'exprime également par le ton mélancolique que prend l'auteure ici. Elle fait référence à la « splendeur » du souvenir de cette vigne ; souvenir à la fois mêlé de bonheur et de regrets puisqu'il laisse la narratrice sans mots. Le registre lyrique, voire élégiaque, qui se dégage de ces quelques lignes est donc, lui aussi, porteur de la poésie du texte. En outre, par sa difficulté à trouver les mots justes, Colette exprime une fois de plus la supériorité de la nature sur l'être humain, tel qu'elle le fait avec les animaux.

L'écriture de Colette est donc indéniablement guidée par la sensibilité et c'est cette sensibilité même qui apporte de la poésie au récit. Au travers d'une mémoire affective, d'un langage précis et détaillé, ainsi que d'une représentation laudative des plantes et des animaux qui composent son lieu de vie natal, Colette impose sa vision de la campagne ; une vision dans laquelle les êtres humains, la nature et les bêtes vivent en osmose, dans le respect des uns et des autres et sur un même pied d'égalité. Cette écriture du sensible s'oppose de façon évidente à celle d'Annie Ernaux qui, loin de partir de ses sensations ou de ses émotions pour écrire, cherche, au contraire, à rendre compte d'un vécu de la manière la plus objective qui soit. C'est ce qu'elle-même a nommé « l'écriture plate ».

b) *Annie Ernaux ou la recherche d'une « écriture plate ».*

Dans son entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Annie Ernaux raconte que c'est à partir de *La Place* que s'est imposée à elle l'écriture plate :

Il n'était plus question de roman, qui aurait déréalisé l'existence réelle de mon père. Plus possible non plus d'utiliser une écriture affective et violente, donnant au texte une coloration populiste ou misérabiliste, selon les moments. La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé [...]. C'est ce que j'ai appelé dans *La Place* « l'écriture plate, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles »²⁶⁸.

On distingue alors deux périodes d'écriture qui coïncident chez Annie Ernaux : le début de l'écriture pleinement autobiographique s'est imposé, comme nous l'avons montré précédemment, à partir de *La Place*, au même moment où l'auteure a ressenti le besoin de prendre une certaine distance dans son récit, d'atteindre cette « écriture plate ». Mais que

²⁶⁷ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 6.

²⁶⁸ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 34.

signifie exactement cette expression ? Comment se met-elle en place au sein de l'œuvre d'Annie Ernaux et dans quel objectif ?

Pour commencer, il est important de revenir sur le développement, dans la période contemporaine, de cette notion d'écriture « blanche ». Le concept d'« écriture blanche » renvoie souvent à Roland Barthes, qui a tenté de théoriser ce terme dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953)²⁶⁹. Annie Ernaux elle-même reconnaît attribuer cette notion à Roland Barthes : « J'ai souvent accueilli la définition d'écriture blanche en référence à Barthes, comme d'ailleurs celle ultérieure de minimalisme²⁷⁰ ». Dans la définition qu'il en donne, Roland Barthes a recours à divers termes pour caractériser cette écriture, similaires à celui de « blanche » : il parle d'une écriture « indicative », « amodale », « neutre », « innocente », dans un « style de l'absence », et, plus encore, dans une « absence idéale du style »²⁷¹. Cette définition s'avère donc très riche et, de surcroît, parfois trop vague. C'est pourquoi tous les critiques ne s'accordent pas à dire que Roland Barthes est la référence en matière d'écriture blanche. C'est ce qu'explique Dominique Viart : selon lui, certains critiques tels que Pierre-Louis Rossi attribuent cette notion à Maurice Blanchot.

L'écriture blanche n'est pas un concept, ni même une catégorie esthétique, mais un qualificatif donné à un certain nombre de productions littéraires et poétiques contemporaines. Il ne fait aucun doute, dans l'esprit de la critique, qu'un personnage se dissimule sous ce vocable, et qu'il s'agit de Maurice Blanchot²⁷².

Or, le corpus des auteurs se réclamant d'une forme d'écriture blanche ne cesse d'augmenter. Si, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes cite Cayrol, Camus, Queneau et Blanchot, d'autres, depuis, se sont ajoutés à cette pratique littéraire, à laquelle ils donnent très souvent un nom différent : Marguerite Duras parle d'« écriture courante », Georges Perec et Georges Perros d'écritures de « l'ordinaire » ou de « l'infra-ordinaire » et Annie Ernaux d'« écriture plate ». Par quoi se caractérise alors cette « écriture plate » et en quoi se rapproche-t-elle ou se différencie-t-elle de l'écriture « blanche » définie par Barthes ?

Afin de marquer sa différence, Annie Ernaux reprend, lors d'un entretien, les termes employés par Barthes pour caractériser l'écriture blanche, notamment celui d'« innocente » : « L'écriture que j'avais eue dans *La Place* était tout sauf innocente²⁷³ », dit-elle. Elle se distingue donc de la notion d'écriture blanche telle que Barthes l'a définie par cette idée d'« innocence » qui, selon elle, est absente de son œuvre, autant que du projet qui précède l'écriture. En effet, tel qu'elle l'explique, tous ses écrits découlent d'un affect violent et puissant, qui est à l'origine même de l'écriture. De plus, lorsqu'elle choisit l'écriture plate pour *La Place* c'est de façon tout à fait consciente, en raison d'une sensation de fausseté de l'écriture romanesque. L'« innocence » n'est donc pas au cœur de sa pratique de l'écriture plate. C'est d'ailleurs ce qui, selon l'auteure elle-même, souligne la dimension réflexive de son œuvre. En effet, son écriture est spontanée, trouve son origine dans les affects mais n'oublie jamais de « ne pas laisser aller²⁷⁴ ». Elle est également toujours confrontée à des questions de littérature

²⁶⁹ Voir *Écritures blanches*, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dirs), Publications de l'université de Saint-Etienne, 2009.

²⁷⁰ Annie Ernaux, « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », texte publié dans *Écritures blanches*, op. cit., p. 97.

²⁷¹ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 1953, p. 56.

²⁷² Paul-Louis Rossi, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve, 1996, p. 46-48.

²⁷³ Annie Ernaux, entretien avec Dominique Rabaté, dans : *Écritures blanches*, op. cit., p. 100.

²⁷⁴ *Id.*, p. 102.

puisque Annie Ernaux a été professeur de lettres ; d'où, ainsi, une constante réflexion qui s'exerce sur les textes et qui ne peut être innocente. Toutefois, sur d'autres points, elle s'accorde avec Barthes : « Je pense effectivement comme Barthes qu'il n'y a rien de plus infidèle qu'une écriture blanche, c'est-à-dire que les automatismes viendraient si on voulait rester blanc ou moi rester plat²⁷⁵ ». L'auteure se distingue donc, sur certains points, de Roland Barthes mais il semble que la recherche et l'enjeu de cette écriture blanche ou plate, soit assez similaire. Comment Annie Ernaux définit-elle alors plus précisément cette écriture dont elle se réclame ?

Dans *La Place*, l'écrivaine donne une sorte de définition de cette écriture, puisque c'est alors la première fois qu'elle emploie ce terme. Elle écrit ceci :

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant » ou d'« émouvant ». Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante²⁷⁶.

L'essentiel de ces quelques lignes se situe dans le refus de l'auteure d'une écriture « passionnante », « émouvante », construite autour de « poésie » et de « dérision ». L'écriture plate s'oppose donc à tout cela et se doit d'être pleinement « objective ». Ainsi, dans « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », elle donne une définition plus complète :

L'écriture plate, c'est l'écriture ethnologique, livrant les faits dans leur nudité, n'offrant aucun signe de la subjectivité et de l'émotion qui pourtant, comment en serait-il autrement, les a suscités à la mémoire. Une écriture qui donne à voir mais vise à empêcher le lecteur de se situer au-dessus, de juger. Donc rien de passionnant ou d'émouvant, pas de poésie du souvenir, rien qui puisse non plus établir de connivence de classe entre la narratrice et le lecteur au cas où celui-ci n'aurait pas partagé la même expérience²⁷⁷.

L'écriture plate se rapprocherait alors d'une démarche scientifique, fuyant le pathos et ne se concentrant que sur des faits réels afin d'en livrer l'analyse la plus objective qui soit. Comment cette écriture se développe-t-elle alors progressivement dans les œuvres de l'auteure ? Ainsi que l'analyse Jean Pierrot, les trois premières œuvres d'Annie Ernaux, qualifiées de « roman » ne répondent pas aux codes de l'écriture blanche : cette dernière, comme nous venons de le montrer, implique une idée de réserve, de neutralité et d'objectivité. Or, dans ses premières œuvres, Annie Ernaux est dans un registre polémique, où, au travers de la première personne du singulier, l'auteure projette toute sa personnalité, ses émotions, ses sensations, ses pensées, ses rêves – elle exprime violemment sa honte sociale, le ressentiment envers sa mère, les difficultés d'une grossesse non désirée et d'un avortement, ou encore l'aliénation dans laquelle la société maintient les femmes. Comme l'explique Jean Pierrot, « on se trouve donc probablement au plus loin de cette impersonnalité, de cet effacement de l'instance narrative, qui sont généralement considérés comme des traits distinctifs de l'écriture dite "neutre" ou "blanche"²⁷⁸ ».

²⁷⁵ Annie Ernaux, entretien avec Dominique Rabaté, dans : *Écritures blanches*, op. cit., p. 101.

²⁷⁶ Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 24.

²⁷⁷ Annie Ernaux, « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », op. cit., p. 99.

²⁷⁸ Jean Pierrot, « Annie Ernaux et l'"écriture plate" », dans : *Écritures blanches*, op. cit., p. 109.

Aussi, selon Jean Pierrot, et comme nous nous sommes également accordés à le dire précédemment, plusieurs traits à partir de *La Place* expriment la volonté de se livrer à une « écriture plate », dont le premier est un renforcement de l'aspect autobiographique de l'œuvre qui ne cherche alors plus « à se masquer, comme dans les trois premiers livres, derrière la référence générique au roman²⁷⁹ ». De plus, c'est souvent un événement douloureux qui se trouve à l'origine du désir d'écriture autobiographique et, de fait, d'une écriture objective puisque c'est celle-là même qui permet d'en réduire la portée douloureuse. Ainsi, selon Jean Pierrot

Cet événement profondément traumatisant, vécu le plus souvent dans l'angoisse, le remords, le deuil, elle va désormais se donner pour tâche d'essayer de s'en rendre compte et d'en rendre compte par l'écriture en l'envisageant de la façon la plus neutre, la plus objective possible. En jetant sur lui, autant que faire se peut, non le regard du sujet, qui y est au plus haut point intéressé, qui l'a vécu dans son intimité et son affectivité la plus profonde [...], mais celui d'un observateur extérieur, le regard neutre du savant, ou du moins celui qui se veut objectif et informé, du sociologue et de l'historien²⁸⁰.

Au vu de ces analyses de l'écriture plate, il convient alors maintenant de s'intéresser à la façon dont celle-ci se met en place dans *Mémoire de fille*. Pour cela, nous reprendrons les diverses caractéristiques de cette écriture déjà mises en relief par Jean Pierrot, afin de voir si elles s'appliquent à cette œuvre. Tout d'abord, Jean Pierrot parle d'un « style de pure constatation, qui se contente de relever des faits, des éléments objectifs, matériels, ou de reproduire, telles quelles, des paroles effectivement prononcées²⁸¹ ». Cet aspect de l'écriture plate est particulièrement visible dans *Mémoire de fille*. En effet, Annie Ernaux rend compte de faits ou livre des informations sur son propre personnage de façon très distancée, sans jamais ajouter de commentaires. Pour cela, elle a notamment recours de façon récurrente à une construction stylistique sous forme de liste. Souvent, ces listes ont un enjeu historique ou sociologique : elles insistent sur les différents aspects permettant de définir l'origine sociale de la jeune fille, elles permettent une contextualisation historique et culturelle, ou encore elles sont le reflet d'un certain type de langage. Regardons par exemple ce passage situé au début de l'œuvre :

Pour que je sois elle, il faudrait que
je sois capable de résoudre un problème de physique et une équation du second degré
je lise le roman complet inséré dans les pages des *Bonnes soirées* toutes les semaines
je rêve d'aller enfin en « sur-pat »
je sois pour le maintien de l'Algérie française
je sente les yeux gris de ma mère me suivre partout
je n'aie lu ni Beauvoir ni Proust ni Virginia Woolf ni etc.
je m'appelle Annie Duchesne²⁸².

Ici, dans un style très dépouillé et une construction anaphorique recourant à l'énonciation en première personne, l'auteure rend compte tant d'un contexte historique avec l'allusion au « maintien de l'Algérie française », que d'un milieu culturel et social où on lit le

²⁷⁹ Jean Pierrot, « Annie Ernaux et l'écriture plate », dans : *Écritures blanches*, op. cit., p. 111.

²⁸⁰ *Id.*, p. 112.

²⁸¹ *Id.*, p. 117.

²⁸² Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 20.

magazine *Bonnes soirées*, ainsi que les œuvres de Beauvoir, Proust et Virginia Woolf. Aussi, malgré la quête d'une écriture plate chez Annie Ernaux, il semble qu'il y a toujours une recherche d'éléments significatifs et non pas seulement objectifs : on remarque en particulier, ici, la poursuite continue d'une représentation de classe et d'une inscription dans un contexte historique. L'auteure se place donc dans une réalité sociale et historique, qu'elle choisit volontairement de représenter de cette façon-là. En cela, elle s'éloigne peut-être quelque peu du « style de pure constatation » que lui attribue Jean Pierrot, même si la construction des phrases ne laisse, ensuite, aucune place aux sentiments et aux émotions de la jeune fille. On remarque également l'insertion du langage de la jeune fille avec la modalisation autonymique « sur-pat ». Cette modalisation autonymique crée un effet de réel dans le discours puisqu'elle renvoie aux mêmes mots employés par la fille de 58 pour dire ce réel, de la même façon que l'ancrage historique et social participe de cet effet de réel. Mais si l'on suit la réflexion de Barthes sur l'effet de réel²⁸³, c'est principalement l'énumération ici d'éléments « insignifiants », ne jouant pas, en soit, un rôle essentiel et indispensable dans le récit, qui crée cet effet de réel ou, du moins, cette « illusion » de réel. En effet, ces « notations insignifiantes », ces éléments qui permettent la description de la jeune fille, sont justement ceux qui « font vrai » dans le récit et qui participent de ce que Barthes nomme l'« illusion référentielle ». Le terme d'« illusion » est important ici puisqu'il souligne l'idée que l'auteur qui donne à voir de façon réaliste et objective des faits dans le récit, reste toujours dans un travail reconstruction du réel inhérent à l'écriture. De plus, cette « insignifiante » dans le récit est subjective : si elle peut apparaître comme telle au lecteur, elle ne l'est peut-être pas entièrement pour Annie Ernaux. Cela rejoint l'idée que la photographie, qui se veut un support objectif, cache souvent une dimension plus émouvante pour l'auteur concerné, comme nous le verrons en suivant. Cependant, il est indéniable que l'usage de cette forme de discours rapporté, évitant tout la réinterprétation que supposerait un discours indirect, ainsi que le recours à une énumération de faits « insignifiants », permettent tous deux à Annie Ernaux de garder une certaine distance dans l'écriture face à des souvenirs qui sont sûrement bien plus touchants pour elle qu'elle ne veut le montrer.

Annie Ernaux cherchera alors au fil de son écriture à retrouver le langage de celle qu'elle était en 1958 afin d'atteindre au plus près cette « illusion de réel » et cette objectivité. Pour cela, l'auteure a recours à des supports extérieurs tels que les lettres écrites à des amies, afin de pallier « l'incapacité à retrouver son langage, tous les langages qui composent son discours intérieur²⁸⁴ ». Reprenant la construction sous forme de listes, l'auteure nous apprend alors ceci :

La fille de 58 apprécie tout ce qui lui paraît « émancipé », « moderne », « à la page » et elle stigmatise les « filles à principes », « à œillères » ou celles « qui cherchent un mari avec beaucoup de fric ».
 Elle « adore » faire les disserts de français, dont elle recopie les sujets à son amie.
 Rabelais est-il une énigme ? Boileau a dit « Aimez la raison » et Musset « Déraisonnez ! » etc²⁸⁵.

Dans ce passage, l'auteure se contente alors de reproduire les discours et les expressions de la fille de 58, sans que jamais la narratrice adulte ne vienne ajouter de commentaires. Encore

²⁸³ Roland Barthes, « L'Effet de réel », dans : *Communications*, vol. 11, n°1, « Recherches sémiologiques : le vraisemblable », 1968, p. 84-89.

²⁸⁴ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 31.

²⁸⁵ *Id.*, p. 32.

une fois, donc, les modalisations autonymiques permettent de donner l'impression d'une description réelle de la jeune fille, tout en évitant un portrait qui, s'il se développait uniquement à travers le discours de l'auteure, pourrait alors tomber dans une certaine subjectivité et dans le pathos que provoque toute remémoration de souvenirs. Aussi, on voit par exemple dans l'extrait ci-dessus que le verbe « adore » est mis entre guillemets afin de souligner qu'il s'agit bien d'un terme employé par la jeune fille et non pas d'un jugement subjectif de l'auteure.

Ce « style de pure constatation » qu'analyse Jean Pierrot est donc à nuancer : la description se veut, certes, objective, distancée, et ne laisse indéniablement pas de place aux sentiments de la narratrice ou au jugement de l'auteure, mais elle demeure le résultat d'une reconstruction autobiographique de soi et, de fait, d'une reconstruction du réel. Cependant, Jean Pierrot souligne d'autres aspects de cette écriture plate qui semblent intéressants :

On évitera aussi, autant que possible, la présence de trop nombreux adjectifs descriptifs, à valeur pittoresque ou normative. On réduira strictement le rôle de l'instance énonciatrice à une fonction purement narrative. On évitera donc les analyses psychologiques, les commentaires, les remarques évaluatives, pour s'en tenir aux seuls faits, racontés comme de l'extérieur. On s'en tiendra à une écriture par conséquent aussi dépouillée que possible²⁸⁶.

Écriture dépouillée et faits racontés comme de l'extérieur sont particulièrement représentatifs du passage où l'auteure se confronte à ce moment difficile qu'elle a vécu l'été 1958. La distance devient alors encore plus présente et, comme s'il ne s'agissait pas d'elle, la narratrice raconte cet événement sans aucunes émotions, d'une manière abrupte, pouvant apparaître très crue et très impudique :

La suite se déroule comme un film X où la partenaire de l'homme est à contretemps, ne sait pas quoi faire parce qu'elle ne connaît pas la suite. Lui seul en est le maître. Il a toujours un temps d'avance. Il la fait glisser au bas de son ventre, la bouche sur sa queue. Elle reçoit aussitôt la déflagration d'un flot gras de sperme qui l'éclabousse jusque dans les narines. Il n'y a pas plus de cinq minutes qu'ils sont entrés dans la chambre²⁸⁷.

La narratrice continue cette description dans le même style pendant plusieurs pages et, tous les passages, autant les uns que les autres, sont déstabilisants par la froideur et la violence qui s'en dégagent. C'est sûrement l'un des moments où l'auteure met le plus clairement en place ce qu'elle nomme l'écriture plate. En effet, elle utilise tout d'abord des phrases brèves, sur un mode impersonnel, afin de donner au style plus de rapidité et une allure plus abrégative, comme s'il ne fallait surtout pas s'attarder sur cet instant vécu, au risque de tomber dans le pathos. Cela participe également à l'illusion de réel du texte : la jeune fille n'a pas réellement eu le temps de réfléchir à ses actes et de refuser les avances de cet homme puisque tout s'est passé très vite. Refusant également les codes sociaux et moraux de l'écriture littéraire, Annie Ernaux fait ici de volontaires transgressions des convenances en utilisant des termes crus, caractéristiques de la crudité de la situation à laquelle elle est confrontée. Cependant, certaines indications signalent la présence de l'auteure dans le texte et, de fait, son implication dans l'événement : par exemple, elle sait qu' « il n'y a pas plus de cinq minutes » qu'ils sont entrés dans la pièce. Or, en évitant toute description des sentiments ou des émotions de la fille de 58

²⁸⁶ Jean Pierrot, « Annie Ernaux et l'écriture plate », dans : *Écritures blanches, op. cit.*, p. 115.

²⁸⁷ Annie Ernaux, *Mémoire de fille, op. cit.*, p. 44.

qui pourraient entraver la réalité des faits, l'auteure réussit à se mettre à distance du récit et à atteindre l'écriture plate.

De la même manière, le passage qui suit le récit de cette première expérience sexuelle est particulièrement parlant en ce qui concerne la mise à distance, voire le refus, des émotions :

Je suis incapable de trouver dans ma mémoire un sentiment quelconque, encore moins une pensée. La fille sur le lit assiste à ce qui lui arrive et qu'elle n'aurait jamais imaginé vivre une heure avant, c'est tout²⁸⁸.

Ici, la brièveté de ce passage supposé « analytique » puisqu'il apparaît à la suite du récit de l'événement venant de se produire, ainsi que la conclusion sur la formule restrictive « c'est tout », accentue la distance de l'auteure face au récit de cette première expérience. Aucun sentiment, aucune pensée ne se dégagent de la jeune fille à ce moment-là. Il subsiste donc de ces quelques passages un vrai exemple de ce qu'est l'écriture plate selon Annie Ernaux : un style épuré, donnant l'illusion d'un récit qui énonce les faits tels qu'ils se sont produits et qui rend compte de paroles telles quelles ont été dites, en évitant au maximum tout commentaire psychologique. Dans *Mémoire de fille*, cette distance est d'autant plus probante grâce au dédoublement de l'auteure en deux instances narratives, le « je » et le « elle », comme nous l'avons vu précédemment, qui accentue la distance émotionnelle de l'écrivaine sur son propre « moi ». Toutefois, Annie Ernaux utilise également dans cette œuvre à une autre technique narrative, lui permettant elle aussi d'atteindre cette écriture plate et, de fait, d'accentuer l'effet de réel du récit : il s'agit de l'écriture photographique. Celle-ci place l'écrivaine dans le genre de la « photobiographie », voire, plus précisément, dans ce que Fabien Arribert-Narce nomme la « photo-socio-biographie²⁸⁹ ».

3) Les marques narratives d'un héritage et d'une filiation littéraires.

a) *La « photo-socio-biographie » d'Annie Ernaux : une intermédialité nécessaire.*

Le recours au support photographique, ce que l'on appelle l'intermédialité, tient une place majeure dans l'écriture d'Annie Ernaux. Si c'est un aspect de son écriture qui la distingue de Colette, cette intermédialité est aussi et surtout, pour Annie Ernaux, nécessaire et essentielle au processus de remémoration. Mais c'est également un support à travers lequel elle revendique des liens de filiation, comme c'est le cas avec Roland Barthes.

Aussi, il est important de revenir tout d'abord sur cette notion d'intermédialité, réflexion apparue tardivement dans la critique littéraire puisqu'on la situe autour des années 1990. Comme nous l'expliquions dans notre précédent travail, « cette réflexion veut, à l'origine, amener à considérer les relations entre les médias comme un objet d'étude à part entière²⁹⁰ ». Or, si le terme d'intermédialité n'est apparu que vers les années 1990, la photographie a manifesté sa présence dans la littérature française dès la fin du XIX^e siècle, chez des auteurs

²⁸⁸ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 44.

²⁸⁹ Fabien Arribert-Narce, « Vers une écriture "photo-socio-biographique" du réel », entretien avec Annie Ernaux, *Roman 20-50*, n°51, 2011, p. 151-166.

²⁹⁰ Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 60.

tels que Zola²⁹¹ ou Proust²⁹². Mais c'est dans la période contemporaine que cette présence s'est accentuée, en particulier dans le genre du roman et de l'autobiographie. Plus précisément, selon Fabien Arribert-Narce, cette tendance a été lancée par les deux phototextes d'André Breton : *Nadja* (1928) et *L'Amour fou* (1936)²⁹³. Breton a donc un rôle de précurseur dans l'usage littéraire de la photographie mais d'autres écrivains prendront rapidement sa suite : Roland Barthes avec son autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Marguerite Duras dans *L'Amant* (1984), ou encore Annie Ernaux avec *La Place* (1983).

D'après Fabien Arribert-Narce, c'est Antoine Compagnon le premier qui a mis en lumière l'existence d'un genre ou sous-genre littéraire : celui de la « vie illustrée », du « récit de vie avec photos », qui s'est développé, selon Compagnon, « parallèlement » à la littérature de témoignage post-Seconde Guerre Mondiale²⁹⁴. C'est ce genre-là que Fabien Arribert-Narce se propose d'appeler « photobiographie ». À quoi correspond alors précisément ce terme de « photobiographie » et pourquoi peut-on dire que l'œuvre d'Annie Ernaux, en particulier à partir de *La Place*, s'inscrit bien dans ce nouveau genre d'écriture de soi ?

Tout d'abord, il apparaît que la photographie intervient de façon majoritaire dans le genre autobiographique puisqu'elle constitue un document d'archive précieux pour l'écriture de soi. Pour Jean-Marie Schaeffer, la photographie joue donc le rôle d'une « icône indicielle²⁹⁵ », c'est-à-dire d'une image ayant été en contact direct avec l'objet qu'elle représente et susceptible ainsi de « renseigner sur le passé personnel et collectif, sur l'histoire d'une famille particulière ou de la société en général, mais aussi d'accréditer un discours en quête d'authenticité et de crédibilité²⁹⁶ ». De fait, la « photobiographie » s'impose comme un cas particulier de la catégorie englobante de l'autobiographie. C'est Gilles Mora et Claude Nori qui emploient le terme pour la première fois, en 1983, dans leur *Manifeste photobiographique*, sans toutefois donner de définition précise de cette notion. D'autres critiques prendront alors le relais, comme c'est le cas de Claire Legendre et Jérôme Bonnetto avec *Photobiographies* (2007) ou de Fabien Arribert-Narce dans l'ouvrage cité précédemment. Ce dernier livre en effet une étude très précise de ce qui caractérise le genre de la photobiographie. Selon lui, deux tendances principales en ressortent ; « l'une se caractérisant par une tentative de fictionnalisation de l'image, l'autre par une volonté de s'en tenir au plus près du réel et de s'inscrire dans un paradigme de la notation (au sens barthésien du terme)²⁹⁷ ».

Justement, c'est dans cette dernière acception du terme qu'Annie Ernaux semble s'inscrire, puisqu'elle recherche, à travers l'usage de la photographie, à atteindre au plus près cette objectivité si caractéristique de son œuvre. En cela, elle se revendique d'une filiation avec

²⁹¹ On pense notamment à *Zola photographe* de François Émile-Zola et Massin (éds), ouvrage paru en 1979 et regroupant toutes les photographies prises par Émile Zola lui-même entre 1885 et 1902. L'auteur donnera même sa propre opinion sur le support photographique : « Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés ».

²⁹² Principalement dans les œuvres composant *La Recherche*.

²⁹³ Fabien Arribert-Narce, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Paris, Honoré Champion, 2014, p. 9.

²⁹⁴ *Id.*, p. 10.

²⁹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 59-104.

²⁹⁶ Fabien Arribert-Narce, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), *op. cit.*, p. 11.

²⁹⁷ *Id.*, p. 29.

Roland Barthes : « La photographie a d'abord pour moi la valeur qui est celle de Barthes dans *La Chambre claire* : "ça-a-été, ça a eu lieu", une valeur de preuve²⁹⁸ ». En effet, dans *La Chambre claire*, Roland Barthes expose un point de vue assez similaire : « La Photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été²⁹⁹ ». Étant donné qu'Annie Ernaux s'inscrit donc assez clairement dans la suite des réflexions de Barthes sur la photographie, il convient de faire un bref point théorique sur les notions essentielles présentées par ce dernier dans *La Chambre claire* puisqu'elles viendront ensuite éclairer nos analyses de l'œuvre de l'auteure. Si l'on devait résumer cet essai de Roland Barthes sur la photographie, il s'agirait d'insister sur les deux éléments centraux de son analyse : le *punctum* et le *studium*. Selon le critique, la photographie est le lieu dans lequel se manifeste une co-présence de ces deux notions. Voyons donc, tout d'abord, comment il définit le *studium* :

Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme de bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions³⁰⁰.

Le *studium* représente ainsi tout ce qui a trait à l'approche intellectuelle et culturelle de la photographie. C'est ce qui se dégage objectivement d'une image, ce que chacun peut remarquer selon son propre héritage culturel : l'époque, les vêtements pouvant indiquer une condition sociale particulière, la photogénie ou les expressions des personnes photographiées. À l'inverse, le *punctum* est ce qui touche à l'affect. Roland Barthes définit cela comme une sorte de « blessure » pouvant être ressentie par celui qui regarde une photographie :

Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures, sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tâche, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtri, me poigne)³⁰¹.

Le *punctum* est donc ce qu'il y a de poignant et d'émouvant dans une photographie ; ce qui, en somme, peut provoquer le pathos. Cet aspect-là est intéressant puisqu'il évoque une dimension affective inévitable pour celui ou celle qui se confronte à une photo d'enfance ou de

²⁹⁸ Annie Ernaux, entretien téléphonique avec Alain Delaunoy, dans : *Annie Ernaux. se perdre dans l'écriture de soi, op. cit.*, p. 157.

²⁹⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, dans : *Œuvres complètes*, tome V, sous la dir. d'Éric Marty, 1980, p. 855.

³⁰⁰ *Id.*, p. 809.

³⁰¹ *Idem.*

famille. Aussi, malgré toute la distance qu'Annie Ernaux tente de prendre lorsqu'elle décrit une photographie de son enfance dans *Mémoire de fille*, il est essentiel d'avoir à l'idée que cette objectivité n'est souvent qu'une illusion : pour l'auteure, l'image représente beaucoup plus que ce qu'elle ne le laisse voir au lecteur. C'est ce que nous avons déjà cherché à montrer chez Simone de Beauvoir, en citant ce passage de *La Chambre claire* qui illustre bien ce propos :

Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du « quelconque » ; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science ; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme ; tout au plus intéresserait-elle votre *studium* : époque, vêtements, photogénie ; mais en elle, pour vous, aucune blessure³⁰².

Comment, alors, malgré toutes les « blessures » qui refont surface au regard d'anciennes photographies, Annie Ernaux réussit-elle à créer une illusion d'objectivité dans la description de ces images et en quoi cela participe-t-il de son « écriture plate » ? Pour imposer une impression de distance dans la description, Annie Ernaux se sert tout d'abord de la photographie en tant que simple support documentaire. C'est ce que défend Carl Havelange : selon lui, la méthode de travail d'Annie Ernaux consiste à « instituer le souvenir en qualité de documents », à « traiter les images du souvenir comme des documents³⁰³ ». Ce renvoi à la photographie en tant que document d'archives est, pour l'auteure, un système d'appui pour la connaissance, dans le sens où ces analyses photographiques lui permettent de comprendre et d'apprendre certaines choses sur elle-même, tout en conservant toujours le ton objectif et extérieur du discours scientifique. Cette idée est notamment visible par la place que l'auteure accorde à la photographie dans ses œuvres, au détriment d'autres supports généralement utilisés pour la remémoration, tels que le journal intime. Dans *Journal du dehors*, elle dit en effet ceci : « Et je suis sûre maintenant qu'on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection du journal intime³⁰⁴ ». Cette préférence de la photographie sur le journal intime s'explique principalement par un aspect : le journal intime, selon Annie Ernaux, est un « passé déposé » auquel il n'y a « rien à ajouter », tandis que les photos restent mystérieuses, demandent une interprétation et ouvrent sur un « hors champ » que la mémoire tente de retrouver³⁰⁵. De même, lors d'un entretien avec Élise Hugueny-Léger, elle reprend cette idée et la développe un peu plus :

Il y a un caractère beaucoup plus poignant parce qu'il y a un fort sentiment d'existence avec une photo. Et ce que dit instantanément la photo, c'est qu'on n'est plus. Et le temps. La photo donne un sentiment d'existence du temps que le journal ne donne pas du tout de la même façon³⁰⁶.

Ici, Annie Ernaux rejoint à nouveau le propos de Roland Barthes autour du *punctum* : elle met en avant le caractère « poignant » de la photographie – cela s'explique en particulier, selon elle, par le fait que la photographie donne un « sentiment d'existence » plus fort que tout

³⁰² Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 849.

³⁰³ Carl Havelange, « Annie Ernaux, écriture photographique », dans : *Annie Ernaux. se perdre dans l'écriture de soi*, *op. cit.*, p. 70.

³⁰⁴ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, « Quarto », p. 500.

³⁰⁵ Voir Annie Ernaux, entretien avec Fabien Arribert-Narce, dans : *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), *op. cit.*, p. 348.

³⁰⁶ Annie Ernaux, entretien avec Élise Hugueny-Léger, dans : *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, *op. cit.*, p. 217.

autre support. Aussi, comme l'explique Carl Havelange, « d'une certaine manière, aux yeux d'Annie Ernaux, seul le document, en tant qu'il est constitué comme extériorité, donne accès à la réalité³⁰⁷ ». En effet, ce document, en particulier, ici, la photographie, donne accès à la réalité puisqu'elle se place comme un élément de preuve que « ça-a-été », que ce qui se trouve sur la photographie est réel. C'est ce que soutient Roland Barthes : « Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. [...] Le nom du noème de la Photographie sera donc : "*Ça-a-été*"³⁰⁸ ». Or, si la photographie est le témoin indiscutable d'une existence réelle, ce réel fait toutefois partie du passé : la photo exprime alors l'idée que l'« on n'est plus », pour reprendre l'expression d'Annie Ernaux. Cette frontière entre ce qui est réel et ce qui est vivant est très justement expliquée par Roland Barthes :

L'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça-a-été »), elle suggère qu'il est déjà mort³⁰⁹.

Cette idée d'après laquelle la photographie permet un sentiment d'existence plus profond et, ce, même si cette existence n'était réelle que dans le passé, est exprimée dans *Mémoire de fille*. En effet, au tout début du récit, alors que l'auteure pose le contexte socio-historique de l'été 1958, elle tente, dans le même temps, de retrouver la jeune fille qu'elle était cet été-là, afin d'en livrer une description au lecteur. Or, l'auteure se confronte à une remémoration particulièrement difficile, puisqu'elle a tenté pendant de longues années d'oublier celle qu'elle était durant cette période et qu'elle se sent donc, au moment de l'écriture, très éloignée de la réalité de son existence en 1958. De fait, le recours à la photographie apparaît comme nécessaire mais, ainsi que la narratrice le raconte, « il n'y a aucune photo d'elle l'été 1958³¹⁰ ». L'ouverture de la description de la jeune fille sur cette phrase faisant d'emblée référence à la photographie, exprime bien la place prépondérante que tient ce support dans le travail d'écriture autobiographique d'Annie Ernaux.

Toutefois, de manière un peu paradoxale, aucune photographie n'est présente visuellement dans *Mémoire de fille*. En cela, Annie Ernaux se place donc dans la lignée de Simone de Beauvoir qui, elle aussi, renvoie à des photographies uniquement décrites verbalement³¹¹. C'est ce que l'on appelle une présence *in absentia* ou, pour reprendre le terme de James Heffernan, une *ekphrasis*³¹² : ce procédé qui consiste à faire d'une image visuelle une représentation verbale est, selon Véronique Montémont, très courant dans l'autobiographie à partir des années d'après-guerre³¹³. Plus précisément, pour reprendre les termes employés par

³⁰⁷ Carl Havelange, « Annie Ernaux, écriture photographique », dans : *Annie Ernaux. se perdre dans l'écriture de soi*, op. cit., p. 70-71.

³⁰⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, op. cit., p. 851.

³⁰⁹ *Id.*, p. 853.

³¹⁰ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 15.

³¹¹ Voir Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 60-61.

³¹² Voir Véronique Montémont, « Le pacte autobiographique et la photographie », dans : *Le Français aujourd'hui*, n° 161, 2008, p. 43-50.

³¹³ *Idem.*

Véronique Montémont, on peut parler ici d' « ekphrasis substitutive³¹⁴ » qui « vise à restituer, sans support iconographique phénoménal pour le lecteur, le tableau ou la photographie³¹⁵ », à l'inverse de l' « ekphrasis complétive », description venant se juxtaposer à l'image sous la forme d'un commentaire. Comme le souligne Véronique Montémont, cette forme d'ekphrasis à laquelle Annie Ernaux a recouru donne une « force diégétique³¹⁶ » au roman. En effet, étant donné que la photographie est décrite uniquement verbalement, il revient au lecteur d'imaginer, de fabriquer l'objet absent. De fait, il n'existe pas, pour l'auteure, de « contrainte de véridicité³¹⁷ » : l'image peut être bien réelle ou relever de l'ordre fictionnel. Le recours à une ekphrasis substitutive chez Annie Ernaux permet donc, encore une fois, d'accentuer l'effet de réel du récit, en jouant le rôle d' « opérateur de vraisemblance fictionnelle³¹⁸ ». Toutefois, les photographies décrites dans l'œuvre d'Annie Ernaux sont sûrement bien réelles mais le lecteur ne dispose d'aucunes informations pour l'affirmer sans aucun doute. En cela, l'ekphrasis ne vient pas attester d'une existence ou de faits véritables, mais elle donne seulement une « illusion de réel³¹⁹ », pour reprendre la formule de Roland Barthes.

Comment ces représentations verbales s'inscrivent-elles alors au sein du texte ? De manière générale, on peut remarquer que, dans *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux, les photographies sont presque toujours décrites d'abord en leur extériorité, comme dans une sorte de travail de reconnaissance de soi, avant de servir d'embranchement à la pensée, à la mémoire et à l'écriture. C'est ce que soutient Carl Havelange :

À cette exigence méthodologique de l'extériorisation, à cette ethnographie de soi à quoi se livre Annie Ernaux, s'ajoute encore – et qui la complète – une expérience de l'extériorité. Ce qui s'éprouve, en effet, en regardant d'anciennes photographies, et qui est constamment manifesté dans l'écriture, c'est une perception de soi à la fois comme même et comme autre, qui relaye, renforce et, d'une certaine manière, légitime la méthode³²⁰.

Une perception de soi à la fois comme même et comme autre : c'est ce qui caractérise tout particulièrement l'ouvrage *Mémoire de fille*. En effet, cette jeune fille de l'été 1958 apparaît à l'auteure comme très éloignée de la femme qu'elle est en écrivant et c'est à travers la photographie qu'elle va tenter de retrouver les sentiments et les émotions d' « Annie D », afin d'atteindre au plus près ce « sentiment d'existence » que nous venons d'analyser :

Je regarde la photo d'identité en noir et blanc, collée à l'intérieur du livret scolaire établi par le pensionnat Saint-Michel d'Yvetot pour le bac [...]. Plus je fixe la fille de la photo, plus il me semble que c'est elle qui me regarde. Est-ce qu'elle est moi, cette fille ? Suis-je elle ? [...] La fille de la photo n'est pas moi mais elle n'est pas une fiction. Il n'y a personne d'autre au monde sur qui je dispose d'un savoir aussi étendu, inépuisable³²¹.

³¹⁴ Véronique Montémont, « Dites voir (sur l'ekphrasis) », colloque international de Cerisy, 2007, publié dans : *Littérature et Photographie*, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier, Philippe Ortel (dirs), Presses universitaires de Rennes, 2008.

³¹⁵ *Idem.*

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ Véronique Montémont, « Dites voir (sur l'ekphrasis) », *art. cit.*

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ Roland Barthes, « L'Effet de réel », *art. cit.*

³²⁰ Carl Havelange, « Annie Ernaux, écriture photographique », *art. cit.*, p. 73.

³²¹ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, *op. cit.*, p. 20.

Dans ce passage, on remarque que l'auteure établit une distance, une sorte d'anonymisation de « la fille de S », en s'en distinguant clairement. Elle se regarde elle-même sans se reconnaître : « la fille de la photo n'est pas moi », dit-elle. Par cela, elle se rapproche encore une fois de l'analyse de Roland Barthes dans *La Chambre claire* lorsque, regardant une ancienne photographie de sa mère, il exprime ce décalage entre les perceptions du passé et celles du présent : « Au gré de ces photos, parfois je reconnaissais une région de son visage, tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre³²² ». Mais on touche également ici à une des problématiques majeures du récit rétrospectif inhérent au genre autobiographique. En effet, il est souvent difficile pour les auteurs de se retrouver dans l'individu qu'ils ont été auparavant et, de fait, de réussir à exprimer un sentiment au travers du regard de ce dernier. Ainsi, comme dans *L'Autre fille* (2011), où il s'agit pour Annie Ernaux de retrouver un être disparu – sa sœur décédée qu'elle n'a pas connu – à travers un certain nombre d'images, il s'agit, de même, dans *Mémoire de fille*, d'atteindre, à travers les anciennes photos d'elle-même, le réel de l'existence de cette jeune fille qu'elle était en 1958, disparue elle aussi, d'une certaine manière, de la mémoire de l'auteure.

Mais l'insertion de représentations verbales de photographies dans l'œuvre permet également, en particulier chez Annie Ernaux, l'auto-analyse ou, plus précisément, la socio-analyse de soi. C'est le point de vue de Fabien Arribert-Narce : « La plupart de ces descriptions d'images ne se contentent pas de retranscrire aussi objectivement que possible un contenu visuel mais enclenchent également une lecture analytique, le plus souvent d'ordre sociologique³²³ ». Cette lecture analytique est particulièrement visible dans un passage de *Mémoire de fille* où l'auteure consacre quatre pages à la description et à l'analyse d'une vieille photographie retrouvée. C'est une photo de sa chambre à la colonie d'Ernemont, l'été suivant celui de 1958. Sur cette image, d'après la description qu'en donne l'auteure, on peut voir un lit avec, tout contre, une petite table rectangulaire en bois, servant de bureau. Au-dessus de cette table et occupant le milieu de la photo, se trouve une robe d'été, suspendue à la cloison. Après avoir décrit de façon très objective cette photographie, la narratrice commence alors une lecture analytique, elle s'interroge sur le sens de cette image et des objets qui s'y trouvent :

Je ne sais pas le sens qu'avait pour moi le geste de photographier la chambre. C'est quelque chose que je n'ai plus fait ensuite pendant quarante ans, à quoi je ne pensais même pas. Peut-être voulais-je garder la trace d'un malheur et d'une métamorphose qui, aujourd'hui, me paraissent symbolisés par les deux objets au centre de la photo : la robe, qui était celle que j'avais le plus portée à la colonie l'été d'avant, et la table où j'avais passé tant d'heures à travailler la philosophie³²⁴.

Ici, il est évident que le support photographique joue un rôle important dans l'analyse de soi et, ce, même si l'héroïne n'y figure pas. On remarque en effet qu'un simple objet de l'espace photographique peut prendre une identité et un sens très particuliers à partir du moment où il a joué un rôle dans le vécu de la personne. Dans ce cas précis, les deux objets au centre de la photo représentent à la fois son « malheur », avec cette robe portée durant l'été où s'est

³²² Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, op. cit., p. 845.

³²³ Fabien Arribert-Narce, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), op. cit., p. 244.

³²⁴ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 82.

produit sa première expérience, et sa « métamorphose », avec ce bureau sur lequel s'est déployée sa passion pour la philosophie. Or, ce qui est particulièrement intéressant ici c'est que, malgré le souci d'objectivité auquel s'astreint l'auteure, on ressent dans ce passage un léger pathos. En effet, alors que cette photographie n'avait pas de sens profond dans le passé – « Je ne sais pas le sens qu'avait pour moi le geste de photographier la chambre » –, elle prend une dimension bien plus émouvante et symbolique quelques années plus tard, dans le récit rétrospectif. La robe d'été et la table deviennent alors des *punctum*, ils montrent l'attrance et l'émotion d'Annie Ernaux pour des détails qui, quelques années auparavant, n'avaient pas de sens et qui, à travers son regard d'adulte, se transforment en une représentation symbolique de son bonheur et de son malheur.

La confrontation d'Annie Ernaux aux photographies anciennes, ramenant à la mémoire des lieux, des objets ou des moments passés, permet donc à son lecteur de découvrir un peu plus l'intériorité de son personnage, parfois malgré l'auteure elle-même. En effet, si elle tente toujours de conserver une distance et une objectivité dans la description, nous avons vu qu'il peut être difficile d'éviter le pathos puisque le *punctum*, c'est-à-dire la relation affective à une photographie, est inévitable. Selon Fabien Arribert-Narce, la démarche d'Annie Ernaux a ainsi de nombreux points communs avec celle de Barthes dans les *Mythologies*, « les deux auteurs s'efforçant de débusquer les sous-textes idéologiques et les significations socio-historiques enfouis sous l'apparence du naturel³²⁵ ». Le cheminement de l'auteure ne vise donc pas, en premier lieu, à atteindre une introspection de soi mais tend plutôt vers le collectif grâce à une analyse objective et sociologique constante des photographies qui traversent l'œuvre. Or, si chez Annie Ernaux la photographie est essentielle en tant que support de remémoration ou d'expression d'une réflexion sociale, chez Colette, à l'inverse, le recours à la photographie est quasiment absent, en particulier dans *La Maison de Claudine*. Ceci s'explique sûrement par sa période de vie et d'écriture durant laquelle la photographie n'en était encore qu'à ses débuts. Toutefois, l'intertextualité se manifeste de façon abondante et joue un rôle important dans le récit de souvenirs que nous donne à voir Colette.

b) *Un recours significatif à l'intertextualité dans La Maison de Claudine.*

Parler d'intertextualité dans l'œuvre de Colette pourrait s'avérer quelque peu injustifié. Le terme apparaît en effet à la fin des années 1960 dans le courant critique du structuralisme, d'abord sous la plume de Julia Kristeva³²⁶, avant d'être redéfini, en 1982, dans *Palimpsestes* de Gérard Genette, au sein d'un ensemble que le critique nomme la « transtextualité³²⁷ ». Toutefois, si, de prime abord, l'emploi de ce terme peut paraître anachronique au sujet de l'œuvre de Colette, il s'avère que l'auteure construit nombre de ses textes en y intégrant des références littéraires ou des renvois à d'autres écrits, qu'il s'agisse des siens ou non.

Dans son ouvrage consacré à Annie Ernaux, Élise Huguency-Léger propose une définition de ce qui constitue selon elle l'intertextualité dans une œuvre littéraire, c'est-à-dire des différents lecteurs ou lectures qui se donnent à voir dans le récit. Parce que générale et, de fait, applicable à d'autres auteurs qu'Annie Ernaux, cette définition nous livre un point de départ

³²⁵ Fabien Arribert-Narce, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*, op. cit., p. 246.

³²⁶ Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

³²⁷ Voir Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 59-60.

intéressant pour l'analyse de ce qui peut, dans l'œuvre de Colette, renvoyer à une intertextualité :

Je est un lecteur, ou une lectrice. Avant de devenir auteur, narrateur, personnage d'autofiction, chaque écrivain est d'abord membre du lectorat, que ce soit par bagage scolaire ou professionnel, par formation littéraire ou intérêts personnels. En outre, chaque auteur est aussi très fréquemment le premier lecteur de son œuvre, avant de devenir parfois lecteur du courrier des lecteurs. Enfin, dans de très nombreuses œuvres à la première personne [...], je-narratrice-personnage est aussi une lectrice assidue et avide³²⁸.

Il ressort de cette analyse trois points principaux. L'intertextualité, en particulier dans l'écriture autobiographique, peut s'exprimer tout d'abord à travers la référence aux lectures d'enfance ou de jeunesse qui ont eu lieu dans la vie réelle de l'auteur, ce qu'Élise Hugueny-Léger nomme le « bagage scolaire ou professionnel ». Le narrateur-personnage du récit peut alors, lui-même, être présenté comme un fervent lecteur et créer ainsi une nouvelle forme d'intertextualité où c'est, cette fois, le personnage dans l'œuvre qui s'adonne à la lecture. Enfin, l'auteur est également le premier lecteur de ses œuvres, ce qui lui permet de faire des renvois et des allusions à ses écrits précédents dans une nouvelle œuvre. Cette dernière caractéristique de l'intertextualité se nomme plus précisément l'« autotextualité » :

Ces renvois intertextuels ne concernent pas seulement les œuvres lues, mais aussi les textes écrits par les autobiographes eux-mêmes : leurs œuvres antérieures jouent un rôle autonome dans l'écriture autobiographique. Cette forme spécifique de l'intertextualité – l'autotextualité – constitue un élément essentiel dans le développement du genre autobiographique³²⁹.

Aussi, il importe ici de s'intéresser à la notion d'intertextualité dans *La Maison de Claudine* de Colette, qu'il s'agisse d'auto-citations, de renvois à un hors-texte culturel et littéraire, ou encore de descriptions de la bibliothèque familiale, permettant à la narratrice-personnage de se présenter comme une lectrice passionnée. En effet, d'après Nicole Bourbonnais, le recours à l'intertextualité est considérable chez Colette et joue un rôle important : « Trop longtemps reléguée au rang de copiste de la nature, de peintre animalier, d'écrivain "naturel", Colette, par le recours à l'intertextualité, souligne le degré de littérarité de son œuvre et se réclame d'une filiation littéraire³³⁰ ». De fait, Colette qui, comme nous l'avons vu, n'appartient à aucun mouvement littéraire déterminé et est toujours restée à l'écart des milieux littéraires de son époque, semble tout de même, au travers de textes, d'intratextes et d'intertextes qui envahissent ses œuvres, s'inscrire dans une filiation littéraire définie et entrer, par cela, dans le cercle des écrivains renommés de la littérature française.

Tout d'abord, dans *La Maison de Claudine* et comme nous l'évoquions précédemment au sujet de ses lectures d'enfance³³¹, on remarque que la demeure familiale est clairement décrite comme un lieu dans lequel les livres occupent tout l'espace. Ainsi que le raconte la narratrice dès la première nouvelle de l'œuvre, il était courant de trouver « un livre, ouvert sur

³²⁸ Élise Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, op. cit., p. 71.

³²⁹ Nous reprenons ici les propos de Jeannette Den Tounder, cités dans la thèse de Stéphanie Michineau, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris, Publibook, 2007, p. 210.

³³⁰ Nicole Bourbonnais, « Colette et la liberté d'écrire. Une luxueuse intertextualité », dans : *Études littéraires*, vol. 26, n° 1, 1993, p. 97-108, p. 97.

³³¹ Voir p. 30-31.

le dallage de la terrasse ou sur l'herbe³³² » du jardin de la maison d'enfance, ou encore un « livre au chevet³³³ » de Sido. Mais c'est plus particulièrement par la place qu'occupent le thème de la lecture et les références littéraires dans la construction globale de l'œuvre, que l'on comprend qu'il s'agit d'un aspect important de la vie de l'auteure. En effet, une des nouvelles les plus longues de *La Maison de Claudine* est celle intitulée « Ma mère et les livres », dans laquelle il est question des lectures de jeunesse et de la luxueuse bibliothèque familiale. Dans cette nouvelle, on apprend tout d'abord que les livres font partie intégrante de la maison : ils servent de « chaud revêtement des murs du logis natal³³⁴ », similaire à une « tapisserie³³⁵ » que la jeune narratrice se plaisait à regarder. Plus encore, l'auteure accentue cette idée en disant que, tels des membres de la famille, les livres l'ont vu naître :

Je n'ai qu'à fermer les yeux pour revoir, après tant d'années, cette pièce maçonnée de livres. Autrefois, je les distinguais aussi dans le noir. Je ne prenais pas de lampe pour choisir l'un d'eux, le soir, il me suffisait de pianoter le long des rayons. [...] Presque tous m'avaient vue naître³³⁶.

Au-delà de cette pleine participation à l'espace de la maison familiale, les livres, et plus particulièrement la bibliothèque, sont un lieu de refuge, tant pour la jeune fille que pour son père. À ce sujet, la narratrice dit ceci : « Il y eu un temps où, avant de savoir lire, je me logeais en boule entre deux tomes du Larousse comme un chien dans sa niche³³⁷ ». De même, dans « Le manteau de Spahi », on découvre que la bibliothèque est également un lieu rassurant pour le père, dans lequel celui-ci apprécie de s'isoler : « Elle lui donna le manteau de spahi, qu'il jeta sur son épaule, et qu'il emporta dans son antre, nommé aussi bibliothèque³³⁸ ». La comparaison de la bibliothèque à un « antre » exprime bien l'idée de refuge : la bibliothèque est un lieu rassurant, dans lequel, aussi bien les parents que les enfants, peuvent se retrouver au calme pour réfléchir, lire, travailler ou se divertir.

De plus, les livres qui occupent cette pièce centrale de la maison familiale sont très divers et peuvent donc répondre à tous les goûts et à toutes les envies de lecture. En effet, on trouve de la littérature classique, avec des œuvres majeures de Musset, Voltaire, Balzac, Shakespeare ou encore Zola, mais aussi les « Quatre évangiles », des dictionnaires de langue française – le « Littré » et le « Larousse » –, des encyclopédies, des traités d'astronomie, de botanique ou encore des livres historiques. Mais les journaux et les revues littéraires font également partie des lectures de la famille, comme on peut le voir dans la nouvelle « Amour » où il est question des journaux *Le Temps* et *La Nature*, ainsi que des revues littéraires *Le Mercure de France* et *La Revue bleue*³³⁹. Cet éclectisme nous montre que l'appétit de savoirs est immense dans la famille Colette et que la bibliothèque familiale constitue un excellent héritage culturel pour l'auteure.

Toutefois, l'intertextualité ne s'exprime pas seulement autour des œuvres lues. Certains livres, en effet, apparaissent uniquement comme des objets de culte, admirés par la jeune fille

³³² Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 6.

³³³ *Id.*, p. 49.

³³⁴ *Id.*, p. 33.

³³⁵ *Idem.*

³³⁶ *Id.*, p. 31.

³³⁷ *Id.*, p. 32.

³³⁸ *Id.*, p. 93.

³³⁹ *Id.*, p. 16.

pour leur couleur, leur matière, leur forme. Aussi, on se rend compte que les livres les plus importants pour la narratrice sont parfois des livres qui n'ont même pas été ouverts : « Que j'aimai ce Guizot, de vert et d'or paré, jamais déclos ! Et ce *Voyage d'Anacharsis* inviolé !³⁴⁰ », dit-elle. De fait, si elle ne lit pas tous les livres qui composent la bibliothèque, Colette reconnaît toutefois que tous lui sont « nécessaires », ne serait-ce que pour « leur présence, leur odeur, les lettres de leurs titres et le grain de leur cuir³⁴¹ ». Les livres sont donc un élément essentiel dans la construction de la jeune fille et ces nombreuses références que l'on retrouve au sein de *La Maison de Claudine* en témoignent.

Or, ces ouvrages sont aussi, et surtout, intimement liés à l'apprentissage et à l'éducation puisque, dans la famille Colette, le rapport au monde semble passer presque uniquement par les livres. Comme dans une forme de parcours initiatique, la lecture permet à la jeune fille d'apprendre les affaires de la vie, à l'image de son apprentissage de l'amour : « J'y connus, bien avant l'âge de l'amour, que l'amour est compliqué et tyrannique et même encombrant ». De la même façon, elle découvre la maternité à travers un Zola dérobé :

Elle lui donnait le jour soudain, avec un luxe brusque et cru de détails, une minutie anatomique, une complaisance dans la douleur, l'attitude, le cri, où je ne reconnus rien de ma tranquille compétence de jeune fille des champs. Je me sentis crédule, effarée, menacée dans mon destin de petite femelle...³⁴²

Dans ce passage, la description presque violente de la scène d'accouchement – « brusque », « cru », « cri » – vient s'opposer à la tranquillité et à l'innocence de la jeune narratrice, accentuant par cela l'idée d'un apprentissage. En effet, la jeune fille ressort différente de cette lecture : face à son propre sentiment de crédulité, voire de naïveté, elle est amenée à poser des questions à sa mère et à créer ainsi une réelle transmission au travers de la lecture. Cette transmission s'opère majoritairement entre la mère et la fille puisque c'est la mère qui, à l'inverse du père, choisit de faire découvrir quelques œuvres de Zola à sa fille : il s'agit de *La Faute de l'abbé Mouret*, *Le Docteur Pascal* et *Germinal*. Aussi, loin de lui cacher des livres comme le fait son père, la mère de Colette encourage sa fille à les lire, même lorsqu'il s'agit de lectures un peu au-dessus de son âge. Cette transmission mère-fille se continuera d'ailleurs entre Colette elle-même et sa fille, puisque la narratrice adulte raconte dans « La couseuse » la passion de sa fille pour la lecture³⁴³.

L'intertextualité dans *La Maison de Claudine* s'exprime donc au travers de nombreuses références littéraires et scientifiques, ainsi que de renvois récurrents au thème de la passion pour la lecture. Tout cela permet finalement, d'une part, d'inscrire Colette dans une tradition et un héritage culturel et littéraire définis ; d'autre part, de souligner plus précisément certains traits de caractère et d'éducation des différents personnages qui traversent le récit, en particulier de la jeune narratrice. Si l'autotextualité, c'est-à-dire le renvoi à ses propres œuvres, est absent dans *La Maison de Claudine*, il est toutefois essentiel de souligner l'importance de l'emploi du nom de « Claudine » dans le titre, qui permet à l'auteure de rappeler la série des *Claudine* et, de fait, d'introduire une autre forme d'intertextualité. Selon Danielle Deltel, la série des *Claudine* est souvent, encore aujourd'hui, considérée comme un ensemble de journaux intimes. Ces œuvres seraient celles qui ont permis l'émergence de l'écriture autobiographique chez

³⁴⁰ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 33.

³⁴¹ *Idem*.

³⁴² *Id.*, p. 36.

³⁴³ *Id.* p. 154.

Colette. L'arrivée à une autobiographie plus explicite avec *La Maison de Claudine* s'exprimerait donc par une filiation avec les *Claudine*, le titre faisant un rappel à ces premières œuvres qui ont ouvert à Colette « le goût du face à face avec soi-même³⁴⁴ ».

Ainsi, nous pouvons dire sans hésitations que *La Maison de Claudine* est un ouvrage dans lequel l'intertextualité tient une place importante, représentative du poids de cet héritage culturel et littéraire dans la vie de l'auteure. Il ressort donc de cette analyse que, tant chez Colette que chez Annie Ernaux, les renvois à d'autres supports au sein de l'œuvre littéraire expriment tous une filiation ou, à minima, un héritage plus ou moins revendiqués. Aussi, bien que les auteures cherchent à se démarquer et font toutes deux preuve d'une écriture novatrice dans de nombreux aspects, elles ne peuvent remettre en cause la place que tient cet héritage familial, littéraire, culturel dans leurs écrits.

³⁴⁴ Danielle Deltel, « "Assise en face de moi-même" : naissance d'une écriture de soi », *op. cit.*, p. 68.

Troisième partie

« Le récit d'un héritage familial, littéraire et généré »

Les deux premières parties de ce travail ont eu pour ambition de poser le contexte historique et littéraire, de définir les notions centrales de cette recherche, mais également de présenter les différentes caractéristiques qui définissent Colette et Annie Ernaux, à la fois en tant que femmes et en tant qu'écrivains. De fait, si dans la première partie, il s'est agi majoritairement des questions d'héritage, de filiation et de transmission en littérature, ainsi que de la place des deux auteures dans leur siècle, nous nous sommes quelque peu éloignée de cette thématique dans la seconde partie afin de faire ressortir l'identité singulière de Colette et d'Annie Ernaux.

Or, comme cela a été démontré tout au long de cette seconde partie, l'aspect singulier et novateur de l'œuvre des deux femmes écrivains n'empêche pas, de façon parfois implicite voire involontaire, l'expression d'un héritage familial ou d'une filiation envers d'autres intellectuels et écrivains. Ainsi, *La Maison de Claudine* de Colette, qui pouvait, au moment de sa publication, témoigner d'une certaine originalité en se démarquant des codes de l'autobiographie classique, semble se rapprocher aujourd'hui du genre de l'autofiction. De la même manière, l'écriture « autosociobiographique » d'Annie Ernaux est, certes, novatrice, mais trouve sa source dans la pensée de Bourdieu. Nous pourrions également parler du concept d'« écriture plate » d'Ernaux, ainsi que de son recours à la photographie dans l'œuvre, qui n'est pas sans rappeler les précédents travaux et réflexions de Roland Barthes, avec qui Annie Ernaux reconnaît une filiation. De même, la riche intertextualité qui traverse les récits de Colette est la preuve d'un héritage culturel et littéraire.

Aussi, il est apparu essentiel, dans cette dernière partie, de revenir plus précisément sur les notions centrales de ce travail et d'essayer de comprendre en quoi les thèmes de l'héritage et de la filiation peuvent jouer un rôle important dans l'œuvre littéraire. Nous distinguons alors trois points fondamentaux. L'héritage familial, tout d'abord, et le questionnement sur la filiation qui permet très souvent, dans le genre des récits de soi, de mieux se connaître soi-même. La filiation entre auteures, dans un second temps, est la réflexion qui a donné naissance à cette recherche et qui va, dans cette partie, nous amener à reparler de Simone de Beauvoir et à interroger de façon plus précise les liens que la philosophe entretient avec Colette, tout comme la filiation évidente dont Annie Ernaux se réclame envers Beauvoir. Enfin, il sera question, dans le dernier point, de l'héritage de genre et de la transmission d'une écriture au féminin. Cette partie a pour ambition de montrer que, si les filiations et les héritages sont inhérents à tout individu et s'expriment de diverses manières dans l'œuvre littéraire, l'expression et la revendication d'une singularité chez chaque individu, en particulier, ici, chez chaque femme, demeure l'élément essentiel à une écriture qui marquera son temps et inspirera, à sa suite, d'autres écrivains.

III. Le récit d'un héritage familial, littéraire et généré.

1) L'héritage et la filiation familiale : un thème central de l'écriture de soi.

a) *La filiation en échos chez Colette : une image de l'enfance.*

Dans l'œuvre de Colette, comme cela a été ponctuellement démontré dans les parties précédentes, l'attachement à la campagne natale est très intimement lié à une relation profonde que l'auteure entretient avec sa famille. En effet, dans *La Maison de Claudine*, si certains passages donnent à voir la flore et la faune campagnarde en elle-même, beaucoup d'entre eux associent à cette campagne la présence de personnages familiers, majoritairement la mère, figure centrale de l'œuvre, et les frères, avec qui la narratrice vagabonde. La première nouvelle de l'œuvre est particulièrement représentative de cette association, dans le souvenir de Colette, entre les membres de la famille et la campagne natale. Alors que Sido cherche ses enfants, la narratrice se souvient de chaque recoin de la maison et du jardin natal, dans lesquels se trouvaient très souvent ses frères :

Cependant, au-dessus d'elle, parmi le feuillage du noyer, brillait le visage triangulaire et penché d'un enfant allongé, comme un matou, sur une grosse branche, et qui se taisait. [...] Et dans la lucarne carrée, au-dessous de la poulie à fourrage, n'eût-elle pas aperçu, en clignant les yeux, ces deux taches pâles dans le foin : le visage d'un jeune garçon et son livre ?³⁴⁵

Ici, les membres de la famille sont donc représentés d'emblée comme partie intégrante de cette campagne qui entoure la maison natale : par un effet de retardement, les deux frères apparaissent tout deux après la description de la campagne et se fondent chacun très discrètement dans la nature, si bien que la narratrice exprime cette osmose en comparant l'un d'eux à un « matou ». C'est la voix de la mère, quant à elle, qui constitue le fil conducteur de cette première nouvelle. Ainsi, bien que le sujet central de cette œuvre soit la « maison » – le titre la mettant grammaticalement en valeur par rapport à l'héroïne –, l'ouvrage semble se construire autour des différents personnages qui composent la famille de la narratrice. C'est à travers eux que cette dernière livre ses souvenirs de la maison, comme si l'un ne pouvait exister sans l'autre.

Comme l'explique Francine Dugast-Portes, « *La Maison de Claudine* reprend l'inventaire du cercle des proches³⁴⁶ ». Cela est particulièrement visible dans la construction des nouvelles, chacune gravitant autour d'un personnage et non d'un élément caractéristique du décor de la maison d'enfance. La première nouvelle par exemple, laisse une grande place à la description de la maison et du jardin mais celle-ci ne vient qu'en arrière-plan du récit de la quête de la mère, Sido, de ses enfants. La deuxième nouvelle, « Le sauvage », fait le portrait du premier mari de Sido et, en filigrane, de Sido elle-même. Dans « Amour », ensuite, il est question de la relation amoureuse entre les parents de Colette et le père de la narratrice apparaît alors pour la première fois. Les frères et sœurs ont également leur place à plusieurs reprises dans « Où sont les enfants ? », « Épitaphes », « Ma sœur aux longs cheveux », « Maternité » et « L'enlèvement ». Seules quelques nouvelles se distinguent de ce fonctionnement : il s'agit en particulier de celles dont le sujet central est un animal. Or, comme nous l'avons montré

³⁴⁵ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 7.

³⁴⁶ Francine Dugast-Portes, *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, op. cit., p. 166.

précédemment, Colette se sent si proche de ces animaux qu'ils constituent presque des membres de la famille, au même titre que les parents et que les frères et sœurs. En effet, tous sont personnifiés et portent un nom ou un surnom qui, placé en titre de la nouvelle, les fait exister comme des membres de la maison natale à part entière : c'est le cas de « La Toutouque », « La Merveille », « Bâ-Tou », « Bellaude », « Le veilleur ». La construction même de l'œuvre laisse donc une place prépondérante à la famille – dans laquelle se trouvent aussi les animaux domestiques –, signe de l'importance que celle-ci revêt dans la vie de l'auteure. Or, cet attachement à la famille apparaît, chez Colette, étroitement lié à son attachement à la campagne natale, l'un venant justifier l'autre. En effet, comme nous venons de le voir, la famille est très souvent indissociable de ce monde naturel dans lequel l'auteure a grandi : « Comme si je les découvrais ensemble, je saluai, inséparables, ma mère, le jardin et la ronde des bêtes³⁴⁷ », se souvient la narratrice. Ainsi, il semble finalement que, sans la présence de ces personnes si chères à son cœur, la campagne n'aurait pas la même valeur dans le cœur de Colette.

Or, l'auteure vit dans un contexte où l'attachement familial est déjà très fort, ce qui peut expliquer le fait qu'elle donne elle-même autant d'importance aux liens familiaux. En effet, on découvre dans *Sido* que le père de la narratrice « aimait sans mesure » sa femme, tandis que cette dernière « l'aimait d'un invariable amour³⁴⁸ ». Cet amour entre les parents de la jeune fille était si fort, que celle-ci avait parfois l'impression de « gêner » leur tranquillité : « Oui, tous quatre, nous autre enfants, nous avons gêné mon père. En est-il autrement dans les familles où l'homme, passant l'âge de l'amour, demeure épris de sa compagne ? Nous avons, toute sa vie, troublé le tête à tête que mon père rêvait...³⁴⁹ ». De plus, le père de Colette, surnommé « le Capitaine », se nomme en réalité Jules-Joseph Colette, patronyme que l'auteure prendra pour nom d'écrivain. Par cela, l'auteure indique qu'elle reconnaît l'importance de son père dans sa vie d'enfant et, surtout, dans sa vie d'écrivain. En effet, comme nous l'avions évoqué précédemment, le père semble être, dans une certaine mesure, à l'origine de la vocation d'écrivain de Colette³⁵⁰ : dans un passage de *Sido*, l'auteure raconte l'« œuvre imaginaire », sorte d'« héritage immatériel³⁵¹ », laissée par son père après sa mort. Le thème de la filiation et de la transmission est alors très présent. Mais il se crée, surtout, une réelle transmission entre Colette et les membres de sa famille dans la mesure où ce sont eux qui fondent la personnalité de l'auteure, enracinée dans des valeurs d'attachement à la terre. C'est ce qu'explique Nicole Ferrier-Caverivière :

Au-delà de la séparation et des blessures, les racines qui relient Colette à son pays restent donc celles de l'amour de la vie, non de la douleur ; malgré les épreuves qui ont marqué son cœur de jeune fille, elle a choisi le parti de la vie heureuse. Nous touchons là l'un des traits les plus frappants de la personnalité de Colette. Ne jamais désespérer, même aux plus durs moments, ne jamais renoncer ni sombrer dans la tristesse et la mélancolie : voilà Colette telle que sans doute son pays et son enfance lui ont appris à être et à demeurer³⁵².

C'est plus précisément la mère qui est à l'origine de ce goût chez Colette pour la vie, en particulier pour celle qui se manifeste sous toutes ses formes à la campagne, puisqu'elle lui a

³⁴⁷ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 47.

³⁴⁸ Colette, *Sido*, op. cit., p. 57.

³⁴⁹ *Id.*, p. 59.

³⁵⁰ Voir p. 8.

³⁵¹ Colette, *Sido*, op. cit., p. 76.

³⁵² Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, op. cit., p. 11.

appris à regarder et à être sensible au monde qui l'entoure. La construction même des nouvelles de *La Maison de Claudine* témoigne du rôle majeur de la mère dans l'enfance de la narratrice. En effet, six nouvelles annoncent, dès leur titre, qu'elles sont centrées sur le personnage de la mère, souvent associée à des sujets de plus de poids que ceux évoqués dans les autres nouvelles : « Ma mère et la morale », « Ma mère et les livres », « Ma mère et la maladie ». Quelques exceptions existent tout de même : « Maternité », renvoie de façon quelque peu détournée à la mère puisqu'il ne s'agit pas de l'accouchement de Sido mais qu'elle reste un des personnages principaux. Dans « Le Rire » cependant, il est bien question du rire de la mère, à défaut que le titre l'explique. De même, si l'intitulé de la première nouvelle ne nomme pas Sido, il relaye son persistant appel : « Où sont les enfants ? ». Cette omniprésence de Sido dans l'œuvre de Colette témoigne donc du poids de la mère dans la vie de l'auteure ; une mère dont le legs principal, qui est au cœur de toute l'œuvre de Colette, est le « don d'émerveillement³⁵³ ».

Sido enseigne en effet à sa fille « le culte de la beauté du monde³⁵⁴ ». Cette caractéristique si singulière de la mère pousse la narratrice de *Sido* à se demander : « D'où lui venait le don de définir, de pénétrer, et cette forme décrétale de l'observation ?³⁵⁵ ». Cette capacité à observer sera alors racontée dans *La Maison de Claudine*, premier ouvrage qui évoque Sido, principalement au travers du personnage de la narratrice elle-même qui a hérité de ce don de l'observation. Selon Fabienne Quillout, la mère est à l'origine du lien fort que Colette entretient avec sa campagne natale et c'est en décrivant le plus justement possible cette campagne d'enfance que Colette se rapproche le plus du regard que sa mère elle-même portait sur cette maison et sur ce jardin. C'est sûrement une des meilleurs façons de rendre hommage à cette figure maternelle : « Colette est un écrivain de la terre, de la France provinciale, une femme qui a passionnément aimé les paysages de sa Puisaye natale – lieux originels : maison, jardin, forêt, qui la rattachaient à Sido, sa mère, et qu'elle a cherché à rejoindre par la pensée et l'écriture³⁵⁶ ». Selon Sylvie Tinter, Sido apparaît donc comme un « point de repère, un modèle que le "je" de l'héroïne s'efforce perpétuellement de suivre³⁵⁷ ». Aussi, Colette célébrera son attachement profond à la vie tout au long de l'œuvre, notamment par un recours à la synesthésie³⁵⁸, en se réclamant toujours de cette « femme qui ne cessa elle-même d'éclorre, infatigablement, pendant trois quart de siècle...³⁵⁹ ».

Le thème de la filiation est donc central chez Colette puisque la plupart des nouvelles de *La Maison de Claudine* sont fondées sur la présence des différents personnages familiaux qui composent la vie de la narratrice, en particulier la mère qui détient une place centrale. De fait, si une majeure partie des sections de l'œuvre mettent l'accent sur une filiation particulière, qu'elle soit maternelle, paternelle ou fraternelle, c'est également au travers d'« étonnantes symétries³⁶⁰ » entre certaines d'entre elles que se manifeste le plus fortement ce thème de la filiation. En effet, des symétries se développent entre une génération et une autre, marquant une double filiation : celle dont Colette elle-même hérite et celle dont elle est la légataire en tant qu'adulte.

³⁵³ Nous reprenons ici la formule de Nicole Ferrier-Caverivière dans *Colette l'authentique*, op. cit., p. 11.

³⁵⁴ *Idem*.

³⁵⁵ Colette, *Sido*, op. cit., p. 32.

³⁵⁶ Fabienne Quillout, « Visages de la mer dans l'œuvre de Colette », art. cit., p. 174.

³⁵⁷ Sylvie Tinter, *Colette et le temps surmonté*, Genève, Éditions Slatkine, 1980, p. 66.

³⁵⁸ Voir p. 56-60.

³⁵⁹ Colette, *La Naissance du jour*, op. cit., p. 8.

³⁶⁰ Nous reprenons ici le terme de Francine Dugast-Portes dans *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, op. cit., p. 170.

Francine Dugast-Portes analyse cette symétrie au travers de l'image du cercle et des intersections. Elle parle notamment d'une certaine « circularité dans la composition³⁶¹ », caractéristique de *La Maison de Claudine*. En effet, plusieurs éléments dans l'œuvre, permettent d'affirmer qu'il y a bien une « structure en spirale³⁶² » qui se met en place, fondée essentiellement sur les différents personnages de la famille. Tout d'abord, la « sauvagerie » du premier mari de Sido, exposée dans la nouvelle « Le Sauvage », réapparaît chez sa fille Juliette, mais aussi chez ses fils. Dans la nouvelle « Ma sœur aux longs cheveux », la narratrice décrit en effet sa demi-sœur comme une créature étrange, murée dans un silence permanent qui l'isole des autres. Cette « étrangère³⁶³ » semble ne vivre que pour sa passion de la lecture :

À midi, elle lisait déjà, le grand déjeuner finissant à onze heures. Le matin, couchée, elle lisait encore. Elle détournait à peine, au bruit de la porte, ses yeux noirs mongols, distraits, voilés de roman tendre ou de sanglante aventure. Une bougie consumée témoignait de sa longue veille³⁶⁴.

Les « yeux noirs mongols » accentuent l'étrangeté et le caractère sauvage de ce personnage. Mais c'est aussi, et surtout, son goût pour la solitude qui rapproche Juliette de son père. En effet, dans cette même nouvelle, la narratrice dit encore : « Des romans bourraient les coussins, enflaient la corbeille à ouvrage, fondaient au jardin, oubliés sous la pluie. Ma sœur aux longs cheveux ne parlait plus, mangeait à peine, nous rencontrait avec surprise dans la maison, s'éveillait en sursaut si l'on sonnait³⁶⁵ ». En cela, la description du « Sauvage » se rapproche alors de celle de sa fille Juliette : la narratrice nous raconte qu'il tient ce surnom de sa façon de « chevaucher seul, de chasser sans chien ni compagnon, de demeurer muet³⁶⁶ ». Le caractère solitaire de ce père se retrouve donc clairement chez sa fille Juliette, l'auteure mettant ainsi en avant la thématique de la filiation. De même, dans *Sido*, Colette choisit d'intituler la dernière section de l'œuvre « Les Sauvages ». Ce titre, très ressemblant à celui que l'on trouve dans *La Maison de Claudine*, est cette fois utilisé pour décrire les deux frères de la narratrice, fils eux aussi de Sido et de son premier mari. La narratrice illustre, à nouveau, le caractère solitaire de ces deux jeunes hommes, en particulier du second :

L'aîné commandait, le second mêlait, à son zèle, une fantaisie qui l'isolait du monde. Mais l'aîné savait qu'il allait commencer ses études de médecine, tandis que le second espérait sourdement que rien ne commencerait jamais pour lui, sauf le jour suivant, sauf l'heure d'échapper à une contrainte civilisée, sauf la liberté totale de rêver et de se taire...³⁶⁷

Réapparaît alors dans ce passage l'idée d'un fort désir de solitude et, en même temps, de liberté, celle qui permet de se tenir à l'écart de la société civilisée et de rester muré dans son silence. Or, selon Francine Dugast-Portes, la fille de Colette, héroïne des trois dernières nouvelles de *La Maison de Claudine*, semble elle aussi manifester une certaine ressemblance avec le premier mari de Sido : « Bel-Gazou, dans les derniers textes de *La Maison de Claudine*, assume le même refus des conventions adultes, et le contact privilégié avec la nature³⁶⁸ ». En

³⁶¹ Francine Dugast-Portes, *Colette, les pouvoirs de l'écriture, op. cit.*, p. 170.

³⁶² *Idem.*

³⁶³ Colette, *La Maison de Claudine, op. cit.*, p. 71.

³⁶⁴ *Id.*, p. 66.

³⁶⁵ *Id.*, p. 69.

³⁶⁶ *Id.*, p. 12.

³⁶⁷ *Id.*, p. 79-80.

³⁶⁸ Francine Dugast-Portes, *Colette, les pouvoirs de l'écriture, op. cit.*, p. 170.

effet, par son plaisir à s'isoler dans la nature et dans ses activités, la petite fille se rapproche du « Sauvage ». Dans « La couseuse », par exemple, on apprend que, lorsqu'elle coud, elle est « muette longuement », « elle se tait » et « elle pense³⁶⁹ ». Toutefois, c'est principalement grâce à sa mère, Colette, le tenant elle-même de sa propre mère, Sido, que la jeune « Bel-Gazou » développe une attention privilégiée pour la nature. Cette filiation sur deux générations se manifeste de façon explicite par le recours au même sobriquet – « Bel-Gazou » étant, avant tout, le surnom que le Capitaine avait donné à sa fille :

Le sobriquet chantant de Bel-Gazou, dont la sixième nouvelle assure que Colette le reçut de son provençal de père, passe alors à sa fille à elle – comme, dans la vie réelle, son nom devenu prénom. Le livre en reçoit un enrichissement de valeur symbolique : il s'inscrit dans un enchaînement de cycles maternels où transparaît le mythe, en l'occurrence rassurant, de l'éternel retour³⁷⁰.

Cet « éternel retour » et cette filiation maternelle sont d'autant plus importants que, dans la construction même de l'œuvre, les dernières nouvelles qui évoquent la fille de Colette semblent venir répondre aux premières, dans lesquelles il est question de la narratrice enfant. Par exemple, dans « L'Enlèvement », on découvre que la jeune Colette, à seulement « neuf ans », répond avec beaucoup de maturité aux angoisses de sa mère Sido. De la même façon, dans « La couseuse », une des trois nouvelles évoquant la fille de Colette, on apprend que cette dernière a neuf ans également et qu'elle fait déjà preuve d'une grande curiosité et capacité à penser. Cela s'exprime notamment par une relation mère-fille assez similaire et mise en avant au travers de deux nouvelles qui se font écho : « Le curé sur le mur » et « La couseuse ». Dans ces deux nouvelles, il y a une incompréhension entre la mère et la fille et le dialogue se trouve alors bloqué en raison d'un usage inapproprié d'un mot. Il s'agit du mot « presbytère » dans la première nouvelle, dont nous avons déjà parlé précédemment³⁷¹, et de l'expression « pour dépendre » dans la deuxième. Or, les raisons de cette incompréhension sont quelque peu différentes. Dans « Le curé sur le mur », Minet-Chéri construit un monde imaginaire autour de ce mot inconnu : « Un peu plus tard, le mot perdit de son venin, et je m'avisai que "presbytère" pouvait bien être le nom scientifique du petit escargot rayé jaune et noir...³⁷² ». C'est alors son caractère imaginatif et enfantin qui est mis en avant. Dans « La couseuse », Bel-Gazou fait preuve de plus de maturité et s'interroge déjà sur les relations amoureuses des adultes. Ce sont ainsi son esprit et sa curiosité qui sont mis en valeur :

Elle coud et superpose, à son œuvre qu'elle néglige, des images, des associations de noms et de personnes, tous les résultats d'une patiente observation. Un peu plus tard viendront d'autres curiosités, d'autres questions, mais surtout d'autres silences. Plût à Dieu que Bel-Gazou fût l'enfant éblouie et candide, qui interroge crûment, les yeux grands ouverts !... Mais elle est trop près de la vérité, et trop naturelle pour ne pas connaître [...]³⁷³.

Ici, il semble que l'enfant « éblouie et candide » renvoie à celle qu'était l'auteure elle-même enfant, décrite au travers du personnage de Minet-Chéri. S'il y a filiation et ressemblance

³⁶⁹ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 154.

³⁷⁰ Maurice Delacroix, « De la maison de Sido à *La Maison de Claudine* », dans : Colette, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dirs), op. cit., p. 14.

³⁷¹ Voir p. 57.

³⁷² Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 29.

³⁷³ *Id.*, p. 158.

entre les deux personnages, Bel-Gazou paraît surpasser, ici, l'enfant que fut sa mère avant elle, en faisant preuve de moins de naïveté et de plus de maturité au même âge. Elle ne peut donc être cette enfant candide, qui interroge innocemment : elle est, au contraire, pleine d'esprit et dotée d'une capacité d'observation lui permettant d'être plus près de la vérité.

Cependant, Francine Dugast-Portes va plus loin dans l'analyse de cette filiation entre les nouvelles évoquant Colette enfant et celles où il est question de sa propre fille : selon elle, la quête, dans la première nouvelle de l'œuvre, du temps perdu et des enfants qui s'y trouvaient autrefois aboutit, dans la dernière nouvelle, à « la poésie d'un chant imaginaire³⁷⁴ ». En effet, dans « La Noisette creuse », le temps semble d'abord ne plus exister et l'enfant est comme implantée dans cette campagne pour toujours : « Ainsi, immobile, et comme désaffectée par l'attention, elle n'a presque plus d'âge³⁷⁵ ». Alors que l'enfant écoute le chant de la noisette creuse, la narratrice nous dit encore :

Mieux vaut se taire, et cacher, tantôt dans une poche, tantôt dans un vase vide ou dans le nœud d'un mouchoir, la noisette qu'un instant, impossible à prévoir, dépouillera de toutes ses vertus, mais qui pour l'heure chante, contre l'oreille de Bel-Gazou, ce chant qui la tient immobile et comme enracinée...³⁷⁶

Dans ces deux passages, c'est alors l'auteure qui reprend la parole et qui redevient le personnage focalisateur puisque Bel-Gazou apparaît entièrement absorbée par l'écoute de cette noisette creuse, absente, voire même désincarnée. Elle prend une dimension presque mythique et symbolique : elle n'est plus Bel-Gazou mais l'image de l'enfance. L'enjeu de cette dernière nouvelle est donc, surtout, de mettre en lumière, une fois de plus, la beauté de l'enfance et la distance qui sépare ce monde de celui des adultes. En effet, à la fin de la nouvelle, Bel-Gazou transforme son impression auditive du chant de la noisette creuse en impression visuelle : « Je vois ! Je vois la chanson ! Elle est aussi fine qu'un cheveu, elle est aussi fine qu'une herbe !...³⁷⁷ ». Par cette transposition poétique, Colette représente avec beaucoup de finesse la beauté de l'esprit d'enfance, permettant de voir le monde autrement. Ainsi, à travers un usage du discours indirect libre attribué à Bel-Gazou, l'auteure transmet un certain sentiment de nostalgie de l'enfance : « Les grandes personnes sont ainsi faites qu'on devrait passer la vie à tout leur expliquer – en vain³⁷⁸ ». Cette allusion à un temps révolu se manifestait déjà dans la première nouvelle de l'œuvre, alors que l'auteure exprimait son sentiment de ne plus être à sa place dans une campagne qu'elle regarde alors avec des yeux d'adulte :

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait, – lumières, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux, murmure de voix humaines qu'a déjà suspendu la mort, – un monde dont j'ai cessé d'être digne ?...³⁷⁹

Ici, l'emploi de l'adjectif « digne » de façon négative, en tant que caractéristique perdue au fil des années, est intéressant. En effet, la phrase souligne une innocence d'enfant qui s'est évanouie avec les années. Aussi, alors que l'adulte ne parvient plus à observer la campagne, les fleurs et les bêtes avec le regard imaginatif, inventif, naïf et, surtout, émerveillé de l'enfant, il

³⁷⁴ Francine Dugast-Portes, *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, op. cit., p. 168.

³⁷⁵ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 158.

³⁷⁶ *Id.*, p. 158-159.

³⁷⁷ *Id.*, p. 159.

³⁷⁸ *Id.*, p. 158.

³⁷⁹ *Id.*, p. 6.

semble ne plus être adapté à cet environnement. Seul l'enfant possède les qualités honorables indispensables à la vie rurale, d'où le fait que Colette cherchera, tout au long de l'œuvre, à décrire sa campagne natale à travers son regard d'enfant. De la même façon, à la fin de la dernière nouvelle de l'œuvre, constituant la conclusion de *La Maison de Claudine*, l'auteure évoque avec regret la fin de l'enfance de Bel-Gazou. Pour cela elle utilise des verbes au futur, des indications temporelles telles que « l'an prochain » répété deux fois, des tournures négatives et des constructions en opposition – « elle retrouvera [...]. Mais peut-être ne retrouvera-t-elle pas » –, qui marquent l'éloignement progressif de l'enfance. Revenant alors à la synesthésie, Colette tente de faire voir une dernière fois cet état d'enfance qui rend la vie exceptionnelle :

Mais peut-être ne retrouvera-t-elle pas sa subtilité d'enfant, et la supériorité de ses sens qui savent goûter un parfum sur la langue, palper une couleur et voir – « fine comme un cheveu, fine comme une herbe » – la ligne d'un chant imaginaire...³⁸⁰

Encore une fois, les sens affirment leur « supériorité » sur tout le reste, d'autant plus durant l'enfance. Colette rend donc clairement, dans cette œuvre, un hommage sensible au temps de l'enfance. Or, selon Nicole Ferrier-Caverivière cette recherche de l'enfance n'a pas pour enjeu de retrouver un temps perdu mais d'atteindre au plus près, par le récit rétrospectif, ce regard et cette sensibilité d'enfant à travers lesquels s'est construit la personnalité de l'écrivain : « Colette ne part pas à la recherche du temps perdu ; elle sait qu'il est bien révolu et que son enfance est comme un lointain continent englouti. En revanche, elle s'efforce de retrouver les fils précieux qui la rattachent aux valeurs qui ont façonné sa personnalité³⁸¹ ». Ainsi, nous pouvons dire que le thème de la filiation a une place majeure dans l'œuvre de Colette, d'abord en tant que fil conducteur des différentes nouvelles qui se construisent, pour la plupart, autour des différents personnages de la famille ; ensuite, en tant qu'appui à la représentation de la beauté de l'enfance. En effet, c'est par des effets de symétrie et une forme de « circularité dans la composition », que la filiation sur deux générations permet de montrer un éternel retour des mêmes caractères et des mêmes valeurs. Chez Annie Ernaux, la filiation est également une thématique centrale, au point d'inscrire l'auteure dans ce que Dominique Viart nomme le « récit de filiation ». Or, nous verrons que celui-ci n'a pas tout à fait les mêmes enjeux que chez Colette.

b) Annie Ernaux ou la quête constante d'une origine à travers le « récit de filiation ».

Il avait été mis en lumière, déjà, dans la première partie de ce travail³⁸², l'existence du genre des « récits de filiation », terme employé pour la première fois en 1996 par Dominique Viart afin de définir des œuvres qui restent irréductibles à l'autofiction et qui sont centrées autour des questions de filiation, d'héritage et de transmission. Ce genre s'inscrit dans celui, plus général, des récits de vie, représentatifs d'une littérature qui cherche un retour au sujet. Le récit de filiation constitue alors, non pas un récit chronologique sur soi, mais une « enquête sur l'ascendance du sujet³⁸³ ». Toutefois, si l'auteur décentre son propos sur un autre individu que lui-même, l'enjeu reste très souvent le même : le narrateur cherche à mieux se connaître lui-même à travers le récit de vie de ses ascendants.

³⁸⁰ Colette, *La Maison de Claudine*, op. cit., p. 159.

³⁸¹ Nicole Ferrier-Caverivière, *Colette l'authentique*, op. cit., p. 20.

³⁸² Voir p. 15.

³⁸³ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », art. cit., p. 96.

Aussi, il convient de mettre en avant la visée de ces récits de filiation, qui s'avère tout de même assez différente de la thématique de la filiation telle qu'elle est traitée par Colette dans *La Maison de Claudine*. Pour cela, nous nous appuyons en particulier sur les propos de Laurent Demanze : selon lui, le récit de filiation doit être considéré comme un symptôme de l'époque contemporaine qui, après de moments de rupture avec le passé, renoue avec les époques révolues, « moins dans le souci d'y puiser une nostalgie que dans le désir d'y interroger nos inquiétudes³⁸⁴ ». Cette archéologie que mène le récit de filiation, interrogeant les origines familiales, n'est donc pas « un récit mythique des origines, qui fonde une identité, mais le lieu d'une interrogation et d'une inquiétude³⁸⁵ ». Or, nous l'avons montré précédemment, la thématique de la filiation telle qu'elle est abordée chez Colette laisse une part importante à la peinture, parfois un peu idéalisée, du temps de l'enfance. Dans le récit de filiation contemporain, à l'inverse, l'enquête autour des ascendants et des liens de filiation souligne, non pas la sensibilité d'un regard d'enfant, mais une inquiétude caractéristique du sujet contemporain. Le récit se constitue alors sous la forme d'une démarche scientifique, les narrateurs cherchant généralement à restituer, à la manière des historiens, à travers des archives familiales et des documents d'époque, la teneur des expériences passées :

Dans cette investigation, le passé n'est pas l'objet d'un savoir qu'il s'agirait de formuler ou de stabiliser à travers des concepts, mais l'objet d'une expérience qu'il s'agit de faire revivre, pour pouvoir se mettre à la place de l'ascendant et comprendre ce qu'il a vécu. Si les outils historiques ou sociologiques employés dans ces récits de filiation sont à bien des égards des instruments critiques, ils sont aussi des vecteurs d'empathie qui permettent de saisir, même fugitivement, les blessures et les douleurs d'autrefois³⁸⁶.

L'enjeu du récit de filiation n'est donc pas d'exprimer une forme de nostalgie face au passé et aux souvenirs des membres de la famille composant ce passé, mais de comprendre ce que les ascendants ont pu vivre : en racontant leur propre expérience de vie, en laissant apparaître leurs inquiétudes et leurs sentiments, l'auteur parvient à mettre en lumière les tendances et les événements majeurs d'une époque révolue. En cela, le récit de filiation se rapproche du principe de l'autosociobiographie dont Annie Ernaux est l'initiatrice. En effet, ces deux genres de récit de soi ont une dimension historique et sociologique forte, utilisent des documents objectifs pour reconstituer le passé et appréhendent le passé comme l'objet d'une expérience qu'il s'agit de faire revivre. De plus, pour cette enquête scientifique, le récit de filiation, de la même manière que l'autosociobiographie, sollicite les savoirs, en particulier ceux de la sociologie chez Annie Ernaux. Ce qui distingue donc, finalement, les récits de filiation d'Annie Ernaux de ses œuvres autosociobiographiques c'est le point de vue adopté : dans les récits de filiation c'est un des membres de la famille qui est le personnage principal – comme c'est le cas du père dans *La Place* et de la mère dans *Une Femme* –, tandis que l'autosociobiographie est en continuité avec l'autobiographie et place donc la narratrice elle-même comme sujet d'investigations. Comment doit-on alors considérer l'ouvrage d'Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, qui, tout en plaçant la narratrice elle-même comme sujet principal de l'œuvre, développe une interrogation sur la filiation ?

³⁸⁴ Laurent Demanze, « Le récit de filiation aujourd'hui », dans : *Lire au lycée professionnel*, CERCC ENS-Lyon, 2012.

³⁸⁵ *Idem.*

³⁸⁶ *Idem.*

Il est important de revenir tout d'abord sur les définitions que nous avons données du terme « filiation » dans la première partie³⁸⁷. La première acception du mot correspond à l'idée de filiation telle qu'elle est entendue dans « récit de filiation », c'est-à-dire un « lien de parenté unissant un être humain à ses ascendants ». Nous avons également évoqué la filiation « spirituelle », celle qui souligne un rapport de dépendance ou un lien unissant un élève vis-à-vis d'un maître par exemple. Toutefois, il reste un dernier sens dont il n'a pas été question dans la première partie et qui paraît important ici. En effet, si l'on prend le terme de « filiation » au sens figuré, il signifie alors : « enchaînement logique de choses issues les unes des autres ; rapport d'un effet final à une cause principale ». *Mémoire de fille* pourrait se rapprocher de ce sens figuré de la filiation puisque l'auteure, connaissant la finalité des événements de cette année 1958 et les abordant avec le recul que lui permet son regard d'adulte, va tenter de trouver les causes et de comprendre les enchaînements qui l'ont menée à cette douloureuse expérience. Pour cela, elle va interroger sa propre filiation avec la jeune fille qu'elle était en 1958 et tenter, de la façon la plus objective qui soit, de retrouver des liens et des correspondances entre le « elle » et le « je » qui se côtoient dans l'œuvre. Cette interrogation autour de la filiation peut-elle alors se rapprocher du récit de filiation tel que Dominique Viart le conçoit ?

Dans sa définition du récit de filiation³⁸⁸, Dominique Viart fait ressortir plusieurs caractéristiques majeures du genre. Tout d'abord, selon lui, le récit de filiation se configure sur le mode de l'enquête, c'est-à-dire qu'il procède à rebours du récit type biographique traditionnel et de sa chronologie linéaire. Partant du présent, le récit remonte le temps en collectant peu à peu des souvenirs, objets ou documents permettant de déchiffrer le passé. Cette première caractéristique ne s'adapte pas tout à fait au récit qui a lieu dans *Mémoire de fille*. En effet, le récit de l'été 1958 est bien chronologique et globalement linéaire : il débute, au début de l'œuvre, le 14 août, alors qu'Annie Duchesne arrive à la colonie et se termine à la fin du mois de septembre, au moment où la jeune fille quitte la colonie. Mais, à l'inverse d'un récit autobiographique plus traditionnel à l'image celui de Simone de Beauvoir dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Annie Ernaux ne s'en tient pas à une chronologie entièrement linéaire puisqu'elle laisse apparaître un dialogue constant entre ses interrogations au moment présent et la restitution linéaire de l'événement passé de 1958. Le récit de cet été-là est alors très souvent entrecoupé de réflexions de l'auteure, reprenant la parole à la première personne du singulier. C'est justement grâce à cette distance créée entre le « je » auteur-narrateur et le « elle » personnage qu'Annie Ernaux se rapproche sûrement le plus des caractéristiques du récit de filiation.

En effet, un des autres aspects majeurs selon Dominique Viart, est que le récit de filiation laisse apparaître une incertitude du propos, dû au fait que la mémoire est défaillante, mais aussi car celui ou celle dont il est question a disparu et ne peut donc plus aider l'auteur dans l'exactitude des faits. Le récit est alors traversé par des supputations et des hypothèses, présentées comme telles dans le corps même du livre. Dans *Mémoire de fille*, en premier lieu parce que l'auteure choisit d'employer le « elle » pour raconter sa propre histoire, le lecteur a l'impression qu'il s'agit du récit de vie d'une autre personne. Pour accentuer cette impression de distance, l'auteure joue alors avec les codes du récit de filiation en mettant en avant ses

³⁸⁷ Voir p. 7.

³⁸⁸ Dominique Viart, « Le récit de filiation : "éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 207-210.

doutes sur les faits qu'elle raconte et sur sa façon de les raconter. On peut alors lire, par exemple :

La suite chronologique, je ne peux l'écrire qu'en sautant d'une image à l'autre, d'une scène à l'autre, des scènes dont la durée réelle n'a pas dû souvent excéder quelques minutes, voire secondes, mais qui a été démesurément distendue dans la mémoire, comme si celle-ci en rajoutait un peu plus à chaque passage³⁸⁹.

Dans ce passage, Annie Ernaux exprime clairement le fait que la construction du récit des événements passés n'est pas toujours entièrement chronologique mais suit le fil des différents souvenirs qui reviennent peu à peu à l'esprit de l'auteure. De même, un peu plus loin, la narratrice montre qu'elle ne connaît pas toutes les émotions de celle dont elle fait le récit :

Je la suis, cette fille, image par image, depuis le soir où elle est entrée avec sa coturne dans la cave et que H l'a invitée à danser mais il m'est impossible de saisir tous les glissements, la logique, qui l'ont conduite à l'état où elle se trouve³⁹⁰.

On retrouve ici la réflexion autour de l'enchaînement des événements, ainsi qu'un questionnement sur les rapports de cause à effets, qui, comme nous l'avons dit, évoque l'idée de filiation dans son sens figuré. L'enjeu du récit est donc bien de tenter de retrouver, à travers les divers souvenirs et par le biais d'outils historiques et sociologiques, les « douleurs » et les « blessures » qui ont marqué l'expérience d'autrui, pour reprendre les termes de Dominique Viart. Cet usage d'outils historiques et sociologiques est également une des caractéristiques majeures du récit de filiation, selon Dominique Viart :

De même, comme on l'a vu, le dialogue avec la sociologie est central. La conscience de la position sociale et de ses évolutions, l'utilisation d'un matériau social pour nourrir l'enquête menée sont très fréquemment mis en évidence³⁹¹.

Cet aspect du récit de filiation peut totalement s'appliquer à l'œuvre d'Annie Ernaux. En effet, il est celui qui se rapproche le plus du principe de l'autosociobiographie et donc, de fait, du style de l'auteure dans lequel la sociologie a une place centrale. Dans *Mémoire de fille*, l'analyse se situe bien dans le domaine de la sociologie. Au début de l'œuvre, par exemple, la narratrice expose l'importance de représenter le milieu dans lequel la fille de 1958 évolue : « Il faut continuer, définir le terrain – social, familial et sexuel – où s'épanouissent à ce moment-là son désir et son orgueil, son attente, chercher les raisons de l'orgueil et les causes du rêve³⁹² ». Encore une fois ici, au-delà de la dimension sociohistorique du récit, on constate que le récit se construit bien sous la forme d'une enquête scientifique, cherchant à déterminer « les raisons » et « les causes ». La réflexion autour des différences de classe sociale a également sa place dans *Mémoire de fille* :

Au pensionnat, les différences sociales lui étaient connues mais la fille de l'épicerie pouvait s'enorgueillir de résultats que n'atteignaient pas les filles riches dont le classement scolaire était souvent inverse du classement social de leurs parents³⁹³.

³⁸⁹ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 47.

³⁹⁰ *Id.*, p. 53.

³⁹¹ Dominique Viart, « Le récit de filiation : "éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », art. cit., p. 208.

³⁹² Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 25.

³⁹³ *Id.*, p. 85-86.

On remarque donc bien, dans ces quelques passages, qu'il y a un « travail de réhistoricisation du sujet narratif³⁹⁴ », caractéristique lui aussi du récit de filiation : le sujet dont il est question est toujours replacé dans une Histoire et dans un contexte social, créant ainsi un va et vient entre histoire individuelle et Histoire collective. Toutefois, si ces quelques éléments majeurs du récit de filiation semblent, pour la plupart, respectés dans *Mémoire de fille*, il se crée au sein du récit un réel questionnement autour de la filiation entre la jeune fille de la colonie et l'adulte qu'elle est devenue, qu'il paraît important de mettre en lumière ici. Comme nous l'avons déjà montré lors de l'analyse de la présence de photographies dans l'œuvre d'Annie Ernaux, la narratrice cherche, au travers de supports extérieurs au récit, à se reconnaître dans celle qu'elle était cinquante ans auparavant³⁹⁵. Or, dès le début du récit, on remarque qu'elle se distingue assez clairement de la jeune fille de 1958 : « La fille de la photo n'est pas moi³⁹⁶ ». Cependant, au fil du récit, la narratrice semble ne pas réussir à échapper à une certaine forme de ressemblance qui permet aux deux entités, finalement, de se rapprocher :

À chaque fois, c'est comme si j'étais raptée par la fille sur l'écran, que je devenais elle, non la femme que je suis aujourd'hui, mais la fille de l'été 58. C'est elle qui me submerge, suspend mon souffle, me donne brièvement l'impression de ne plus exister hors de l'écran³⁹⁷.

Ici, la fille de 58 et la femme adulte semble ne former plus qu'une seule et même personne. En effet, malgré toute la distance que tente d'instaurer l'auteure, la filiation avec la jeune fille est indéniable : elle est elle-même et raconter son histoire c'est se fondre dans celle qu'elle était quelques années plus tôt, c'est faire disparaître l'adulte au profit de l'adolescente, d'où cette « impression de ne plus exister hors de l'écran ». Toutefois, si la narratrice développe l'idée d'une certaine filiation, c'est principalement le refus de cette filiation qui est majoritaire dans l'ensemble de l'œuvre. Au lieu de chercher à mieux se connaître en se rapprochant de celle qu'elle était, Annie Ernaux s'en détache entièrement afin de se retrouver. C'est ce qui se passe à la fin de l'œuvre, quand la narratrice décide de revenir sur les lieux de la colonie des années plus tard :

Au fond je revenais non pas pour que les lieux de 58 me « disent quelque chose » mais pour que, moi, je dise aux murs gris de la bâtisse du XVII^e siècle, à la petite fenêtre de ma chambre en haut de la façade, sous le toit, que je n'avais plus rien à voir avec la fille de 58³⁹⁸.

Ainsi, selon Dominique Viart, les récits de filiation ont un enjeu central qui est celui de l'« éthique de la restitution » :

Les récits de filiation déploient en effet une double *restitution*. Dans une première acception du terme, il s'agit d'*établir* ce qui a eu lieu, de *reconstituer* ce qui s'est défait. À partir du matériau que ces récits brassent – archives, témoignages, réminiscences, supputations, récits reçus... – s'élabore tout un travail de reconstitution, qui tente à la fois de combler une ignorance et de donner voix à ce qui n'a pas eu accès à la langue ni au récit. Mais « restituer » c'est aussi « rendre

³⁹⁴ Dominique Viart, « Le récit de filiation : "éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 208.

³⁹⁵ Voir p. 74.

³⁹⁶ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, *op. cit.*, p. 20.

³⁹⁷ *Id.*, p. 21-22.

³⁹⁸ *Id.*, p. 149.

quelque chose à quelqu'un ». Ici, c'est rendre leur existence à ceux qui s'en sont trouvé dépouillés, leur conférer une légitimation perdue, leur retrouver une dignité malmenée³⁹⁹.

Cette « éthique de la restitution » paraît illustrer très justement l'enjeu de l'œuvre d'Annie Ernaux. En effet, si l'on ne peut pas réellement parler de « récit de filiation » dans le cas de *Mémoire de fille*, puisqu'il ne s'agit pas d'une personne distincte de celle de l'auteure – même si cette dernière cherche à créer l'illusion –, il y a toutefois un désir profond de reconstituer un événement passé et de poser des mots sur une souffrance qui n'a jamais pu se dire. L'auteure cherche, de plus, à rendre une légitimité à cette fille de 58 et à lui redonner la dignité perdue et malmenée par les humiliations et les insultes. C'est en tout cas le sentiment que la narratrice laisse apparaître dans le récit :

Je redeviens la contemporaine d'événements vécus par d'autres, des inconnus, je suis reliée de nouveau à un monde commun et c'est comme si la réalité des autres attestait de la réalité de la fille de 58⁴⁰⁰.

La filiation a donc bien sa place dans l'œuvre d'Annie Ernaux. Si l'on considère l'œuvre dans son ensemble, il apparaît clairement que, par le biais de vrais récits de filiation, Annie Ernaux place cette problématique au cœur de son écriture. Aussi, dans un récit tel que celui qui a lieu dans *Mémoire de fille* et qui ne s'apparente pas directement au genre des récits de filiation, la thématique de l'héritage et de la filiation reste très présente. En effet, comme nous venons de le montrer, l'auteure revient sur le passé afin de retrouver la jeune fille qu'elle était, de mieux comprendre ses pensées et ses actes pour finalement mieux se connaître elle-même. Or, elle se distance de la fille de 1958 et livre alors une sorte d'anti-récit de filiation qui, tout en redonnant une légitimité à celle qu'elle était, réussit également à se détacher de celle-ci pour mieux exister pleinement en tant qu'adulte. Tant chez Colette que chez Annie Ernaux, le thème de la filiation a donc une place majeure dans le récit de soi, même si celui-ci n'a pas le même enjeu de l'une à l'autre.

Toutefois, s'il est vrai que la filiation s'entend, dans son sens premier, comme le lien que l'on entretient avec ses ascendants, il existe aussi une filiation plus spirituelle, synonyme d'influence, que nous souhaitons mettre au jour dans la partie suivante. Revenant alors à Simone de Beauvoir, l'auteure qui nous avait précédemment intéressée, il s'agira de mettre en question les liens de filiation qui, revendiqués ou non, peuvent se faire jour entre les trois auteures, plus particulièrement de Colette à Simone de Beauvoir et de Simone de Beauvoir à Annie Ernaux.

2) Colette, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux : filiations entre écrivaines.

a) *L'influence décisive de Colette sur Simone de Beauvoir.*

Dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir fait référence à Colette à plusieurs reprises, que ce soit pour évoquer ses propres lectures de jeunesse ou son environnement familial dans lequel Colette avait sa place en tant qu'écrivain. En effet, on apprend par exemple que la mère de Simone de Beauvoir arracha un jour une œuvre de Colette

³⁹⁹ Dominique Viart, « Le récit de filiation : "éthique de la restitution" contre "devoir de mémoire" dans la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 210.

⁴⁰⁰ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, *op. cit.*, p. 70.

des mains de sa servante : « Maman avait arraché des mains de Louise *Claudine à l'école* et le soir elle avait commenté l'incident avec papa : "Heureusement qu'elle n'a rien compris !" ⁴⁰¹ ». Plus tard, évoquant l'antiféminisme de son père qui estimait que la place des femmes était au foyer et dans les salons, la narratrice raconte : « Certes, il admirait le style de Colette, le jeu de Simone ; mais comme il appréciait la beauté des grandes courtisanes : à distance ; il ne les aurait pas reçues sous son toit ⁴⁰² ». Aussi, comme l'explique Éliane Lecarme-Tabone, « cette aura sulfureuse ne pouvait qu'attirer la curiosité d'une jeune fille rangée en voie d'émancipation ⁴⁰³ ». De fait, dès qu'elle se retrouve libre de vagabonder dans les bibliothèques publiques pour réviser son baccalauréat, Simone de Beauvoir lit Colette : « Je lus Anatole France, les Goncourt, Colette, et tout ce qui me tombait sous la main ⁴⁰⁴ ». Colette n'est donc pas inconnue de Simone de Beauvoir, ses œuvres font partie de l'enfance de la jeune fille et leur caractère interdit attire son attention. Dans la suite de ses mémoires, Simone de Beauvoir raconte alors sa rencontre avec Colette, la ramenant à une enfance dans laquelle l'auteure avait une place importante. En effet, dans une lettre à Nelson Algren, Simone de Beauvoir écrit : « Petite, j'étais un peu amoureuse d'elle à travers ses livres, et la rencontrer a eu pour moi une véritable signification ⁴⁰⁵ ». Or, le récit enjoué et admiratif que livre Simone de Beauvoir à Nelson Algren, le lendemain de sa rencontre avec Colette, contraste avec le récit qu'elle en fait, en 1963, de façon rétrospective, dans *La Force des choses*. Pourquoi, peu à peu, Beauvoir se distance-t-elle alors de Colette ?

Revenons tout d'abord au contexte de cette rencontre. Le 5 mars 1948, alors que se poursuivent, à Paris, les répétitions de la pièce de Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*, la directrice du théâtre, Simone Berriau, organise chez elle un dîner où elle convie, entre autres, Colette, Jean Cocteau, Sartre et Beauvoir. Dans sa lettre à Nelson Algren, Simone de Beauvoir se réjouit alors de pouvoir rencontrer cette femme si remarquable et inspirante : « Avec Cocteau, si brillant, si drôle, elle avait invité la vieille Colette. Vous avez entendu parler d'elle, je suppose, c'est en France le seul grand écrivain femme, je parle d'un véritable grand écrivain ⁴⁰⁶ ». Elle souligne également sa personnalité scandaleuse et sa grande indépendance : elle « couchait avec un tas d'hommes », était « fervente de bonne cuisine, de bon vin », écrivait des « roman pornographiques ». Elle devient alors pour Beauvoir un modèle, l'image exemplaire de l'écrivaine brillante, qui lui semble encore, à ce moment-là, inaccessible : « Quel mystère une vieille femme qui a vécu une vie si pleine, si ardente, si libre, qui en sait long, et qui est détachée de tout parce que pour elle tout est fini ⁴⁰⁷ ». Ici, la répétition de l'adverbe d'intensité « si » accentue la grandeur du personnage de Colette, en lui donnant une dimension presque mythique. L'admiration de Beauvoir pour Colette n'admet donc aucune réserve et cela tant sur la vie que celle-ci a mené que sur son œuvre. Or, on ressent déjà ici une certaine critique sous-jacente lorsque Beauvoir dit de Colette qu'elle est « détachée de tout », faisant sûrement référence ici à une absence d'engagement politique explicite. Cet aspect-là de l'auteure qui, à la fin des années 1940, pouvait être le signe d'une grande indépendance selon Simone de Beauvoir, sera ensuite une des raisons pour lesquelles la philosophe se distancera de son aînée.

⁴⁰¹ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 111.

⁴⁰² *Id.*, p. 231.

⁴⁰³ Éliane Lecarme-Tabone, « D'une rencontre à l'autre : Colette et Simone de Beauvoir », dans : *Colette*, Paris, L'Herne, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dirs), 2011, p. 177.

⁴⁰⁴ Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit., p. 204.

⁴⁰⁵ Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren. Un amour transatlantique*, 1947-1967, Paris, Gallimard, 1997.

⁴⁰⁶ *Idem.*

⁴⁰⁷ *Idem.*

Ainsi, dans *La Force des choses*, on remarque que l'auteure prend déjà ses distances avec Colette :

Simone Berriau m'emmena chez Colette qu'elle connaissait très bien. Jeune fille, Colette m'avait fascinée. Comme tout le monde, je prenais plaisir à son langage, et j'aimais beaucoup trois ou quatre de ses livres. « C'est dommage qu'elle n'aime pas les bêtes », nous avait dit Cocteau un jour ; il est vrai que parlant de chiens ou de chats, elle ne parlait que d'elle et je la préférais quand elle le faisait franchement ; l'amour, les coulisses de music-hall, la Provence lui convenaient bien mieux que les animaux. Sa complaisance à soi-même, son mépris des autres femmes, son respect des valeurs sûres ne m'étaient pas sympathiques. Mais elle avait vécu, elle avait travaillé, et sa tête me revenait⁴⁰⁸.

On voit dans ce passage que l'admiration pour Colette devient plus nuancée, la narratrice donnant à l'auteure une image d'écrivaine assez banale par l'usage de l'expression comparative « comme tout le monde » : « Comme tout le monde, je prenais plaisir à son langage et j'aimais beaucoup trois ou quatre de ses livres ». Celle qui, quelques années auparavant apparaissait comme « le seul grand écrivain femme », est seulement considérée, cette fois, comme l'auteure de trois ou quatre œuvres intéressantes. En effet, l'insistance sur la peinture des animaux dans les œuvres de Colette, à laquelle Beauvoir fait allusion ici, dévalue le talent d'écriture de l'auteure. Il est intéressant, à ce sujet, de remarquer à quel point l'opinion de Cocteau au sujet de la relation de l'auteure avec les bêtes s'oppose à l'image de la Colette amoureuse des bêtes qui subsiste encore aujourd'hui. En effet, nous l'avons évoqué précédemment⁴⁰⁹, le lien de Colette avec les bêtes est très fort et l'écrivaine place presque toujours les animaux comme des êtres, si ce n'est supérieurs, du moins égaux aux hommes. Devrait-on alors nuancer ce propos et tenir compte du point de vue de Jean Cocteau qui a toujours été présenté comme un ami sincère de Colette⁴¹⁰ ? Cependant, pour en revenir au texte de Simone de Beauvoir, on remarque que c'est aussi et surtout la première fois que la philosophe émet des critiques très sévères sur sa contemporaine : elle parle de sa « complaisance à soi-même », de son « mépris des autres femmes » et de son « respect des valeurs sûres ». Toutefois, Simone de Beauvoir met en avant une vie réussie – « elle avait vécu, elle avait travaillé » – et continue d'admirer son langage :

Elle raconta des anecdotes sur sa vie, sur des gens ; la rondeur bourguignonne de sa voix n'émoussait pas l'acuité de ses mots. Chez elle, la parole coulait de source et, comparés à ce naturel de grande classe, les brillants de Cocteau semblaient travaillés⁴¹¹.

Si, quelques années plus tôt, Beauvoir présentait Colette comme le plus grand écrivain femme, elle retient finalement de l'auteure sa grande éloquence et son habilité à user des mots, ainsi qu'une forme de stature et d'élégance qui fait toute la singularité du personnage de Colette. Par conséquent, elle ne peut contredire le fait que Colette a acquis une dimension mythique, presque légendaire, au fil des années ; aspect dont nous parlions déjà précédemment⁴¹² : « Elle m'apparut, paralysée et souveraine, comme une formidable Déesse-Mère⁴¹³ ». Aussi, bien que

⁴⁰⁸ Simone de Beauvoir, *La Force des choses I*, Paris, Gallimard, « Folio », 1963, p. 324.

⁴⁰⁹ Voir p. 61 à 63.

⁴¹⁰ Voir *Colette* par Jean Cocteau, discours de réception à l'Académie Royale de langue et de littérature française de Belgique, 1955.

⁴¹¹ Simone de Beauvoir, *La Force des choses I*, *op. cit.*, p. 324.

⁴¹² Voir p. 16.

⁴¹³ Simone de Beauvoir, *La Force des choses I*, *op. cit.*, p. 324.

cette admiration pour Colette se nuance au fil du temps, il n'en reste pas moins que, dans les années 1940-1950, l'auteure est un véritable exemple d'émancipation féminine pour Beauvoir. C'est en particulier à la lecture du *Deuxième Sexe*, publié en 1949, que l'exemplarité de Colette se donne à voir le plus clairement dans l'œuvre de Beauvoir. C'est ce qu'explique Éliane Lecarme-Tabone :

Colette est l'écrivain le plus souvent cité et toujours, ou presque, de façon laudative, que la référence implique l'approbation ou que celle-ci s'exprime de façon explicite. Dans le dernier chapitre, Colette est présentée comme une exception et un modèle qui, dans son rapport à l'écriture, fondée sur un vrai travail, transcende les limites de la condition féminine⁴¹⁴.

En effet, dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir insiste sur le fait que l'écriture, chez Colette, fut d'abord une façon de gagner de l'argent et, par conséquent, d'acquérir une indépendance sans dépendre d'un homme : « Ce n'est pas seulement grâce à ses dons ou à son tempérament que Colette est devenue un grand écrivain ; sa plume a été souvent son gagne-pain et elle en a exigé le travail soigné qu'un bon artisan exige de son outil⁴¹⁵ ». La prenant alors comme référence féminine, Simone de Beauvoir manifeste dans son essai une connaissance précise et presque exhaustive de l'œuvre de Colette, renvoyant aussi bien aux romans qu'aux textes autobiographiques. De plus, comme le souligne Éliane Lecarme-Tabone, certains renvois à Colette sont plus implicites : « Il lui arrive aussi de réécrire, sans le préciser, certains développements trouvés chez Colette⁴¹⁶ ». L'influence s'exprime donc clairement dans cette œuvre de Beauvoir, l'auteure admirant « la lucidité et la subtilité⁴¹⁷ » de son aînée qui réussit à subvertir les stéréotypes associés aux femmes et à leur psychologie, encore très présents à cette époque. Mais Simone de Beauvoir souligne surtout une certaine spontanéité chez Colette qui, selon elle, la place en position de supériorité sur tous les autres écrivains masculins :

On admire en Colette une spontanéité qui ne se rencontre chez aucun écrivain masculin : mais – bien que ces deux termes semblent jurer – il s'agit chez elle d'une spontanéité réfléchie : elle refuse certains de ses apports pour n'en accepter d'autres qu'à bon escient ; l'amateur, au lieu de saisir les mots comme un rapport inter-individuel, un appel à l'autre, y voit la révélation directe de sa sensibilité ; il lui semble que choisir, raturer, c'est répudier une partie de soi ; elle ne veut rien en sacrifier à la fois parce qu'elle se complaît dans ce qu'elle *est* et qu'elle n'espère pas devenir autre. Sa vanité stérile vient de ce qu'elle se chérit sans oser se construire⁴¹⁸.

Simone de Beauvoir met en avant ici l'aisance et le naturel avec lesquels Colette développe son écriture, en insistant sur l'aspect élaboré de cette méthode : il s'agit d'une « spontanéité réfléchie ». La force de Colette selon Beauvoir c'est donc cette capacité à se montrer telle qu'elle est, à ne pas vouloir devenir « autre », tout en se tenant à un certain travail du texte, à une réflexion sur l'écriture qui permet de donner l'illusion d'une spontanéité mais qui, finalement, illustre une grande maîtrise dans l'art d'écrire. Ainsi, le recours à Colette est très précieux selon Éliane Lecarme-Tabone puisqu'il permet à Simone de Beauvoir de

⁴¹⁴ Éliane Lecarme-Tabone, « D'une rencontre à l'autre : Colette et Simone de Beauvoir », *art. cit.*, p. 178.

⁴¹⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, collection « Idées », 1949, p. 467-468.

⁴¹⁶ Éliane Lecarme-Tabone, « D'une rencontre à l'autre : Colette et Simone de Beauvoir », *art. cit.*, p. 178.

⁴¹⁷ *Idem.*

⁴¹⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, *op. cit.*, p. 469.

compléter sa propre expérience : « L'insolente et délurée Claudine, élève de l'école publique, ne ressemble guère à la jeune fille rangée du Cours Désir, longtemps restée une "oie blanche" dans son rapport à la sexualité, malgré son émancipation intellectuelle⁴¹⁹ ». Or, Julia Kristeva émet un avis plus critique sur la lecture de l'œuvre de Colette dans *Le Deuxième Sexe* :

Cette lecture on ne peut plus attentive limite néanmoins l'œuvre de Colette à certains de ses thèmes émancipateurs, et ne tient pas compte de l'art de l'écrivain, de ses complexités, de ses abîmes. Beauvoir a su cependant souligner avec courage le message libertaire de Colette et transmettre son aura auprès d'un public féminin et féministe⁴²⁰.

Julia Kristeva reproche ici à Simone de Beauvoir d'avoir considéré l'œuvre de Colette uniquement dans son aspect féministe, dans ce qu'elle a pu apporter sur la question de la condition féminine et d'en avoir oublié un aspect essentiel qui est celui de « l'art de l'écrivain », du style de l'auteure, de ses choix narratifs, de sa sensibilité ; tout ce qui finalement fait la singularité et l'individualité de Colette en tant qu'être humain femme. Nous reviendrons plus en détails, dans la dernière partie, sur cette frontière entre l'étude de la condition féminine en général et l'intérêt porté à la libre réalisation de chaque femme, puisque c'est ce dernier aspect qui permet de considérer la femme comme un sujet à part entière, ainsi que nous avons cherché à le faire dans ce travail. Pour cela, nous reviendrons sur ce « message libertaire » de Colette dont parle Julia Kristeva, afin de montrer comment, aussi bien dans son propre parcours de femme, qu'à travers une écriture singulière, Colette a été un exemple d'émancipation féminine. Toutefois, il est important de revenir sur l'éloignement que Beauvoir a manifesté envers Colette, à la suite de la publication du *Deuxième Sexe*, dans lequel l'auteure apparaissait encore comme une référence.

Selon Éliane Lecarme-Tabone, l'admiration de Beauvoir pour Colette dans les années 1940 s'explique par le souvenir des lectures de jeunesse qui privilégient l'aspect subversif de l'œuvre de Colette et donnait à l'auteure cette dimension mythique et exemplaire dont nous parlions précédemment. Les réserves que Simone de Beauvoir va exprimer quelques années plus tard sont le résultat d'une « ingratitude générationnelle assez banale⁴²¹ » : « Les écrivains de l'après-guerre méconnaissent leurs aînés et les écrivaines contemporaines de Simone de Beauvoir boudent en général Colette⁴²² ». Mais cela s'explique aussi, et surtout, par l'évolution de chaque auteure, en particulier par la progression de Simone de Beauvoir dans le monde littéraire. En effet, en 1948, Colette, alors âgée de 75 ans, est au sommet de sa gloire, considérée comme le plus grand écrivain de France. Elle devient présidente en 1949 de l'Académie Goncourt et est également membre depuis 1936 de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique. Comme l'explique alors Éliane Lecarme-Tabone, Colette ne peut donc que « séduire et stimuler, comme un modèle à atteindre, une jeune femme décidée depuis l'adolescence à devenir "un auteur célèbre", et qui n'a pas encore donné toute sa mesure⁴²³ ». Or, alors que la notoriété de Beauvoir reste, à la fin des années 1940, toujours subordonnée à celle de Colette, mais aussi à celle de Sartre, l'auteure devient, à la suite de la publication du *Deuxième Sexe* une figure incontournable du paysage littéraire et intellectuel. En 1954, elle

⁴¹⁹ Éliane Lecarme-Tabone, « D'une rencontre à l'autre : Colette et Simone de Beauvoir », *art. cit.*, p. 182.

⁴²⁰ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, *op. cit.*, p. 99.

⁴²¹ Éliane Lecarme-Tabone, « D'une rencontre à l'autre : Colette et Simone de Beauvoir », *art. cit.*, p. 182.

⁴²² *Id.*, p. 182-183.

⁴²³ *Id.*, p. 183.

obtient également le prix Goncourt pour *Les Mandarins* et les *Mémoires d'une jeune fille rangée* reçoivent, en 1958, une critique presque exclusivement favorable. Aussi, lorsque Simone de Beauvoir rédige *La Force des choses* en 1963, Colette n'apparaît plus comme une femme exemplaire, à la carrière inaccessible, mais comme une de ses « pareilles » :

On a bien dit devant moi que Colette était arrivée « en couchant » : tant notre société tient à maintenir mes pareilles dans leur statut d'êtres secondaires, reflets, jouets ou vampires du grand sexe masculin⁴²⁴.

Simone de Beauvoir acquiert donc, elle aussi, au fil des années, une légitimité littéraire semblable à celle de Colette. Toutefois, s'ajoute à celle-ci l'engagement politique et féministe auquel Simone de Beauvoir va progressivement se vouer totalement, accompagnée de Sartre. À l'inverse, nous le verrons, Colette n'a jamais explicitement démontré un engagement féministe et a même, parfois, violemment critiqué celles qui militaient pour leur cause. De fait, l'image d'une Colette subversive et scandaleuse devient peu à peu celle de la « bonne dame du palais Royal », enracinée dans une province d'enfance, s'intéressant presque uniquement aux animaux et à la botanique. Ce « respect des valeurs sûres » chez Colette, critiqué par Beauvoir dans *La Force des choses*, renvoie donc sûrement à cette image d'écrivain régionaliste qui a représenté Colette à la fin de sa vie d'auteure. On comprend donc que ce manque d'engagement explicite a pu déplaire à Simone de Beauvoir dans une période où, au contraire, la philosophe devenait de plus en plus engagée politiquement. Toutefois, selon Éliane Lecarme-Tabone, les deux auteures ont un lien indéfectible qui se manifeste par « une volonté de dépasser les limites assignées à leur sexe, une admirable capacité de travail, une commune avidité face à la vie qui leur a permis un accomplissement exemplaire, tant littéraire qu'humain⁴²⁵ ».

L'influence de Colette sur l'œuvre Simone de Beauvoir est donc indéniable et elle s'exprime de façon probante dans *Le Deuxième Sexe*. Cependant, il semble peut-être inadéquat de parler de filiation. Certes, l'influence est bien réelle et l'héritage laissé par Colette sur la vie et l'œuvre de Simone de Beauvoir est indiscutable : l'auteure s'est construite au travers de ses lectures des œuvres de Colette et la force de caractère de cette dernière, tout comme son refus des contraintes imposées aux femmes, a guidé l'émancipation progressive de Simone de Beauvoir. Mais les deux écrivaines, si elles sont liées par un même acharnement au travail et une même volonté de dépasser leur condition, ont suivi un chemin et des engagements différents pour y parvenir. La filiation existe donc bien au sens d'inspiration et d'influence d'un modèle sur un autre individu, mais elle ne se manifeste pas clairement dans les choix d'écriture des deux auteures et dans leur façon de mener leur vie d'écrivain. Qu'en est-il alors de Simone de Beauvoir et d'Annie Ernaux ? La filiation et l'influence de Simone de Beauvoir sur Annie Ernaux ne se situe-t-elle pas, là encore, plus sur le plan de la vie de femme que sur les choix d'écriture ?

b) Annie Ernaux et ses lectures des œuvres de Beauvoir.

Selon Élise Huguény-Léger, « c'est de Beauvoir qu'Ernaux tient la notion d'écriture comme engagement sur le monde, comme exercice de la liberté⁴²⁶ ». Par cette citation, il

⁴²⁴ Simone de Beauvoir, *La Force des choses II*, Paris, Gallimard, « Folio », 1963, p. 490.

⁴²⁵ Éliane Lecarme-Tabone, « D'une rencontre à l'autre : Colette et Simone de Beauvoir », *art. cit.*, p. 184.

⁴²⁶ Élise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, *op. cit.*, p. 74.

apparaît d'emblée que la filiation entre Simone de Beauvoir et Annie Ernaux se joue plus dans l'ordre de la vie que dans l'écriture, comme c'est également le cas entre Colette et Beauvoir. Annie Ernaux a, en effet, participé à des émissions télévisées dans lesquelles elle défend l'engagement et le caractère indépendant de Simone de Beauvoir. En 1990, face aux nombreuses critiques méprisantes parues à la suite de la publication, par les éditions Gallimard, du *Journal de guerre* et des *Lettres à Sartre* de Simone de Beauvoir, Annie Ernaux est invitée dans l'émission « Apostrophes » de Bernard Pivot. Lors de son entretien avec Pierre-Louis Fort, en 2003, elle revient sur ce moment et explique les raisons de sa participation et de son engagement pour défendre Beauvoir :

Oui, je dis que je vais à la télévision pour elle. Ni pour moi, ni pour faire plaisir à Pivot, pour elle, et je déteste aller à la télévision. Je pense que c'est mon devoir. Je crois que j'emploie ce mot. De dette même. Mais c'est une dette qui n'est pas une dette d'écriture, au sens strict, comme on dit « J'ai été influencée par l'écriture de Simone de Beauvoir ». Je l'ai certainement été beaucoup moins que par d'autres écrivains. Ce qui compte, c'est ce qu'elle a pu m'apporter comme désir de liberté dans la vie et dans l'écriture, ce désir d'écrire contre vents et marées, d'écrire ce que j'ai envie d'écrire. Une dette existentielle⁴²⁷.

Annie Ernaux exprime donc bien l'idée ici que la filiation entre Simone de Beauvoir et elle-même se situe sur le plan de l'existence, en tant qu'inspiration sur la façon de mener sa vie librement, et non sur le style d'écriture, l'auteure se sentant plus proche d'auteurs tels que Sartre, Proust, Céline, Perec ou encore Sarraute. En 2008, elle participera également à l'émission de Pascale Fautrier, « Docs ad Hoc », pour la Chaîne Parlementaire, intitulée « Je veux tout de la vie ou la liberté selon Simone de Beauvoir ». Si elle choisit de faire partie de ces deux émissions ce n'est donc pas parce qu'elle se sent proche de Beauvoir du point de vue de l'écriture mais plutôt au nom de l'idée que « c'est une femme dont on se dit qu'on ne serait pas soi-même si elle n'avait pas existé⁴²⁸ ». Dans un article sur Beauvoir, elle reprend en effet cette même idée en la développant : « Sans doute ne serais-je pas tout à fait, sans elle, sans l'image qu'elle a été au long de ma jeunesse et de mes années de formation, ce que je suis⁴²⁹ ». Cette forme de filiation avec Simone de Beauvoir, fondée sur l'inspiration d'une vie de femme sur celle d'une autre femme, se manifeste-t-elle alors dans l'écriture d'Annie Ernaux ? Élise Hugueny-Léger considère que la « dette existentielle » d'Ernaux envers Beauvoir trouve son reflet dans les références que cette dernière fait à Simone de Beauvoir dans ses textes. En particulier, il semble que *Le Deuxième Sexe* soit l'ouvrage qui a eu le plus d'influence dans la vie d'Annie Ernaux. Dans un article du Cahier de l'Herne consacré à Beauvoir, Annie Ernaux parle justement de ce « fil conducteur » qui la lie à Beauvoir et évoque sa lecture du *Deuxième Sexe* mais également des *Mémoires d'une jeune fille rangée* :

Il m'est impossible de dire maintenant lequel de ces deux livres j'ai lu en premier, mais je sais que c'est *Le Deuxième Sexe* qui a été la révélation. Je me souviens avec une extrême précision de cette mi-avril, les feuilles aux arbres du boulevard que je

⁴²⁷ Pierre-Louis Fort, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, n° 5, 2003, p. 984-994, p. 986.

⁴²⁸ Annie Ernaux, dans : *Apostrophes*, « Les Mandarins », émission de Bernard Pivot, antenne 2, 23 mars 1990.

⁴²⁹ Annie Ernaux, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », dans : *Colette*, Paris, L'Herne, Gérard Bonal et Frédéric Maget (dirs), 2011, p. 392.

remonte en sortant du lycée vers le foyer de jeunes filles où je loge, dans le box étroit d'un dortoir donnant sur les toits. *Je ne suis plus la même*⁴³⁰.

Ici, la mise en italiques volontaire de l'expression « Je ne suis plus la même » accentue plus encore l'importance de cet essai sur la vie de la jeune fille : elle parle d'une vraie « révélation ». Mais à quel niveau se situe cette révélation ? De quel type d'influence s'agit-il précisément ? Vivant son rapport à Simone de Beauvoir au travers de ses livres et de son image publique d'écrivaine engagée, Annie Ernaux considère l'auteure du *Deuxième Sexe* comme « l'une des influences déterminantes de sa conception de la condition féminine⁴³¹ ». C'est donc du point de vue de la construction de soi en tant que femme que Beauvoir a eu une influence déterminante sur Annie Ernaux : le *Deuxième Sexe* est, pour Ernaux, une mine d'informations essentielles et nécessaires sur sa vie de femme puisque l'ouvrage met en lumière la situation de toutes les femmes, dont beaucoup ne sont pas encore conscientes. L'auteure parle alors de cet essai comme une découverte presque mystique et, surtout, libératrice, qui lui a permis de prendre conscience de sa propre situation de femme dans son époque :

Quand je pense à l'effet du *Deuxième Sexe* sur moi, c'est l'image mythique du fruit de l'arbre de la connaissance mangé par Ève qui s'impose à moi : la clarté aveuglante d'un désenchantement du monde, la lumière libératrice de la connaissance⁴³².

Plus encore – ce qui nous semble particulièrement important ici –, le *Deuxième Sexe* a joué un rôle essentiel pour la jeune fille de 1958, en lui permettant de comprendre plus justement les événements qui se sont produits cet été-là :

Les codes maternels que j'avais assimilés étaient en conflit avec ceux de la société ; en clair, je n'étais pas « féminine » ni dans ma tête ni dans mes comportements, sous une apparence affichant au contraire, avec excès, les signes de la féminité, style Brigitte Bardot. Les expériences sexuelles de l'été précédent avaient fait éclater ce conflit que j'avais vécu sans le comprendre, dans la honte et dans la solitude, et qui m'avait menée à la boulimie, puis l'anorexie. Au printemps 1959, le texte de Beauvoir, en surgissant dans ma vie, me permettait de « relire » mon adolescence, de me situer en tant que femme. Ce dévoilement de la condition des femmes avait quelque chose d'effrayant, mais aussi de profondément libérateur, ouvrant la voie à une prise en main de ma propre vie⁴³³.

Alors qu'elle est encore en pleine recherche d'elle-même, Annie Ernaux trouve dans l'œuvre de Simone de Beauvoir une façon de sortir de sa propre situation de femme, qu'elle vivait alors, à ce moment-là, dans un grand désarroi et une grande incompréhension. De fait, dans *Mémoire de fille*, la référence au *Deuxième Sexe* apparaît indispensable. Annie Ernaux y loue la qualité d'écriture et d'analyse de Beauvoir et met surtout en avant les questionnements que la lecture de l'essai ont provoqué chez elle, ainsi que les réponses qu'elle y a trouvés :

Confronter plutôt cette même fille avec sa mémoire de l'été précédent aux mille pages d'une démonstration impeccable, d'une interprétation des rapports entre les hommes et les femmes qui la concerne, elle, fille, au premier chef. Des pages écrites par une femme, une philosophe qu'elle ne connaît que de nom, qui l'oblige à un

⁴³⁰ Annie Ernaux, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », *art. cit.*, p. 393.

⁴³¹ Marie-Laure Rossi, « Une intellectuelle au féminin ? De Beauvoir à Ernaux », dans : *Annie Ernaux, un engagement d'écriture*, *op. cit.*, p. 73.

⁴³² Annie Ernaux, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », *art. cit.*, p. 393.

⁴³³ *Idem.*

dialogue auquel elle ne peut, n'a pas envie de se soustraire parce qu'il n'a jamais eu lieu avant⁴³⁴.

Annie Ernaux développe alors un dialogue entre sa propre perception de la première expérience sexuelle et la façon dont Simone de Beauvoir expose, dans *Le Deuxième Sexe*, l'aliénation des femmes et leur soumission, depuis des siècles, aux hommes et à la façon dont la société leur impose de se comporter. Si elle trouve alors des réponses à ses propres questionnements, elle s'étonne également de ne pas ressentir ce que décrit Beauvoir et de vivre, à cette période, sa situation de femme de manière un peu particulière : « Je la suppose [...] étonnée par l'insistance de l'auteure sur le dégoût et la honte des règles – la "souillure" – alors que c'est dans la blancheur de son linge et l'absence de sang que réside à ce moment sa honte⁴³⁵ ». De plus, si l'œuvre de Simone de Beauvoir lui apporte des clés de compréhension intéressantes sur son propre vécu de jeune femme, Annie Ernaux souligne les limites de cette analyse philosophique, historique et biologique de la condition des femmes : « D'avoir reçu les clés pour comprendre la honte ne donne pas le pouvoir de l'effacer⁴³⁶ ». Selon Marie-Laure Rossi, cette lecture de l'œuvre de Beauvoir par Annie Ernaux fait donc avant tout « l'objet d'une prise de conscience d'ordre philosophique sur le statut moral et social dans lequel les femmes sont enfermées⁴³⁷ ». Si l'ouvrage ne permet pas à Annie Ernaux de ne plus ressentir de malaise et de honte face à la situation qu'elle a vécu durant l'été 1958, il lui apporte toutefois la possibilité de penser sa situation de femme et de trouver la voie émancipatrice à suivre. C'est ce qu'elle raconte dans *Mémoire de fille* :

Certitude que l'élève de philo a fait sienne l'intimation à choisir de Simone de Beauvoir dans la dernière page : « Nous pensons qu'elle [la femme] a à choisir entre l'affirmation de sa transcendance et son aliénation en objet. » Elle a reçu la réponse à sa question – qui est plus ou moins celle des filles de l'époque – comment faut-il *se conduire* ? En sujet libre⁴³⁸.

Le Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir a donc cette force de poser, pour Annie Ernaux, la question de l'existence de façon concrète, en la poussant à se penser à la fois comme femme et comme individu qui doit choisir seul sa vie. De plus, la réponse à cette question dévoile, déjà, le caractère indéniablement politique de l'œuvre d'Annie Ernaux dont il sera question en suivant. Selon Annie Ernaux, l'exemplarité de Beauvoir n'est donc pas d'ordre esthétique, mais tient dans « son refus de l'éternel féminin, du sacrifice, dans son désir de se projeter dans le monde et d'y agir⁴³⁹ ». À l'inverse, si Annie Ernaux évoque un peu, au sein de ses œuvres, les *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, elle en minimise l'influence tant sur la femme qu'elle est devenue que sur ses choix d'écriture. En effet, elle se considère très éloignée de l'enfance bourgeoise dans laquelle Beauvoir a évolué et dont elle rend compte dans le premier tome de ses mémoires : « Il s'agissait d'une enfance dans un milieu privilégié tellement différente de la mienne qu'il n'y a pas eu de rencontre⁴⁴⁰ ». Toutefois, Annie Ernaux distingue une dimension « pratique » dans ce récit : « La trajectoire suivie par

⁴³⁴ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, *op. cit.*, p. 109.

⁴³⁵ *Id.*, p. 110.

⁴³⁶ *Idem.*

⁴³⁷ Marie-Laure Rossi, « Une intellectuelle au féminin ? De Beauvoir à Ernaux », *art. cit.*, p. 74.

⁴³⁸ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, *op. cit.*, p. 110.

⁴³⁹ Annie Ernaux, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », *art. cit.*, p. 394.

⁴⁴⁰ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu*, *op. cit.*, p. 56.

l'étudiante Beauvoir était celle que je désirais et que j'envisageais⁴⁴¹ », dit-elle. De plus, elle reconnaît que l'autobiographie de Simone de Beauvoir a constitué un modèle à suivre au moment où elle-même a décidé de raconter ses propres expériences : cela l'encourage à poursuivre dans cette voie, tout en lui donnant un « modèle de vie⁴⁴² ».

Il est alors important de remarquer la similitude entre le titre des ouvrages des deux auteures : *Mémoires d'une jeune fille rangée* pour Simone de Beauvoir et *Mémoire de fille* pour Annie Ernaux. Cette ressemblance est-elle volontaire et exprime-t-elle une filiation assumée ? Il semble difficile de répondre à cette question puisqu'Annie Ernaux elle-même ne s'est jamais exprimée sur cette question et puisqu'elle rejette la filiation qui pourrait exister entre elle et Beauvoir du point de vue de l'écriture. De plus, certains aspects témoignent, malgré la ressemblance première, d'une différence de sens essentielle. Annie Ernaux emploie en effet le terme de « mémoire », utilisé au singulier, tandis que Beauvoir parle de « mémoires » au pluriel. La première évoque donc la mémoire en tant que faculté de l'esprit à enregistrer, conserver et se rappeler des expériences passées, tandis que la seconde renvoie au genre littéraire des mémoires. Or, si le terme de « mémoire » tel qu'il est employé dans le titre de l'œuvre d'Annie Ernaux, amène le lecteur à penser qu'il s'agit de souvenirs et, de fait, d'un récit au passé comme dans le cas du genre des mémoires, le renvoi au genre autobiographique reste beaucoup moins explicite et il pourrait tout à fait s'agir du titre d'un roman. D'autres éléments soulignent également l'aspect plus universel et moins restrictif du titre d'Annie Ernaux : elle parle d'une mémoire « de fille » et non pas « d'une » fille comme chez Beauvoir. De plus, chez cette dernière, il est question d'une « jeune fille rangée », les deux adjectifs « jeune » et « rangée » réduisant le récit à une certaine catégorie de filles. Annie Ernaux, au contraire, évoque une mémoire qui pourrait être celle de n'importe quelle « fille ». Du point de vue de la sociologie, la différence se joue donc sur la connotation que suppose le terme de « fille », employé seul, face à celui de « jeune fille ». En effet, il sera plus évident de parler d'une « fille facile » que d'une « jeune fille facile ». Le choix de titre chez Annie Ernaux contient alors une dimension plus universelle et renvoie à une idée collective. C'est un des aspects qui distingue Simone de Beauvoir d'Annie Ernaux : Simone de Beauvoir donne, certes, une dimension universelle à son récit mais elle reste dans une recherche autobiographique d'elle-même, tandis qu'Annie Ernaux, se réclamant de l'analyse plus scientifique que veut l'autosociobiographie, essaie de comprendre les mécanismes de pensée d'une jeune fille de 18 ans qui s'apprête à vivre sa première expérience sexuelle.

Une distanciation évidente se donne donc à voir entre Simone de Beauvoir et Annie Ernaux. La philosophe inspire effectivement Annie Ernaux dans sa façon de mener sa vie, de s'émanciper de sa famille, de suivre des études de philosophie puis de devenir professeure agrégée ; elle l'accompagne dans sa compréhension de la condition des femmes et, par conséquent, dans une prise de conscience de la manière dont elle doit se positionner en tant que femme dans la société, mais l'auteure s'éloigne de Simone de Beauvoir du point de vue formel, dans ses choix d'écriture. En effet, Annie Ernaux pense qu'il y a une « impuissance du discours philosophique par rapport à l'expérience de la vie⁴⁴³ ». Selon elle, il y a une distinction fondamentale entre l'engagement dans des actions politiques visant à agir directement sur le réel et l'engagement par l'écriture inscrit dans une temporalité plus diffuse. C'est donc en

⁴⁴¹ Annie Ernaux, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », *art. cit.*, p. 394.

⁴⁴² *Idem.*

⁴⁴³ Marie-Laure Rossi, « Une intellectuelle au féminin ? De Beauvoir à Ernaux », *art. cit.*, p. 74.

choisissant, tout d'abord, une écriture qui rompt avec le champ philosophique de Simone de Beauvoir qu'Annie Ernaux marque sa singularité, puisque qu'elle utilise les outils de la sociologie. L'auteure affirme alors qu'elle entretient une sorte de dialogue implicite avec l'œuvre de Simone de Beauvoir, vis-à-vis de laquelle elle « [s]e pose en [s]'opposant⁴⁴⁴ ». C'est donc plutôt en termes de pensée et de conception de l'écriture comme engagement qu'Annie Ernaux exprime une filiation avec Beauvoir, et non du point de vue de la forme et des choix narratifs :

Depuis que je pense à écrire, la mise en cause des genres traditionnels fait partie de mon questionnement littéraire, et le « comment écrire » ne se sépare pas du « quoi écrire ». C'est sur ce point précis que se situera ma divergence avec Beauvoir. Comme elle, je considère la littérature comme un engagement, un moyen d'action sur le monde, de lutte, et non une chose sacrée. Comme pour elle, l'entreprise de vivre et celle d'écrire sont en moi inséparables. [...] Mais je suis convaincue que la forme, c'est-à-dire le choix de la structure du texte, des mots, une mise en question permanente d'un langage qui véhicule, de façon invisible, les hiérarchies, le sexisme, font partie intégrante de cette action sur le monde, constituent les moyens de cette recherche de la vérité et, à ce titre, doivent être travaillés, sans qu'il s'agisse pour autant d'esthétisme. Or, la façon dont Simone de Beauvoir évoque l'écriture dans son autobiographie (comme un apprentissage de techniques), sa façon de travailler (premier jet rapide, reprise ensuite), manifestent une indifférence à l'écriture comme *matière*⁴⁴⁵.

Aussi, selon Marie-Laure Rossi, de Simone de Beauvoir à Annie Ernaux, le modèle est plutôt à chercher de côté de la « polygraphie des écritures de soi⁴⁴⁶ » comme moyen d'atteindre et de dire avec authenticité l'expérience intime de la condition féminine. Toutefois, comme nous l'avons déjà un peu montré et comme cela sera étudié plus en détails dans la partie suivante, Annie Ernaux a produit une écriture littéraire de la condition féminine qui se démarque de celle de Simone de Beauvoir. Par conséquent, d'après Marie-Laure Rossi,

si l'identité d'Annie Ernaux, en tant que femme qui écrit et qui pense l'action de son écriture sur le monde, s'est profondément enracinée dans la référence à Simone de Beauvoir, c'est assurément pour la dépasser et transformer cet héritage⁴⁴⁷.

Annie Ernaux dépasserait donc son aînée dans sa capacité à produire une écriture qui « agit sur le monde », en particulier dans sa façon de parler du féminin sans s'en tenir aux normes et aux conventions qui voudraient qu'une femme doit écrire comme ceci et non comme cela, ainsi que nous le verrons en suivant. L'influence de Simone de Beauvoir sur Annie Ernaux reste toutefois indéniable mais se situe majoritaire dans l'ordre de la vie. Cependant, pour Élise Hugueny-Léger cette filiation spirituelle s'exprime plus fortement encore au travers de l'image de la mère. La critique souligne en effet un lien entre la mère biologique d'Annie Ernaux et sa mère spirituelle, à savoir Simone de Beauvoir : toutes deux ont eu une mort presque simultanée dont Annie Ernaux parlera dans son ouvrage dédié à sa mère, *Une Femme*. D'après Élise Hugueny-Léger, cet ouvrage dédié à la mère biologique suite à la mort, dans le même temps, de la mère spirituelle, est la preuve d'une filiation :

⁴⁴⁴ Annie Ernaux, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », *art. cit.*, p. 394.

⁴⁴⁵ *Id.*, p. 395.

⁴⁴⁶ Marie-Laure Rossi, « Une intellectuelle au féminin ? De Beauvoir à Ernaux », *art. cit.*, p. 77.

⁴⁴⁷ *Id.*, p. 73.

Le décès de la grande écrivaine a pu donner à Ernaux la détermination, du moins la confirmation, de faire entrer sa mère dans la littérature, la rédaction de *Une Femme* ayant été entreprise cinq jours seulement après la mort de Beauvoir. La mort de la mère spirituelle a ainsi permis la naissance de la mère biologique dans le domaine de la littérature⁴⁴⁸.

Il nous semble juste, effectivement, de dire que le lien d'Annie Ernaux avec Beauvoir est à la source même de certaines motivations d'écriture de l'auteure. Jusqu'à l'ouvrage *Une Femme*, Annie Ernaux n'avait pas réellement évoqué sa mère dans l'écriture. C'est donc probablement en raison de cette double perte simultanée, en particulier de la perte de la mère spirituelle, symbole d'émancipation féminine, qu'Annie Ernaux a voulu mettre en avant, à son tour, la liberté et la grandeur d'une autre femme : sa mère biologique. Consacrer ainsi une œuvre littéraire au portrait d'une femme s'avère alors une façon de rendre hommage à la fois à cette mère dont il est avant tout question dans l'œuvre, mais aussi, de façon plus implicite, à Simone de Beauvoir qui, dans la deuxième moitié de son existence, a enclenché un discours libéré et libérateur sur les femmes. La réflexion autour de la mère nous amène alors à interroger à nouveau la question du féminin. Comment, justement, la question du féminin s'avère-t-elle finalement au cœur de la pensée et de l'écriture de Colette, Annie Ernaux et Simone de Beauvoir ? En quoi, chacune à leur manière, dévoilent-elles une pensée féministe ? Plus encore, l'enjeu de cette écriture au féminin n'est-il pas de défendre, non pas une « écriture féminine », mais, au contraire, une singularité et une individualité de femme, qui pousse Julia Kristeva à parler de « génie féminin » ?

3) La transmission d'une écriture au féminin.

a) *Récits de soi au féminin : un engagement féministe ?*

Au-delà d'un héritage familial qui se donne à voir au sein du récit de soi, ainsi que d'un héritage littéraire mettant en avant les liens de filiation ou d'influence qui peuvent exister entre plusieurs auteurs, comme nous venons de le montrer précédemment, il existe un troisième héritage que l'on peut qualifier de « généré ». Cet héritage de genre renvoie au fait d'être une femme ou un homme, en particulier, ici, d'être une femme qui écrit. En quoi cet héritage peut-il se manifester dans l'écriture de Colette et d'Annie Ernaux ? Autrement dit, en quoi le fait d'être une femme peut-il influencer l'écriture ? S'il n'existe pas réellement une « écriture féminine », n'y a-t-il pas, malgré tout, dans l'écriture des femmes, la recherche d'un discours qui se veut libérateur et émancipateur pour toutes les femmes ? Pour répondre à cette question, il s'agit tout d'abord de s'intéresser à l'engagement dont font preuve Colette et Annie Ernaux à travers leurs œuvres, en particulier en ce qui concerne la condition des femmes.

Colette, tout d'abord, a souvent été qualifiée d'antiféministe, en particulier en raison de son absence d'engagement politique explicite. Or, ainsi que l'explique Julia Kristeva, qu'on la juge aveugle ou qu'elle se déclare elle-même réfractaire à la politique, Colette a toutefois abordé au moins « trois domaines qui sont aujourd'hui au cœur des préoccupations politiques : les femmes, la guerre et les images⁴⁴⁹ ». La question des femmes et du féminin tient en effet une place de choix dans l'œuvre de Colette. Selon Julia Kristeva, Colette est le modèle de la

⁴⁴⁸ Élise Huguény-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, op. cit., p. 76.

⁴⁴⁹ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, op. cit., p. 431.

« femme libre » même si elle demeure, sa vie durant, « hostile au féminisme⁴⁵⁰ ». C'est donc majoritairement par ses mœurs libres, son exigence d'indépendance financière et morale, ainsi que par l'affirmation de son nom d'auteur après quelques années, que Colette montre la voie d'une émancipation des femmes. Toutefois, comme l'explique Julia Kristeva, si elle n'est pas insensible aux « problèmes de femmes⁴⁵¹ », à tout ce qui touche aux cas personnels, elle reste réfractaire à la politique qui ne l'intéresse pas et qu'elle ne comprend pas. Aussi, lorsqu'on lui demande si elle se considère comme féministe, elle répond violemment :

Ah ! non ! Les suffragettes me dégoûtent. Et si quelques femmes en France s'avisent de les imiter, j'espère qu'on leur fera comprendre que ces mœurs-là n'ont pas cours en France. Savez-vous ce qu'elles méritent les suffragettes ? Le fouet et le harem...⁴⁵²

Or, si ces propos semblent très excessifs, il est important de signaler que Colette rejette tout aussi violemment l'image conventionnelle de la femme qui prévaut à l'époque : celle de « l'amoureuse niaise » et de la bourgeoise « mûre et molle »⁴⁵³. Dans un article de *La Vie parisienne*, elle renvoie en effet à ces deux images avec effroi :

Il me semble que je vois, dans quelque dix ans, une vieille Colette raisonneuse, sèche, avec des cheveux d'étudiante russe, une robe réformiste, prônant l'union libre, l'orgueilleux isolement, et patiapatia, et un tas de fariboles ! Brr... ! Mais quel démon me montre, plus terrible encore, l'image d'une Colette quadragénaire, enflammée d'un amour neuf, mûre et molle sous le fard, combative et désespérée ! De mes deux bras étendus, je repousse les deux fantômes⁴⁵⁴.

Il y a donc, chez Colette, une critique forte de ces femmes caricaturales qui commencent, à son époque, à développer un intérêt et des ambitions politiques, tout en demeurant sous la coupe d'un homme dont elles sont amoureuses. Cependant, si Colette rejette le féminisme dans sa dimension politique, elle n'en reste pas moins intéressée par la condition des femmes et leur capacité à s'émanciper. C'est pourquoi Julia Kristeva nuance ses propos sur l'antiféminisme de l'auteure :

Dans ce rejet du féminisme, j'entends moins un déni de l'émancipation que la conscience des frustrations et des « blessures » que les femmes de cette génération devaient subir pour faire leur chemin, notamment en politique. Colette ne refuse-t-elle pas surtout cette surcharge que s'inflige la femme émancipée en train de devenir une prolétaire surexploitée, si ce n'est déjà une « superwoman » exténuée et dépressive⁴⁵⁵ ?

Face à cette société de consommation et de surproduction qui mène les femmes à devenir des ouvrières et à prendre, de plus en plus, le même rôle que les hommes dans la société, Colette veut sauver le « charme » de la femme, un charme « très féminin, qui serait fait d'incompétence,

⁴⁵⁰ *Idem.*

⁴⁵¹ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, op. cit., p. 432.

⁴⁵² *Id.*, p. 432.

⁴⁵³ *Id.*, p. 433.

⁴⁵⁴ Colette, article dans *La Vie parisienne*, cité dans : *Colette*, Œuvres complètes, t. I, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », Alain Brunet et Claude Pichois (dirs.), 1984, p. 1589.

⁴⁵⁵ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, op. cit., p. 433-434.

d'embarras et de silence...⁴⁵⁶ ». De fait, selon l'auteure, seules les femmes que leur travail confine dans une certaine solitude et un silence, permettant à celles-ci de s'adonner à un « colloque intérieur⁴⁵⁷ », peuvent sauver ce « charme féminin ». Toutefois, Colette loue les qualités de ces travailleuses et valorise le travail des femmes sur celui des hommes : « Les mains des femmes y réussissent mieux que celles des hommes⁴⁵⁸ », dit-elle. L'auteure reste donc, malgré tout, très sensible aux qualités des femmes, qu'elle n'hésite pas à mettre en avant.

Le féminisme de Colette, s'il ne s'exprime pas de façon politique et engagée, semble toutefois se développer au travers de son propre parcours de femme et de ses choix d'écriture. Revendiquant des mœurs libres, une bisexualité assumée, une écriture dans laquelle les femmes sont toujours les personnages principaux, Colette montre donc clairement le chemin d'une émancipation et s'engage, malgré tout, au travers de sa singularité de femme et d'écrivain, dans une lutte pour la liberté des femmes. C'est ce que nous verrons plus en détail dans la partie suivante. Pour l'instant, il convient de s'intéresser à la conception du féminisme selon Annie Ernaux. À l'inverse de Colette, Annie Ernaux s'engage-t-elle politiquement pour la condition des femmes ?

Dans un entretien avec Pierre-Louis Fort, Annie Ernaux explique sa vision du féminisme ; une vision qui se veut plus politique que celle de Colette :

Le féminisme n'est pas un étendard pour moi, c'est une nécessité, de l'ordre de l'action, de l'ordre du politique. Je le manifeste en écrivant, et non pas en pensant que je suis une femme mais en allant le plus loin possible dans la réalité humaine. Celle-ci inclut les femmes, la condition des femmes et des spécificités comme, par exemple, les rapports mère/fille⁴⁵⁹.

Pour Annie Ernaux, il apparaît donc très clairement que le politique et l'engagement sont indissociables de l'écriture littéraire. Toutefois, Frédéric-Yves Jeannet souligne la position intrigante d'Annie Ernaux, « à la fois claire, déterminée, éclectique, et en retrait⁴⁶⁰ », comme l'auteure l'est du monde littéraire. Effectivement, Annie Ernaux reconnaît qu'elle n'a jamais réellement fait de politique à l'intérieur d'un parti mais qu'elle a toujours soutenu, et soutient encore, des actions politiques en signant des pétitions, en participant à des actions, que ce soit pour la régularisation des sans-papiers, le parrainage d'immigrés clandestins, ou encore en adhérant au mouvement « Choisir » de Gisèle Halimi puis au MLAC, le « Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception ». L'engagement politique d'Annie Ernaux est donc plus manifeste que chez Colette et il concerne aussi la condition des femmes. Mais c'est majoritairement par l'écriture qu'Annie Ernaux cherche à agir politiquement :

Écrire *est*, selon moi, une activité politique, c'est-à-dire qui peut contribuer au dévoilement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral existant⁴⁶¹.

⁴⁵⁶ Colette, « Les Femmes au congrès », *Dans la foule*, 1918, dans : *Colette, Œuvres complètes*, t. II, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », Alain Brunet et Claude Pichois (dirs.), 1986, p. 601.

⁴⁵⁷ Colette, *De ma fenêtre*, 1944, dans : *Colette, Œuvres complètes*, t. IV, Paris, « Bibliothèque de La Pléiade », Alain Brunet et Claude Pichois (dirs.), 2001, p. 582.

⁴⁵⁸ Colette, « Ruines », *Journal à rebours*, 1941, dans : *Colette, Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁵⁹ Annie Ernaux, « Entretien avec Pierre-Louis Fort », *The French review*, *op. cit.*

⁴⁶⁰ Frédéric-Yves Jeannet, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁶¹ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 68.

Par cette citation, Annie Ernaux exprime clairement le fait que ses rapports au monde, de même que sa vision de celui-ci, ne peuvent être dissociés de sa position personnelle en tant qu'écrivain. Même si elle trouve sa source dans des expériences personnelles, son écriture demeure une activité de « dévoilement », de mise au jour et de dénonciation d'inégalités qu'elle ne peut supporter. Cette écriture politique, Annie Ernaux la décrit comme « agissante », dans le sens où l'expérience personnelle racontée atteint une dimension universelle et collective qui laisse justement au lecteur la possibilité de se poser de questions ou de se libérer. Souvent, ce projet d'écriture politique vise alors l'identité de genre, qui est, avec le social, l'un des thèmes principaux de l'œuvre d'Annie Ernaux. Dans *L'Événement*, par exemple, le récit de l'avortement clandestin apparaît nécessaire à la levée des tabous et manifeste une volonté émancipatrice : « Si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde⁴⁶² ». Si l'écriture est donc le lieu de l'activité politique, parfois liée à l'identité de genre, Annie Ernaux se distance toutefois de certains courants qui voudraient placer son engagement dans le genre des « écritures féminines » : elle dit s'être toujours tenue à l'écart des *gender studies*.

En effet, selon elle, il y a une différence à faire entre la détermination biologique et l'origine sociale, le premier n'ayant pas autant d'incidence sur l'écriture que le deuxième : « la détermination de l'origine sociale et de la place sociale sont plus importants que l'individuation sexuée⁴⁶³ », dit-elle. Elle développe cette idée ainsi :

La différence qui joue dans l'écriture est davantage, selon moi, de nature sociale que sexuelle. Qu'on soit homme ou femme, c'est l'origine sociale qui détermine. On n'écrit pas de la même manière quand on est issu d'un milieu populaire ou, au contraire, privilégié. Cela reste sans doute une des plus fortes composantes de l'écriture⁴⁶⁴.

Par conséquent, si, à l'inverse de Colette, Annie Ernaux se rapproche de Simone de Beauvoir par son engagement dans des actions politiques en faveur des femmes, elle se distingue de cette dernière par le fait qu'elles n'ont pas la même origine sociale. En effet, s'il peut exister des ressemblances dans l'écriture de plusieurs auteurs, elles ne dépendent pas, selon Annie Ernaux, du fait qu'ils ont une identité sexuelle identique mais de ce qu'ils appartiennent à une classe sociale similaire. De fait, c'est en particulier par une origine sociale différente de celle de Beauvoir qu'Annie Ernaux pense se différencier de son aînée, comme nous l'avions déjà évoqué précédemment : « Je n'écris pas depuis le même lieu que Beauvoir⁴⁶⁵ », affirme-t-elle. Cette conception de l'écriture des femmes selon Annie Ernaux est importante puisqu'elle met au jour une nouvelle façon de considérer les similitudes et les différences qui peuvent exister dans l'écriture féminine, en témoignant de l'« intime conviction que, même liées par une condition semblable, toutes les femmes ne sont pas à égalité dans le système socio-politique qui les définit⁴⁶⁶ ». Ce n'est donc pas seulement leur condition commune de femme qui peut rapprocher, du point de vue du style, deux écrivaines, mais le fait qu'elles écrivent à partir d'une même condition sociale et d'une même place sociale. Partant de cette idée selon laquelle le fait

⁴⁶² Annie Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 58.

⁴⁶³ Annie Ernaux, « Entretien avec Pierre-Louis Fort », *The French review*, *op. cit.*

⁴⁶⁴ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu*, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁶⁵ Annie Ernaux, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », *art. cit.*, p. 395.

⁴⁶⁶ Marie-Laure Rossi, « Une intellectuelle au féminin ? De Beauvoir à Ernaux », *art. cit.*, p. 75.

d'être femme n'influence pas directement l'écriture, Annie Ernaux affirme qu'elle ne se considère pas comme une femme qui écrit, et c'est sûrement en cela que son engagement est novateur :

Quand je me suis mise à écrire, je n'ai pas eu l'impression d'écrire avec ma peau, mes seins, mon utérus mais avec ma tête, avec ce que cela suppose de conscience, de mémoire, de lutte avec les mots ! Je n'ai jamais pensé, voilà, je suis une femme qui écrit. Je ne suis pas une femme qui écrit, je suis quelqu'un qui écrit. Mais quelqu'un qui a une histoire de femme, différente de celle d'un homme⁴⁶⁷.

Cependant, l'auteure explique ici que ce sentiment de ne pas se sentir comme une femme qui écrit mais comme un individu à part entière, n'empêche pas d'avoir une « histoire de femme », c'est-à-dire d'être ancrée dans une expérience féminine. La distinction que fait Annie Ernaux entre « je ne suis pas une femme qui écrit » et « je suis quelqu'un qui a une histoire de femme » se joue sur le plan, d'une part, de l'écriture, et, d'autre part, de la vie personnelle. En effet, l'auteure revendique le fait qu'il n'existe pas, du point de vue du style, une différence notable entre l'écriture des femmes et celle des hommes. Rien, selon elle, au niveau de la détermination biologique, ne peut conférer à l'écriture, de façon involontaire et inévitable, une valeur plus féminine chez les femmes ou plus masculine chez les hommes. Cependant, chaque auteur écrit à partir d'une expérience de vie personnelle : celle-ci est soit une expérience de femme, soit une expérience d'homme. Aussi, une femme se dirigera sûrement, plus systématiquement, vers le récit d'une histoire de femme puisque c'est ce qu'elle connaît le mieux et, en cela, se rapproche de certaines thématiques déjà abordées par celles qui ont également une histoire de femme. Par conséquent, en raison de sa propre histoire de femme, Annie Ernaux se montre pleinement consciente du poids qui pèse sur celles-ci et utilise l'écriture pour s'engager, non pas en tant qu'auteure féminine, mais en tant qu'écrivain qui défend les droits des femmes. Lors de son entretien avec Michelle Porte, elle exprime très clairement ce sentiment :

Longtemps je me suis demandé ce que signifiait une identité de femme. Parce que je n'ai pas ce sentiment-là en écrivant. Parce que d'y être renvoyée est une sorte de souffrance, de révolte surtout. Les femmes y sont renvoyées, toujours, à leur identité de femme, pour justifier le maintien inavoué de la suprématie masculine. Même si être une femme dans les années 2000 n'est pas être une femme dans les années 1950, perdure cette domination, y compris dans les sphères culturelles. La révolution des femmes n'a pas eu lieu. Elle est toujours à faire⁴⁶⁸.

Cette « révolution des femmes » c'est celle à laquelle Annie Ernaux tente de parvenir à travers ses livres, en prenant la voie d'un engagement féministe novateur. En particulier, elle cherche à mettre au jour, dans ses récits, la présence constante d'une domination masculine afin de mieux la dénoncer. Pour cela, elle accorde une place importante au récit de la passion amoureuse vécue sur le mode de la dépendance, de la soumission et, plus largement, de l'aliénation. C'est d'ailleurs l'un des thèmes majeurs de *Mémoire de fille*, analysé dès l'ouverture de l'œuvre. En effet, comme nous l'avions déjà évoqué précédemment⁴⁶⁹, les deux

⁴⁶⁷ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu*, op. cit., p. 57.

⁴⁶⁸ *Id.*, p. 55.

⁴⁶⁹ Voir p. 58-59.

premières pages du récit s'intéressent à la relation d'un être avec « l'Autre », ce dernier étant maître de tout et représentant, de façon indirecte, l'homme. On peut alors lire ceci :

Ni soumission, ni consentement, seulement l'effacement du réel qui fait tout juste se dire « qu'est-ce qui m'arrive » ou « c'est à moi que ça arrive » sauf qu'il n'y a plus de moi en cette circonstance, ou ce n'est plus le même déjà. Il n'y a plus que l'Autre, maître de la situation, des gestes, du moment qui suit, qu'il est seul à connaître. Puis l'Autre s'en va, vous avez cessé de lui plaire, il ne vous trouve plus d'intérêt. [...] Vous êtes seul avec votre habitude, déjà, d'obéir. Seul dans un temps sans maître⁴⁷⁰.

Ici, l'aliénation est évidente : il n'y a plus de « moi », seul « l'Autre » existe et décide de toutes les actions du « moi ». Ce dernier semble dépossédé de son être et de son libre arbitre : il ne refuse pas cette présence écrasante de l'« Autre » mais il n'y consent pas non plus totalement. Il semble seulement incapable de s'imposer face au pouvoir supérieur de cet « Autre » sur lui-même. Celui qui est évoqué ici comme l'« Autre » avec une majuscule, devient, en suivant, le « Maître ». Cela accentue sa toute-puissance sur le « moi », en particulier sur le corps féminin qui espère la venue ce Maître avec une totale soumission : « Vous attendez le Maître, qu'il vous fasse la grâce de vous toucher au moins une fois. Il le fait, une nuit, avec les plein pouvoirs sur vous que tout votre être a suppliés⁴⁷¹ ». Le vocabulaire employé dans ce passage, notamment le renvoi à la « grâce » et aux supplications, donne l'impression d'une représentation métaphorique de la dévotion que les croyants peuvent entretenir envers leur Dieu. L'homme apparaît donc comme un être à la fois puissant et intouchable, dont l'aura provoque une admiration si profonde qu'elle conduit à la perte de son propre être. De plus, en choisissant de référer au « moi », non pas au travers des pronoms « je » ou « elle », mais, au contraire, par le pluriel du « vous », Annie Ernaux confère à ce discours une dimension plus universelle et collective : il ne s'agit plus du cas particulier mais de la constatation d'une réalité dans laquelle le lecteur, femme en l'occurrence, en est également inclus et visé. La représentation de cette réalité est politique, en cela qu'elle crée, comme nous le disions précédemment une littérature « agissante », capable de faire réfléchir, dans ce cas précis, les lectrices sur leur propre rapport aux hommes.

De façon plus générale, il est important de constater que, dans la littérature féminine, l'accent est très souvent porté sur le récit des relations amoureuses. À notre sens, il ne s'agit pas d'une caractéristique de l'écriture féminine qui voudrait que les femmes expriment plus, dans l'écriture, leurs émotions et leurs sentiments amoureux, mais de l'expression d'une nouvelle condition féminine qu'il s'agit de mettre en lumière. En effet, que ce soit chez Colette, chez Simone de Beauvoir ou encore chez Annie Ernaux, le récit des relations amoureuses ne cherche pas donner l'image d'un éternel féminin mais plutôt à interroger la femme moderne, celle qui commence à s'émanciper et à s'affranchir de la domination masculine, en particulier dans la relation amoureuse. À l'époque de Colette, la femme est encore partagée entre le désir de cet affranchissement et la servitude amoureuse qui constitue encore le fonctionnement même du foyer patriarcal. L'auteure montre donc, dans *La Maison de Claudine*, des femmes mariées, comme c'est le cas de *Sido* notamment, mais avec un esprit déjà très indépendant, à la manière dont Colette elle-même mènera sa vie personnelle. Dans les mémoires de Simone de Beauvoir, l'auteure raconte sa propre conception de l'amour qui refuse le mariage et la maternité, et prône l'union libre, l'égalité de libertés entre l'homme et la femme. Chez Annie Ernaux, enfin, si les

⁴⁷⁰ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, op. cit., p. 11-12.

⁴⁷¹ *Id.*, p. 12.

personnages féminins sont parfois mariés, comme c'est le cas dans *La Femme gelée*, ou investis dans une relation amoureuse destructrice, telle qu'elle a lieu dans *Mémoire de fille*, ils témoignent tous d'une prise de conscience de la domination masculine qui pèse encore sur les femmes dans la société actuelle et, permettent à l'auteure de dénoncer une réalité inacceptable, tout en mettant en garde ses lectrices. La femme écrivain du XX^e siècle cherche donc à affirmer sa singularité, aussi bien en tant que femme qu'en tant qu'écrivain.

b) *La défense d'une singularité et d'une liberté : le « génie féminin ».*

Lorsque l'on parle de singularité chez les femmes, il nous vient à l'esprit l'expression de « génie féminin », employée pour la première fois par Julia Kristeva pour désigner ces femmes qui, malgré les carcans et les contraintes de leur époque, ont imposé leur liberté et leur indépendance hors des courants dominants, des institutions et des écoles, et qui ont également, dans la majorité des cas, permis un apport non négligeable à leur siècle. L'enjeu des trois tomes du *Génie féminin* de Julia Kristeva est alors, selon l'auteure elle-même, « non pas de remarquer en quoi elles sont comme toutes les femmes, mais comment chacune d'elles, sur le fond de cette commune condition, module une avancée originale et inédite⁴⁷² ». Il semble important de mettre en avant ici la recherche de Julia Kristeva puisque, dans l'étude que nous venons de mener tout au long de ces quelques pages, nous nous rapprochons de près des enjeux de l'œuvre de cette auteure. En effet, il est toujours apparu essentiel de faire ressortir de nos analyses les singularités de Colette et d'Annie Ernaux, parfois même de Simone de Beauvoir. Comment chacune d'elles parvient-elle alors à imposer sa singularité ?

Revenons tout d'abord au terme de « génie féminin » et à la définition qu'en donne Julia Kristeva. Tout d'abord, elle définit « génie » comme un mot désignant « des aventures paradoxales, des expériences singulières et des excès surprenants qui surgissent malgré tout dans notre univers de plus en plus standardisé⁴⁷³ ». Le génie est donc celui ou celle qui se démarque de son temps et ne suit pas les courants de pensée de son époque. Or, ce qui distingue ces génies féminins plus que tout c'est le fait « d'avoir laissé à l'opinion – que nous sommes – une œuvre enracinée dans la biographie de leur expérience⁴⁷⁴ » : « l'œuvre du génie réalise l'éclosion du sujet⁴⁷⁵ », affirme Julia Kristeva. Ces premières définitions semblent correspondre au cas de Colette et Annie Ernaux puisque, comme nous l'avons montré précédemment, les deux auteures se distinguent des courants de pensée de leur époque : Colette en refusant de faire partie du milieu littéraire de son temps et d'appartenir à un mouvement défini, Annie Ernaux en créant son propre genre littéraire. Cependant, ce qui semble particulièrement intéressant ici c'est l'idée d'« éclosion du sujet », qui met en avant la capacité de chaque femme à se réaliser en tant qu'individu singulier. Dès le XX^e siècle, l'éclosion du sujet féminin devient possible selon Julia Kristeva :

La réalisation singulière de chaque femme, de sa personnalité, irréductible au commun dénominateur d'un groupe ou d'une entité sexuelle, devient non seulement possible, mais fièrement revendiquée. C'est parce que je suis moi, spécifiquement moi, que je révèle l'apport des femmes à la pluralité du monde. C'est ici que s'accomplit la fulgurance du génie féminin. Reconnaître la contribution majeure de

⁴⁷² Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, op. cit., p. 565.

⁴⁷³ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, tome 1 : Hannah Arendt, Paris, Fayard, 1999.

⁴⁷⁴ *Id.*, p. 9.

⁴⁷⁵ *Idem.*

quelques femmes extraordinaires qui, par leur vie et leur œuvre, ont marqué l'histoire de ce siècle est un appel à la singularité de chacune⁴⁷⁶.

Il faut donc, d'après Julia Kristeva, non pas porter uniquement attention à la condition des femmes en général mais, au contraire, s'intéresser à la singularité de chacune : « l'attention portée à l'*ecceitas*, le soin accordé à l'épanouissement de notre singularité, le souci pour l'advenue du "qui" dans le "quelconque"⁴⁷⁷ » est, pour Julia Kristeva, l'ultime aboutissement des droits de l'homme et de la femme. De plus, cette singularité, c'est celle qui va permettre au génie de s'inscrire dans la durée et dans l'universel, d'avoir un discours ou des actions qui changent son temps mais qui continuent aussi d'influencer les siècles à venir. Julia Kristeva critique alors le féminisme en tant que mouvement qui défend la condition des femmes en général puisque celui-ci se réduit finalement à « un militantisme sans lendemain qui, ignorant la singularité des sujets, croit pouvoir enfermer toutes les femmes⁴⁷⁸ ». De fait, si elle reconnaît que, dans *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir fut loin de sous-estimer le « sujet » dans la femme, elle souligne également les limites du raisonnement de la philosophe. Selon elle, en effet, Simone de Beauvoir n'est pas allée au bout de son raisonnement puisqu'elle a écarté la problématique de la différence qui « aurait dû la conduire à méditer, au travers de la condition des femmes au pluriel, sur les chances de liberté de chacune d'elles en tant qu'être humain singulier⁴⁷⁹ ».

Cette réflexion attire notre attention car elle semble, encore une fois, se rapprocher de la vision que Colette et Annie Ernaux donnent à voir du féminin. En effet, Colette particulièrement, en rejetant le féminisme politique et militant se démarque des autres femmes intellectuelles de son siècle et affirme sa propre singularité. De plus, en s'intéressant au cas particulier plus qu'à une condition en général, elle met en avant la singularité de chaque femme et semble ainsi se faire précurseur d'une pensée que Simone de Beauvoir n'atteindra pas totalement. Annie Ernaux, si elle est plus engagée politiquement pour la condition des femmes en général, souligne toutefois une idée importante : selon elle, une femme n'a pas les mêmes chances de se réaliser qu'une autre, non pas en raison de sa condition de femme, mais à cause de son origine et de sa place sociale. En développant cette réflexion, Annie Ernaux s'intéresse donc, elle aussi, au cas particulier, et souligne l'idée que la condition féminine n'est pas le seul frein à l'émancipation des femmes. Aussi, pour Julie Kristeva, il manque dans l'essai de Simone de Beauvoir la prise en considération de l'individualité de chaque femme :

Il n'est pas sûr que le « conflit » entre la *condition de toutes* et la *libre réalisation de chacune* – conflit qui serait, selon la philosophe, au fondement de la souffrance féminine – puisse être réglé si l'on se préoccupe *seulement* de « condition », en sous-estimant le « sujet »⁴⁸⁰.

En choisissant d'étudier le cas particulier d'Hannah Arendt, de Mélanie Klein et de Colette, Julia Kristeva met alors en avant des femmes qui, selon elle, « n'ont pas attendu que la "condition féminine" soit mûre pour réaliser leur liberté⁴⁸¹ ». Le « génie » qui les caractérise se

⁴⁷⁶ *Id.*, p. 12.

⁴⁷⁷ Julia Kristeva, *Le Génie féminin*, tome 3, *op. cit.*, p. 540.

⁴⁷⁸ *Id.*, p. 541.

⁴⁷⁹ *Id.*, p. 542.

⁴⁸⁰ *Idem.*

⁴⁸¹ *Id.*, p. 543.

trouve donc justement dans cette « percée au travers et au-delà de la "situation"⁴⁸² ». Il semble alors important, maintenant, de terminer cette étude en mettant en avant la singularité de Colette et d'Annie Ernaux, en soulignant leurs initiatives d'écrivaines qui tentent de s'affranchir de leur condition et de vaincre les déterminismes que leur impose la société de leur époque. Tout d'abord, chez Annie Ernaux, c'est en particulier par le choix d'un style épuré, direct, parfois violent et cru, que l'auteure va au-delà de sa situation de femme écrivain et refuse les conventions d'écriture qui incombent, encore aujourd'hui, aux femmes. Quand on lui demande si elle se sent « femme » lorsqu'elle écrit, elle répond alors ainsi :

Quand j'écris, je n'y pense pas du tout. Mais étant donné les rapports de domination masculin/féminin, je suis absolument persuadée que lorsque j'écris – et même si je n'y pense pas – je témoigne de quelque chose de l'écriture des femmes. Il m'arrive, si je constate ne fût-ce que l'ombre d'une censure qui viendrait tout simplement du fait qu'une « femme n'écrit pas ça ou ne doit pas écrire ça », de me forcer à l'écrire justement⁴⁸³.

Aussi, au lieu de se contraindre aux normes d'écriture et de s'assurer d'une écriture qui sera plaisante à lire, Annie Ernaux va à l'encontre de ce que sa condition de femme lui impose et ose développer une écriture au style parfois dérangentant – on pense notamment ici à la froideur et à la crudité avec laquelle elle raconte la violence de ses premiers ébats dans *Mémoire de fille*, comme nous l'avons montré précédemment⁴⁸⁴. En cela, elle se rapproche, selon Marie-Laure Rossi, de Simone de Beauvoir : « l'appréciation des livres d'Annie Ernaux par la critique de réception rappelle celle de Simone de Beauvoir⁴⁸⁵ ». En effet, les deux auteures vont à contresens de la manière jugée décente pour les femmes de témoigner de leur expérience. En particulier, Marie-Laure Rossi fait allusion ici à la réception du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir qui, dans sa façon de parler librement du corps féminin et de la sexualité, avait déclenché de nombreuses critiques. Mais lorsqu'elle écrit les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone de Beauvoir s'en tient beaucoup plus à une écriture traditionnelle et à un récit parfois un peu romancé de son enfance et de son adolescence, que ne le fait Annie Ernaux dans *Mémoire de fille*.

En outre, au-delà d'un style très singulier, Annie Ernaux se démarque des autres auteures féminines par sa façon de présenter le « corps au féminin⁴⁸⁶ ». Selon Francine Dugast-Portes, « une partie des ouvrages, ceux du début surtout, constituent une sorte de récit d'éducation, déterminé notamment par l'identité féminine, dite sans voile⁴⁸⁷ ». C'est le cas par exemple dans *Les Armoires vides*, ouvrage dans lequel l'auteure raconte de façon détaillée un avortement et met donc au centre de son écriture le corps féminin. De même, dans *Ce qu'ils disent ou rien*, Annie Ernaux décrit la naissance du désir chez son héroïne, les efforts que celle-ci fait pour susciter l'attention et le regard des garçons. L'auteure n'hésite pas non plus à représenter les expériences physiologiques auxquelles les jeunes filles se confrontent durant l'adolescence : l'apparition des règles, le plaisir solitaire, les premiers actes sexuels envisagés.

⁴⁸² *Idem*.

⁴⁸³ Annie Ernaux, « Entretien avec Pierre-Louis Fort », *The French review*, *op. cit.*

⁴⁸⁴ Voir p. 71.

⁴⁸⁵ Marie-Laure Rossi, « Une intellectuelle au féminin ? De Beauvoir à Ernaux », *art. cit.*, p. 73.

⁴⁸⁶ Nous reprenons ici l'expression de Francine Dugast-Portes dans *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁸⁷ Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, *op. cit.*, p. 97.

De fait, comme l'analyse très justement Francine Dugast-Portes, c'est par cette volonté de s'en tenir à un style qui va droit à l'essentiel, qui expose la réalité du corps féminin crûment et qui fait une présentation quasi-clinique des grandes expériences féminines, que l'œuvre d'Annie Ernaux « prend un aspect sereinement militant⁴⁸⁸ ». Le discours d'Annie Ernaux impose donc son aspect singulier par le fait qu'il rompt avec le discours attendu et qu'il s'autorise à dire ce qui, jusqu'alors, était indicible ou innommable. Mais elle refuse aussi, et surtout, de fixer une prétendue vérité qui resterait irréfutable et indiscutable. Aussi, comme le dit Francine Dugast-Portes, « sur la féminité, les propos d'Annie Ernaux ne sont compatibles ni avec la norme traditionnelle, ni avec la norme d'une partie de la révolte contemporaine⁴⁸⁹ ». En effet, dans sa façon, tout d'abord, de décrire froidement et sans sentiments les étapes importantes ou difficiles de la vie d'une femme – la première expérience sexuelle, l'avortement, les relations amoureuses –, Annie Ernaux s'éloigne des normes traditionnelles qui encadrent l'écriture des femmes. De même, en n'imposant pas une vision normative de la femme d'aujourd'hui – femme qui serait forcément célibataire, féministe et émancipée –, l'auteure refuse de s'inscrire dans la révolte contemporaine. Au contraire, sa vision des femmes, depuis *La Femme gelée* jusqu'à *Mémoire de fille*, est à la fois « une revendication contre l'aliénation et une revendication du droit à l'aliénation consentie⁴⁹⁰ ». La femme selon Annie Ernaux est donc entièrement libre de mener sa vie comme elle l'entend et non en suivant les diktats de la société. Évitant ainsi tout manichéisme ou toute pensée unilatérale, Annie Ernaux donne à voir une forme d'engagement littéraire bien différente de celles qui existaient jusqu'alors.

Finalement, en dénonçant tout modèle qui pourrait se mettre en place, tout en rompant elle-même avec les modèles traditionnels, Annie Ernaux dit chercher à changer « le regard des hommes sur les femmes et des femmes sur elles-mêmes⁴⁹¹ ». En effet, sa recherche d'une écriture qui dit le plus justement possible la réalité de l'expérience féminine et du corps féminin peut amener les lectrices de ses œuvres à accepter plus pleinement leur condition, voire, parfois, leurs souffrances de femme. Toutefois, si Annie Ernaux refuse la généralisation et l'expression d'une vérité inébranlable, il semble qu'elle s'intéresse tout de même moins au cas particulier que ne le fait Colette. Comme nous l'avons précédemment montré, l'ouvrage *Mémoire de fille*, s'il raconte l'expérience singulière d'une jeune fille confrontée à sa première expérience sexuelle, cherche surtout à comprendre, de façon plus générale, les mécanismes de pensée d'une jeune fille de 18 ans s'appêtant à vivre ce moment. De plus, dans son propre parcours de vie, Annie Ernaux fait preuve d'un caractère moins « vagabond » et émancipé que ne l'ont été ceux de Beauvoir et de Colette. Beauvoir, en effet, a refusé le mariage et a toujours défendu l'union libre. Elle a également refusé la maternité et exposé son choix d'une vie dédiée à l'écriture, ce qui, pour l'époque, était très novateur et ouvrait la voie à d'autres femmes qui pouvaient, dès lors, elles aussi, assumer leur souhait de ne pas être mères. De plus, comme c'est aussi le cas de Colette, Simone de Beauvoir a vécu des amours homosexuelles. Chez Annie Ernaux, rien de tout cela. Mais son écriture demeure tout de même empreinte de revendications nouvelles et singulières quant au sujet féminin.

Venons-en alors, pour finir, à Colette. Selon Nathalie Heinich, Colette fait partie de ces femmes écrivains qui sont doublement emblématiques de la femme libre telle qu'elle

⁴⁸⁸ *Id.*, p. 99.

⁴⁸⁹ Francine Dugast-Portes, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre, op. cit.*, p. 115.

⁴⁹⁰ *Id.*, p. 144.

⁴⁹¹ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau, op. cit.*, p. 73.

s'affirmera à l'époque moderne. Tout d'abord, elles travaillent et gagnent leur vie par elles-mêmes, sans dépendre d'un homme ; ce qui est effectivement le cas de Colette, à partir du moment où elle refuse la tutelle de son premier mari Willy. Mais ces femmes sont surtout, d'après Nathalie Heinich, « en mesure de construire par l'écriture des représentations durables et largement diffusables de ce qu'elles sont ou veulent être : en écrivant, elles proposent des figurations romanesques de leur propre position, et en signant, elles affirment publiquement leur activité, leur identité d'écrivain⁴⁹² ». En effet, qu'il s'agisse de Colette ou de Simone de Beauvoir, les deux auteures montrent, plus qu'Annie Ernaux, un chemin à suivre en tant que femme libre et indépendante. En particulier, Colette affiche « l'affranchissement sexuel de la femme moderne, et dans sa vie (divorcée se produisant quasi nue sur les planches), et dans ses romans, parfois chargés en outre d'une dimension homosexuelle⁴⁹³ ».

C'est notamment par cette identité sexuelle, entre la bisexualité et l'androgynie que Colette manifeste une grande singularité pour son époque. Selon Carmen Boustani, Colette révèle en effet, par sa propre conception de l'identité sexuée, ou, plus justement dans son cas, de l'identité asexuée, « la multiplicité des êtres qui résident en chacun de nous⁴⁹⁴ ». Cocteau déjà disait : « Dans un artiste, il y a un homme et une femme qui se disputent⁴⁹⁵ ». Colette va donc au-delà de sa condition en se considérant, non pas seulement comme femme, mais comme un individu dans lequel se mélangent virilité et féminité. Or, si l'écriture de Colette ne peut être qualifiée, pour cette raison, de totalement « féminine », il semble que ce soit tout de même les marqueurs de la féminité qui y dominent. En effet, si l'on reprend notre analyse du style de Colette dans la deuxième partie, toutes les thématiques associées par les critiques de l'« écriture féminine » aux œuvres de femmes⁴⁹⁶, y sont représentées : le lyrisme et l'expression de la sensibilité, ou encore le recours au thème de la nature. Or, là où Colette se démarque et affirme sa singularité, c'est sur sa façon de représenter le féminin. Elle invente un mode d'écriture, c'est-à-dire une technique ou une pratique de l'écrit, qui, « s'il est différent du masculin, n'est plus inférieur mais égal, d'une égalité dans la différence⁴⁹⁷ ».

C'est effectivement par sa manière de représenter les femmes dans son œuvre, en particulier dans leurs relations aux hommes, que l'œuvre de Colette s'avère novatrice. Marcelle Biolley-Godino consacre un ouvrage entier à cette idée que « l'œuvre de Colette est originale en ceci qu'elle nous offre une image nouvelle de la femme, et de ses rapports avec l'homme⁴⁹⁸ ». Dans ses œuvres, en effet, l'auteure présente des héroïnes presque toujours indépendantes et impose par cela une vision nouvelle de leurs rapports avec les hommes. Au cœur de ses romans, qu'ils aient une dimension autobiographique ou non, ce sont toujours des femmes qui, existant alors en tant que sujet dans le récit, portent un jugement sur les hommes et font découvrir le monde par le biais de leur point de vue féminin. C'est ce que soutient Marcelle Biolley-Godino :

C'est le point de vue féminin qui nous est offert : l'Autre, désormais, c'est l'homme.
Vu, et jugé par sa partenaire, il perd ses prérogatives de sujet. C'est en fait d'une

⁴⁹² Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 64.

⁴⁹³ Nathalie Heinich, *Les ambivalences de l'émancipation féminine*, op. cit., p. 65.

⁴⁹⁴ Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, Paris, L'Harmattan, Éditions Delta, 2002, p. 180.

⁴⁹⁵ Jean Cocteau, *Journal intime*, Paris, Grasset, 1953, p. 195.

⁴⁹⁶ Voir à ce sujet : Manon Palma, *La transmission autobiographique de Simone de Beauvoir : une écriture du féminin entre singulier et universel*, op. cit., p. 27-28.

⁴⁹⁷ Carmen Boustani, *L'Écriture-corps chez Colette*, op. cit., p. 186.

⁴⁹⁸ Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 9.

véritable révolution du regard qu'il s'agit. Colette est le premier écrivain à se poser en sujet en face d'un homme devenu objet⁴⁹⁹.

Cet aspect de l'œuvre de Colette est particulièrement visible dans *La Maison de Claudine*, ouvrage dans lequel l'auteure présente toujours les personnages masculins comme secondaires. En effet, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, une majeure partie des nouvelles qui composent le récit ont pour personnage central la mère, donc un personnage féminin. Le personnage masculin quant à lui, pouvant être symbolisé par le père, apparaît dans quelques nouvelles mais sans n'être jamais le seul personnage dont il est question. Il y a donc une volonté chez Colette de présenter des femmes en tant que sujet, des femmes qui ont la parole et sont maîtres de l'action : pour une fois, ce sont elles qui font avancer la narration et elles qui sont valorisées et mises en avant. Elles ne répondent plus alors au statut de femme-objet n'ayant qu'un rôle de figurante dans l'œuvre littéraire. Colette inverse donc les rôles tels qu'ils ont été instaurés depuis des siècles par la société et donne à voir une nouvelle forme de relation hommes-femmes : c'est l'homme qui devient objet – il est toujours plus effacé et, parfois même, moins considéré. Les femmes, quant à elles, expriment de façon récurrente un refus des conventions morales de l'époque d'après lesquelles elles devraient obéir à un homme décidant de leurs actions.

Aussi, dans *La Maison de Claudine*, la mère, Sido, est représentée comme une femme forte et indépendante, qui ne se laisse pas dicter ses comportements par les hommes. On voit par exemple qu'elle tient des propos de mise en garde pour toutes les femmes, où l'usage d'une forme de présent de vérité générale confère à son discours une valeur de proverbe ou de moralité : « Ton malheur commence au moment où tu acceptes d'être la femme d'un malhonnête homme, ta faute est d'espérer qu'il peut te rendre ton foyer, l'homme qui t'a détournée du tien⁵⁰⁰ ». La première image que Colette, encore enfant, eut du monde, est donc celle d'une mère toute-puissante en face d'un père réduit au rôle de compagnon. Ainsi, face à son mari, Sido est toujours valorisée par la narratrice, comme c'est le cas dans le passage suivant :

Rougeâtre entre ses bandeaux qui grisonnent, soulevée d'une indignation qui fait trembler son menton détendu, elle est plaisante, cette petite dame âgée, quand elle se défend, sans rire, contre un jaloux sexagénaire⁵⁰¹.

Ici, Colette dévoile le portrait d'une femme libre de ses actes et qui ne se soumet pas aux conventions de son époque : la jalousie de son mari ne l'empêchera pas de continuer à mener sa vie comme elle l'entend. Le prestige du personnage féminin se manifeste au travers de l'admiration de la narratrice que l'on ressent notamment par l'expression « elle est plaisante », tandis que le père n'est représenté que comme un « jaloux sexagénaire ». Toujours, dans les œuvres de Colette, c'est alors le personnage masculin qui admire les femmes et se positionne en situation de subalterne. Dans *Sido*, par exemple, Colette s'étonne d'avoir « si peu connu » son père et semble se souvenir seulement de la manière dont il regardait Sido : « Ainsi faisait-il, lui, mon père. Il contemplait "Sido"⁵⁰² ». Dans les souvenirs de Colette, Sido acquiert donc une stature de légende, tandis que le père demeure un personnage « mal connu,

⁴⁹⁹ *Id.*, p. 10.

⁵⁰⁰ Colette, *La Maison de Claudine*, *op. cit.*, p. 112.

⁵⁰¹ *Id.*, p. 18.

⁵⁰² Colette, *Sido*, *op. cit.*, p. 57.

méconnu⁵⁰³ », chez qui « un caractère d'homme n'apparaissait que par échappées⁵⁰⁴ ». De plus, dans la citation ci-dessus, l'usage du pronom « lui » met à distance le Capitaine, en le différenciant du reste de sa famille. On trouve la confirmation de cette mise à distance quelques lignes plus loin, alors que tous observent un chien qui n'obéit pas aux ordres :

- C'est très curieux, constatait ma mère.
 - Ça prouve seulement la bêtise de ce chien, répliquait mon père.
- Mais nous n'en croyions rien, « nous autres », et mon père, au fond, se sentait secrètement humilié⁵⁰⁵.

Dans l'expression « nous autres », Colette s'inclut elle-même, avec sa mère et les autres enfants de la famille, se distinguant totalement de la figure paternelle, comme s'il n'était pas un membre de la famille à part entière. On a donc, à nouveau, une dévaluation du personnage masculin. L'œuvre de Colette rompt donc, pour son époque, avec les lieux communs attendus d'un œuvre de femme. Affirmant son originalité de vie et d'écriture, elle a le courage de s'arracher aux clichés et aux vieux héritages, pour nous présenter sa propre expérience de femme. Cette expérience c'est une expérience « vraie⁵⁰⁶ », selon Marcelle Biolley-Godino. En cela, elle se distingue sûrement quelque peu d'Annie Ernaux : l'écriture de Colette ne cherche pas à atteindre le ton universel que l'on peut trouver chez Ernaux. Au contraire, Colette affirme la singularité de son expérience de femme et la singularité également de chaque femme qui l'entoure et de toutes celles qui composent ses récits, en soulignant les moindres détails de leur personnalité. Finalement, cette écriture ne l'inscrit dans aucun courant de pensée de son époque, comme l'affirme Marcelle Biolley-Godino :

Elle s'oppose à toute une littérature « masculiniste » – même quand elle est écrite par des femmes – où l'on trouve une peinture traditionnelle des rapports entre hommes et femmes, mais aussi à toute une autre littérature, féministe celle-là, où l'on sent la volonté de démontrer et l'idéologie sous-jacente⁵⁰⁷.

Ainsi, chaque femme chez Colette est différente et revendique sa singularité mais toutes sont guidées par le même désir d'émancipation, de liberté et, plus encore, par une envie d'exister en tant que sujet à part entière. N'est-ce pas finalement pour cela, en partie, que Julia Kristeva a choisi Colette comme représentante de ce qu'est, dans la littérature, le « génie féminin » ?

⁵⁰³ *Id.*, p. 61.

⁵⁰⁴ *Id.*, p. 57.

⁵⁰⁵ Colette, *Sido*, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁰⁶ Marcelle Biolley-Godino, *L'Homme-objet chez Colette*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰⁷ *Id.*, p. 12.

Conclusion

Parvenant maintenant au terme de notre étude, il convient, avant de conclure, d'en rappeler brièvement la progression. Tout d'abord, il est essentiel de se souvenir que ce travail s'est appuyé en premier lieu sur un constat face à l'analyse de l'œuvre de Simone de Beauvoir : l'importance, à travers l'œuvre littéraire, de la transmission. À partir de ce premier bilan, il est alors apparu intéressant d'approfondir cette présence de la transmission, mais aussi de notions proches comme l'héritage et la filiation, dans les œuvres littéraires d'auteures femmes. C'était, de plus, une façon d'élargir notre recherche sur l'écriture des femmes, thème qui a majoritairement guidé nos deux travaux de recherche. C'est donc, premièrement, un désir d'étudier plus profondément les œuvres de femmes, sans s'en tenir au seul cas particulier de Simone de Beauvoir, qui a conduit cette réflexion.

Aussi, afin de permettre une étude comparative précise, il est apparu plus judicieux d'étudier les œuvres de Colette et d'Annie Ernaux à partir des mêmes axes d'approche utilisés au sujet de Beauvoir : le genre littéraire, les choix narratifs, le style ou encore la question du féminin. Toutefois, au travers de ces divers axes d'étude, c'est toujours une réflexion plus générale sur les notions d'héritage, de filiation et de transmission qui a constitué le fil conducteur de l'ensemble de cette recherche. L'enjeu fut donc de mettre en lumière la façon dont se développent, au sein de l'écriture des femmes, ces trois notions centrales, tout en faisant ressortir, chez chaque écrivaine, une singularité d'écriture et de pensée.

Dans la première partie de ce travail, intitulée « Héritage et tradition d'une écriture de soi au féminin », il a donc tout d'abord s'agit de faire une approche théorique de ce que signifient les termes « héritage », « filiation », et « transmission ». En effet, partant du constat que toute écriture suppose un héritage, il était important de montrer que ces trois termes sont tous guidés par une double direction : d'une part, ils affirment la volonté de celui qui écrit de transmettre un savoir ou une expérience, d'autre part, ils illustrent le fait que tout écrit découle lui-même de l'héritage familial, social ou encore culturel de son auteur. Définir de façon claire et précise ces notions a donc permis de mieux comprendre l'enjeu de ce travail et la manière d'aborder cette thématique au sein des textes littéraires. En outre, il est très vite apparu également que, si tout individu est forcément héritier, l'écrivain plus particulièrement est héritier d'une langue et d'un style littéraire, ainsi que d'une Histoire collective qui doivent tous deux constituer le matériau de son écriture. Or, l'Histoire n'est pas la même pour Colette que pour Annie Ernaux, ni même que pour Simone de Beauvoir. Un point historique et contextualisant sur la conception de la littérature au fil du XX^e siècle, a alors amené la recherche à mettre au jour l'évolution des notions de collectif et d'individuel. Ces dernières sont en effet importantes, en cela qu'elles sont intimement liées à l'intérêt qui va être porté, ou non, dans l'écriture, aux questions d'héritage, de filiation et de transmission. En effet, au fil du siècle, en particulier dans le dernier tiers de celui-ci, il s'opère un retour au sujet, caractéristique par exemple des récits de filiation ainsi qu'ils se déploient chez Annie Ernaux.

De fait, esquisser les grandes tendances de ce XX^e siècle a permis, en suivant, de situer plus précisément l'œuvre de Colette et d'Annie Ernaux dans les courants de pensée et d'écriture auxquels elles semblaient le plus appartenir. Or, comme nous l'avons vu, Colette se caractérise par une grande créativité et par une forme d'esprit vagabond, tant dans son écriture que dans son parcours personnel, qui la tient à l'écart des grands mouvements littéraires et idéologiques de son époque. La connaissance chez cette auteure ne se manifeste pas au travers d'un engagement politique ni d'une pensée philosophique à l'instar de Beauvoir, mais par un contact

très privilégié avec la vie et l'humain. À l'inverse, si Annie Ernaux se démarque aussi de son temps par une écriture sociale novatrice, elle reste toutefois dans la lignée des grandes interrogations littéraires qui ont marqué la deuxième moitié du siècle, notamment en ce qui concerne l'engagement littéraire, analysé par Sartre et Beauvoir, ou encore le rôle de la culture et les dominations de classe. Sur ce dernier point, elle se rapproche alors de la pensée de Pierre Bourdieu, pour qui elle a une grande admiration. Du point de vue de l'écriture autobiographique, les deux auteures font cependant toutes deux preuve d'une singularité considérable. Or, leur façon de parvenir à l'écriture de soi est très différente : chez Colette, il ne s'agit aucunement d'une vocation mais plutôt d'une manière comme une autre de gagner sa vie, tandis que pour Annie Ernaux l'écriture fait partie de la vie depuis son plus jeune âge. Cependant, les deux auteures se rejoignent sur le fait que des caractéristiques types de l'autobiographie classique apparaissent dans leurs textes : récit des lectures d'enfance et des goûts littéraires, plaisir de l'apprentissage scolaire et grande curiosité de savoirs, éducation religieuse...

Ce début de réflexion sur l'écriture autobiographique a alors conduit à la seconde partie de ce travail. En se centrant de façon plus précise sur le texte, cette partie a eu l'ambition d'analyser ce qui, tant chez Colette que chez Annie Ernaux, souligne le caractère singulier de leur œuvre. Tout d'abord, il s'est agi de revenir aux notions de genre littéraire et de les approfondir : certes, chez les deux écrivaines, il existe des caractéristiques types de l'autobiographie telle que Philippe Lejeune l'a définie, mais toutes deux font preuve d'originalité dans leurs choix d'écriture et semblent finalement s'accorder aux définitions d'autres genres de récits de soi. Ainsi, *La Maison de Claudine* semble à mi-chemin entre l'autobiographie traditionnelle et l'autofiction, tandis que *Mémoire de fille* répond à ce qu'Annie Ernaux nomme elle-même l'autosociobiographie, un genre qui refuse la fiction et qui se base sur une réalité sociohistorique. De plus, chez les deux auteures, la triple identité est déjouée : Colette nomme son personnage « Claudine » et Annie Ernaux, dans *Mémoire de fille*, privilégie l'énonciation sur soi à la troisième personne avec le « elle ».

Puis, il était essentiel d'analyser en détail les choix narratifs des auteures puisqu'ils témoignent d'une grande originalité de leur œuvre, tout en se distinguant parfois radicalement les uns des autres. C'est ainsi que l'on découvre l'art du sensible de Colette : son écriture, chargée de récit descriptif et de poésie, cherche plus que tout à valoriser, au travers de la synesthésie et de la personnification, la beauté du vivant – plantes, fleurs, animaux, êtres humains. L'accent est donc mis sur les émotions et sur les sentiments, afin de rendre hommage à une campagne natale qui est si chère à son cœur. En totale contradiction, l'écriture d'Annie Ernaux recherche l'objectivité, dans une forme de démarche scientifique, et met à distance le pathos : c'est ce qu'elle appelle l'écriture « plate ». Selon elle, c'est seulement par cette écriture froide et distancée qu'elle peut atteindre au plus près le réel. Or, malgré la singularité de style dont font preuve Colette et Annie Ernaux, il ressort également de l'étude de leur écriture des héritages et des filiations indéniables : en se rapprochant de l'autofiction, Colette se fait précurseur d'auteures contemporaines telles que Nathalie Sarraute, et l'écriture autosociobiographique d'Ernaux trouve sa source dans la pensée de Bourdieu. De même, le recours à l'intertextualité chez Colette témoigne d'un héritage culturel et littéraire significatif, tout comme le recours à la photographie dans l'œuvre d'Annie Ernaux s'inscrit dans le sillon des précédents travaux et réflexions de Roland Barthes.

Ces analyses qui ont eu lieu dans les deux premières parties nous ont alors rapproché de l'enjeu principal de ce travail : étudier la représentation des notions d'héritage, de filiation et de transmission dans l'œuvre littéraire. C'est donc ce qui a constitué l'ensemble de la troisième et dernière partie. Pour cela, il était essentiel de distinguer trois points fondamentaux. L'héritage familial, tout d'abord, ou la thématique de la filiation au sens premier, qui, comme nous l'avons vu, permet très souvent aux auteures de mieux se connaître elles-mêmes. Nous avons ainsi remarqué que, chez Colette, dans *La Maison de Claudine*, la filiation se construit en échos, au travers de symétries et d'une circularité qui sert la représentation des valeurs et de la beauté de l'enfance. C'est également une façon pour Colette d'exprimer une double filiation : celle dont elle-même hérite et celle dont elle est la légataire en tant qu'adulte, en particulier à travers le portrait de sa propre fille. Retrouvant, par le récit de vie de plusieurs générations, le regard imaginaire, inventif et émerveillé de l'enfant, Colette réussit alors à rendre compte d'une description attentive et sincère de ce qu'est la campagne et, surtout, de la façon dont elle doit être vue. Annie Ernaux, quant à elle, traite du thème de l'héritage familial en menant une quête constante, tout au long de ses œuvres autobiographiques, de son origine. Pour cela, elle a notamment recours au récit de filiation, qui commence à se développer à la fin des années 1990 et qui cherche un retour au sujet en racontant l'histoire des ascendants. Dans *Mémoire de fille*, l'auteure ne fait pas réellement un récit de filiation puisque le sujet de l'histoire est elle-même, mais, en mettant à distance la fille qu'elle était cinquante ans auparavant par l'usage de la troisième personne, Annie Ernaux donne tout de même l'impression de partir à la recherche de sa propre ascendance, de sa propre évolution, afin de mieux se connaître et de mieux s'accepter en tant qu'adulte. Or, Annie Ernaux se situe très souvent dans un rejet de la filiation avec la jeune fille qu'elle était, comme c'est le cas également, dans une certaine mesure, dans son rapport à Beauvoir.

Ainsi, il a ensuite été question plus particulièrement de la filiation au sens second, c'est-à-dire en tant qu'influence spirituelle : cette filiation, c'est celle de Colette et Simone de Beauvoir, mais aussi de Simone de Beauvoir et d'Annie Ernaux. Nous avons alors vu l'influence décisive de Colette sur Simone de Beauvoir, en particulier sa présence significative comme exemple d'émancipation et de liberté féminine dans *Le Deuxième sexe*. Or, Simone de Beauvoir s'est également, au fil des années, éloignée de Colette en raison de l'engagement auquel la philosophe a voué toute la fin de sa carrière et dont Colette, à l'inverse, n'a jamais explicitement fait preuve. De même, la position d'Annie Ernaux vis-à-vis de Simone de Beauvoir est double : d'une part, elle reconnaît son apport inestimable à la condition des femmes en général, ainsi qu'à sa propre existence personnelle, mais elle se distingue de cette dernière du point de vue de l'écriture et de l'origine sociale. En effet, pour Annie Ernaux, la différence majeure entre des écrivains, qu'ils soient féminins ou masculins, ne se joue pas sur le plan d'une commune condition de genre mais sur les différences d'origine sociale et de place sociale de chacun d'eux. Par cela, l'auteure développe une nouvelle façon de considérer l'écriture des femmes.

Enfin, pour clore ce travail, il a semblé essentiel de revenir sur la question du féminin qui est apparue en filigrane tout au long de cette recherche. La dernière partie a alors porté sur l'héritage de genre et la transmission d'une écriture au féminin. L'ambition de cette dernière analyse, qui s'intéresse à l'engagement féministe de chaque auteure et à leurs représentations littéraires du féminin, est de montrer que, si les filiations et les héritages sont inhérents à tout individu, l'expression et la revendication d'une singularité demeure, chez ces trois femmes

écrivains, l'élément essentiel leur ayant permis d'atteindre une écriture qui a marqué son temps en se démarquant et qui continuera d'inspirer, à leur suite, d'autres individus.

De façon plus générale, consacrer cette dernière partie à l'étude détaillée de la manière dont se développent les notions d'héritage et de filiation dans l'œuvre littéraire, était une façon de remarquer que, si celles-ci sont bel et bien présentes dans les écrits de Colette et Annie Ernaux, il existe également une mise à distance voire, parfois, une critique de cette filiation. En renversant ainsi, dans une certaine mesure, nos notions critiques et notre constat de départ selon lequel il y a forcément une filiation et une transmission qui s'opèrent dans l'écriture autobiographique, nous sommes parvenue à avancer dans la réflexion et à ouvrir la voie à d'autres interrogations. Il serait intéressant en effet de se demander si certains auteurs, femmes ou non, s'apparentent à de nouveaux courants de pensée et d'écriture faisant apparaître des anti-récits de filiation. Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de Colette, de Simone de Beauvoir ou d'Annie Ernaux, il est indéniable que ces trois femmes ont toutes, à leur manière, revendiqué leur féminité et exprimé le même désir d'exister en tant que sujet à part entière, singulier et profondément humain.

Bibliographie

I-Corpus et bibliographie des auteures.

- **Corpus :**

COLETTE, *La Maison de Claudine*, Paris, Hachette, « Le livre de poche », 1922.

ERNAUX, Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, « Nrf », 2016.

- Autres ouvrages de référence :

BEAUVOIR, Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958.

COLETTE, *Sido*, Paris, LGF, « Le livre de poche », 1901.

ERNAUX, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008.

- **Écrits de Colette :**

- Ouvrages principaux :

Claudine à l'école, sous la signature Willy, Ollendorff, 1900.

Claudine à Paris, sous la signature Willy, Ollendorff, 1901.

Claudine en ménage, sous la signature Willy et d'abord publié sous le titre *Claudine amoureuse*, Ollendorff, 1902.

Claudine s'en va, sous la signature Willy, Ollendorff, 1903.

La Retraite sentimentale, sous la signature Colette Willy, Paris, Mercure de France, 1907.

Les Vrilles de la vigne, sous la signature Colette Willy, Paris, Éd. de La Vie parisienne, 1908.

La Vagabonde, sous la signature Colette Willy, Ollendorff, 1910.

La Paix chez les bêtes, Paris, Georges Crès et Cie, 1916.

Chéri, sous la signature Colette (Colette Willy), Paris, Fayard, 1920.

Le Blé en herbe, sous la signature Colette, Paris, Flammarion, 1923.

La Fin de Chéri, Paris, Flammarion, 1926.

La Naissance du jour, Paris, Flammarion, 1928.

Douze dialogues de bêtes, Paris, Mercure de France, 1930.

Le Pur et l'Impur, Paris, Ferenczi, 1932.

La Chatte, Paris, Grasset, 1933.

Mes apprentissages, Paris, Ferenczi, 1936.

Le Toutounier, Paris, Ferenczi, 1939.
Journal à rebours, Paris, Fayard, 1941.
Mes Cahiers, Paris, aux « Armes de France », 1941.
L'Étoile Vesper, Genève, Éd. du Milieu du Monde, 1946.
Le Fanal bleu, Paris, Ferenczi, 1949.
Trait pour trait, Paris, Le Fleuron, 1949.

- Entretiens :

Une heure avec ..., entretien avec Frédéric Lefèvre, tome 2, Paris, Gallimard, 1927.

• **Écrits d'Annie Ernaux** :

- Ouvrages :

Les Armoires vides, Paris, Gallimard, 1974.
Ce qu'ils disent ou rien, Paris, Gallimard, 1977.
La Femme gelée, Paris, Gallimard, 1981.
La Place, Paris, Gallimard, 1984.
Une femme, Paris, Gallimard, 1988.
Passion simple, Paris, Gallimard, 1992.
Journal du dehors, Paris, Gallimard, 1993.
La Honte, Paris, Gallimard, 1997.
« Je ne suis pas sortie de ma nuit », Paris, Gallimard, 1997.
La Vie extérieure : 1993-1999, Paris, Gallimard, 2000.
L'Événement, Paris, Gallimard, 2000.
Se perdre, Paris, Gallimard, 2001.
L'Occupation, Paris, Gallimard, 2002.
L'Usage de la photo, Paris, Gallimard, 2005.
Les Années, Paris, Gallimard, 2008.
L'Autre fille, Paris, Éditions du Nil, 2011.
Écrire la vie, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011.

- Articles :

« Vers un *je* transpersonnel », dans : *R.I.T.M.*, n°6, 1994.

- Entretiens :

Apostrophes, « Les Mandarins », participation d'Annie Ernaux à l'émission de Bernard Pivot, antenne 2, 23 mars 1990.

L'Écriture comme un couteau, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

« Entretien avec Annie Ernaux », par Pierre-Louis Fort, dans : *The French Review*, vol. 76, n° 5, 2003, p. 984-994.

Écrire, écrire, pourquoi ?, entretien avec Raphaëlle Rérolle, Bibliothèque Centre Pompidou, 2010.

Entretien avec Annie Ernaux et Camille Laurens par Raphaëlle Rérolle, dans : *Le Monde*, « Livres », publié le 03/02/2011, URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/02/03/camille-laurens-et-annie-ernaux-toute-ecriture-de-verite-declenche-les-passions_1474360_3260.html

Le Vrai lieu, entretiens avec Michelle Porte, Paris, Gallimard, 2014.

- Participation à des ouvrages collectifs :

« *La Distinction*, œuvre totale et révolutionnaire », dans : *Pierre Bourdieu : l'insoumission en héritage*, Édouard Louis (dir.), Paris, PUF, 2013.

« Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », dans : *Beauvoir*, Éliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle (dirs.), Paris, L'Herne, 2012.

II-Études critiques sur l'œuvre de Colette et d'Annie Ernaux.

• **Sur Colette :**

- Essais et biographies :

BERTHU-COURTIVRON, Marie-Françoise, *Mère et fille : l'enjeu du pouvoir. Essai sur les écrits autobiographiques de Colette*, Genève, DROZ, 1993.

BIOLLEY-GODINO, Marcelle, *L'Homme-objet chez Colette*, Paris, Klincksieck, 1972.

BONAL, Gérard et Maget Frédéric (dirs), *Colette*, Paris, L'Herne, 2011.

BOUSTANI, Carmen, *L'Écriture-corps chez Colette*, Paris, L'Harmattan, Éditions Delta, 2002.

BRIN Françoise, *Étude sur Colette : Le Blé en herbe*, Paris, Ellipses, 1999.

COCTEAU, Jean, *Colette*, discours de réception à l'Académie Royale de langue et de littérature française de Belgique, Paris, Grasset, 1955.

CONTE-STIRLING, Graciela, *Colette ou la force indestructible de la femme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DEL CASTILLO, Michel, *Colette, Une certaine France*, Paris, Stock, 1999.

DUGAST-PORTES, Francine, *Colette, les pouvoirs de l'écriture*, Presses Universitaires de Rennes, 1999.

FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole, *Colette l'authentique*, Paris, PUF, 1997.

KRISTEVA, Julia, *Le Génie féminin*, tome 3 : Colette, Paris, Fayard, 2002.

TINTER, Sylvie, *Colette et le temps surmonté*, Genève, Éditions Slaktine, 1980.

- Articles :

ARNAUD, Philippe, « Colette a-t-elle appris à écrire ? ou les incipits (1935-1954) », dans : *Cahiers Colette*, n°19, 1997, p. 53-67.

BALADIER, Louis, « Autobiographie et fiction chez Colette », dans : *Cahiers Colette*, n°15, 1993, p. 85-91.

BOUILLIER, Henry, « Colette et la poésie », dans : *Cahiers Colette*, n°15, 1993, p. 165-171.

BOURBONNAIS, Nicole, « Colette et la liberté d'écrire. Une luxueuse intertextualité », dans : *Études littéraires*, vol. 26, n° 1, 1993, p. 97-108.

DELTEL, Danielle, « "Assise en face de moi-même" : naissance d'une écriture de soi », dans : *Cahiers Colette*, n°15, 1993, p. 55-69.

DELTEL, Danielle, « Colette : regard singulier et savoir objectif (la focalisation dans *La Maison de Claudine*) », dans : *Cahiers de sémiotique textuelle*, n°1, 1984, p. 75-92.

PLANTIER, René, « La rhétorique des sens dans "La Vagabonde" », dans : *Cahiers Colette*, n°11, 1989, p. 111-121.

QUILLOUT, Fabienne, « Visages de la mer dans l'œuvre de Colette », dans : *Cahiers Colette*, n°20, 1998, pp. 174-200.

RAHMANI-MALLE, Catherine, « Colette en son miroir », dans : *Cahiers Colette*, n°15, 1993, p. 70-84.

- Thèse :

MICHINEAU, Stéphanie, *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Paris, Publibook, 2007.

- **Sur Annie Ernaux :**

- Essais et biographies :

ARRIBERT-NARCE, Fabien, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Paris, Honoré Champion, 2014.

BAJOMÉE, Danielle et Dor Juliette (dirs), *Annie Ernaux, se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, Klincksieck, 2011.

BREST, Francine, Blanckeman Bruno et Dugast-Portes Francine (dirs), *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, Colloque de Cerisy, Paris, Stock, 2014.

DUGAST-PORTES, Francine, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

FORT, Pierre-Louis et Houdart-Mérot Violaine (éds), *Annie Ernaux, un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2014.

HUGUENY-LÉGER, Élise, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Bern, Éditions Peter Lang, 2009.

THOMAS, Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, 1999.

THUMEREL, Fabrice, *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses université, 2004.

- Articles :

ARRIBERT-NARCE, Fabien, « Vers une écriture "photo-socio-biographique" du réel », entretien avec Annie Ernaux, *Roman 20-50*, n°51, 2011, p. 151-166.

CHARPENTIER, Isabelle, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », dans : *Politix*, n°27, 1994, pp. 45-75.

CHARPENTIER, Isabelle, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." », dans : *CONTEXTES* [En ligne], mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 06 avril 2017. URL : <http://contextes.revues.org/74>.

MEIZOZ, Jérôme, « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », dans : *Nouvelle revue d'esthétique*, n°6, 2010, p. 113-117.

III-Ouvrages et articles théoriques.

- **Critique et histoire littéraire :**

- Critique littéraire :

BARTHES, Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, dans : *Œuvres complètes*, tome V, sous la dir. d'Éric Marty, 1980.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, « L'Effet de réel », dans : *Communications*, vol. 11, n°1, « Recherches sémiologiques : le vraisemblable », 1968, p. 84-89.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Points », 1953.

BATY-DELALANDE, Hélène, *Histoire littéraire du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2016.

DEMANZE, Laurent, « Le récit de filiation aujourd'hui », dans : *Lire au lycée professionnel*, CERCC ENS-Lyon, 2012.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

MONTÉMONT, Véronique, « Dites voir (sur l'ekphrasis) », *Littérature et Photographie*, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Jean-Pierre Montier, Philippe Ortel (dirs), Presses universitaires de Rennes, 2008.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit III*, Paris : Seuil, 1985.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire : du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

VIART, Dominique et Rabaté Dominique (dirs), *Écritures blanches*, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2009.

- Histoire littéraire :

BATY-DELALANDE, Hélène, *Histoire littéraire du XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2016.

ROSSI, Paul-Louis, *Vocabulaire de la modernité littéraire*, Paris, Minerve, 1996.

• **Écritures de soi :**

- Autobiographie et Mémoires :

BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Paris, Champ Vallon, 2005.

BOURDIEU, Pierre, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 2004.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1990.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Écrire ses Mémoires au XX^e siècle. Déclin et renouveau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2008.

LECARME, Jacques et Lecarme-Tabone Éliane, *L'Autobiographie*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MONTÉMONT, Véronique, « Le pacte autobiographique et la photographie », dans : *Le Français aujourd'hui*, n°161, 2008.

- Autofiction :

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Éditions Tristram, 2004.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GRELL, Isabelle, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.

GRELL, Isabelle, « Roman autobiographique et autofiction », dans : *Autofiction.org*, URL : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/09/02/Autobiographie-et-autofiction>.

JEANNELLE, Jean-Louis et Viollet Catherine (dirs), *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve (Belgique), Bruylant-Academia, 2007.

• **Héritage, filiation et transmission** :

CHELEBOURG, Christian, Martens David et Watthee-Delmotte Myriam (dirs), *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIII^e-XXI^e siècles)*, Belgique, Presses universitaires de Louvain, 2011.

DEBRAY, Régis, *Transmettre*, Paris, Odile Jacob, 1997.

JONGY, Béatrice et Keilhauer Annette (dirs), *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2009.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle et Demanze Laurent (dirs), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Presses de l'Université de Montréal, 2009.

• **Féminin et écritures féminines** :

HEINICH, Nathalie, *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003.

KEILHAUER, Annette (dir.), *Vieillir féminin et écriture autobiographique*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2007.

KRISTEVA, Julia, *Le Génie féminin*, tome 1 : Hannah Arendt, Paris, Fayard, 1999.

SEYS, Élisabeth, *Ces femmes qui écrivent*, Paris, Ellipses, 2012.

Index

A

Années (Les).....1, 3, 11, 25, 56, 123, 124
Autobiographie..3, 7, 14, 15, 16, 17, 23, 25, 27, 31, 33,
36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 54, 55,
58, 72, 75, 82, 83, 91, 104, 105, 120, 128
Autofiction..3, 4, 17, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 79,
83, 90, 120, 129
Autosociobiographie .3, 4, 37, 43, 44, 46, 49, 91, 93, 104,
120

B

BARTHES, Roland... 2, 66, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,
78, 83, 120, 127
BEAUVOIR, Simone de ... 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 8, 12, 13, 15,
18, 20, 21, 22, 23, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 46, 48, 51,
54, 55, 68, 69, 71, 74, 75, 78, 83, 92, 95, 96, 97, 98,
99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 111, 112,
113, 114, 115, 116, 119, 121, 122, 125

D

Deuxième Sexe (Le).....1, 98, 99, 100, 101, 103
DUGAST-PORTES, Francine...23, 32, 47, 48, 60, 84, 86,
87, 89, 114, 115, 127

E

Écriture plate 38, 58, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 83,
132, 134
Engagement..4, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 30, 32, 57, 96, 100,
102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 115, 119, 121, 127

F

Féminin..1, 2, 1, 3, 4, 5, 6, 8, 27, 51, 54, 59, 60, 61, 71,
75, 78, 83, 99, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111,
112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 126, 129
Féminisme 106, 107, 108, 113
FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole 18, 19, 50, 51, 59, 85,
86, 90
Filiation2, 1, 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 33,
38, 56, 71, 72, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90,
91, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 104, 105, 106, 119, 121,
122, 129
FORT, Pierre-Louis.....30, 32, 101, 108, 109, 114, 125

H

Héritage.... 2, 1, 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 38, 45, 60, 71, 73, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 90, 95,
100, 105, 106, 119, 120, 121, 122, 125, 129

I

Individualité.....4, 15, 18, 99, 106, 113
Voir aussi Singularité.

Intermédialité4, 38, 71, 132, 134
Intertextualité..4, 38, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 120, 126

J

Journal à rebours.....27, 28, 29, 108, 124

K

KRISTEVA, Julia . 59, 60, 61, 78, 99, 106, 107, 112, 113,
118

M

Maison de Claudine (La) .. 2, 7, 14, 15, 19, 21, 22, 30, 33,
34, 36, 38, 40, 42, 43, 49, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 64, 65, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 91, 111, 116, 117, 120, 121, 123, 126
Mémoire de fille2, 7, 25, 33, 34, 36, 37, 47, 48, 49, 54,
55, 56, 57, 58, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 91, 92,
93, 94, 95, 102, 103, 104, 110, 111, 114, 115, 120,
121, 123
Mémoires d'une jeune fille rangée..1, 2, 15, 33, 34, 35,
37, 46, 55, 92, 95, 96, 100, 101, 103, 104, 114, 123

N

Naissance du jour (La).....29, 43, 51, 86, 123

R

Récit de filiation... 16, 17, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 121, 128

S

SARTRE, Jean-Paul . 15, 21, 23, 26, 96, 99, 100, 101, 120
Sens9, 12, 17, 18, 19, 22, 23, 25, 29, 30, 32, 39, 41, 43,
45, 47, 49, 53, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 72, 74,
77, 90, 92, 93, 95, 100, 101, 104, 109, 111, 121, 126
Sensibilité... 14, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 90, 91, 98, 99, 116
Sido3, 10, 15, 18, 19, 20, 29, 49, 59, 60, 62, 80, 84, 85,
86, 87, 88, 111, 117, 118, 123
Singularité . 1, 2, 4, 5, 6, 13, 15, 18, 21, 25, 26, 28, 33, 38,
43, 55, 57, 58, 83, 97, 99, 104, 106, 108, 112, 113,
116, 118, 119, 120, 121
Sociologie..... 6, 13, 23, 25, 26, 45, 46, 91, 93, 104, 127

T

Transmission.. 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 17, 18, 27, 51, 54, 60, 71, 75, 78, 81, 83, 85,
90, 106, 116, 119, 121, 122, 129

U

Une Femme 25, 46, 56, 58, 91, 105, 106

V

Vagabonde (La)6, 20, 62, 123, 126
VIART, Dominique 16, 17, 66, 90, 92, 93, 94, 95

Table des matières

<i>Introduction</i>	1
PREMIÈRE PARTIE	6
I. Héritage et tradition d'une écriture de soi au féminin.	8
1) Héritage et transmission littéraire du début du XX^e siècle à aujourd'hui	8
a) Transmission, héritage et filiation dans l'œuvre littéraire : définitions.	8
b) L'héritage littéraire au fil du siècle : entre discours collectifs et quête d'une individualité.....	12
2) Colette et Annie Ernaux : une singularité affirmée.	18
a) Colette ou la revendication d'une créativité.	18
b) L'écriture sociale d'Annie Ernaux.	23
3) Une quête de soi à travers l'écriture autobiographique.	27
a) Colette et Annie Ernaux : une vocation d'autobiographe ?.....	27
b) Des caractéristiques d'un récit autobiographique classique dans <i>La Maison de Claudine</i> et <i>Mémoire de fille</i>	33
DEUXIÈME PARTIE	38
II. Une écriture autobiographique entre conventions et créativité	39
1) À la recherche d'un renouveau dans l'écriture de soi.	39
a) Colette : l'art de l'autofiction ?	39
b) Annie Ernaux et l'écriture « autosociobiographique ».....	43
c) Les différentes voix narratives : une identité déjouée.....	49
2) À la frontière entre une écriture sensible et un style sans pathos.	58
a) L'art du sensible chez Colette.	58
b) Annie Ernaux ou la recherche d'une « écriture plate ».	65
3) Les marques narratives d'un héritage et d'une filiation littéraires	71
a) La « photo-socio-biographie » d'Annie Ernaux : une intermédialité nécessaire.	71
b) Un recours significatif à l'intertextualité dans <i>La Maison de Claudine</i>	78

TROISIÈME PARTIE.....	83
III. Le récit d'un héritage familial, littéraire et genré.....	84
1) L'héritage et la filiation familiale : un thème central de l'écriture de soi.....	84
a) La filiation en échos chez Colette : une image de l'enfance.....	84
b) Annie Ernaux ou la quête constante d'une origine à travers le « récit de filiation ».....	90
2) Colette, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux : filiations entre écrivaines.....	95
a) L'influence décisive de Colette sur Simone de Beauvoir.....	95
b) Annie Ernaux et ses lectures des œuvres de Beauvoir.....	100
3) La transmission d'une écriture au féminin.....	106
a) Récits de soi au féminin : un engagement féministe ?.....	106
b) La défense d'une singularité et d'une liberté : le « génie féminin ».....	112
<i>Conclusion.....</i>	119
<i>Bibliographie.....</i>	123
<i>Index.....</i>	130