



Pour une lecture critique de *Les Années* d'Annie Ernaux¹

Giovanni Pontolillo

l'Université de Pise / Université Jean Monnet

ANNIE ERNAUX'S *THE YEARS*. A CRITICAL READING

This essay deals with the problem of the “End of Art” through a critical reading of Annie Ernaux’s *The Years* (2008). The analysis of two physiognomic aspects of the book — the white space and the list — reveals some critical points of Ernaux’s poetic of distance: the conflict between the material side and the sensitive side of memory; the rejection of rhetorical invention (*inventio*) as creation and self-expression; and the attempt to overcome the limits of traditional autobiographical writing. Against the dominant attitude in scholarship, which has mainly focus on the authors Ernaux quotes in the book, I explore other possible connections, through a non-continuistic model of temporality. The problem of the “End of Art” is finally reversed in the specular and complementary problem of the crisis of criticism, on which I focus in the final remarks, by advancing a proposal for another relationship between criticism and common sense.

KEYWORDS:

Annie Ernaux; *The Years*; Picture; Memory; Crisis of Criticism

MOTS-CLÉS :

Annie Ernaux ; *Les Années* ; image ; mémoire ; crise de la critique

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2022.3.15>

DU BLANC À L'IMAGE. UN COMMENTAIRE

On peut commencer à tracer l'idée d'une fin de l'art, ou du moins d'une certaine façon de penser l'art, dans tous les énoncés métalittéraires qui courent au fil des livres d'Annie Ernaux — à partir de *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) :

1 Ce texte conserve volontairement les traits typiques de l'oralité, mais comme tout texte écrit, il porte également les signes d'une réécriture. De nombreuses idées exposées ici ont été discutées avec Matteo Marcheschi, à qui vont mes remerciements ; je tiens également à remercier Marika Piva, qui m'a d'abord stimulé à chercher les limites du livre d'Annie Ernaux. Toutes les erreurs sont miennes.



C'était pas des trucs honteux que j'avais envie d'écrire, fini maintenant ces cochonneries écrites sur la page intérieure d'un protège-cahier, ces mots qu'on ne trouve pas dans le dictionnaire et que je ne pouvais pas m'empêcher de griffonner petit à petit et ça me brûlait de peur en même temps. Non, tout différent, je sentais qu'il y avait quelque chose à écrire, contenu dans cette chambre, lié à ce décor, à ma vie conne, et les oiseaux qui fêtaient la pluie, et ces désirs. Comment faire, décrire la ville, le quartier, et puis moi, après, plus rien, nous ne sommes pas des personnages de roman, c'est assez visible et il ne m'arrive rien. Plus tard quand j'aurais vécu longtemps, ou quand j'aurai couché avec un garçon, je pensais alors, je saurais m'exprimer. Je voyais bien que le langage me manquait et des choses à connaître, mais je me trompais. Ma mère quelle difficulté quand elle se met dans une lettre, les cartes de vœux, un mot au prof, elle dessine des petits ronds en l'air au-dessus du papier, toc elle se lance, toute droite, les yeux baissés, elle dit qu'elle a du mal à tourner les lettres, ça réussit ou non, il faut connaître le truc. Il y a bien des modèles dans les livres, par exemple je trouvais que *L'Étranger* parlait de petites choses ordinaires parfois, mais il aurait fallu transposer, et alors ça devenait tout de suite tarte. Impossible d'écrire, j'ai bu du café au lait à quatre heures, ma mère notait sa liste de courses. Ça ne mène nulle part. Et puis j'aurais voulu aller tout droit aux choses importantes, les événements et les sentiments tenaient à peine une page. Je me fais chier ça ne s'écrit pas et c'est trop limité par contre.²

Quels sont les aspects principaux que cette citation met au point ? Une tension dans la réflexion sur le rapport entre écriture et expression sensible du souvenir ; le refus de l'écriture romanesque et le problème des modèles stylistiques (ici *L'Étranger* de Camus comme une sorte de refrain, un modèle auquel elle se réfère constamment ; dans les livres suivants Proust sera souvent mentionné comme anti-modèle) ; la distance de classe qui devient distance esthétique, à savoir la possibilité ou l'impossibilité d'utiliser certaines formes.

À partir des livres suivants, ce type de déclaration prendra une forme sensible : notamment dans *La Place* (1983), où Ernaux commence à expérimenter la combinaison originale d'autobiographie, de biographie et de littérature sociologique que l'on retrouvera ensuite dans *Les Années* (2008).

Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette *distance* venue à l'adolescence entre lui et moi. Une *distance* de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé. Par la suite, j'ai commencé un roman dont il était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit. 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 jubilante. L'écriture plate me vient naturellement,

2 Ernaux, Annie. *Ce qu'ils disent ou rien*. Paris : Gallimard, 1977, p. 67-68.



celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parentes pour leur dire les nouvelles essentielles.³ [C'est moi qui souligne.]

L'espace blanc qui sépare les deux fragments rend visible une double distance : depuis qu'Annie a grandi et est devenue une femme de la classe moyenne, à la différence d'âge s'est ajoutée la distance sociale — la distance de classe entre elle et son père, un homme qui est issu de la culture paysanne. Dans l'espace blanc, il y a aussi une distance mémorielle qui sépare le moment où se manifeste le désir d'écrire de l'acte même de l'écriture, l'urgence d'écrire de la décision de ne pas écrire un roman, voire de considérer la forme romanesque comme en soi impossible.

La différence d'âge, la distance sociale et la distance mémorielle s'expriment à travers une distance formelle : d'une part, l'espace blanc — avec sa longue tradition que l'on peut certainement faire remonter à Proust et, de là, au Flaubert de *L'Éducation sentimentale*⁴ — d'autre part, la forme de la liste, du catalogue ou de l'assemblage des mots et des images : voilà les formes typiques du mouvement Dada et du surréalisme, les promoteurs d'un programme de destruction de l'art du XIX^e siècle qui, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, a donné naissance à de nombreuses autres formes de littérature expérimentale, notamment l'Oulipo⁵.

Dans *La Place* comme dans *Les Années*, le récit ne se déroule pas comme une séquence d'histoires, mais comme une liste ou une série d'images. Celles-ci sont reliées entre elles par une séquence de coupes de montage ; en ce sens, les blancs du texte représentent pour l'image de l'écriture un analogue de l'image cinématographique. C'est ainsi que se réalise l'assemblage de mots, de gestes et d'attitudes typiques du père, que Ernaux dit vouloir rassembler par l'écriture (« Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père »). Rassembler, c'est-à-dire réunir, relier ce qui est semblable, ce qui a un rapport de ressemblance. À cet égard, le blanc et la liste sont deux formes opposées mais complémentaires : le blanc éloigne en associant, la liste distingue en juxtaposant.

Les Années (2008), livre qui a valu à Ernaux son succès auprès de la critique et du public, s'ouvre sur une phrase étonnante (« Toutes les images disparaîtront »), suivie d'une longue liste d'images à travers lesquelles Ernaux a tenté de capturer la trace visuelle d'un souvenir. Les souvenirs personnels se développent sous forme de liste insignifiante d'images visuelles, à peine entrecoupées de commentaires qui révèlent

³ Ernaux, Annie. *La Place*, dans *Écrire la vie*. Paris : Gallimard, 2011, p. 442-443.

⁴ Voir Ginzburg, Carlo. *Déchiffrer un espace blanc*, dans *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*. Paris : Seuil, 2003, p. 87-100. Mon essai est perpétuellement redevable à celui-ci et à de nombreux autres essais et livres de Carlo Ginzburg.

⁵ Quand on parle de listes en littérature, on pense surtout à Perec. Voir Turin, Gaspard. « Listes perecquiennes et filiation contemporaine : entre *hybris* et *mélancolie* », *Cahiers Georges Perec*, n° 11, 2011, p. 43-60. Voir Montémont, Véronique. « Perec / Ernaux : biographes de la société de consommation », *Cahiers Georges Perec*, n° 11, 2011, p. 73-84. Voir également Froloff, Nathalie. « L'art de la liste chez Annie Ernaux : "entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable" », dans *Annie Ernaux : les écritures à l'œuvre*. Université Picardie Jules Verne, 16 et 17 mars 2017 ». <https://www.fabula.org/colloques/sommaire6613.php> [consulté le 05/01/2021].

leur caractère éphémère, leur disparition future. « Comme le désir sexuel — dit Ernaux à la fin de la liste d'images — la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire⁶ ».

Ce flux continu de la mémoire affecte également le lecteur ordinaire, qui ne peut pas s'accrocher à une intrigue immédiatement reconnaissable, ni aux partitions éditoriales qui divisent habituellement le texte en parties ou en chapitres ; le bon lecteur ordinaire n'a plus qu'une seule façon de s'orienter, une seule étoile polaire : les espaces blancs qui séparent les fragments plus ou moins étendus de texte, et qui se succèdent presque sans interruptions — du moins semble-t-il à une lecture distraite.

En effet, à y revenir plusieurs fois — comme il m'est arrivé de le faire ces dernières années — il n'est pas difficile de s'apercevoir que l'usage du blanc est loin d'être univoque et que, rien que dans les premières pages du texte, on peut en trouver au moins trois usages.

Le premier type de blanc est le blanc simple, que j'ai déjà mentionné. Il s'agit du plus commun des signes typographiques : il marque les différents moments de la vie, sépare les images de la mémoire, comme une bordure sépare les photographies dans un album photo.

Le deuxième type de blanc est le double blanc, qui, dans la première partie du livre, détache la liste des images visuelles des images acoustiques et verbales qui suivent : « les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses, les visages des gens, les actes et les sentiments⁷ ». Même dans ce cas, le blanc éloigne en associant, en exprimant la connexion des images capturées par les deux principaux sens de la mémoire du corps : la vue et l'ouïe.

Les images verbales se répètent selon la même structure que les images visuelles, jusqu'au moment où une interruption de pages produit cet effet typique des logiciels de traitement de texte qu'on utilise presque quotidiennement : un vaste espace blanc, un intervalle qui sépare le flux ininterrompu de la mémoire en cours de dissolution de l'effort d'en sauver les traces par l'écriture. C'est le troisième type de blanc, qui n'est présent qu'une seule fois et qui nous amène à distinguer la première partie du livre de la partie qui suit. Celle-là est marquée par un échec : l'impossibilité de composer une mémoire collective à partir des souvenirs personnels. La deuxième partie s'ouvre sur la description de quelques photos de famille, selon une façon de procéder qui traverse tout le livre et que la plupart de la littérature critique a appelée *ekphrasis*. C'est une tentative de sortir de l'impasse : à partir de la description d'une trace matérielle, la mémoire subjective peut essayer de trouver une unité — tenter de recomposer, à travers les images sensibles, une séquence de souvenirs à la fois individuels, générationnels et collectifs.

Sur une photo en noir et blanc, deux filles dans une allée, épaulement contre épaulement, toutes les deux les bras derrière le dos. En fond des arbustes et un haut mur de brique, au-dessus le ciel avec de grands nuages blancs. Au dos de la photo : juillet 1955, dans les jardins du pensionnat Saint-Michel. [...] Même si on ne reconnaît pas dans la brune la petite fille à nattes de la page, qui pourrait

6 Ernaux, Annie. *Les Années*, dans *Écrire la vie*. Paris : Gallimard, p. 930.

7 Ernaux, Annie, *op. cit.*, p. 930.



aussi bien être devenue la blonde, c'est elle, et non la blonde, qui a été cette conscience, prise dans ce corps-là, avec une mémoire unique, permettant donc d'assurer que les cheveux frisés de cette fille provenaient d'une permanente, rituelle en mai depuis la communion solennelle, que sa jupe avait été taillée dans une robe de l'été d'avant, devenue trop étroite, et le pull tricoté par une voisine. Et c'est avec les perceptions et les sensations reçues par l'adolescente brune à lunettes de quatorze ans et demi que l'écriture ici peut retrouver quelque chose qui glissait dans les années cinquante, capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective⁸.

Ces longs fragments descriptifs ne racontent pas la biographie du sujet représenté. La photographie déclenche une série de considérations psycho-sociologiques ; un espace blanc sépare les images qui appartiennent à « elle », à sa mémoire subjective, des traces de la mémoire collective inscrites dans la mémoire de son corps, traces qui prennent généralement la forme d'un catalogue :

la grande grève des trains de l'été 53
 la chute de Diên Biên Phu
 la mort de Staline annoncée à la radio un matin froid de mars [...]
 les élèves des petites classes en rang vers la cantine pour boire le verre de lait de Mendès France
 la couverture faite de morceaux tricotés par toutes les élèves et envoyée à l'abbé Pierre
 la vaccination monstre, de toute la ville, à la mairie, contre la variole [...]⁹

En observant de près le côté matériel de l'image, c'est-à-dire l'image du texte monté sur le livre imprimé, il est évident que le blanc éloigne progressivement « elle » de « nous » : la tentative actuelle de retenir quelque chose de la mémoire en perpétuelle dissolution, du récit des faits impersonnels qui coulent à l'imparfait. Les fragments de la mémoire personnelle s'éloignent et s'associent simultanément aux fragments de la mémoire générationnelle et collective, et c'est sur cette polarité que se construit le sens et le défi de l'œuvre.

Les descriptions d'images composent une sorte d'album photo, une collection d'images fixes qui, à intervalles réguliers, interrompent le flux incessant de la mémoire¹⁰. Plutôt que parler d'*ekphrasis*, on pourrait les appeler légendes : ce genre d'intertitres qui, dans les films muets, expliquaient aux spectateurs tout ce qu'ils ne

⁸ Ernaux, Annie, *op. cit.*, p. 956–957.

⁹ *Ibidem*, p. 958–959.

¹⁰ « Ces descriptions ont une fonction rythmique dans le récit, elles ponctuent les périodes racontées par un document où saisir le détail d'une vie. Elles fournissent ainsi par un document où saisir le détail d'une vie. [...] La photo fait office de support matériel à partir duquel opérer le récit. Chaque photo est mise en scène comme un document rare, intense, qui livre des informations indubitables. » (Meizoz, Jérôme. « Annie Ernaux, temporalité et mémoire collective », dans Viart, Dominique — Demanze, Laurent (dir.). *Fins de la littérature — Historicité de la littérature contemporaine. Tome 2*. Paris : Armand Colin, 2012, p. 184.)

pouvaient entendre — des petites traces de sens, des restes perdus de la voix humaine.

À travers ces traces que Ernaux a retrouvées dans ses archives familiales — à savoir des archives matérielles — elle peut découvrir dans sa mémoire corporelle la totalité, l'unité des thèmes ou des motifs qui ont produit le récit, ce que la rhétorique ancienne nommait *topoi* ou *loci* : les schémas de la pensée qui devaient servir à persuader dans un contexte public¹¹.

Ces thèmes sont dispersés tout au long du livre et sont généralement annoncés au début de chaque fragment : les jours de fête, les choses, la langue, la France, les relations entre adultes et enfants, entre hommes et femmes, le sexe, l'expressions des sentiments, l'idée de progrès, la perception du temps, l'idée du sacré, la religion, l'école, le travail, le corps...

Ernaux fait un usage inventif de la photographie et de l'image en général — inventif au sens rhétorique de l'*inventio* : cette capacité, louée par les Anciens, de « trouver les arguments vrais ou vraisemblables, propres à rendre notre cause convaincante¹² » — au sens judiciaire du terme. L'*inventio* ne renvoie pas à l'invention des idées ou à l'expression d'un sentiment dans le sens moderne et romantique du mot ; ce n'est pas une question d'originalité ou de créativité, il ne s'agit pas de créer des images ex nihilo, mais plutôt de les découvrir. Pour Cicéron, tout existe déjà, il suffit de le retrouver (dans la mémoire)¹³.

La tentative d'Ernaux — comme l'écrivaine le déclare dans la partie finale du livre — est de retrouver « la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire

11 Pour Olbrechts-Tyteca et Perelman, les lieux (*topoi*) sont « des prémisses d'ordre très général » que « [p]our les Anciens [...] désignent des rubriques sous lesquelles on peut classer les arguments : il s'agissait de grouper, afin de le retrouver plus aisément, en cas de besoin, le matériel nécessaire ; d'où la définition des lieux comme des magasins d'arguments ». Cf. Perelman, Chaïm — Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Université de Bruxelles : 2008, p. 112.

12 « Inuentio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem redant. » Cicéron. *De l'invention*, I, VII, 9. Paris : Les Belles Lettres, 1994, p. 64.

13 « L'*inventio* renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte : tout existe déjà, il faut seulement le retrouver : c'est une notion plus « extractive » que « créative ». Ceci est corroboré par la désignation d'un « lieu » (la Topique), d'où l'on peut extraire les arguments et d'où il faut le ramener : l'*inventio* est un cheminement (*via argumentorum*). » Cf. Barthes, Roland. « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, 1970, p. 198. Sur le rapport entre *topoi* et mémoire, voir Pernot, Laurent. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris : Librairie Générale Française, 2000. Sur le rôle de Cicéron et des humanistes italiens dans la codification du concept de *topos*, voir également Bacchi, Elisa, « Topics in the Renaissance », dans Sgarbi, M. (éd.), *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Cham : Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4_1065-1 [consulté le 05/01/2021] : « The rhetorical *topoi* (specific or common) became collection places for quickly locating the most effective argument during a public speech. It is in this last sense that the Latin rhetorical tradition interpreted the word *topoi* (*loci*) and the dialectical topics became one of the five parts of the rhetorical art, i.e., invention (*inventio*). This particular way of reading Aristotle's topics — by reducing their logical meaning — had its origin in Cicero's work. »



individuelle », ce qu'elle appelle « la dimension vécue de l'Histoire¹⁴ ». Ce livre vise à la généralité : il voudrait être « une sorte de destin de femme¹⁵ » et représenter « un instrument de lutte¹⁶ », mais il tombe continuellement dans la représentation du particulier, dans les détails qui sont propres à une seule vie et que la mémorialiste cherche de sauver de la mort¹⁷.

Il s'agit du double caractère inscrit dans le génome de l'autobiographie : la tendance à se faire outil de communication et à exercer une fonction pédagogique — et le repli sur soi, comme dans toute auto-apologie¹⁸. N'oublions pas que l'autobiographie a une origine judiciaire¹⁹ et que pendant longtemps — d'Aristote à Cicéron, de Pétrarque à Pascal — parler de soi n'était possible que pour se défendre contre des accusations infâmes ou parce qu'on pensait faire un geste d'utilité publique — selon l'idée annoncée par Dante (*Convivio* I, II, 2-3)²⁰.

Il est étonnant que la plupart des critiques littéraires ont supposé qu'Ernaux ait vraiment réussi à faire ce qu'elle prétendait avoir fait — comme annoncé dans la partie du livre qui, plus que d'autres, se présente comme *Le Temps retrouvé* du XXI^e siècle²¹. À bien y regarder, dans sa tentative de s'inscrire dans une certaine tradition, il y a précisément ce besoin d'auto-apologie qui coule sous la rivière karstique de l'autobiographisme.

14 Ernaux, Annie, *op.cit.*, p. 1082.

15 *Ibidem*, p. 1028.

16 *Ibidem*, p. 1083.

17 *Ibidem*, p. 1084.

18 Sur la double nature de l'autobiographie, voir Mathieu-Castellani, Gisèle. *La Scène judiciaire de l'autobiographie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1996.

19 « [L]a préhistoire de l'autobiographie compte au nombre de ses antécédents la tradition oratoire de l'apologie, et [...] les grands discours de réponse à un acte d'accusation [...] sont à l'horizon d'un genre dont ils figurent les premières manifestations. » Cf. Mathieu-Castellani, Gisèle, *op. cit.*, 1996, p. 217.

20 Cf. Battistini, Andrea. *Dall'inibizione alla liberazione dell'io. Il genere autobiografico nel tournant des Lumières*. Torino : Aragno, 2020, p. 7-37, surtout p. 12.

21 « Comme à la fin du *Temps retrouvé*, nous ne saurons jamais si le livre annoncé — annoncé comme à peu près impossible — est celui que nous tenons en main, celui que nous sommes en train de terminer. » Cf. Compagnon, Antoine. « Désécrire la vie », *Critique*, n° 740-741, janvier-février 2009, p. 58-59. « Pour une écrivaine dont le rapport à Proust est explicitement conflictuel [...], il s'agit bien d'une sorte de temps retrouvé, par l'expérience de l'«immersion» et de l'association flottante entre les images. » Meizoz, Jérôme. « Annie Ernaux, temporalité et mémoire collective », *op. cit.*, p. 190. « [L]e roman proustien fonctionne moins dans le récit d'Annie Ernaux comme un modèle que comme un contrepoint, et *La Recherche du temps perdu* oscille dans le texte entre la référence constante et la conscience désenchantée d'une résurrection du passé désormais inaccessible. » Demanze, Laurent. « Le dictionnaire palimpseste d'Annie Ernaux. Remarques en marge des *Années* », dans Rubino, Gianfranco et coll. *Écrire le présent*. Paris : Armand Colin, p. 55. « *The Years* is an earnest, fearless book, a *Remembrance of Things Past* for our age of media domination and consumerism, for our period of absolute commodity fetishism. » White, Edmund. « Reclaiming the Past in the Internet's "Infinite Present" », *New York Times*, 19/01/2018.



Une lecture critique face aux prétentions d'un ouvrage doit s'arrêter, traverser plus lentement un texte qui, à cause de sa brièveté et de son caractère stylistique (l'écriture plate), s'accorde à une lecture très rapide ; c'est peut-être aussi pour cela que l'on a supposé pour acquis ce qui n'est pas évident.

Peu à peu, les blancs et les catalogues d'images nous font avancer dans la vie d'« elle » et dans l'impersonnalité des faits collectifs, et l'écrivaine adopte de plus en plus le regard typique d'une mémorialiste, prisonnière de ses souvenirs réduits à l'insignifiance, en train de passer au crible les traces de ses archives familiales, à la recherche d'une unité de l'image que je ne suis pas sûr qu'elle ait trouvée.

Le mémorialiste est un homme hors de son époque, déconcerté par un temps qui avance dans une direction qui lui est incompréhensible. Il est souvent un aristocrate, un homme jeté hors du champ de l'action après un grand tournant historique : pour le cardinal de Retz, c'est l'échec de la Fronde ; pour Saint-Simon, c'est la décadence progressive de la noblesse guerrière à l'époque de Louis XIV ; pour Chateaubriand, c'est la révolution de 1789 qui bouleverse sa vie et celle de la génération qui a grandi sous l'Ancien Régime. Le pouvoir a contraint ces hommes à un silence réel ou symbolique : c'est pour cela qu'ils sont condamnés à prendre la parole contre cette histoire, dans une tentative de construire une mémoire alternative et de sauver les traces d'un temps qui n'est plus²².

Dans les années de la vie d'Annie Ernaux, le pouvoir n'a pas le visage et le corps d'un souverain, mais c'est une entité microphysique ; il n'y a pas de complots à organiser, pas de grandes batailles napoléoniennes. Dans l'espace blanc qui sépare la description d'une image de 1967 de la cassette vidéo qui conserve une scène de la vie familiale de 1972, il y a l'année 1968. C'est un seuil symbolique après lequel le désir de la mémoire de se projeter vers l'avenir se renverse dans un besoin de conservation du passé, tandis que les nouvelles générations vivent dans une sorte d'utopie technologique qui les rend incompréhensibles aux yeux de l'ancienne mémorialiste. La forme même de la mémoire se transfigure sous la forme de la marchandise : à travers les années de la vie d'Annie Ernaux coule le film muet de l'histoire collective.

Alors que je méditais ces remarques finales, en surfant sur internet, j'ai lu les commentaires des lecteurs du livre d'Ernaux sur la version française du site de e-commerce le plus connu du monde occidental. Je suis tombé sur le commentaire d'une lectrice, une certaine Valérie, qui se dit déçue par la lecture de *Les Années* et qui, dans sa critique lapidaire, contenue en une seule phrase sans ponctuation, dit simplement : « déçue une longue énumération de souvenirs sans histoire ». C'est un commentaire naïf. Valérie s'est évidemment arrêtée à la lecture des premières pages du livre, n'en a pas saisi le sens et a abandonné la lecture. Pourtant, lisant ce commentaire, un doute a continué à me hanter : et si Valérie n'avait pas si tort ? Et s'il y avait une part de vérité dans ses mots ? Et si Valérie avait raison ?

22 Pour les thèmes récurrents dans les œuvres des mémorialistes, voir Lesne, Emmanuèle. *La Poétique des mémoires (1650-1685)*. Paris : Champion, 1996. Pour une histoire du genre, voir Charbonneau, Frédéric. *Les Silences de l'histoire : les mémoires français du XVIIe siècle*. Paris : Hermann, 2016. Voir également De Weerdt-Pilorge, Marie-Paule (éd.). *L'Idée d'opposition dans les Mémoires d'Ancien Régime : actes des journées d'études des 27-28 mai 2004*. Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2005.



APRÈS-COUP. REMARQUES INTEMPESTIVES

« Ce qui est extrêmement contemporain, contemporain deux fois, mille ou ce qui ne l'est plus, l'extrêmement passé, usé.²³ »

Dans cette intervention, j'ai proposé une lecture critique de *Les Années* (2008) d'Annie Ernaux, à partir du problème de la fin de l'art. Je l'ai fait à travers l'analyse d'une séquence de citations textuelles qui auraient été accompagnées, si cela eût été possible, d'images du texte : cette sorte de montage, cette construction se serait rendue visible après-coup, comme le sens de la séquence d'un film, qui apparaît évident quand l'image est déjà passée devant nos yeux. Ce montage aurait eu, ainsi, le caractère expérimental, provisoire et inachevé qui est inscrit dans le verbe « essayer », et qui renvoie immédiatement à l'essai comme forme esthétique. Essayer : c'est-à-dire expérimenter, vérifier, et donc juger : sélectionner et exclure.

J'ai exclu de mon discours les digressions littéraires et historiques utilisées habituellement pour placer un auteur vivant dans une tradition, c'est-à-dire dans un récit historique de longue durée. À travers une analyse détaillée des phénomènes linguistiques, on cherche souvent à justifier l'appartenance d'un auteur à la communauté passée mais omniprésente des « Grands Écrivains », comme pour assurer une sorte de valeur patrimoniale de la littérature. Dans l'histoire moderne de la critique littéraire, cette grandeur a pris des formes différentes : elle s'est adaptée à la surface matérielle du manuscrit, à l'ordre de la biographie, de la poésie, du texte...

Le texte en tant que tissu de figures rhétoriques : une série de valeurs constantes qui s'écartent du degré zéro, à savoir une sorte d'index pour réduire le sens du monde, qui se reflète ou se réfracte (comme le négatif d'une photographie) dans le miroir du texte. Le texte en tant que réseau de rapports, croisement de surfaces textuelles, dialogue de plusieurs écritures ; ou le texte comme une surface opaque, comme une allégorie de sa propre lecture, comme un hiéroglyphe dont le sens ne peut pas être vraiment traduit, mais seulement trahi à l'infini.

Dans la tendance à créer des monuments ou dans la tentation de les détruire, l'objet esthétique cesse d'être un artefact, un objet du travail humain : quelque chose de fragile, de perfectible et de lié aux contingences de la vie et de l'histoire ; il est devenu un aboutissement suprême, une œuvre d'art : quelque chose dont la valeur patrimoniale est soustraite à tout usage réel. Il s'agit d'une réaction aux tentatives de déconstruction du texte. Le texte est tellement déconstruit qu'il s'est effondré sur ses décombres ; il est devenu n'importe quoi, un document ou une preuve accablante de culpabilité, une arme ou un abécédaire, dans la conviction que les idées et les discours changent le monde et la vie. On oublie que même un chef-d'œuvre peut échouer dans ses intentions, que face à l'échec de l'œuvre, à ses apories, à ses imperfections, il est toujours possible de faire le mouvement du cavalier : d'une case noire à une case blanche (ou inversement) en sautant une case — au cœur de nos véritables problèmes.

Il y a quelques années, je vivais en collocation avec un ingénieur électronique qui travaillait pour une entreprise de fabrication de stimulateurs cardiaques. Il s'occupait

23 Chaillou, Michel. « L'extrême-contemporain, journal d'une idée », *Po&Ssie*, n° 41, 1987, p. 5.



de la mise à jour du micrologiciel d'un modèle de pacemaker : une opération d'équipe extrêmement délicate ; une erreur peut coûter la vie à quelqu'un. L'ingénieur était un homme cultivé, il lisait beaucoup et s'intéressait à l'épistémologie. Pourtant, il n'a jamais mis en doute, pas même une seule fois, que son métier était de « sauver des vies ».

Depuis longtemps, la critique a perdu son rapport avec le sens commun. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, elle habitait différentes régions du savoir : l'épistémologie, mais aussi la philosophie politique, les sciences sociales, les études de psychologie, certains domaines des sciences mathématiques, dans la critique littéraire, et dans bien d'autres domaines encore. Au XXI^e siècle, la critique survit en tant que région autonome : certains « experts » s'en occupent, tous les autres sont libérés de cette tâche.

Au niveau de la production académique contemporaine, notamment dans le cadre des études littéraires, il existe deux tendances formelles dominantes, apparemment opposées mais en fait complémentaires : le traité et l'article scientifique.

Dans la logique du traité, l'actualité d'un phénomène est concevable seulement en raison de son être chargé de passé. C'est une attitude rétrograde et conservatrice, mais fondamentalement compréhensible, si l'on pense au bruit qui entoure la sortie des nouveautés et la facilité avec laquelle on crée continuellement de nouveaux cas littéraires. Pour cela, les historiens de la littérature me reprocheront peut-être d'avoir peu considéré les analogies entre l'œuvre d'Annie Ernaux et certains moments de l'histoire littéraire française : le rapport d'intertextualité, par exemple, entre les œuvres d'Ernaux et les œuvres de Proust et de Woolf, de Perec et Beauvoir et Duras. Ou encore, le rapport entre l'écriture plate d'Ernaux, l'écriture blanche théorisée par Roland Barthes, et la poétique du Nouveau Roman... Dans l'esprit du traité, il s'agit toujours d'établir un corpus : une série de textes qui, après avoir été collectés, catalogués et conservés, font partie d'un patrimoine culturel et peuvent éventuellement être diffusés²⁴. Dans un souci d'exhaustivité, le traité poursuit l'illusion de la complétude : il s'empresse de fixer le contemporain qui lui échappe par analogie avec les images d'un passé qui continue à lui échapper.

De manière à la fois opposée et complémentaire, l'article scientifique doit en quelque sorte mettre en évidence l'originalité de l'objet qu'il traite : il est à la recherche de la nouveauté, de l'anomalie qui émerge du présent. L'article scientifique articule, divise, décompose l'ensemble des connaissances, le tout du savoir. Il jette sur l'objet un regard anatomique et fragmentaire : les finalités du chercheur, les raisons pratiques de sa recherche, sont déjà fixées *a priori* par les objectifs particuliers d'un champ disciplinaire particulier.

La façon dont le concept de contemporain est compris et traité dans les études littéraires est symptomatique de ces tendances. L'extrême contemporain a été, jusqu'aux années soixante-dix, l'objet presque exclusif de la critique littéraire mili-

24 C'est le slogan, le mot d'ordre de la Bibliothèque nationale de France (BnF), qui définit ainsi sa mission publique : « La BnF a pour mission de collecter, cataloguer, conserver, enrichir et communiquer le patrimoine documentaire national. La BnF assure l'accès du plus grand nombre aux collections sur place, à distance et développe la coopération nationale et internationale. » <https://www.bnf.fr/> [consulté le 05/01/2021].



tante, qui, pour faire connaître les livres contemporains à un public de plus en plus large et diversifié, se servait surtout de l'article de journal — l'un des nombreux déguisements et l'une des nombreuses survivances de la forme de l'essai.

Entre la fin des années quatre-vingt et les années quatre-vingt-dix, la littérature contemporaine est à la recherche d'une nouvelle légitimation, parce que l'espace public des éditeurs, des magazines, et des quotidiens est de plus en plus occupé par la pop culture.

Pas de nostalgie. On peut comprendre que la littérature contemporaine, pour être reconnue, ne pouvait que se tourner vers le milieu universitaire : bien plus marginal, mais certainement capable d'un pouvoir institutionnel que les anciens lieux de la médiation culturelle n'ont plus. Les auteurs et les œuvres canonisés au sein de l'université finissent toujours par influencer les programmes scolaires ; et dans une société démocratique de masse, il existe peu de lieux aussi influents que l'école publique.

Mais la fonction du critique est-elle d'éduquer ? Le critique est-il un éducateur ? Il est difficile de croire que le savoir se dématérialise dans les campus et les bibliothèques universitaires, pour se rematérialiser — comme par une main invisible — dans la tête de ceux qui sont chargés d'enseigner et de gouverner. Le critique commence à être un éducateur ou un militant quand il cesse d'analyser. L'analyse est une activité illimitée par principe : les problèmes à analyser ne s'épuisent pas. On a toujours besoin d'analyse pour imaginer des formes d'enseignement et de gouvernement des hommes moins usées que celles extrêmes de la contemporanéité — si usées, passées. Seul un mouvement réel, une séquence d'actions, peut mener à bien une analyse — à condition que ses raisons pratiques soient fixées à l'avance : pas des résultats scientifiques, mais l'éthique de la recherche. C'est l'enjeu de toute lecture critique, et c'est aussi son danger : rendre ses conclusions dangereusement vraies. Pour analyser, il faut projeter : une série d'études, d'ébauches, de mouvements préparatoires. L'analyse prend du temps et demande une distance par rapport au monde et au sens commun...

C'est pourquoi le bon analyste court toujours le risque de perdre l'aperçu et de s'enfoncer dans l'abîme des détails. C'est pourquoi, à ceux qui aspirent à mettre un terme à l'analyse, ces remarques apparaîtront extrêmement contemporaines, d'une manière intempestive — à contre-temps : extrêmement passées, usées.

BIBLIOGRAPHIE

- Bacchi, Elisa. « Topics in the renaissance », dans Sgarbi, Marco (éd.), *Encyclopedia of Renaissance Philosophy*. Cham : Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-02848-4_1065-1 [consulté le 05/01/2021].
- Barthes, Roland. « L'ancienne rhétorique », *Communications*, 16, 1970, p. 171-223.
- Battistini, Andrea. *Dall'inibizione alla liberazione dell'io. Il genere autobiografico nel tournant des Lumières*. Torino : Aragno, 2020, « Lezioni Sapegno 2019 ».
- Chaillou, Michel. « L'extrême-contemporain, journal d'une idée », *Poésie*, n° 41, 1987, p. 5-6.
- Charbonneau, Frédéric. *Les silences de l'histoire : les mémoires français du XVII^e siècle*. Paris : Hermann, 2016.
- Cicéron. *De l'invention*, I, VII, 9. Paris : Les Belles Lettres, 1994.
- Compagnon, Antoine. « Désécrire la vie », *Critique* (« Critique par Critique »), n° 740-741, janvier-février 2009, p. 49-60.

- De Weerdt-Pilorge, Marie-Paule (éd.). *L'Idée d'opposition dans les Mémoires d'Ancien Régime : actes des journées d'études des 27-28 mai 2004*. Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2005.
- Demanze, Laurent. « Le dictionnaire palimpseste d'Annie Ernaux. Remarques en marge des *Années* », dans Rubino, Gianfranco et coll. *Écrire le présent*. Paris : Armand Colin, « Recherches », p. 51-62.
- Ernaux, Annie. *Les Années*, dans *Écrire la vie*. Paris : Gallimard, « Quarto », 2011, p. 925-1085.
- Ernaux, Annie. *Ce qu'ils disent ou rien*. Paris : Gallimard, 1977.
- Ernaux, Annie. *La Place*, dans *Écrire la vie*. Paris : Gallimard, « Quarto », 2011, p. 435-480.
- Froloff, Nathalie. « L'art de la liste chez Annie Ernaux : "entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable" », dans *Annie Ernaux : les écritures à l'œuvre*. Université Picardie Jules Verne, 16 et 17 mars 2017 ». <https://www.fabula.org/colloques/sommaire6613.php> [consulté le 05/01/2021].
- Ginzburg, Carlo. *Déchiffrer un espace blanc*, dans *Rapports de force. Histoire, rhétorique, preuve*. Paris : Seuil, « Hautes études », 2003, p. 87-100.
- Lesne, Emmanuèle. *La Poétique des mémoires (1650-1685)*. Paris : Champion, « Lumière classique », 1996.
- Mathieu-Castellani, Gisèle. *La Scène judiciaire de l'autobiographie*. Paris : Presses Universitaires De France, « Écriture », 1996.
- Meizoz, Jérôme. « Annie Ernaux, temporalité et mémoire collective », dans Viart, Dominique — Demanze, Laurent (dir.). *Fins de la littérature — Historicité de la littérature contemporaine*. Tome 2. Paris : Armand Colin, « Recherches », 2012, p. 181-193.
- Montémont, Véronique. « Perec / Ernaux : biographes de la société de consommation », *Cahiers Georges Perec*, n° 11, 2011, p. 73-84.
- Perelman, Chaïm — Olbrechts-Tyteca, Lucie. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. Bruxelles : Université de Bruxelles, 2008.
- Pernot, Laurent. *La Rhétorique dans l'Antiquité*. Paris : Librairie Générale Française, 2000.
- Turin, Gaspard. « Listes perecquiennes et filiation contemporaine : entre *hybris* et *mélancolie* », *Cahiers Georges Perec*, n° 11, 2011, p. 43-60.
- White, Edmund. « Reclaiming the Past in the Internet's "Infinite Present" », *New York Times*, 19/01/2018.



Giovanni Pontolillo

Doctorant à l'Université de Pise / Université Jean Monnet, Saint-Étienne