

La relation fille/mère :
procédés de narration
dans quelques autobiographies contemporaines

Colette – Sarraute - Ernaux

Mémoire de master
Emmanuelle Kieffer-Huittinen
Université de Tampere
Langue française
Novembre 2013

Tampereen yliopisto

Ranskan kieli

Kieli-, käännös-, ja kirjallisuustieteiden yksikkö

KIEFFER-HUITTINEN, EMMANUELLE : La relation fille/mère : procédés de narration dans quelques autobiographies contemporaines

Colette – Sarraute – Ernaux

Pro gradu -tutkielma, 65 sivua

Syksy 2013

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen sitä, mitä narraation menetelmiä muutamissa nykyisissä omaelämäkertoissa käytetään kuvatessa tytär-äiti -suhdetta. Kiinnostus kyseiseen aiheeseen syntyi luettuani Nathalie Sarrauten kirjan *Enfance*, joka käsittelee jatkuvasti ajankohtaista aihetta eli tytär-äiti -suhdetta. Sarrauten lisäksi kirjakokoelmaani kuuluu kahden muun rankalaisen naiskirjailijan teoksia, nimittäin Coletten *Sido* ja *La Maison de Claudine* sekä Annie Ernauxen *Une femme* ja ”*Je ne suis pas sortie de ma nuit*”. Hypoteesini on, että vaikka nämä kolme kirjailijaa käsittelevät samaa aihetta, he kuitenkin käyttävät toisistaan erilaisia narraation menetelmiä heidän oman persoonallisuutensa ja kirjoitustyyliensä mukaisesti. Tutkimukseni ensisijaisena tavoitteena on todentaa tämän väitteen todenmukaisuus tutkimalla Coletten, Sarrauten ja Ernauxen kirjoitustyyliä. Toissijaisena tavoitteenani on kartoittaa omaelämäkertämääritelmä, sen toimintatapaa, historiaa ja esiintymisen syitä.

Ensiksi vastaan toissijaiseen tavoitteeseeni, minkä jälkeen esittelen kirjakokoelmani, siteraamani kirjailijat ja heidän teoksensa sekä analysoin niitä omaelämäkertomuksen työkaluilla. Sitten vastaan ensisijaiseen tavoitteeseeni analysoimalla omaelämäkertojen muutamaa sellaista ominaisuutta, jotka kuuluvat omaelämäkertomuksen tyylin vaatimuksiin. Nämä ominaisuudet liittyvät esimerkiksi narraation kertojaan, aikamuotoon ja tekstin dialogiin. Osoitan sen, miten kukin kirjailija käyttää niitä kirjoissaan, mikä todentaa hypoteesini todenmukaisuuden. Lisäksi esittelen ja analysoin kirjakokoelmassani esiintyvien äitien luonteenpiirteitä, jotka ovat aktiivisena heidän tytär-äiti -suhteessaan. Luetteloin myös tytär-äiti -suhteessa ilmeneviä tunteita.

Vaikka olemassa olevaan kirjallisuuteen verrattuna kirjakokoelmani on melko suppea, Coletten, Sarrauten ja Ernauxen esimerkkien kautta todistan sen, että tytär-äiti -suhde aiheesta täysin eri kirjoitustyyliellä kertominen on mahdollista. Colette käyttää hyvin monimutkaista sanastoa, rikasta kieltä ja erilaisia narraation menetelmiä. Puolestaan Ernaux kuvainnollisesti heittää paljaan totuuden lukijan silmille. Voitaisiin sanoa, että Sarrauten kirjoitustyyli sijaitsee Coletten ja Ernauxen tyylien välissä. Kirjakokoelma osoittaa sen, kuinka ristiriitainen tytär-äiti -suhde voi olla. Pro-graduni lopuksi avaan isähahmoa ja tyttären asemaa tytär-äiti-isä -suhteessa. Tosin näitä aiheita voisi tarkemmin käsitellä mielenkiintoisina jatkotutkimusaiheina.

Avainsanat: omaelämäkerta, tytär-äiti -suhde, narraation menetelmiä

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	1
2. Sur l'autobiographie	4
2.1. Histoire du genre	4
2.2. Définition.....	5
2.2.1. Lejeune	5
2.2.2. Viart et Vercier	6
2.2.3. Les variations autobiographiques.....	7
2.2.4. Le récit d'enfance	8
2.2.5. Les journaux	9
2.2.6. Le récit de filiation ou l'identité plurielle	11
2.3. Le pacte autobiographique.....	14
2.3.1. Les pactes autobiographiques de <i>Sido</i> et d' <i>Enfance</i>	16
2.3.2. Ernaux et l'autosociobiographie	17
2.4. Pourquoi écrire son autobiographie?	17
2.4.1. L'humain et la reconnaissance	18
2.4.2. La blessure : trouver un sens à son existence et construire son identité.....	19
2.4.3. Œuvrer avec ses sentiments	20
2.4.4. L'expression de la douleur.....	22
2.4.5. L'écriture bilan	22
3. Présentation des auteures et des œuvres du corpus	24
3.1. Colette.....	24
3.1.1. Colette et le style flamboyant.....	24
3.1.2. <i>La Maison de Claudine</i> et <i>Sido</i>	26
3.2. Nathalie Sarraute	27
3.2.1. Le Nouveau Roman	28
3.2.2. <i>Enfance</i>	29
3.3. Annie Ernaux	30
3.3.1. Écriture plate, écriture blanche et sociologie	30
3.3.2. <i>Une femme</i> et « <i>Je ne suis pas sortie de ma nuit</i> »	322
3.4. Collections de petites histoires, journal de visites	33
3.5. Deuil, secrets de famille, dénonciation.....	34
4. De quelques modalités du récit.....	37
4.1. Dédoublé de la voix narratrice et « je » autodiégétique	37
4.2. Temps du récit	38
4.2.1. Le présent.....	38

4.2.2. Les autres marques du temps présent	42
4.2.3. Le passé	43
4.3. Le dialogue : outil du présent	45
4.4. Mère violente, mère qui rejette, mère envahissante: personnalités des mères	47
4.4.1. Sido	47
4.4.2. Pauline	48
4.4.3. Blanche	49
4.5. Lien mère-fille : un florilège d'émotions	50
4.5.1. Nomenclature des topoï recensés dans la littérature de notre devoir	50
4.5.2. Une relation contradictoire.....	55
4.5.3. Place de la fille dans la relation fille/père/mère	56
5. Conclusion	59
Sources	62

1. Introduction

Avec la possibilité croissante de tout à chacun de publier ses propres écrits, on use aujourd'hui singulièrement de la formule *écriture de soi*. Ce terme s'avère n'être autre qu'un synonyme de celui d'*autobiographie*, qui lui aussi constelle la littérature de son omniprésence, et ce, depuis les années 1980. L'entreprise que constitue ce travail de master a pour ambition de traiter non seulement de ces vocables, mais aussi de ceux-ci lorsqu'ils ont pour tâche de rapporter le récit de la *relation fille/mère*. Ce lien aussi mytérieux que complexe entre une fille et sa mère, matière de maintes analyses toutes plus substantielles les unes que les autres, constitue de tout temps, nations confondues, un objet d'étude tout autant actuel que profondément enrichissant. Le souhait de consacrer notre travail à ces deux phénomènes lorsqu'ils s'entremêlent, en d'autres termes à *la relation fille/mère dans l'autobiographie contemporaine*, est né de notre engouement inattendu pour *Enfance* de Nathalie Sarraute, préalablement étudié dans nos études de français. Il nous a semblé bon d'enrichir notre corpus d'autres productions afin d'élargir notre champ d'étude, et avons pour cela opté pour deux autres auteurs de notre époque, qui ont vécu à des périodes différentes : Colette (1873-1954), une grande dame de la littérature française, et Annie Ernaux (1940-), toujours présente parmi nous. Colette, Ernaux et Sarraute (1900-1999), mère du Nouveau Roman, ont chacune, à sa manière bien personnelle, porté sur le papier leur histoire intime avec leur mère, et l'ont offerte à leur lectorat. Ces femmes de lettres ont gagné notre cœur grâce à leur style d'écriture respectif, mais aussi parce qu'ayant vécu à des moments de notre histoire à la fois distincts et superposés dans un intervalle de 150 ans, représentent ensemble et de manière significative l'écriture autobiographique contemporaine. Dans ce mémoire, nous travaillons sur la notion d'*autobiographie* et tentons d'analyser les procédés de narration exploités par les auteures autobiographiques de notre groupement de textes pour rapporter leur relation avec leur mère. Nous supposons, en cette ouverture de notre devoir, que les techniques d'écriture que Colette, Nathalie Sarraute et Annie Ernaux empruntent relèvent de leur savoir-faire respectif de dissertation, même lorsqu'elles traitent d'un sujet analogue. L'objectif de notre étude est de démontrer la véracité ou, dans le cas contraire, l'erreur de notre affirmation. La première partie de notre devoir, théorique, est consacrée en son entier à l'*autobiographie*. Nous dressons son portrait en révélant son histoire, sa nature profonde, son fonctionnement conventionnalisé, sans oublier ses nombreuses raisons d'être. Qui s'aventure à dissenter sur l'écriture de soi

n'en est capable sans se fier au spécialiste de l'autobiographie Philippe Lejeune, dont les préceptes constituent les fondations de notre travail. Nous lui devons, entre autres, le concept de *pacte autobiographique*, que nous nous appliquons à exposer dans sa nature fondamentale, pour ensuite l'analyser à travers les exemples vivants qu'il constitue dans chacune des oeuvres de notre corpus. Tout au long de notre étude, nous nous tournons aussi assidûment vers Dominique Viart et Bruno Vercier (*La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*), car leurs travaux sur l'autobiographie alimentent allègrement nos propos. Nous analysons les variations du genre autobiographique, telles que les récits d'enfance, les journaux, ou bien les récits de filiation, qui forment notre groupement de textes. Nous interrogeons certaines des motivations que peut avoir celui qui couche sa vie sur le papier : besoin légitime, entreprise salvatrice, émanation de topoï, ou encore manière de tirer sa révérence. La seconde division de notre travail est dédiée aux oeuvres de notre corpus, ainsi qu'à leurs auteures, Colette, Nathalie Sarraute et Annie Ernaux. Bien que foncièrement dissemblables dans l'essence de leur personnalité tout comme dans leurs manières de s'extérioriser, ces trois femmes ont toutes composé sur le même thème: leur relation avec leur mère. Notons d'ailleurs qu'*Enfance* est le seul récit autobiographique que Nathalie Sarraute ait rédigé –contrairement à Colette et Ernaux, dernière pour qui les écrits de soi constituent la majeure partie de son oeuvre. En cette partie de notre étude que nous appelons « charnière », nous rapportons l'enfance respective de ces trois femmes de lettres, moment de leur vie essentiel pour notre analyse. Nous remarquerons d'ailleurs que dès leur plus jeune âge, les conditions dans lesquelles elles ont vécu étaient fort particulières à chacune. Nous exposons enfin les techniques de composition des trois artistes, tout en nous imprégnant du contexte de rédaction et de parution de chacun des livres de notre groupement de textes. Nous juxtaposons ensuite les variations autobiographiques empruntées dans notre corpus, pour en étudier les objectifs d'écriture. La dernière partie de notre mémoire, essentiellement analytique, se divise en deux sous- éléments. Nous nous penchons tout d'abord sur la voix narrative, le « je » autobiographique qui nous rapporte les faits exposés, et qui se dédouble magnifiquement chez Sarraute. La question du temps du récit, c'est-à-dire ici le présent sous tous ses rôles, tient une place éminemment centrale, puisque nous nous appliquons à en déceler toutes les manières d'apparition dans le texte, comme à travers l'adverbe *encore*, l'allocution *jamais*, la ponctuation ou encore le dialogue. Nous dressons en second lieu le portrait de chacune des mères de nos écrivains, pour ensuite

introduire la nomenclature des topoï recensés dans l'ensemble des textes et qui représentent le lien fille/mère recensé dans notre corpus. Ce travail nous donne de noter qu'une forte inconséquence règne dans la relation étudiée dans ce devoir ; nous nous attardons donc à éclaircir quelque peu les manières dont cette incohérence fait jour dans le récit qui nous rapporte les agissements et paroles des protagonistes de notre corpus. Nous clôturons notre étude dans un esprit tout autant d'élargissement que de continuité, en introduisant dans une dernière sous-partie la question de la place du père dans notre groupement de textes. Bien que nous n'ayons l'opportunité dans ce devoir de master de nous attarder à cette troisième personne, nous remarquons qu'elle n'en est pas moins omniprésente dans les textes de notre corpus et effectuerons un bref survol de cette figure du père dans nos textes choisis.

2. Sur l'autobiographie

Ce premier élément de notre travail de master a pour vocation d'être théorique. Nous nous y attardons à définir un certain nombre de concepts-clés de notre devoir, en tout premier lieu l'*autobiographie*. Nous constaterons que le genre littéraire est lié par un *pacte autobiographique*, que nous nous efforcerons d'analyser dans les oeuvres de notre corpus. Enfin, nous nous interrogerons quant aux motivations d'écriture des biographes.

2.1. Histoire du genre

Le spécialiste de l'autobiographie Philippe Lejeune (cf. 2.2.1.) est un des premiers à se pencher de façon respectueuse et sérieuse sur l'autobiographie; le genre littéraire existe cependant depuis bien longtemps déjà. *Les Confessions* (1765-1770) de Jean-Jacques Rousseau est l'ouvrage souvent reconnu comme fondateur de l'autobiographie. Lejeune souligne pourtant que *Les Confessions* sont des *mémoires*, genre « apparemment » voisin de l'autobiographie –alors que selon Lecarme et Lecarme-Tabone (1999 :7) le terme *autobiographie* n'est qu'un synonyme de *mémoires*. La différence majeure entre les *mémoires* et l'*autobiographie* est effectivement un *moi* tourné vers l'extérieur, témoin (voire juge) de son époque dans le premier cas, et un *moi* tourné vers l'intérieur dans le second. Cependant, dans les deux genres littéraires le but de l'ouvrage ainsi que le lecteur visé seront plus ou moins les mêmes. Ceci explique donc cela: les *mémoires* auraient fait de «l'ombre» à l'autobiographie, qui, bien que réelle, est restée non reconnue en tant que telle.

« Le moi est haïssable », pensée numéro 455 du philosophe Blaise Pascal (1623-1662), décrit en quelques mots la façon de penser de nos ancêtres. Pour des raisons de religion, de morale ou encore de rhétorique, il est « interdit » de parler de soi. Alors que le monde ne jure que par la religion, il est considéré comme un péché de parler de soi, de mettre sa personne au centre, d'écrire en disant *je*. L'Homme n'est rien comparé à Dieu et Lui seul est digne d'intérêt. Cependant, certains vont écrire leurs *confessions*, ouvrages dans lesquels ils vont reconnaître leurs péchés tout comme leur conversion au christianisme et ainsi s'abaisser devant Dieu (comme Saint Augustin par exemple, au Vème siècle –on parlera alors d'*autobiographie à la troisième personne*).

Durant des décennies, des mémoires sans nombre vont être écrits pour raconter et décrire le monde, son évolution, sa politique, ses guerres, jusqu'au moment où le style autobiographique va se mélanger petit à petit à celui des mémoires. Le 12 juin 1580, dans sa préface au lecteur, Montaigne décrit ainsi ses Essais : « car c'est moy que je peins. [...] je suis moy-mesme la matiere de mon livre. » et ainsi rendre claires ses intentions autobiographiques. Il faudra cependant attendre Rousseau et ses Confessions pour voir le genre autobiographique naître de manière effective.

Le terme *autobiographie* est ainsi apparu en Angleterre vers 1800 et en France vers 1850. C'est au philosophe Georges Gusdorf (*La Découverte de soi*, 1948) que nous devons les premiers travaux français sur l'autobiographie en 1948. Il faudra attendre 1970 pour que le milieu scolaire de notre pays intègre l'autobiographie au genre de la littérature, au même titre que le roman, le théâtre ou la poésie.

2.2. Définition

2.2.1. Lejeune

En 1971, dans *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune entreprend pour la première fois de définir l'autobiographie de façon scientifique. Quatre ans plus tard, alors maître-assistant à l'Université de Paris-Nord, le scientifique revient sur sa description faite du genre dans *Le pacte autobiographique*, pour proposer la version suivante:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. (Lejeune 1975 :14).

Le genre ainsi défini renvoie à quatre impératifs; le premier réfère au type de production, qui doit être un récit ou une prose, le second à la thématique, qui doit traiter de la vie individuelle d'une personne ou de l'histoire de sa personnalité. L'énonciation quant à elle exige qu'il y ait une même identité auteur (en tant que personne réelle) = narrateur = personnage principal; enfin, la perspective du récit doit être rétrospective.

Philippe Lejeune dresse donc le tableau suivant:

Personne grammaticale → Identité ↓	JE	TU	IL
Narrateur = personnage principal	Autobiographie classique [autodiégétique]	Autobiographie à la 2 ^e personne	Autobiographie à la 3 ^e personne
Narrateur ≠ personnage principal	Biographie à la 1 ^{ère} personne (récit de témoin) [homodiégétique]	Biographie adressée au modèle	Biographie classique [hétérodiégétique]

Tableau 1 : La personne grammaticale dans l'autobiographie (Lejeune 1975 :18)

Remarques et explications concernant le tableau:

a) On désigne par *personne grammaticale* la personne employée tout au long du récit – en d'autres termes la *manière privilégiée*.

b) Nous devons les termes de *narration autodiégétique* ou *narration homodiégétique* au critique littéraire et théoricien de la littérature Gérard Genette (1969 : 202). Dumortier et Plazanet expliquent ainsi qu'un *narrateur autodiégétique* est le héros de sa propre narration, alors qu'un *narrateur homodiégétique* -appelé également *narrateur représenté* ou encore *narrateur-personnage*- constitue un personnage de l'histoire. Le narrateur *hétérodiégétique* quant à lui, ne fait pas partie de la diégèse, c'est-à-dire de l'histoire racontée, et appartient donc au monde de la fiction.

2.2.2. Viart et Vercier

Aux côtés de Philippe Lejeune, Dominique Viart et Bruno Vercier dressent de l'autobiographie une définition beaucoup plus large et, choisissons-nous d'écrire,

tolérante. Leurs recherches sont, précisons-le, beaucoup plus récentes que celles de leur collègue (2005 vs. 1971), détail qui a son importance à une époque où justement, l'autobiographie est en plein essor et mutation (notons cependant, dans une optique d'honnêteté, qu'en cette même année 2005, Philippe Lejeune est revenu sur ses premières affirmations. Nous déciderons tout de même, pour ce devoir, de nous référer à la première définition, emblématique.)

Selon Viart et Vercier (2005 : 29, 38, 39), la vérité exigée dans l'autobiographie n'est pas à relever dans le contenu de ce qui est dit, mais dans la manière dont les faits sont rapportés. Ils insistent sur le fait que « La vérité de chaque individu doit s'inventer, et elle invente, à chaque fois, une écriture. [...] S'il y a quelque chose de « fictif » dans l'autobiographie, ce n'est pas tant que celle-ci « invente » un réel qui ne fut pas, mais que chacun *se représente* sa propre existence [...] Nul ne saurait produire de représentation objective de lui-même. » Nous parlions à l'instant de décalage chronologique, ajoutons que pas moins de 130 ans auparavant, l'écrivaine Marie Bashkirtseff¹ (1858-1884) faisait part d'une affaire semblable lorsqu'elle écrivait dans son journal au pacte autobiographique inébranlable:

La femme qui écrit et celle que je décris font deux [...] J'enregistre, j'analyse, je copie la vie quotidienne de ma personne, mais à moi, à moi-même tout cela est bien indifférent. Je veux dire les choses tout naturellement, et si j'ajoute quelques figures, ne pensez pas que ce soit pour orner, oh! non, c'est tout bonnement pour exprimer aussi parfaitement que possible la confusion de mes idées. Je suis si agacée de ne pouvoir écrire quelques mots qui fassent pleurer! et je voudrais tant faire sentir aux autres ce que je sens! Je pleure et je dis que je pleure. Ce n'est pas cela que je voudrais, je voudrais raconter tout cela...

2.2.3. Les variations autobiographiques

Dans *La littérature française au présent*, Viart et Vercier (2005) révèlent l'omniprésence de l'autobiographie au sein de la littérature actuelle, parce qu'époque éminemment favorable à l'introspection, mais ère qui a également soif de textes relatant le passé. Le lectorat n'est cependant plus adepte de l'autobiographie « brute » telle que Jean-Jacques Rousseau la pratiquait, et encourage ainsi la prolifération de formes dérivées de l'autobiographie, que les deux auteurs nommeront *variations autobiographiques*. Nous pourrions citer par exemple les récits de maladie, de deuil, d'enfance, mais aussi les

¹http://www.autopacte.org/Marie_Bashkirtseff.html

journaux, carnets et récits de filiation. À relever également les autobiographies sans récit telles que la poésie, le théâtre, la photographie ou le cinéma, la peinture ou encore la sculpture.

Mais la variation porte également sur d'autres angles du texte autobiographique: le premier serait ainsi celui de l'instance de l'énonciation. Comme l'expliquent les deux auteurs en reprenant les mots de Chateaubriand, « le « je » qui écrit n'est plus le même que celui qui a vécu les événements racontés. » (Viart et Vercier 2005: 46). Au jour d'aujourd'hui on déplace ainsi la signification de l'acte d'écrire du sujet dont il est parlé au sujet qui raconte. Selon eux, le narrateur est tantôt désigné par la première personne, tantôt par la troisième, parfois même par la seconde. On parle ainsi de « la mort de l'auteur » (*ibid.*).

La seconde variation autobiographique concerne la linéarité du texte: l'autobiographie contemporaine a le plus souvent tendance à ne se concentrer que sur un ou plusieurs événement(s) de la vie de l'auteur. Ceci au détriment de l'usage traditionnel qui s'appliquait à faire part rétrospectivement de la vie du sujet, en partant de sa naissance pour se clore à sa mort souvent prochaine –événements clés dans l'autobiographie consacrée. « La linéarité du trajet s'est perdue au profit de la captation des instants. », décrivent Viart et Vercier (*id.*, p.48). Ils soulignent pourtant que les deux moments déterminants de la vie d'un homme –la naissance et la mort- perdurent dans les récits autobiographiques. Mais ils seront l'un ou l'autre l'événement unique rapporté par le récit et fréquemment pourront aussi concerner un être cher (cf. récits d'enfance, de maladie, deuil d'un enfant, etc.) (*id.*, p.49). Nous allons à présent nous attarder aux variations autobiographiques traitées dans notre devoir.

2.2.4. Le récit d'enfance

L'enfance, période éminemment déterminante dans la constitution de la personnalité, de l'acquisition des premières expériences et de la découverte du monde, est perçue comme essentielle par bon nombre d'autobiographes. À tel point que le récit d'enfance constitue une véritable forme de l'autobiographie. *Enfance* de Nathalie Sarraute ne saurait d'ailleurs jouer un rôle totalement neutre dans cet engouement pour l'écriture de sa propre enfance, devenu de plus en plus prononcé ce siècle dernier. Même les écrivains comme Louis-René des Forêts, qui répugnent l'idée d'écrire sur eux-mêmes,

vont se lancer dans le récit de leurs jeunes années. Ils l'exécuteront cependant d'une manière si fidèle à eux-mêmes, que des Forêts parviendra à ne toutefois rien raconter! Ceci provient autant du fait que de sa mémoire d'enfant, l'écrivain n'en a conservé que des bribes.

Bien que nous nous penchions en partie 2.4. de notre devoir sur les raisons de l'autobiographie, notons dès ici que les récits d'enfance ont eux aussi leur fondement qui serait, entre autres, de vouloir mieux comprendre ces premières années de la vie, pour ainsi mieux se comprendre au présent. En écrivant le passé, le biographe s'efforce de mettre en mots ce qui n'avait été que sensations souvent impossibles à identifier. Il découvre ainsi les éléments qui ont conditionné les racines de sa personne. « Écrire, c'est entendre la voix perdue. », expliquent Viart et Vercier (2005 : 55).

Tout comme chez Sarraute, le récit d'enfance se clôt le plus souvent de manière tout à fait naturelle et épanouie: lorsque les premières années de la vie prennent fin. Reste à chacun de décider quand exactement. *Enfance* se termine sur le premier jour de lycée (ce qui serait, à notre époque, l'entrée au collège) de Nathalie Sarraute, qui explique: « C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance... » (1983 : 247). Outre l'achèvement de l'enfance, l'ouverture vers un nouvel univers s'annonce: « Quand je regarde ce qui s'offre à moi maintenant, je vois comme un énorme espace très encombré, bien éclairé... » (*ibid.*).

2.2.5. Les journaux

Le journal d'écriture, derrière le journal de la vie quotidienne, est le net illustrateur de la tendance actuelle de l'autobiographie de ne se concentrer que sur certains instants de la vie. Il est certes indéniable que la pratique de publier les journaux d'écrivains soit déjà ancienne, mais à la notable différence que la coutume était de publier de manière posthume (cf. nos remarques concernant Marie Bashkirtseff 2.2.2.).

Gide a marqué un tournant mémorable en publiant son journal (*Journal*, 1939) de son vivant. Comme l'expliquent Viart et Vercier (2005 : 63), rédiger son journal dans l'optique de le révéler en personne au grand public influe non seulement sur la conception du texte, mais aussi sur sa réception. Il n'est plus la lecture d'évènements et de pensées journaliers, mais la construction d'une image de son auteur par lui-même, destinée à un lecteur extérieur. De même, un journal posthume peut être mis au jour à

une époque totalement indéterminée, et ainsi ne pas répondre aux standards littéraires, culturels et mœurs de l'époque, alors qu'écrire son journal pour son temps en est exactement le contraire.

Outre ces deux notables évolutions relatives au journal, relevons aussi un changement quant à sa place dans l'œuvre du biographe. Nous passons non seulement du journal posthume au journal anthume rendu public de plus en plus rapidement, mais également à un journal anthume qui se voit être de temps à autre, comme chez Charles Juliet, la première œuvre de l'autobiographe. Chez ce dernier, le journal quotidien est plus un compte-rendu de ses lectures, la rédaction de ses méditations et un rapport de son mal-être ainsi que de sa quête d'écriture. Son journal est son lieu d'apprentissage et de celui-ci découlera toute son œuvre, devenant ainsi le « corps » de toute sa production (Viart et Vercier 2005 : 66).

Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997), journal d'Annie Ernaux, nous retrouvons la mise sur papier de ses souffrances et interrogations quotidiennes, suite à ses visites à sa mère malade puis mourante. Viart et Vercier (2005 : 66) caractérisent ainsi le journal de « lieu privilégié du ressassement », dans lequel le biographe revient toujours sur les mêmes obsessions de manière narcissique. Ernaux illustre fidèlement cette définition du journal lorsqu'elle revient dans plusieurs de ses œuvres non seulement sur les mêmes épisodes de sa jeunesse, mais surtout sur ses sentiments face à sa mère, notamment sur la culpabilité qui la torture littéralement: « L'infirmière m'a dit qu'elle parlait toujours de moi, seulement de moi. Culpabilité. » (1997 : 44), « Culpabilité de l'avoir placée là [...] » (1987 : 102). De même, dix ans après avoir publié *Passion simple* (1991), elle rédige *Se perdre* (2001), journal retraçant l'année de son aventure avec « S. » l'homme dont elle parle dans *Passion simple*.

Notons cependant dans le journal une tendance fort différente de la précédente: celle pour son auteur de s'attacher à porter son regard au dehors. Là aussi Annie Ernaux fait acte de présence avec son *Journal du dehors* (1993), ainsi que Michel Tournier (*Journal extime*, 2002) ou encore Marguerite Duras (*Outside*, 1981). Le texte est alors produit d'un point de vue sociologique et/ou journalistique, parlant non plus au nom de son auteur seul, mais de celui du commun des mortels, en relatant par exemple des épisodes absolument anodins, qui composent la vie journalière de chacun (achats au supermarché, tâches domestiques, etc.)

2.2.6. Le récit de filiation ou l'identité plurielle

«Faire sa propre histoire n'est possible qu'à la condition de l'héritage.» Jacques Derrida (*Spectres de Marx*).

À travers le récit de filiation, nous passons d'une investigation de l'intériorité à celle de l'antériorité (Viart et Vercier 2005 : 76). Nathalie Sarraute, dans *Enfance* (1983) donne déjà le ton en incluant ses parents à son autobiographie (qui se trouve être ainsi une autobiographie, récit d'enfance et de filiation). La même année, Annie Ernaux publie *La Place* (1983), récit autobiographique qui place son père au premier plan (« équivalent », pouvons-nous dire, d'*Une femme*, mais cette fois-ci en hommage à son père). Marguerite Duras, quant à elle, met en action la figure de sa mère dans *L'Amant*, paru en 1984.

Ce n'est pas par hasard que l'autobiographe se tourne vers le récit de filiation (« substitut » de l'autobiographie, selon Viart et Vercier 2005 : 77) pour coucher sur le papier la vie de parents issus du milieu populaire et dont la vie n'a en apparence rien d'exceptionnel; c'est parce que l'auteur du récit, lui qui a intimement connu le personnage principal de son œuvre, sait qu'il porte à son tour tout ce qui reste des « émotions, sentiments, désirs, projets, échecs ou encore frustrations » de la personne en question (*ibid.*). La raison de ce genre de récit est un véritable besoin de se connaître soi-même et pour cela de « se situer dans cette histoire dont [on] est le produit » (*ibid.*). C'est dans le miroir de ses ancêtres que se décèle l'individu contemporain. Alors qu'Annie Ernaux explique le but de son livre, elle écrit au début d'*Une femme*: « [...] il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots. » (1987: 23). Vérité qu'elle semble, à la fin de son récit, avoir découverte: « J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue. » (*id.*, p.106). Elle avait clôt *La Place* d'une manière semblable: « J'ai fini de mettre au jour l'héritage que j'ai dû déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand j'y suis rentrée. » (1983: 111).

Comme l'explique Ernaux, le récit de filiation est avant tout un recueil: « 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. » (*id.*, p. 24).

Ernaux insiste sur l'impossibilité pour un tel exercice d'écriture d'être autre qu'autobiographique: « Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement » (1987 : 106), « Je ne pourrai jamais écrire ces mots dans une fiction. » (1997 : 115).

Une variante très intéressante du récit de filiation nous est offerte par Pierre Michon dans *Vies minuscules* (1984). L'auteur traite dans son texte non seulement de la vie de certains de ses parents, mais aussi d'autres individus, parfois même d'inconnus qu'il n'a jamais rencontrés mais dont il a seulement entendu l'histoire. Ici l'héritage l'emporte sur le lignage: si Michon procède de cette manière c'est parce qu'il est conscient de porter l'héritage de ces personnes dont il parle et de devoir interroger ce legs pour savoir par lui-même qui il est vraiment (Viart et Vercier 2005 : 79).

D'une manière générale, le récit de filiation aspire à rétablir un lien perdu entre celui qui l'écrit et les personnages principaux du texte, à restituer un continuum familial dont *je* est le produit (*id.*, p.85). C'est dans cette optique d'ailleurs que le style « plat » d'Annie Ernaux trouve sa justification: l'écrivain n'aurait jamais pu transcrire dans une langue autre que dans celle dans laquelle se sont passés les événements de sa vie. Ce langage était celui, dénudé de tout ornement linguistique, au travers duquel elle a toujours communiqué avec ses parents, mais également vécu avec eux les épisodes de leur vie ensemble. Cette « exploration de l'ascendance » semble être inépuisable et parfois occuper, si ce n'est la totalité, tout au moins une partie importante de l'œuvre de l'écrivain (cf. Ernaux: *La Place, Une femme, La honte*). Constat qui n'a rien d'étonnant lorsque l'on sait que la vocation du récit de filiation n'est pas de relater un passé, mais un présent, pour ne pas dire un passé jamais inachevé qui continue au présent. Si la motivation d'un tel récit se trouve couramment être la mort du parent, elle apparaît être parfois l'absence d'un père (Claude Simon, Pierre Michon ou encore Marie Nimier), voire d'une mère (Charles Juliet). Certains écrivains ne parviennent quelquefois cependant pas à surmonter l'épisode de la mort et consacrent leur travail entier au récit de celle-ci, le texte se faisant *stase* (se concentre sur un moment particulier de la vie) du récit de filiation, « livre de deuil » (Viart et Vercier 2005 : 89).

Un tel récit justifié par le manque constitue la plupart du temps, comme l'expliquent Viart et Vercier (2005 : 91), « une fouille du temps passé » et est construit à partir de documents, lieux, récits entendus et écrits, lettres, photos, objets, et courriers reçus. Ces archives matérielles sont tout autour de nous, à condition que nous voulions bien les

remarquer en tant que telles: une vieille boîte ou un vase de notre mère, un ustensile de cuisine de notre grand-mère, ou encore le fauteuil du père. Ces objets quelconques, du quotidien, parlent d'eux-mêmes lorsqu'il s'agit de se représenter un parent qui nous manque -pour peu que nous les interroignons et les considérons comme témoins d'hier. La photographie qui elle, si on la compare aux lettres, donne bien plus « à voir », tient incontestablement la place la plus prisée dans cette quête du révolu.

Ces traces matérielles, bien que d'une valeur inestimable, ne suffisent pourtant pas à elles seules pour construire le récit. La part d'hypothèses et d'imagination est indéniable. En témoigne cette manière de parfois raconter le même événement de plusieurs façons différentes, parce que celui qui écrit, *ne sait pas* (Viart et Vercier 2005 : 92). Nombreux sont ceux qui, dans leur texte, font part de leurs hésitations, incertitudes, voire, comme Claude Simon avec l'épanorthose, se corrigent. L'épanorthose est une figure de rhétorique à l'aide de laquelle son utilisateur se reprend sur ce qu'il vient d'écrire, pour modifier l'intensité ou bien même la signification de son message². Les auteurs de récit de filiation souhaitent en effet rester au plus près de la vérité, car leur but ultime est de non seulement restaurer ce lien dont nous parlions au début de ce chapitre, mais aussi et surtout de *restituer*, dans un souci de rendre hommage à leurs disparus. Dans *Enfance*, Sarraute utilise une épanorthose tantôt classique, lorsqu'elle en appelle à un vocabulaire qui indique la préférence (« plutôt »), voire rectifie (« mais ») : « [...] j'attends avec le pressentiment, mais c'est plutôt une certitude [...] » (1983 : 192), tantôt une épanorthose sarrautienne, articulée par les deux *je* de l'oeuvre : « « Mon premier chagrin » sera le titre de votre prochain devoir de français. » - N'est-ce pas plutôt rédaction qu'on disait à l'école communale ? » (*id.*, p.184).

Ce n'est pas à ma seule délivrance que je travaille mais à celle des hommes –et des femmes- à qui j'ai ressemblé, puisqu'ils m'avaient fait, qui furent en moi, que je suis, à qui un déterminisme puissant, écrasant, avait imprimé depuis le fond des âges leurs allures et leurs physionomies, leurs travers et leurs vertus, leur petit horizon, leur étroite vision, leur destin. J'ai tenté de comprendre, de leur tendre par-delà le mur du temps et l'abîme de la tombe, ce reflet fidèle où ils auraient pu se reconnaître et dont ils furent privés. » (Pierre Bergounioux, entretien, cité dans Viart et Vercier 2005 : 93).

Le récit de filiation ne tente en aucun cas de reconstituer le passé pour en faire un modèle ou pour en « tirer une leçon ». Il est à considérer non seulement comme un

²<http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9panorthose>

processus, mais également comme un travail qui, une fois achevés (s'ils le sont jamais), permettent de comprendre le cheminement des vies dont le récit fait le rapport. Il est possible d'appréhender plus pleinement le présent, comprendre « comment on en est arrivé là » (*La littérature française au présent*, p. 95).

2.3. Le pacte autobiographique

« Le pacte autobiographique est un véritable engagement, avec ses devoirs et ses droits. » Philippe Lejeune.

Comme nous l'avons étudié précédemment, une des caractéristiques principales qui fait de l'autobiographie un genre littéraire à part entière est de trouver dans les textes dits autobiographiques une identité unique de l'auteur, du narrateur et du personnage. Le critique littéraire et théoricien de la littérature, Gérard Genette a baptisé ce phénomène *narration autodiégétique*. (cf. 2.2.1. Tableau 1 : La personne grammaticale dans l'autobiographie).

Le pacte autobiographique (ou encore *autopacte*, en opposition au *pacte de fiction*), tel que le définit Philippe Lejeune est :

« [...] l'affirmation dans le texte de cette identité [auteur = narrateur = personnage], renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. » (Lejeune 1975 : 26).

En d'autres termes, il s'agit d'un pacte que l'auteur d'une autobiographie fait avec son lecteur de n'écrire que la vérité lorsqu'il donne à croire que ce qu'il écrit sur le personnage dont il parle est en réalité sur sa propre personne. Ce contrat serait donc la solution pour « guérir » tous les incrédules qui ne croient pas qu'un autobiographe puisse dire vrai –et remettent ainsi le genre autobiographique, dans son entier, en question. Nous assistons ainsi à la convention du lecteur de faire confiance à ce pacte autobiographique et donc à celui qui l'a écrit –l'autobiographe.

Voici le tableau établi par Philippe Lejeune pour illustrer le fonctionnement du pacte autobiographique:

<i>Nom du personnage</i> →	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
<i>Pacte</i> ↓			
romanesque	<u>ROMAN</u>	<u>ROMAN</u>	
= O	<u>ROMAN</u>	Indéterminé	<u>AUTOBIOGRAPHIQUE</u>
autobiographique		<u>AUTOBIOGRAPHIQUE</u>	<u>AUTOBIOGRAPHIQUE</u>

Tableau 2 : Le pacte autobiographique (Lejeune 1975 : 28)

En 2006, Philippe Lejeune³ explique:

Comment se prend cet engagement de dire la vérité sur soi? À quoi le lecteur le reconnaît-il? Parfois au titre: Mémoires, Souvenirs, Histoire de ma vie... Parfois au sous-titre (« autobiographie », « récit », « souvenirs », « journal »), et parfois simplement à l'absence de mention « roman ». Parfois il y a une préface de l'auteur, ou une déclaration en page 4 de couverture. Enfin très souvent le pacte autobiographique entraîne l'identité de nom entre l'auteur dont le nom est sur la couverture, et le narrateur-personnage qui raconte son histoire dans le texte.

On parle dans ce cas-ci d'une relation *embrayée* entre l'auteur et son lecteur: le premier demandant au second de le croire, voire de l'estimer (on opposera encore une fois ce lien à celui de *débrayé*, qui accole le romancier et son lecteur qui interprète comme il le tend l'histoire qu'il lit, sans être suscité par celui ou celle qui l'a écrite.)

Le pacte autobiographique n'est ainsi pas une formule « toute faite », un texte prêt. Voici un extrait d'un des premiers pactes autobiographiques; il fut rédigé par Rousseau, au début de ses *Confessions*:

Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. [...] Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: « Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon; et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire. J'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus : méprisable et vil quand je l'ai été; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. [...]» (*Les Confessions* 2006 : 25).

³ http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html

Déjà dans la préface, puis dans le texte de son journal, Marie Bashkirtseff⁴ fait un autopacte tout bonnement solennel avec son lecteur:

je dis tout, tout, tout. Sans cela, à quoi bon ? Du reste, cela se verra bien que je dis tout... [...] Je n'ai aucun intérêt à tromper. Je n'ai ni acte politique à voiler, ni relation criminelle à dissimuler. [...] Mon plus grand soin est de m'exprimer aussi exactement que possible.

Volonté si puissante de sincérité qu'elle s'avère être chez l'écrivaine pierre d'achoppement: « Ce journal ne sera publié qu'après ma mort, car j'y suis trop nue pour me montrer de mon vivant. »⁵

Qu'en est-il chez les auteures de notre corpus ? Avons-nous affaire à un pacte autobiographique de nature différente, en fonction de l'oeuvre que l'on choisit ? Attardons-nous ensemble sur la question.

2.3.1. Les pactes autobiographiques de *Sido* et d'*Enfance*

Outre la forme écrite, le pacte autobiographique peut se présenter, dans le péri-texte, sous un aspect iconique, en couverture de livre, à l'intérieur du récit ou bien même en annexe de celui-ci. Dans l'édition de *Sido* que nous utilisons pour ce devoir, le pacte autobiographique se révèle être très clair puisque de cette même nature: une photographie du visage de Sido, la mère de Colette, surplombe la page de couverture. La quatrième de couverture est elle aussi constituée d'une photographie de Sido, dont on peut voir le corps entier ainsi que le décor qui l'entoure: elle est assise à sa table de jardin et se concentre sur une partie de dominos. La photographie est coupée, mais on peut apercevoir sous cette même table la jambe unique du père de Colette, l'adversaire de sa bien-aimée dans cette partie de dominos.

Le pacte autobiographique d'*Enfance* est lui aussi iconique: une photographie de Nathalie Sarraute enfant est reproduite sur la page de couverture de l'oeuvre (nous nous référons ici à l'édition Folio, différente de celle utilisée pour ce devoir).

⁴ http://www.autopacte.org/Marie_Bashkirtseff.html#marieparledesonjournal

⁵ *ibid.*

2.3.2. Ernaux et l'autosociobiographie

Depuis *La place* [1984], qui est un véritable tournant dans mon écriture [...], le « je » et le nom sur la couverture, selon la définition de Lejeune, sont le même, sans qu'il y ait réellement eu un pacte explicite. Mais à mon avis, le pacte est inscrit de façon évidente dans le mode de l'écriture. (Thomas 2005: 149).

À l'image de son écriture plate, courte et sans artifice, Annie Ernaux prend ici le droit d'établir une fois pour toutes un autopacte entre toutes ses œuvres à venir et leurs lecteurs.

L'artiste établit cependant un autopacte clair avec le lecteur de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » à la quatrième de couverture, contrat dont le contenu est au départ destiné à résumer le texte. Ce court paragraphe est présenté à la première personne et est signé des initiales de son auteur: « Ma mère a été atteinte de la maladie d'Alzheimer [...] Quand je revenais de mes visites, il fallait que j'écrive sur elle, [...] Je ne savais pas que ce journal me conduirait à sa mort, en 86. A.E. » Tout au long de sa rédaction –qui débute d'ailleurs par ces mots-, la biographe honore sa promesse et désigne la femme dont elle parle par les termes « ma mère » (1997 : 9), ou encore « maman » (*id.*, p.115), et se nomme clairement: « Annie! » (*id.*, p.21). Par conséquent, la production de l'écrivaine remplit toutes les exigences de Lejeune pour reconnaître une autobiographie en tant que telle:

Ce qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre. Si j'écris l'histoire de ma vie sans y dire mon nom, comment mon lecteur saura-t-il que c'était *moi*? Il est impossible que la vocation autobiographique et la passion de l'anonymat coexistent dans le même être. (Lejeune 1975 : 33).

2.4. Pourquoi écrire son autobiographie?

« On reproche aux gens de parler d'eux-mêmes. C'est pourtant le sujet qu'ils traitent le mieux. » Anatole France.

À en croire certaines réflexions de Philippe Lejeune⁶, à chaque âge son type d'écriture autobiographique. Un adolescent en phase de quitter l'enfance rédigera son journal

⁶ <http://www.autopacte.org/Canevas.html>

intime, un adulte en pleine force de l'âge s'adonnera non seulement à la mise en mot de ses témoignages et/ou de ses récits de crise voire de lutte, mais également à la dissertation de récits de deuil (souvent, il est confronté à la perte de parents chers à son cœur). Le retraité sera plus nostalgique et se penchera sur ses bilans, parfois sur la rédaction de son testament. Si cette catégorisation constitue une bonne entrée en matière (Lejeune n'a encore rien rédigé de concret dans cet ordre d'idée), elle n'en reste pas moins vague, incomplète et souvent infondée. Dans cette partie de notre devoir, nous nous focalisons sur les motivations de composition des autobiographes, tous âges confondus.

2.4.1. L'humain et la reconnaissance

Anatole France⁷ ne mâche pas ses mots et encore moins ses idées: il fait l'apologie de celui dont Rousseau dit « avoir besoin de pain », « l'homme ordinaire », en particulier de celui qui s'applique à mettre par écrit l'histoire de sa vie, aussi démunie qu'elle fût. C'est parce que les éléments qui nous interpellent dans ces textes autobiographiques sont les mêmes que ceux qui nous émerveillent en nous-mêmes, au pire des cas en une personne qui nous est chère. L'autobiographie est aux yeux du critique et écrivain, à l'inverse des œuvres d'art, une étude, celle de l'Homme et de sa vérité, et pour cette raison ne suit aucune mode et n'en est donc pas tributaire, ni ne sera jamais achevée.

Dans la même optique, Jean-Paul Sartre explique que « la lecture de textes autobiographiques a la chance de rendre plus humain. » Quant à Annie Ernaux, elle compare l'acte d'écrire sa vie à celui du don. Donner de « l'humain », de la vie, parce qu'on a soi-même reçu de cette vie et pour peu qu'on s'en rende compte, on essaye d'en exprimer son gré. Dans *La Mort de Brune* (1996), Pierre Bergounioux attribue le désir de se pencher sur sa vie passée à la conséquence et reconnaissance que c'est justement grâce à cet au-delà que le présent, meilleur que le passé, existe, et qu'un futur plus heureux est possible.

Pour certains comme Serge Dubrovsky (*Fils*, 1977), l'auteur de la célèbre notion d'*autofiction* (fiction faite d'évènements et de faits strictement réels⁸), l'autobiographie constitue nettement un des piliers de la vie. Son existence et son écriture ne sont pas

⁷ http://www.autopacte.org/Anatole_France.html

⁸ http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html

l'un sans l'autre, l'un étant grâce à l'autre. Marie Bashkirtseff⁹ le rejoint : « Comment est-ce que j'arriverais à vivre, si je ne racontais pas ma vie? Ma vie est le support de mon roman, mon roman est le soutien de ma vie. » Cette femme voyait en l'écriture de son journal le salut face à l'anéantissement de son être: « Savez-vous que c'est une grande consolation que d'écrire! Il y a des choses qui vous détruiraient si vous ne les destiniez à être lues et par conséquent «divisées à l'infini ». »¹⁰

2.4.2. La blessure : trouver un sens à son existence et construire son identité

L'écriture de soi possède cette vertu de souvent donner de la clarté à la pensée et d'offrir une perception nouvelle de soi, ainsi qu'une perspective de qui nous sommes vraiment. Elle se conduit tel un miroir qui permet à son auteur de bénéficier de l'équilibre qui lui est indispensable pour vivre sa vie. Rousseau¹¹ est intransigeant à ce sujet: « Passant ma vie avec moi, je dois me connaître. »; il admet cependant qu'une telle connaissance exige un travail de recherche –comme celui que requiert, par exemple, le récit de filiation. Se connaître implique, entre autres, la connaissance d'où nous venons et des raisons de notre vie, ce qui nous amène à « éplucher » consciencieusement et dans un travail minutieux les couches de vies qui ont précédés la nôtre, en d'autres termes celles de nos ancêtres. Cette tâche s'avère hasardeuse, à une époque où l'enseignement de traditions et la transmission ne sont plus primordiaux dans les familles. Cependant, alors même qu'il s'applique à restituer les vies dispersées de l'ascendance, l'écrivain contemporain découvre en lui la permanence d'identités défuntes ; c'est ainsi que dans le miroir de l'autre, il se reconnaît, comme si l'invention de soi avait désormais partie liée à la recollection d'une communauté perdue. Ce sont des traces effacées d'un passé disparu qu'il scrute, comme si quelque chose d'inaccompli et en souffrance à travers lui hantait les temps présents. Grâce à un passé familial, l'auteur autobiographique va laisser un héritage littéraire. Il est indéniablement important d'analyser son enfance afin de percevoir ses propres capacités physiques et intellectuelles mais aussi ses possibilités d'avenir. Nombreux sont ainsi les autobiographes à la recherche d'eux-mêmes et qui voient dans l'écriture de leur vie une possibilité de se découvrir enfin –en même temps

⁹ http://www.autopacte.org/Marie_Bashkirtseff.html#marieparledesonjournal

¹⁰ *ibid.*

¹¹ http://venus.arts.u-szeged.hu/pub/tarsadalomleleti/filozofia/Library/rousseau_lettres_a_malesherbes.htm

que de découvrir les autres. Il s'agit de se construire pour mieux appréhender le temps présent et celui à venir.

Dans des cas comme celui de Montaigne, la clé-réponse à l'interrogation de l'auteur « Qui suis-je et quel est le but de ma vie? » repose en la personne du lecteur. Les éléments de son texte qui, pour l'écrivain, apparaissent disparates, se rejoignent et s'assemblent devant le lecteur. Ce dernier découvre ainsi le sens caché de ce que l'autobiographe a couché sur le papier et lui donne une cohérence. Ceci est possible grâce au recul bénéfique qu'il possède automatiquement devant un texte rédigé par quelqu'un d'autre qui plus est, parle de sa propre vie. Il n'est pas rare d'entendre les meilleurs conseils et solutions à nos problèmes de la bouche d'autres –qui sont d'ailleurs tout aussi démunis face à leurs propres ennuis, qui sont parfois exactement identiques aux nôtres. On pourrait transformer le célèbre dicton de François Mauriac : « Dis-moi ce que tu écris, je te dirai ce que tu vis. »

Comme l'explique Lejeune¹², « notre mémoire et notre identité varient suivant la situation, et suivant le destinataire. » Si certains pratiquent l'autobiographie car en quête d'eux-mêmes, selon ce que l'on écrit, les motivations principales seront différentes. Si la plaie causée par l'absence de connaissance de soi est souvent transcrite à travers le récit de filiation, les autres types de blessures causées par la vie se voient elles aussi être exprimés dans des textes autobiographiques.

2.4.3. Œuvrer avec ses sentiments

L'écriture s'avère être une excellente thérapie, quels que soient les ressentis qu'on souhaite traiter à travers elle. Les écrivains l'ont bien compris et se mettent à la tâche pour relater les heures heureuses de leur existence, la nostalgie de certains époques de leur vie, ou encore le dégoût du passé. Mettre à jour et en détails certains traumatismes de l'enfance peut permettre de les oublier, voire de les analyser et d'en comprendre les origines, et ainsi de pouvoir en faire sereinement son deuil. Les coucher sur papier permet également de les nommer tout en les regardant face à face, dans leur profondeur,

¹² <http://www.autopacte.org/Canevas.html>

pour souvent se rendre compte de leur impuissance actuelle à nuire, et du vide qui se cache derrière. L'auteur Patrick Georges¹³ explique les motivations de son écriture:

Certaines personnes m'ont marqué, parfois en me faisant souffrir, d'autres fois en m'inspirant, ou en me motivant. J'ai voulu les retenir, ou les garder près de moi, mais parfois, aussi les repousser comme d'horribles cactus! Par la rédaction assidue d'un journal intime, j'ai réussi à exorciser ces peurs, ces hontes, à les coucher sur papier.

L'auteur fait part de l'importance d'utiliser des symboles dans son texte:

J'ai nommé mon mal de vivre, en utilisant des symboles, la chauve-souris par exemple représentant certaines blessures d'enfances qui refont parfois surface! Une fois le mal emprisonné dans cette enveloppe symbolique, je peux le regarder avec une certaine distance, je n'en suis plus prisonnier comme je le fus jadis. Par ailleurs, au lieu de ressasser de la rancœur envers certaines personnes, j'en ai fait des personnages avec lesquels j'ai une relation plus détachée.¹⁴

Dans cette même optique de « soulagement », Annie Ernaux a commencé d'écrire son premier journal intime à l'âge de seize ans, « un soir de chagrin », pour se « libérer d'émotions secrètes ». (2003 : 24.) Matérialiser ainsi ses états d'âmes sur le papier, les décrire voire les analyser donne une plus grande opportunité de s'en détacher et ainsi de se libérer d'un poids qui empêche d'avancer.

Enfance de Nathalie Sarraute n'est autre que la narration d'un florilège de sentiments en tous genres et l'effort presque surhumain de tenter de les nommer (cf. 4.5.1. Nomenclature des topoï recensés dans la littérature de notre devoir). L'artiste relate tous ces « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience »¹⁵, ces *tropismes* que la petite fille qu'elle était a pu vivre, et s'efforce de le faire lorsqu'il est encore temps, avant qu'ils ne s'effacent pour toujours. C'est que derrière les épisodes qu'elle transmet à l'auteur se dressent de fortes affections, comme dans cet évènement du parc :

Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé [...] et à ce moment-là, c'est venu... quelque chose d'unique... qui ne reviendra plus jamais de cette façon, une sensation d'une telle violence [...] quel mot peut s'en saisir ? [...] « Joie », oui, peut-être... » (1983: 60).

¹³ <http://patrickgeorgesecrituretherapie.blogspot.fi/>

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ Sarraute, Nathalie (1983 pour le texte, 2004 pour la présente édition). *Enfance*. Texte intégral + dossier. Folioplus classiques. Dossier p.270

Les récits d'enfance sont souvent le terrain favorable à la nostalgie ; souvenir d'une époque insouciante, d'une vie simple où tout était à découvrir et à savourer. Les ennuis d'adulte n'existaient pas et tout paraissait *magique*:

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait, -lumière, 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 ?... (Colette 2004 : 6).

Comme nous le montre Colette, au récit nostalgique se mêle indéniablement cette forme de mort, qui n'est autre que celle du temps qui passe et avec celui-ci l'obligation d'évoluer. Une grande partie de l'écriture autobiographique est cependant consacrée à la forme pure de la mort, celle qui s'empare d'êtres chers dont l'homme ou la femme de lettres s'efforce de faire son deuil.

2.4.4. L'expression de la douleur

« Je crois que tout dans *La place*, sa forme, sa voix, son contenu, est né dans la douleur. » (*L'écriture comme un couteau* 2003 : 32). Dans cette autobiographie qui relate la vie de son père, Ernaux exprime cette souffrance de l'avoir perdu à deux reprises : la première fois lorsqu'elle a quitté le domicile familial pour poursuivre des études universitaires, la seconde lorsqu'il est décédé. Cette écriture du deuil est souvent couplée avec celle de la culpabilité, de l'incompréhension et de la révolte, mais aussi avec la volonté de faire un récit « juste » de celui dont on parle, ne rien exagérer mais ne rien oublier non plus. Dire les choses dans leur stricte vérité –d'où la justification d'une écriture plate chez la biographe. C'est à l'aide de cette même forme stylistique qu'elle fait ensuite le récit de la vie de sa mère, partie à son tour : « On [...] lira ces pages [...] seulement comme le résidu d'une douleur. » (1997 : 13).

2.4.5. L'écriture bilan

L'écriture dont nous traitons ici se voit être le fruit de différentes intentions de rédaction : celle de par exemple se confesser ou se justifier, de vouloir survivre en laissant une trace de soi, ou encore de faire son testament. Nous nous plaçons dans certains cas au chevet de celui ou celle qui sait que la fin est plus ou moins proche et qui, pour cette raison, se tourne vers l'outil littéraire- mais pas toujours, comme le prouve Rousseau. Le titre de son ouvrage *Les Confessions* parle de lui-même. Sur un ton qui rend compte de son innocence puérile de l'époque des faits, son auteur va y

dévoiler des bêtises d'enfance –alors qu'il urine dans la marmite de Mme Clot (2006 :31) ou encore qu'il détourne l'eau destinée à irriguer le noyer des Lambercier (*id.*, p.45). Mais Rousseau va également livrer certaines supercheries dont il est l'auteur, sans oublier de s'en absoudre : coupable d'avoir secrètement volé un ruban, il va consciemment accuser la cuisinière de ce crime et aller jusqu'à imputer sa faute aux témoins de la scène : « Mais on ne fit que m'intimider quand il fallait me donner du courage. » (*id.*, p.116).

Dans *L'écriture comme un couteau*, Ernaux se considère comme une « somme d'expériences, de déterminations sociales, historiques, sexuelles, de langage et continuellement en dialogue avec le monde » (2003 :42). Dans un souci de léguer le plus possible, elle relate « sur celui du général » des événements de sa vie personnelle vécus sur « un mode particulier » : « Je voudrais que toute ma vie devienne quelque chose d'intelligible et de général, se dissolve complètement dans la tête des gens. » (2003 :42).

Le testament olographe (rédigé soi-même, sans l'aide d'un notaire¹⁶) permet à son auteur de se délester d'un poids parfois handicapant qui l'empêche d'envisager sereinement son départ définitif. Dans une situation comme celle-ci, l'écriture montre contradictoirement ses vertus salvatrices et se révèle être l'outil dans lequel le testateur place sa dernière confiance. Au moment où il formule son testament, son rédacteur se place dans la quasi-obligation de passer sa vie en revue. Même si il s'affaire à recenser ses biens physiques, il ne peut certainement pas échapper à l'histoire de chacune de ses possessions, en d'autres termes, à son histoire qui se déroule sous ses yeux.

¹⁶<http://vosdroits.service-public.fr/particuliers/F770.xhtml#N1008D>

3. Présentation des auteures et des œuvres du corpus

Dans ce chapitre de notre devoir, nous rapportons les grandes lignes de l'enfance des femmes écrivains que nous avons choisies d'étudier, pour ensuite les resituer dans leur courant littéraire propre. Nous introduisons également les textes de notre corpus.

3.1. Colette

De son véritable nom Sidonie-Gabrielle Colette, Colette est née à Saint-Sauveur-en-Puisaye le 23 janvier 1873. Née du premier mariage de sa mère Adèle-Eugénie-Sidonie Landoy (Sido) avec Jules Robineau-Duclos (décédé en 1865), Colette a une demi-sœur, Juliette, née en 1860, et un demi-frère Achille, né en 1863. Elle a également un frère légitime, Léopold (Léo), né en 1866. L'aînée se marie en 1884 et cesse de voir sa mère, tandis que les trois autres enfants grandissent dans la maison familiale. Jules-Joseph Colette, second époux de Sido et père de Colette, dilapide la fortune de sa femme et le couple se voit forcé de vendre petit à petit ses biens. À 19 ans, Colette se marie et part vivre à Paris. Grâce aux relations de son époux, elle fait la connaissance d'hommes de lettres, de journalistes, de peintres et d'hommes politiques. Quelques années plus tard, la jeune femme écrit son premier roman, *Claudine à l'école*.

S'en suivra la saga des *Claudine*, une carrière théâtrale et d'écrivaine, qui feront se distinguer Colette comme une grande dame de l'écriture. L'artiste, qui se démarque par son style unique de rédaction, ne s'inscrit pourtant dans aucun courant d'avant-garde.

3.1.1. Colette et le style flamboyant

« [...] Vous avez une force, une âme, des emportements, des élans, des frémissements qui sont votre génie (...) vous êtes la fille de votre indiscipline et de votre tempérament.»¹⁷

Colette, écrivain-poète des sensations, a le pouvoir de faire voyager son lecteur rien qu'en décrivant le quotidien et les objets les plus banals. C'est que cette artiste de l'écriture sait manier la langue française avec suprématie, et se sert de ce talent pour

¹⁷http://www.numilog.com/package/extraits_pdf/e227916.pdf

donner vie au vu, au pensé, à l'imaginé et au ressenti. Colette, dotée d'hypersensibilité, sait également s'émerveiller devant la perfection de la nature, la simplicité des animaux, la magie météorologique, l'essence de l'être humain, les mystères de l'amour et s'applique ainsi à faire communiquer cette admiration au-delà du papier. La Nouvelle Revue Française de s'exclamer: « L'art de ces pages de roman [*La Fin de Chéri*] est plus complètement dramatique que n'importe quelle scène de tragédie ! Et nous donne bien mieux la sensation des mouvements visibles et l'intelligence des mouvements intérieurs. »¹⁸ L'artiste fait ainsi appel à toutes sortes de procédés littéraires tels que les champs lexicaux, le vocabulaire des sens, les paradoxes, les oxymores (association dans un même syntagme de deux mots de nature différente et de sens opposé) et les antithèses (rapprochement de deux termes sémantiquement opposés dans des structures souvent parallèles), les allégories (1. récit métaphorique conduisant à une double lecture. 2. représentation symbolique d'une idée, d'une valeur, par un être concret imaginaire), l'ironie, les personnifications, l'apostrophe, les prosopopées (figure qui donne la parole aux absents, aux morts, aux êtres surnaturels, aux idées, etc.)¹⁹, la ponctuation expressive (exclamations et invocations), les images, les allitérations, les variations des tonalités, et bien d'autres encore. De même, l'écrivain a le plus souvent recourt au dialogue, jongle avec les temps du récit, et surtout, est toujours omniprésente dans ses écrits. L'écrivain français Abel Hermant (1862-1950) reconnaît que l'auteure est dotée du « plus irréprochable sentiment de la mesure »²⁰. Son œuvre variée en genres et thèmes est à l'image de sa vie personnelle mouvementée. Mémoire, nostalgie, regrets, mélancolie, humour et imagination se côtoient et s'entremêlent à ravir. Yves Gandon (écrivain français, 1899-1975) ira jusqu'à qualifier Colette de « sainte du style », ayant un « don miraculeux, porté au point de la maturation idéale. »²¹ Il associera ainsi Colette à la perfection. André Germain quant à lui (écrivain français, 1882-1971), affirme que la femme de lettres « retient dans son œuvre la plus pure tradition des siècles parfaits. Que Madame Colette est agréablement française ! »²² D'après ces dires, Colette irait donc jusqu'à être un emblème de la France.

¹⁸http://www.numilog.com/package/extraits_pdf/e227916.pdf

¹⁹ *Étude sur Colette – Sido Les Vrilles de la vigne*. par Martine Charreyre pour les définitions entre parenthèses

²⁰http://www.numilog.com/package/extraits_pdf/e227916.pdf

²¹ *ibid.*

²² *ibid.*

3.1.2. *La Maison de Claudine et Sido*

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le lecteur, en lisant les œuvres de Colette, y trouve l'évolution de l'existence de l'auteure. La saga des *Claudine* a commencé depuis bien longtemps déjà (avec *Claudine à l'école*), lorsque *La Maison de Claudine* voit le jour en 1922. Colette et Claudine, deux prénoms qui ne font qu'un pour la plupart des lecteurs qui identifient l'auteure à la récurrente héroïne. Dans *La Maison de Claudine*, le prénom n'aura d'enjeu que commercial, le personnage ayant cessé d'exister avec *La retraite sentimentale* (1907). En 1922, Colette a 49 ans et sa vie actuelle est bien différente de celle qu'elle vivait à ses débuts d'écrivain. Après, entre autres, des aventures lesbiennes, une carrière de mime, un travail de journaliste et la guerre, la voici remariée (à Henry de Jouvenel), maman, orpheline de ses deux parents (Sido est décédée depuis dix ans déjà), mais toujours écrivain. De *La Maison de Claudine*, Colette a déclaré : « [C'] est mon livre le plus véridique. » (Déclaration à F. Lefèvre en 1927). Nombreux sont ceux qui, effectivement, considèrent l'œuvre comme autobiographique, tant les descriptions des lieux, événements et personnages renvoient à des endroits, épisodes et personnes réels (cf. Saint-Sauveur-en-Puisaye, la maison et le jardin de son enfance, la campagne environnante, les habitants du village, sa famille, etc.) Au moment où Colette rédige et publie l'œuvre, elle vit un nouveau moment décisif dans sa vie de femme, d'épouse et de mère. Malheureuse et seule, elle approche de la cinquantaine alors que son second mariage bat de l'aile ; l'auteure réalise que la possibilité d'un bonheur familial est effacée pour toujours. À son amie Marguerite Moreno, elle écrit connaître « les périls de la solitude et ceux de la vie à deux » (2004 : IX). *La Maison de Claudine* n'est pourtant ni l'expression d'un refuge ni celle d'un retour, mais celle d'une recherche de soi, de ses racines profondes et de l'époque où l'écrivain était heureuse : son enfance. Colette était alors entourée de sa famille dont l'amour était réciproque et dans laquelle elle était libre et indépendante -mais protégée. Elle était avec sa mère, Sido. En 1909, Colette avouait déjà le besoin de rédiger ce qu'elle appelait le « roman d'une enfance » et commençait à écrire quelques articles, souvent repris dans *La Maison de Claudine*; plus tard, elle précisera : « Je cherchais alors à tirer de mon enfance véritable un petit roman d'enfant, c'est de là qu'est venu tout le volume de *La Maison de Claudine*. » (*id.*, p.XIX). Le 30 décembre 1911, Sido

écrivait à Colette : « [...] Je vois, chère, que la vieille maison et son jardin te hantent. Cela me plaît et aussi m'attriste. Je vois toujours ta gracieuse petite forme s'y promener, rêvant à mille choses. [...] que tout cela est loin. Oui, tu étais mon soleil d'or. » La nostalgie de l'enfance de Colette est également palpable dans les propos de Sido.

La Maison de Claudine est la première œuvre de Colette qui traite de sa mère, et cela, comme nous l'avons précédemment spécifié, dix ans après la mort de celle-ci. Dans cette œuvre à qualité thérapeutique (quête de soi), l'écrivain réalise que sa mère incarne et domine son passé heureux. Elle explique qu'à partir de *La Maison de Claudine*, « [elle n'a] pas quitté un personnage qui peu à peu, s'est imposé à tout le reste de [s]on œuvre : celui de [s]a mère. » (2004 : XXII). Ainsi est né *Sido ou les points cardinaux* (1929) puis *Sido* (1930). Colette y dresse un portrait de sa mère tantôt réel, tantôt idéalisé, tout en mêlant ses propres traits aux siens. L'épigraphe de *La Naissance du jour* (1928) nous éclaire sur les intentions de Colette quant à la rédaction de son œuvre sur sa mère : « Imaginez-vous, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle. » (*id.*, p.XXIV).

3.2. Nathalie Sarraute

Nathalie Sarraute est née à Ivanovo, en Russie, le 18 juillet 1900. Alors qu'elle n'a que deux ans, ses parents Israël Tcherniak et sa mère, Pauline Chatounowski, divorcent, et la petite fille part vivre à Paris avec sa mère. Elle passe ses étés avec son père, soit à Ivanovo, soit en Suisse. Nathalie parle le russe, apprend le français et l'allemand. En 1906, elle retourne en Russie avec sa mère et le nouveau mari de celle-ci, Nicolas Boretzki. En février 1909, Pauline envoie sa fille vivre chez son ex-mari et part avec son époux en Hongrie pour le travail de ce dernier. Véra, la seconde épouse du père de Nathalie donne naissance à Hélène. Pauline ne reviendra jamais chercher sa fille, qui commence l'école à Paris. Elle s'y épanouit et est une excellente élève. Mère et fille ne se voient que très rarement ; en 1911 et en 1914 Pauline vient à Paris passer l'été avec sa fille mais ne restera finalement que quelques jours. Devenue adulte, Nathalie n'est guère intéressée par son travail d'avocate et préfère se consacrer à l'écriture et à la lecture. Elle va publier de nombreuses œuvres, dont *Enfance* sera son unique récit autobiographique, publié sur le tard de sa carrière d'écrivain remarquable.

Contrairement à Colette, Nathalie Sarraute s'est clairement enrôlée dans un courant littéraire, celui du Nouveau Roman.

3.2.1. Le Nouveau Roman

« Le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. » Jean Ricardou (*Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967).

En 1957, le critique littéraire Émile Henriot désigne les livres de Nathalie Sarraute comme faisant partie du genre du Nouveau Roman.

Comme son nom l'indique, le genre revêt un caractère révolutionnaire, dans ce qu'il a un fort désir de nouveauté ainsi que celui d'explorer ce qui est en l'homme et qui fait de lui ce qu'il est. L'objet du Nouveau Roman est l'acte d'écrire, un acte qui se réalise au travers du langage. Dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet (1963 :114) décrit le Nouveau Roman comme une recherche et non pas une théorie. Il explique que le roman sera ce qu'en fera l'écrivain à partir et dans la continuité de ce qui a été construit jusqu'au moment présent. Robbe-Grillet met l'accent sur l'importance du personnage du Nouveau Roman, personnage qui semble la plupart du temps être absent, alors qu'il est finalement omniprésent. Sarraute, à ce sujet, déclare :

Ce que révèle, en effet, cette évolution du personnage de roman est tout à l'opposé d'une régression à un stade infantile. Elle témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement il se méfie du personnage de roman, mais à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un commun effort s'élancer vers des recherches et des découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le témoin dévasté où ils s'affrontent. (Miraux 1997 : 96)

Le roman évolue en même temps que le monde dans lequel il se développe et tente de répondre aux besoins de ses lecteurs, qui ne savent pas encore nécessairement les détecter. Au travers du Nouveau Roman, Nathalie Sarraute tentera de réaliser une « éducation du lecteur » (*id.*, p.99) ; à l'opposé de Balzac, elle s'appliquera à sonder ces « régions marécageuses et obscures » qui constituent le personnage de ses romans, lui-même fondé sur l'homme réel, la personne lambda. Le personnage n'est alors plus le centre du récit, mais le porte-parole de ce dernier, il est un « porteur d'états ».

Les écrivains du Nouveau Roman s'adressent à tout lecteur et ont pour but de l'aider à se comprendre et à se développer dans le monde dans lequel il vit, tout en apprenant à découvrir et connaître l'environnement qui le voit s'épanouir.

3.2.2. *Enfance*

Lorsqu'en 1983 paraît *Enfance*, Nathalie Sarraute a 83 ans. Le lectorat ne compte plus ses chefs d'œuvres, pourtant bien différents de celui-ci. L'écrivain, pour la première fois, écrit clairement et ouvertement sur sa propre vie, plus précisément, sur son enfance. Le dialogue que Sarraute entretient avec elle-même à l'ouverture de son livre rend le lecteur quelque peu perplexe quant à sa motivation d'écriture:

Tu veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.

- [...] Ça me tente, je ne sais pas pourquoi...

- [...] C'est peut-être que tes forces déclinent...

- Non, je ne le crois pas... du moins je ne le sens pas...

- [...] Est-ce que ce ne serait pas prendre ta retraite ? (1983 : 7)

La question restera ouverte.

Cependant, les phrases de conclusion de l'œuvre nous éclairent plus sur la réelle intention de Nathalie Sarraute en écrivant *Enfance* :

Faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance... (*id.*, p.247).

L'auteur a par la suite précisé que, comme dans *Tropismes* qui lui a valu d'être qualifiée d'écrivain du Nouveau Roman, elle a tenté dans *Enfance* de rétablir des « moments, des formes de sensibilité ». ²³. *Enfance* prend donc fidèlement et logiquement sa place à la suite de ses prédécesseurs dans l'œuvre de Sarraute, dont la pierre angulaire est *Tropismes*.

²³<http://www.teheran.ir/spip.php?article132>

3.3. Annie Ernaux

D'un père et d'une mère tous deux nés en Normandie dans laquelle ils passeront leur vie, Annie Ernaux (née Duchesne) est née le 1er septembre 1940 à Lillebonne. Elle n'aura jamais connu sa grande sœur, née en 1932 et décédée en 1938 « de la diphtérie trois jours avant Pâques. » (1987 : 42). Fille d'ouvriers pauvres devenus petits commerçants, Annie restera alors fille unique. Sa mère s'efforcera avec résignation et fierté de lui donner tout ce qu'elle n'a pas eu étant enfant, surtout la possibilité de faire des études, clé, selon elle, d'un bel avenir. La jeune fille étudiera ainsi à l'université de Rouen et deviendra institutrice, professeur agrégée de lettres et plus tard écrivain essentiellement autobiographique au regard sociologique. En 1964, Annie se marie et donne naissance à son premier enfant. Trois ans plus tard, son père décède et l'année suivante son second enfant voit le jour. De 1970 à 1978 puis de 1983 à 1984 sa mère vit avec elle. L'auteure publie son premier roman *Les Armoires vides* en 1974 et en 1984 obtient le prix Renaudot pour *La Place*. Dans ses œuvres, Ernaux traite des grands événements de sa vie comme l'ascension sociale de ses parents, son mariage, son avortement, la mort de son père puis de sa mère, son cancer du sein, mais également de ses expériences sexuelles –thème qui lui vaudra de nombreuses critiques.²⁴

Annie Ernaux se démarque de Colette et de Sarraute, non seulement parce que le lectorat a le privilège de pouvoir encore attendre des œuvres à venir de sa part, mais aussi et surtout de par sa manière de dire ce qu'elle veut transmettre

3.3.1. Écriture plate, écriture blanche et sociologie

Annie Ernaux fait appel à un minimalisme narratif, dit *écriture plate* ou *écriture blanche* -expression inventée par Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* en 1953²⁵. Ce « non-style » se voit être dépourvu de tout artifice ou usage stylistique qui contribuerait, entre autres, à embellir une phrase, atténuer un message violent, choquant ou triste, ou encore à exagérer un fait relaté. Écrire les choses telles qu'elles sont ou ont été, les événements tels qu'ils se sont passés, de façon réaliste et ne pas essayer de cacher la misère, puisqu'elle est réelle. Annie Ernaux, dans *La place* explique elle-même :

²⁴http://fr.wikipedia.org/wiki/Annie_Ernaux

²⁵ <http://www.unil.ch/fra/page43786.html>

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 ». [...] Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents [...]. (1983: 24).

Ernaux a pour but de retranscrire les réalités le plus fidèlement possible, avec lucidité, souvenir, sensations et sentiments, mais également d'écrire des textes « ...qui rendent le regard d'autrui insoutenable. » (1983: 4ème de couverture). Elle raconte ainsi la maladie de sa mère et sa longue descente vers la mort (« *Je ne suis pas sorti de ma nuit* »), mais aussi son propre avortement clandestin (*L'évènement*) ou encore son cancer du sein (*L'usage de la photo*). Son texte est à l'image de ce qu'il relate : dépouillé pour retranscrire un quotidien pauvre matériellement et intellectuellement (cf. vie de ses parents), blême (on parlera alors d'*écriture blême*) à l'image du corps blanc maladif de la mère mourante et des quelques uniques activités répétitives et contraignantes que la fille et la mère ont ensemble (cf. les visites dominicales lors desquelles Annie ne fait rien d'autre que lui couper les ongles et la nourrir de pâtisseries). Une rédaction sans manière, reflet de la mère redevenue enfant innocente sans aucun style, qu'il soit comportemental, langagier, vestimentaire ou autre. À ceux qui lui reprochent de se vouer à un tel art, Ernaux réplique : « Ça s'est passé. »²⁶. Selon Ernaux, le fait qu'un évènement soit arrivé donne le droit de le raconter: «J'importe dans la littérature quelque chose de dur, de lourd, de violent même, lié aux conditions de vie, à la langue du monde qui a été complètement le mien jusqu'à dix-huit ans, un monde ouvrier et paysan. Toujours quelque chose de réel. » (2011: 34).

Le second combat de l'écrivain est d'ordre social. Issue d'un milieu ouvrier modeste, Annie Ernaux s'applique à décrire, penser et commenter le monde qui nous entoure tous et à noter les inégalités sociales. Témoin du combat qu'ont mené ses parents pour une ascension sociale moindre, mais aussi de la honte qu'ils éprouvaient face à des gens plus aisés, Ernaux n'oublie jamais ses origines ni ne se lasse de les rappeler, malgré le fait qu'elle fasse elle-même partie de ce *monde du savoir* auquel ses parents ont tant voulu accéder.

²⁶ <http://www.elle.fr/Personnalites/Annie-Ernaux>

3.3.2. *Une femme* et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »

Bien que dix années séparent *Une femme* (1987) et « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997), les deux œuvres traitent d'un même thème : la mère d'Annie Ernaux mais surtout, la relation entre la mère et sa fille, celle-ci s'identifiant à celle-là. *Une femme* retrace la vie de la mère mais aussi la souffrance et les regrets de la narratrice face à la séparation (cf. *La place*, même genre de récit mais cette fois sur la vie du père de l'auteur, « manifestement [...] tentative de réconciliation avec ce dernier. »²⁷). La rédaction de l'œuvre a débuté le 20 avril 1986, soit près de deux semaines après la mort de la mère de l'auteure (le décès remonte au 7 avril au matin), pour s'achever le 26 février 1987. À structure circulaire –le texte s'ouvre et se ferme sur la mort de la mère–, *Une femme* se trouve être rédigé de manière très aérée, représentée concrètement par de répétitifs espaces blancs sur la page, reflets de la réflexion quant au processus d'écriture, mais également signes du manque que la femme de lettres ressent suite à la perte de sa mère. Annie Ernaux conclue son livre en le caractérisant de « littérature », « sociologie » et « histoire » (1987 : 104).

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » est la dernière phrase que la mère aura écrite (elle était le début d'une lettre à son amie Paulette, lettre qui ne sera jamais rédigée). Publié en 1997, le texte a en réalité été écrit bien avant *Une femme*. Il s'agit en effet des notes d'un journal intime que l'auteur a tenu de décembre 1983 à avril 1986 après chacune de ses visites à sa mère hospitalisée, de son lent déclin jusqu'à sa mort (en parlant de ses notes, l'auteur précise : « Je les livre telles qu'elles ont été écrites, dans la stupeur et le bouleversement que j'éprouvais alors. » (1997 : 13)). Notes livrant ses ressentis, sa souffrance, sa culpabilité mais aussi son combat pour sa propre vie, ses réflexions personnelles et détails rapportés sur le vif, sans emballage, « résidu[s] d'une douleur » (1997 : 14). C'est l'histoire des derniers moments passés ensemble d'une mère atteinte d'Alzheimer et d'une fille qui, rongée par des sentiments en conflit total, s'efforce de prendre soin de celle qui lui a donné la vie, malgré tout. L'un comme l'autre, les deux ouvrages relatent donc une même période éminemment charnière dans la vie de l'écrivain face à la perte de sa mère.

²⁷ Études romanes de BRNO, *Altérité et fraternité : à propos de la filiation chez Patrick Modiano, Pierre Michon et Annie Ernaux (Livret de famille, Vies minuscules, La Place)*. Katarzyna Thiel-Jańczuk. L 28, 2007

Colette	Nathalie Sarraute	Annie Ernaux
<i>La Maison de Claudine</i> , 1922 Hachette, 1990	<i>Enfance</i> , 1983 Folioplus, 2004	<i>Une femme</i> , 1987 Folio, 1987
<i>Sido</i> , 1930 Hachette, 1961		« <i>Je ne suis pas sortie de ma nuit</i> », 1997 Folio, 1997

Tableau 3 : Tableau récapitulatif des œuvres

3.4. Collections de petites histoires, journal de visites

La Maison de Claudine et *Enfance* sont des œuvres rédigées sous forme de collections de petites histoires (sans titres chez Sarraute), liées entre elles par le thème qu'elles abordent. « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » est un journal intime authentique, rédigé de façon chronologique et avec un thème constant, la mère. *Sido* se voit être un texte en trois parties, consacré à la famille: à la mère, au père, puis aux frères et sœur. *Une femme*, qui n'est pourtant pas officiellement un journal ni une collection de courts récits clairement séparés, de par l'agencement de son texte régulièrement parsemé de grands espaces vides, se rapproche physiquement aussi bien du journal que du style de brefs événements rapportés. De par ce qu'il relate peut-être aussi : Ernaux, de par son écriture plate, écrit comme elle pense, à mesure de ce qu'elle ressent, ce qui peut donner l'impression de passer d'une histoire à une autre, à l'intérieur d'un même paragraphe. De même, on rédige souvent son journal en écrivant directement ce qu'on ressent, sans se soucier du style ou des fautes d'orthographe, vu que l'on n'écrit, en général, que pour soi. Ainsi, l'auteure commence en esquissant clairement une sorte d'arbre généalogique: elle présente ses grands-parents, plus particulièrement sa grand-mère, puis ses oncles et tantes ainsi que sa mère, son père, sa sœur aînée, et enfin elle annonce sa naissance. Le récit se poursuit au gré des années qui constituent son enfance, tout en constatant que ce qu'elle décide de raconter va d'une pensée à l'autre dans les événements qui l'ont

marquée, le tout rythmé par des expressions et phrases répétées fréquemment par la mère et gravées dans la mémoire de la fille.

Comme nous pouvons finalement le constater, le texte de chacune de ces cinq œuvres est découpé d'une manière ou d'une autre sous forme de petites sections, qui sont en réalité liées les unes aux autres, soit par le thème qu'elles traitent, soit / et de manière chronologique.

Nous pouvons également noter que chacune de ces écrivains n'a jamais écrit sur sa mère avant d'avoir elle-même atteint un certain âge (presque la cinquantaine pour Colette et Ernaux, 83 ans pour Sarraute), et que chacune inclut dans son récit le moment de sa propre naissance. Sarraute met sur papier des épisodes de son enfance jusqu'à l'âge de douze ans : « C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance... » (2004 : 247). Colette relate dans *Sido* des histoires de son enfance, mais va chronologiquement plus loin dans *La Maison de Claudine* en racontant des épisodes de sa vie de jeune femme, puis de femme et mère. Lors de la rédaction de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Ernaux est déjà une femme d'âge mûr, mais l'était également au moment des faits dont elle fait le récit. Dans cette œuvre, elle ne fait allusion à son enfance qu'au travers de comparaisons entre elle enfant et sa mère, qui, malade, est redevenue une enfant. Dans *Une femme*, elle fait le portrait de la mère avec laquelle elle a grandi ainsi que le récit de la vie de celle-ci.

L'humour est la plupart du temps omniprésent dans les textes de Colette (cf. le cordon des lunettes de sa mère qui s'accroche toujours partout), et même lorsqu'elle traite de sujets graves, comme la tentative de suicide de sa sœur –qu'elle ne nomme d'ailleurs pas de la sorte-, les accusations portées contre son père quant à l'héritage de sa sœur, ou encore la mort de son père (« Il essaya, réussit du premier coup. » (2004 : 114)). L'opposé de Colette pourrait fort aisément être Ernaux, qui s'applique justement à livrer les faits «tous crus », quitte à faire appel à la langue familière, voire vulgaire. Sarraute, au style appliqué, ne semble donner aucun avis personnel sur ce qu'elle relate, mais le relate, et c'est peut-être ça le plus important pour elle.

3.5. Deuil, secrets de famille, dénonciation

Dans la première partie de ce devoir nous nous sommes penchée sur les diverses raisons qui motivent le style autobiographique. Que dire des auteures de notre corpus ? Les

thèmes qu'elles abordent, les faits qu'elles livrent, pousse le lecteur à certaines conclusions –peut-être hâtives-, comme celles qu'Ernaux se livre à l'écriture du deuil, mais aussi à la confession, que Colette dévoile des secrets de famille et que Sarraute dénonce.

Il a été maintes fois prouvé dans le monde de la littérature que se livrer à l'écriture peut être le moyen d'un soulagement immense pour les proches d'un défunt, authentique travail de deuil et terrain favorable à l'introspection : « ...trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses » (Sarraute 2003 :35). Serge Dubrovsky témoigne : «[...] à la mort d'Ilse, écrire m'a sauvé la vie, effondrement, désespérance, trauma mortel martèlent le corps, le cœur et les touches du clavier. » (Gasparini 2004 :270). Annie Ernaux avoue : « Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde. » (1987 :43). Travail de deuil et renaissance semblent donc se donner la main. Mais pour rendre cette nouvelle vie possible, l'écrivain se doit souvent de se vider de cette culpabilité qui le ronge : « Jamais je n'ai éprouvé autant de culpabilité, il me semblait que c'était moi qui l'avais conduite dans cet état. » (Ernaux 1997 : 65). Gasparini lui aussi parle de « la révolte, de la douleur [...] du survivant. » (2004 : 270). De tous ces sentiments, Ernaux en fait part à de nombreuses reprises dans ses textes : « Cons. Attraper A.-M. Peysson par la peau du cou et la traîner au « long séjour » de l'hôpital de Pontoise. » (1997 : 43). «J'ai mis mes mains sur mes oreilles, il m'a semblé que je sombrais dans quelque chose d'inhumain. » (*id.*, p.18). «Je voudrais mourir [...] » (*id.*, p.73). L'écrivain semble avoir honte de ses sentiments et manquements envers sa mère et les confesser, pour mieux les abandonner: « Je me prépare des tonnes de culpabilité pour l'avenir. Mais la garder avec moi était cesser de vivre. Elle ou moi. » (*id.*, p.47). « Mais je ne l'ai pas assez secourue, elle a traversé « sa nuit » seule. » (*id.*, p.77).

Dans un souci sincère d'authenticité, Colette ne fait pas l'impasse sur la fortune de sa mère, héritée de son premier mari, dilapidée par son père : « [...] il la ruina dans le dessein de l'enrichir- » (1961 : 35), la part d'héritage de sa grande sœur elle aussi dilapidée par son père : « J'avais onze, douze ans, et ne comprenais rien à des mots comme « tutelle imprévoyante, prodigalité inexcusable », qui visaient mon père. » (2004 : 72), la brouille définitive entre sa grande sœur et le reste de la famille : « Sitôt mariée, ma sœur aux longs cheveux céda aux suggestions de son mari, de sa belle-famille, et cessa de nous voir [...] ». (*ibid.*), ni sur la tentative de suicide de sa sœur

aînée : « Ma mystérieuse demi- sœur venait de se marier, à sa guise, si mal et si tristement qu'elle n'espérait plus que la mort : elle avala je ne sais quels cachets et le voisin vint prévenir ma mère. » (1961 : 38). Tous ces événements familiaux dramatiques, voire honteux selon certains mœurs, et révélés pour la première fois par l'auteur au passé littéraire gigantesque, donne le sentiment qu'elle dévoile des secrets de famille jusqu'à présent gardés dans sa seule mémoire. De même, aux côtés d'Ernaux mais sur un ton moins désespéré, elle fait part de ses regrets face à son manque d'intérêt envers son père :

Mais voici que des lettres de lui (je l'apprends vingt ans après sa mort) sont pleines de mon nom, du mal de la « petite »... Trop tard, trop tard... [...] Mais n'aurais-je pas dû forcer, quand il était vivant, sa dignité goguenarde, sa frivolité de commande ? Ne valions-nous pas, lui et moi, l'effort réciproque de nous mieux connaître ? » (*id.*, p.41).

Comme l'explique Gasparini, un tel « travail de mémoire motive et légitime l'écriture aux yeux du lecteur. » (2004 : 269).

Cette seconde voix chez Nathalie Sarraute ne serait-elle pas le moyen de justement dénoncer toutes les injustices maternelles dont elle a été, toute sa vie, victime? Cette voix qui la pousse, lorsqu'elle n'ose pas, qui la corrige, lorsqu'elle se trompe... Encore une fois, notre auteure a attendu d'avoir 83 ans pour mettre au jour les souffrances de son enfance, gardées jusque-là par elle seule. Mais tout ceci, elle le fait sur un ton parfois presque neutre, jamais accusateur ni juge. Comme si ce travail était laissé au lecteur seul, responsable donc aussi, s'il le souhaite, d'interpréter le texte comme une dénonciation. Une telle retenue de l'écrivain est sans doute motivée par son souci à elle aussi d'une sincérité parfaite: relater les événements tels qu'ils ont été, décrire les sentiments tels qu'ils se sont manifestés à ce moment-là ; et à ce moment-là: « [S]a mère était toujours pour [elle], aussi bien que [s]on père, au-dessus, au-delà de tout soupçon. » (1983 : 65)

4. De quelques modalités du récit

Nous avons choisi dans cette partie de notre travail de nous pencher sur quelques éléments précis de la narration. Tout d'abord, sur la voix qui dit *je* dans le texte, puis sur la question du temps auquel les événements sont rapportés. Nous verrons que le présent, utilisé sous plusieurs formes, est roi dans les oeuvres de notre corpus. Dans une seconde grande partie, nous dressons les portraits respectifs des mères de Colette, Sarraute et Ernaux, pour enfin observer la relation fille/mère en elle-même.

4.1. Dédoubllement de la voix narratrice et « je » autodiégétique

Première et certainement caractéristique la plus importante de l'autobiographie, nos cinq œuvres sont racontées par un « je », qui, chez Sarraute, se fait double. Ainsi, tout au long du récit deux voix dialoguent, chacune ayant sa position face au travail de l'écrivain. Le second « moi », la conscience, l'authentique, est une aide déguisée qui permet à son double de « tricoter » son texte, de le faire rebondir pour mieux le continuer. Nathalie fait porter à son alter ego les responsabilités et les conséquences des choses interdites écrites à propos de sa mère (trahisons, rejets, blessures, déchirements, traumatismes, frustrations, peurs, etc.). Ce co-énonciateur intérieur semble être un canal pour faire passer les choses à évacuer, une sorte de thérapie. Son « moi » extérieur, le paraître social, ne peut mettre ces choses au grand jour, car, comme dirait Véra, la belle-mère de Nathalie, «[...]ça ne se fait pas» (1983 : 187). Le lecteur insiste ainsi à une sorte de bataille des deux voix, l'une voulant parfois faire taire l'autre. Nous pouvons effectivement constater que la relation entre les doubles est différente selon les chapitres, la conscience donnant souvent la réplique au «moi extérieur» en commençant les phrases, en lui donnant de nouveaux thèmes à traiter, de nouvelles pensées, de nouveaux chemins d'écriture. Nous assistons ainsi à une véritable conversation: «bon, tu as raison» (1983 : 19), «Avoue que tu ne l'as pas fait souvent...» (*id.*, p.85), «Quelqu'un avait dit, tu te rappelles, [...]» (*id.*, p.89). D'autres fois, il s'agit presque d'un jeu lors duquel les doubles se jettent la balle : « [...] ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... » (*id.*, p. 20), « Ah, n'essaie pas de me tendre un piège... [...] ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage». (*id.*, p. 24). C'est d'ailleurs de son « moi » intérieur que vient à Nathalie Sarraute le désir d'écrire ses souvenirs d'enfance : « [...] c'est de toi que me vient

l'impulsion (...) » (1983 : 9). Enfin, la conscience de l'écrivain la rappelle à l'authenticité et la reprend lorsqu'elle confond ce qu'elle pensait et/ou ressentait au moment des faits qu'elle relate avec ce qu'elle pense au moment de l'écriture du récit; elle place, par exemple des sentiments d'adulte dans ses ressentis d'enfant, ce qui n'est pas la vérité (*id.*, p. 53).

Caractéristique autre mais tout aussi importante de l'autobiographie, la voix autodiégétique est omniprésente dans les récits d'enfance de nos écrivains. Pas uniquement témoins de ce qu'elles racontent, mais authentiques héros de leur histoire, Sarraute, Colette et Ernaux ont toutes un fort souci de sincérité et par là, établissent une véritable possibilité d'échange avec leurs lecteurs.

Toujours dans cette volonté de donner vie au « vrai », nos auteures choisissent pour allié le temps d'écriture qui rend leur objectif concret, celui du présent.

4.2. Temps du récit

«Les journaux, ce qui les réunit au-delà de leur diversité [...] c'est le présent. » Annie Ernaux (2003 : 43).

Chacune de nos trois écrivains utilise, dans ses récits, plusieurs techniques pour rendre compte du temps du récit. Nous choisirons de tout d'abord nous pencher sur la valeur du présent.

4.2.1. Le présent

Le présent déictique

Notons pour commencer l'emploi d'un présent *déictique* (usage du présent dans un récit fait au passé), dont la fonction est d'actualiser le moment de l'énonciation. Il peut être moyen:

- de restituer les états d'âme du narrateur dans sa situation d'énonciation : « [...] je ris encore [...] » (Colette 2004 : 18), « J'essaie de ne pas considérer la violence, les débordements de tendresse, les reproches de ma mère comme seulement des traits personnels de caractère, mais de les situer aussi dans son histoire et sa condition

sociale.» (Colette 1987 : 52), « Des noms pourtant charmants quand tu les écoutes maintenant... » (Sarraute 1983 : 112)

- d'étudier son legs familial : « J'épèle, en moi, ce qui est l'apport de mon père, ce qui est la part maternelle. » (Colette 1961 : 38), « Ma mère, sa force, son angoisse perpétuelle aussi. J'ai la même tension, mais dans l'écriture. » (Ernaux 1997 : 75), « Si je l'avais senti, c'est cet air là que j'aurais pris et je l'aurais encore durci... par défi... [...] –C'est étonnant comme par moments Natacha peut ressembler à sa mère... » (Sarraute 1983 : 116-117)

- de faire part de ses réflexions : « Pourtant, elle est vivante, elle peut, par exemple, provoquer encore en moi de la culpabilité. » (Ernaux 1997 : 81), « Il n'est pas facile de comprendre d'où pouvait te venir... comme jamais auparavant, jamais quand tu te préparais à entrer au cours Brébant... cette allégresse, cette impatience... » (Sarraute 1983 : 145), « Cela me semble étrange, à présent, que je l'aie si peu connu. » (Colette 1961 : 35)

- de faire part de son effort de restitution : « En tout cas rien ne m'en est resté et ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage.» (Sarraute 1983 : 22), « Je la chante de mon mieux », (Colette 1961 : 23), « Dans le couloir de l'hôpital –non, dire la maison de retraite de l'hôpital, premier étage- [...] » (Ernaux 1997 : 21)

- de faire part de ses choix d'écriture : « Pourquoi vouloir faire revivre cela, sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé... » (Sarraute 1983 : 60), « J'emploie toujours ces mots : « voltigeant regard », quand il s'agit d'elle. » (Colette 1961 : 51), « [...] je passe beaucoup de temps à m'interroger sur l'ordre des choses à dire, le choix et l'agencement des mots, comme s'il existait un ordre idéal, seul capable de rendre une vérité concernant ma mère – mais je ne sais pas en quoi elle consiste- et rien d'autre ne compte pour moi, au moment où j'écris, que la découverte de cet ordre-là. » (Ernaux 1987 :44), « Mais je n'écris pas sur elle, j'ai plutôt l'impression de vivre avec elle dans un temps, des lieux, où elle est vivante. » (*id.*, p.68),

- ou encore de faire part de commentaires : « Si cette curiosité me quitte, qu'on m'ensevelisse, je n'existe plus. » (Colette 1961 : 52), « Je ne les ai jamais vu, je ne peux

pas les imaginer se rencontrant, lui et ma mère... » (Sarraute 1983 : 52), « Envie d'injurier ceux qui me demandent en souriant, « c'est pour quand votre prochain livre? ». (Ernaux 1987 : 69).

Le présent atemporel

Les *dictons*, *maximes* ou *proverbes* s'en avèrent être de parfaites illustrations : ils font appel au présent dit *atemporel* pour clamer une vérité qui n'a ni début ni fin et qui prévaudra toujours. Cette valeur *atemporelle*, comme son nom l'indique, s'inscrit dans une pensée « hors du temps », qui n'a ni barrière, ni contre-argumentation possibles. Encore une fois, Colette, Sarraute et Ernaux nous démontrent avec prouesse qu'elles savent manier cet art de l'atemporel avec délice : « Les grandes personnes sont ainsi faites qu'on devrait passer la vie à tout leur expliquer – en vain. » (Colette 2004 : 158), « Ce n'est pas toujours par l'amour que la captation commence. » (Colette 1961 : 30), « [...] qui peut prétendre ignorer cette sensation qu'on a parfois, quand sachant ce qui va se passer, ce qui vous attend, le redoutant... on avance vers cela quand même... - On dirait même qu'on le désire, que c'est cela qu'on cherche... - Oui, ça vous tire... » (Sarraute 1983 : 77), « On n'a jamais le temps. » (Ernaux 1997 : 49) – on notera chez Sarraute et Ernaux l'usage d'un *on* collectif qui renforce cette fonction atemporelle du présent.

Le présent descriptif

Des textes de nos auteurs, nous dégageons également un présent à valeur *descriptive*, qui fige l'image décrite dans une sorte d'éternité « présente » (notamment pour traiter de la mère et du père). Dans le premier exemple qui suit, cette sensation de constance est renforcée par l'adverbe de temps *maintenant* : « Mon père seul reste présent partout. Il me semble maintenant que les objets autour de nous sont maniés par des êtres invisibles. » (Sarraute 1983 : 42). L'illustration qui suit est rendue incroyablement vivante par les détails si précis qui la composent : « La figure de mon père reste indécise, intermittente. Dans le grand fauteuil de repos, il est resté assis. Les deux miroirs ovales du pince-nez ouvert brillent sur sa poitrine, et sa singulière lèvre en margelle dépasse un peu, rouge, sa moustache qui rejoint sa barbe. Là il est fixé, à jamais. » (Colette 1961 : 37). Cette dernière allocution adverbiale à *jamais* et l'allocution *encore* dans la prochaine citation servent d'outil au présent pour renforcer

sa seconde valeur d'atemporelle : « Inspirée et le front levé, je crois qu'à cette même place elle convoque et recueille encore les rumeurs, les souffles et les présages qui accourent à elle, fidèlement [...] » (*id.*, p. 31).

Le présent aoristique

Poursuivons notre étude en nous penchant sur l'usage fait par nos écrivains d'un présent dit *aoristique* et dont la fonction est de ritualiser des scènes du passé : « Il chante [...] quand il chante, Sido l'écoute malgré elle, et ne l'interrompt pas... » (Colette 1961 : 40), « Mais je ne supporte pas d'aller dans le quartier de l'hôpital et de la maison de retraite [...] » (Ernaux 1987 : 43), « [...] elle m'apprend à crocheter [...] Elle me donne des leçons de piano [...] » (Sarraute 1983 : 204). Ces événements du quotidien tiennent une place essentielle dans les récits de nos auteures, dont l'objectif est justement de rapporter les épisodes qui ont constitué leur vie d'enfant. Le présent aoristique revêt ainsi son caractère le plus inhérent dans les œuvres de notre corpus.

Le présent temps du discours rapporté

Pour terminer, remarquons dans les textes de notre corpus un présent comme temps du discours rapporté : « Tu ne peux pas comprendre, tu n'as que sept ans [...] ». (Colette 2004 : 54), « À moins que ce soit toi qui le demandes... » (Sarraute 1983 : 154), « Cesse de te monter la tête avec tout ça, l'école en premier. » (Ernaux 1987 : 64). Par ces phrases prononcées un jour de leur enfance par leur mère -par son père dans le cas de Sarraute- et rapportées au présent, le lecteur peut sentir que ces dites paroles vibrent encore au moment de l'écriture dans les oreilles de celles qui les ont entendues.

Le présent, temps du souvenir

De manière à première vue contradictoire, nous remarquons que les verbes au présent dans *Enfance* relatent en réalité ce que nous pouvons appeler le *temps du souvenir* : il est la perception de la conscience enfantine, les événements que l'enfant Sarraute juge important de relater en oubliant les autres. Le lecteur remarquera donc des ellipses, marques des séquences dont l'écrivain ne se souvient pas. Ce temps présent pour exprimer des faits passés témoigne de la volonté de vouloir faire ressurgir ces *tropismes*, mais aussi de vouloir retenir le passé dans le présent et de lutter contre la tristesse de l'oubli.

Annie Ernaux et le présent

Annie Ernaux, adepte du présent dans ses textes, explique : « L'utilisation prédominante du présent suggère l'immédiateté et renforce l'impression d'un niveau de langue familier. » (Thomas 2005 : 28). Nous ne serons donc point étonnés de constater qu'*Une femme* soit entièrement rédigé au présent (seule l'introduction, qui relate les faits antérieurs à l'écriture intime, est au passé), et que l'auteur fasse régulièrement irruption dans le texte au moyen de commentaires et ajouts entre parenthèses, eux aussi au présent, rythmant ainsi l'acte d'écriture. Il s'agira parfois même de corrections adressées non seulement à sa façon d'écrire, mais surtout de penser, qui rendant le texte dynamique et vivant: « Dans le couloir de l'hôpital –non, dire la maison de retraite de l'hôpital, premier étage- [...] » (Ernaux 1997 : 21). L'écrivain confie effectivement : «J'écrivais très vite, dans la violence des sensations, sans réfléchir ni chercher d'ordre. » (*id.*, p.11).

4.2.2. Les autres marques du temps présent

Les femmes de lettres de notre devoir usent des autres cordes à leur arc pour rendre compte du présent dans leur récit :

L'adverbe *encore* et l'allocution à *jamais*

Dans les chapitres consacrés à Sido, nous relevons la répétition de l'adverbe *encore*, témoignage d'un souvenir maternel prégnant, permanent et naturel : «celle qui nous attendit tremble encore [...], elle erre et quête encore [...] » (Colette 2004 : 9), « [...], elle convoque et recueille encore les rumeurs » (Colette 1961 : 31). Lorsqu'elle parle de son père, c'est de l'allocution à *présent* dont Colette fait fréquemment usage : «Lyrisme paternel, humour, spontanéité maternels, mêlés, superposés, je suis assez sage à présent, assez fière, pour les départager en moi [...]» (*id.*, p.37), « À présent, je me tourmente, à cause de mon père [...] » (*id.*, p.39), « Je m'avise à présent qu'il cherchait à nous plaire [...] » (*id.*, p.43). À constater cette phrase pleine de signification : lors de sa visite chez l'extralucide, cette dernière affirme à Colette que son père « [qu'il] [...] s'occupe beaucoup d' [elle] à présent. » (*id.*, p.53). Cette allocution à *présent* donne effectivement à penser que l'écrivain, à travers son œuvre, redécouvre son père, qu'elle prend conscience du temps perdu lors duquel elle aurait pu apprendre à mieux le connaître.

Les points de suspension comme empreinte du temps

La représentation du temps du récit dans *Enfance* est tout aussi spéciale que l'œuvre elle-même. Elle est en effet introduite et matérialisée par l'utilisation répétée de points de suspension, qui donne par ailleurs au lecteur l'impression que le livre est en train de se rédiger sous ses yeux. Sarraute a d'ailleurs déclaré à plusieurs reprises que cette ponctuation a été pour elle une découverte essentielle. Ces points de suspension vont tantôt permettre au lecteur d'assister à une action presque en temps réel :

J'observe chacun de ses gestes... je voudrais bien essayer... et elle me laisse prendre comme elle une pincée de tabac, la triturer, l'étaler sur chaque moitié du tube de métal ouvert, le refermer... et puis sortir de la boîte une cigarette vide... y introduire le bout du tube, pousser...» (Sarraute 1983 : 136)

ou de s'adonner à un temps de réflexion :

Je ne sais plus comment je l'ai rejoint... quelqu'un a dû me déposer à son hôtel ou bien à un endroit convenu...il est hors de question qu'il soit venu me chercher rue Flatters... je ne les ai jamais vus, je ne peux pas les imaginer se rencontrant, lui et ma mère... » (*id.*, p.52).

Cette ponctuation sarrautienne va tantôt accueillir le surgissement du souvenir, lambeaux par lambeaux : « [...] il me regarde... ses yeux ressemblent beaucoup à ceux de papa, mais ils sont moins perçants, plus doux... » (*id.*, p.137), tantôt offrir à un mot, une phrase, le temps de silence dont le sens a besoin pour se déployer : « [...] ma séparation d'avec ma mère, qui a mis fin brusquement à ce qui en se développant risquait de devenir une véritable folie... » (*id.*, p.92). Les points de suspension sont la trace indélébile du temps de l'écriture : l'auteure réfléchit, doute, ou marque une pause happée par une émotion: « Mon père [...] me serre dans ses bras plus fort qu'il ne m'avait jamais serrée, même autrefois... » (*id.*, p.105) Cette ponctuation est également marque du temps de la lecture, alors que le lecteur suit le cours de la pensée de l'écrivain, médite sur ce qu'il vient de lire et sur la portée du texte rapporté. (*id.*, dossier p. 295-296).

Abordons à présent la valeur du temps passé utilisée dans les œuvres de notre corpus.

4.2.3. Le passé

Les auteurs de notre groupement de textes font appel à trois différentes fonctions du passé : ainsi, un premier emploi à l'imparfait et au passé-composé renvoie à des périodes antérieures à leur naissance. Colette relate par exemple l'enfance de sa mère

(2004 : 56-58, 1961 : 22), décrit le premier mari de celle-ci (2004 : 10-13) ainsi que le passé militaire de son père (1961 : 41), ou encore dresse le portrait de son frère Léo (*id.*, p.60). Annie Ernaux établit une sorte d'arbre généalogique à partir de ses grands-parents jusqu'à sa propre naissance, et raconte le quotidien de sa grand-mère ainsi que l'enfance et l'adolescence de sa mère, s'arrête ensuite sur la photo de mariage de ses parents pour enfin dresser leur nouvelle situation de petits commerçants (1987 : 24-43). Un second emploi du passé sert à rapporter la propre enfance de chacune des narratrices ; cette enfance ira de deux à douze ans pour Nathalie Sarraute parce que : « C'est peut-être qu'il [lui] semble que là s'arrête pour [elle] l'enfance... » (1983 :247). Concernant Colette, ses écrits d'enfance narrent des épisodes allant de son huitième anniversaire environ à sa seizième année : « Mon jeune âge –huit ans-» (1961 : 71), « Elle eut quinze ans, seize ans –moi aussi.» (2004 : 83). Annie Ernaux évoque sa propre naissance (1987 : 43), retrace sa petite enfance, ses années d'école puis de lycée (*id.*, p.65), jusqu'à ses études à l'université (*id.*, p.66). Un troisième et dernier emploi du temps passé est entrepris pour raconter des épisodes de la vie adulte de nos écrivains, comme le mariage de Colette (1961 : 5), ou celui d'Ernaux (1987 : 70), la mort de leurs parents (Colette 2004 : 113-115 : mort du père, Ernaux 1987 : 73: mort du père, Ernaux 1997 : 103-104 : décès de la mère), la consultation de la voyante par Colette (1961 : 52-54), les visites et les soins à la mère veuve et malade (Ernaux 1987 : 89, Colette 2004 : 116-123).

Le temps de l'écriture ou temps de l'histoire

Le lecteur observe chez Nathalie Sarraute un temps qui est celui de l'écriture ou temps de l'histoire: il est rattaché à la seconde voix du récit et représente un allongement du temps consacré à la réflexion. Ce temps est celui de l'imparfait et du passé composé, qui permettent de prendre du recul face au texte, mais aussi de relater les habitudes qui ont portées l'enfance de l'écrivain. Il assure également la progression de l'histoire et l'ordre narratif.

Revenons maintenant au temps présent précédemment étudié, pour nous attarder sur une autre forme de son omni-présence dans le texte de notre corpus, celle du dialogue.

4.3. Le dialogue : outil du présent

Insérer des parts de dialogue dans un récit a pour but, entre autres, de provoquer du dynamisme ; le lecteur ne sera donc point étonné de remarquer que le dialogue au sens propre du terme est quasiment absent chez Ernaux, qui s'applique à raconter des vies misérables, presque justement sans vie, et puis leur mort. Chez l'auteur, le dialogue est représenté par des phrases, voire seulement des mots, insérés entre guillemets et qui rapportent les paroles des personnages. Ce type de dialogue énormément utilisé par l'écrivain ponctue ainsi le récit : « Elle m'a raconté qu'il y avait eu un hold-up dans la nuit mais « ils nous ont laissé la vie, c'est le principal. » (1997 : 24). Nous remarquons également l'absence des deux points pour introduire la phrase prononcée par la mère, ainsi que la majuscule au début de ses propos, ce qui provoque un effet de simplicité, voire de dépouillement, mais également d'immédiateté.

Chez Sarraute comme chez Colette, le dialogue revêt en revanche une fonction primordiale. Comme nous l'avons expliqué précédemment, le dialogue entre les doubles dans *Enfance* constitue la trame de toute l'œuvre ; en témoigne la présentation physique des paroles échangées entre les deux voix : l'auteur choisit de les répartir clairement sur la page, les insère par des tirets, entame une nouvelle ligne à chaque changement de locuteur, et marque de grands espaces sur le papier entre les paroles des énonciateurs :

- [...] Tu veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.
- Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...
- C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois pas compte... c'est peut-être que tes forces déclinent...
- Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas...
- Et pourtant ce que tu veux faire... « évoquer tes souvenirs »... est-ce que ce ne serait pas...
- Oh, je t'en prie... (Sarraute 1983 : 7-8).

Cette « écriture suspendue » lors des conversations entre les deux voix du récit semble être de même nature que les points de suspension : offrir le temps au lecteur de s'imprégner de ce qu'il vient de lire, de vivre les moments de doute et de silence de la narratrice en temps réel.

Le dialogue est également présent pour rapporter les paroles des personnages des histoires :

- Juliette se marie ? demandait-on à ma mère. C'est un évènement !

- Un accident, rectifiait « Sido ».

Certains risquaient, aigrement :

- Enfin, Juliette se marie ! C'est inattendu ! C'est inespéré !

- Non, repartait « Sido » belliqueuse, c'est désespéré. (Colette 1961 : 78)

Alors quand Véra [...] me propose d'inviter deux de mes amies... « Lesquelles tu préférerais ?

– Lucienne Panhard... - Et encore ? – Claire Hansen [...], on arrive maintenant à jongler avec trois balles... [...] – Oh vous allez me montrer... nous allons pique-niquer... - Ah mais voilà... qu'est-ce que je vais faire ? C'est que maman sera là... » (Sarraute 1983 : 221).

Dans ce cas-ci de discours, Nathalie Sarraute ne juge pas nécessaire de présenter son texte de manière aussi claire que précédemment et Colette de le rapporter selon les règles basiques de grammaire : introduire chaque nouveau locuteur par une nouvelle ligne et un tiret, puis revenir à la ligne pour insérer une bribe narrative entre deux passages de conversation. Mais cette artiste de la langue fait également appel au faux dialogue, alors que parfois même en l'apostrophant, elle s'adresse directement à son lecteur qu'elle transforme en allocutaire : « Que me parle-t-on de la méfiance provinciale... » (1961 : 11), « Si je me trompe, laissez-moi errer... » (*id.*, p.23).

Dans l'épisode *La merveille*, Colette entreprend de dresser les discours qu'elle pense sa chienne Pati-Pati avoir tenus avec d'autres animaux ou même avec elle :

- Pour qui me prenez-vous ? réplique Pati-Pati. [...]

- J'ai du sucre dans ma soucoupe.

- Croyez-vous que je ne l'aie pas vu ? (2004 : 124).

Comme nous l'avons relevé dans cette première partie de l'analyse du récit, la valeur du temps présent tient une place essentielle dans les autobiographies de notre corpus. Mais attardons-nous pour lors à une étude à la dimension tout aussi importante, celle du texte qui nous rapporte cette relation fille/mère. Laissons-nous tout d'abord entraîner par les portraits dressés de ces trois mères.

4.4. Mère violente, mère qui rejette, mère envahissante: personnalités des mères

Notre recueil de textes expose trois relations fille/mère, dans lesquelles ces dites mères s'avèrent être bien différentes les unes des autres, tout en se ressemblant. Nous pourrions poétiquement parler de *mère à deux visages* : Sido dans son jardin vs. Sido dans sa maison. Pauline avec Nathalie puis Pauline devant ses amis. Enfin, Blanche, telle qu'Ernaux la décrit : un visage pour les clients et un « pour nous ». Considérons premièrement la mère de Colette.

4.4.1. Sido

Sido est maternelle jusqu'à la moelle, voudrait tout contrôler, y compris ce qui se passe hors des murs de sa maison, ainsi cet acharnement se matérialise dans son discours par des points d'exclamation et de longues phrases d'énumérations :

Ah ! voici Melle Thévenin [...] Elle n'a pas besoin de le dire, que cette dame Quériot vient de Paris : beaucoup de seins, les pieds petits, et des chevilles trop fragiles pour le poids du corps ; deux ou trois chaînes de cou, les cheveux très bien coiffés... » (1961 :5).

Sido fait également appel à la négation, comme si par ses paroles espérait corriger les faits : « Quelle inconvenance ! des mariés de quatre jours, cela se cache, ne traîne pas dans les rues, ne s'étale pas dans des salons, ne s'affiche pas avec une mère de la jeune mariée ou du jeune marié... » (*id.*, p.8). Elle donne son avis sur tout et semble tout savoir : « Il ne m'en faut pas tant pour savoir [...] » (*id.*, p.5). Ironie du sort, Sido « ne quittait pas, trois fois l'an, son département » et « goûtait de Paris, tous les deux ans environ » (*id.*, p.6). L'influence suprême et sans exception de la mère prend vie dans les superlatifs employés dans le texte, et se montre être telle, qu' « un geste, un regard » suffisent pour « tout » reprendre (*id.*, p.7). « Agile et remuante, mais non ménagère appliquée » (*id.*, p.9), Sido est figurée par sa fille comme celle qui, toute puissante, commande même les forces indomptables de la nature: « À l'appel de « Sido » le vent du Sud se levait » (*id.*, p.26). Sa place est parmi ses plantations, parmi lesquelles elle se fond et qu'elle chérit dès qu'elle le peut à l'aide de ses outils de jardin dont elle ne se sépare jamais. Mère de quatre enfants, Colette reste sa plus grande fierté, caractère dénoté à travers les injonctions qu'elle envoie à sa fille : « Va leur montrer ce que je sais faire ! » (*id.*, p.28). Sido entend bien ne partager sa progéniture avec personne et, c'est

uniquement en cas de jalousie aigüe que la femme fait preuve de peu de discours : « Si longtemps chez Adrienne ? » (*id.*, p.31). Sido revêt également certaines qualités parfois comiques, comme celle de dénigrer la religion mais d'aller à la messe tous les dimanches, pour de plus y lire Corneille en cachette -telle une enfant le ferait, enfant toujours vivante en elle. Mère incontestablement envahissante, Sido se verra malgré elle être mise de côté par ses enfants devenus adultes. Dans sa vieillesse, elle se plaindra de ne voir que trop peu souvent Colette, qui tentera de veiller sur elle à distance.

4.4.2. Pauline

La description de la mère de Nathalie Sarraute dépeint, l'auréolant, une ambiance aérienne, gracieuse, la femme pouvant incarner le personnage d'un des comptes qu'elle écrit, avec son « air d'insouciance, toujours un peu enfantine, légère, s'animant, étincelant » (1983 : 17). La fille voit sa mère et ses productions de la même manière : Pauline écrit des « contes pour enfants [...] sur de grandes pages [...] de sa grosse écriture où les lettres ne sont pas reliées entre elles » (*id.*, p.18 et 35). Tout comme celle qui les forme, les lettres sont libres, sans attaches. Le lecteur se figure la mère, telle une danseuse étoile, volant dans les airs, ses grosses lettres flottant avec elle, chacune au gré de ses envies. Les grandes pages représentent les bras ouverts de la mère, et ensemble, elles ondoient dans le ciel. Sarraute perçoit l'humeur et les préférences de sa mère en plaçant des émotions sur un vocabulaire de l'ouïe : Pauline « parl[e] avec son mari, discut[e] le soir avec des amis » (*id.*, p.17), mais : « me lit de sa voix grave, sans mettre le ton... les mots sortent drus et nets. » (*id.*, p.36). On observe un crescendo dans les paroles de la jeune femme qui transmet l'intensité de ses sentiments face à son rôle de mère : tout d'abord séquestrée et étouffée dans la maternité qu'elle n'est pas prête à accepter « Quand je pense que je suis restée enfermée ici avec Natacha » (*id.*, p.36), pour une période qui lui paraît sans fin « pendant tout ce temps » (*ibid.*), ni autrui pour la délester de ce poids qui ne peut être que le sien « sans que personne ne songe [...] » (*ibid.*), elle laisse éclater à voix haute son plus profond désir « à me remplacer auprès d'elle. » (*ibid.*). Pauline veut vivre sa vie de femme et d'épouse et abandonne Natacha à son père. Elle est décrite comme une mère absente, cruelle, étrangère et égoïste : « À qui s'adressent-elles [...] À qui croit-elle raconter [...] Elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais. » (*id.*, p.114). Profondément jalouse, Pauline fonctionne comme un miroir et rejette injustement la faute sur sa fille, qu'elle

caractérise de « monstre d'égoïsme » (*id.*, p.229), « insensible » et « ingrate » (*id.*, p.195). Elle tente même de critiquer Vera, la femme qui s'occupe à présent de Natacha, en faisant appel à un vocabulaire à connotation extrême qui figure le venin qui la ronge : « il paraît que c'est une hystérique ... » (*id.*, p.227). Pauline n'est irrévocablement pas en phase avec un quelconque rôle de mère.

4.4.3. Blanche

Annie Ernaux est sans appel, « Tout ce qu[e sa mère] faisait, elle le faisait avec bruit. » (1987 : 50), et elle utilise, pour l'exprimer, l'adverbe inclusif « tout ». Blanche était violente, aussi bien physiquement envers sa fille qu'envers les objets, mais aussi verbalement envers sa famille. Pour exprimer cette brutalité, l'écrivain fait appel au champ lexical de la férocité : « elle s'énervait », (*id.*,p.49), « claquait » (*id.*,p.50), «cognait » (*ibid.*), « jeter » (*ibid.*), « paroles abruptes » (*id.*,p.51) , « me battait » (*ibid.*) , « gifles » (*ibid.*) , « coups de poing » (*ibid.*). Ernaux cite également l'expression imagée, maintes fois répétés par sa mère: « Je l' [Annie] aurais tuée si je ne m'étais pas retenue!» (*ibid.*). Blanche était une femme qui travaillait « avec force et rapidité » (*id.*, p.54), perfection prouvée par l'énumération de la femme auteur:

[...] bouton recousu sur moi juste avant le départ pour l'école, chemisier qu'elle repassait sur un coin de table au moment de le mettre. À cinq heures du matin, elle frottait le carrelage et déballait les marchandises, en été sarclait les plates-bandes de rosiers, avant l'ouverture. [...] lessive du gros linge, décapage du parquet [...] Il lui était impossible de se reposer et de lire sans une justification [...] (*id.*, p.54).

Mises côte à côte quant à leurs occupations jardinières, Sido et Blanche avaient une foi bien différente. Paradoxe à sa personnalité violente, Blanche était une croyante fervente: « cette façon haletante, joyeuse, de répondre aux prières, à l'église » (*id.*, p.29). Ernaux décrit sa mère, dotée d'ambition, en empruntant des superlatifs : «Toujours, elle mettait en avant sa force physique [...] » (1997 : 73), elle était sans « Aucune peur.» (1987 : 44), et avait la « conviction qu'ils n'avaient rien à perdre et devaient tout faire pour s'en sortir, « coûte que coûte » ». (*id.*, p.39). Elle ne voulait « qu'un seul enfant pour qu'il soit plus heureux » (*id.*, p.42), car « son désir le plus profond était de [lui] donner tout ce qu'elle n'avait pas eu. » (*id.*, p.51). L'auteur a recours à des personnifications pour rendre l'ardeur du caractère fort de sa mère: « elle était la volonté sociale du couple » (1987 : 39), « des deux, elle était la figure dominante, la loi. » (*id.*, p.59). À l'aide d'un

vocabulaire à connotations opposées, Ernaux expose les deux visages de sa mère: celui « pour la clientèle [...] souriante, la voix patiente pour des questions rituelles [...] l'autre pour nous [...] le sourire s'effaçait, [...] sans parler, épuisée [...]. Il était défendu de la déranger quand elle servait [...] Si elle entendait trop de bruit, elle surgissait, donnait des claques sans un mot et repartait servir. » (1987 : 53). À l'opposé de Sido, Blanche reconnaissait ne pas tout savoir et souhaitait ambitieusement apprendre : « S'élever, pour elle, c'était d'abord apprendre [...] » (*id.*, p.57), car, comme Sido, elle se sentait menacée par l'opinion extérieure: « [...] la peur d'être, sous les dehors d'une exquise politesse, méprisée. » (*id.*, p. 71).

Comme nous venons de le constater, chacune des relations fille/mère de notre corpus est bien spécifique, bien qu'elle se recoupe avec les deux autres dans certains de ses aspects. Les sensations et ressentis sont en tous les cas portés à fleur de peau, notamment du côté des filles.

4.5. Lien mère-fille : un florilège d'émotions

Afin de mieux aborder l'étude du texte qui rapporte la relation fille/mère, nous avons tenté de regrouper les principaux thèmes évoqués dans les livres de notre corpus.

4.5.1. Nomenclature des *topoi* recensés dans la littérature de notre devoir

(Un *topos* (des *topoi*) est une configuration stable de plusieurs motifs. (Ducrot et Todorov, 1972 :284) ; les motifs, quant à eux, sont des éléments qui se ressemblent à l'intérieur d'un même texte. (*id.*, p.281). La configuration institue une relation particulière entre les sèmes. (*id.*, p.342))

Le tableau suivant a pour but de répertorier certaines phrases clés de notre groupement de textes qui illustrent au mieux l'ensemble des sentiments détectés dans chacune des relations fille/mère étudiée. La classification est alphabétiquement établie.

Légende : *Sentiment de la fille envers sa mère*

Sentiment de la mère envers sa fille

MC : La Maison de Claudine

S : Sido

F : Une Femme

JPSN : « Je ne suis pas sortie de ma nuit »

	Pauline Chatounowski, mère de Nathalie Sarraute	Sido, mère de Colette	Blanche Duchesne, mère d'Annie Ernaux
Abandon	« J'ai peine à croire, oui, peine au sens propre du mot, que déjà à ce moment-là elle ait pu envisager... Non, il n'est pas possible qu'elle ait délibérément voulu me laisser à mon père. » p.98	« Ma douzième année [...] ma mère appartient moins à [...] sa dernière enfant... » S, p.30-31 « [...] tu t'es évadée, tu as fait ton nid loin de moi. » MC, p.118	« À l'adolescence, je me suis détachée d'elle et il n'y a plus eu que la lutte entre nous deux. » F, p.60 « Je me suis aperçue qu'entre deux visites je l'oubliais. » JPSN, p.40
Accusations, reproches	« Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle. » p.87	« Je ne recevais pas, en paiement de mes méfaits, d'autre punition. » S, p.20	« Tu veux m'acheter ? » F, p.49 « Ca va au pensionnat et ça ne vaut pas plus cher que d'autres. » F, p.65
Amour	« Mes soirées, [...] étaient consacrées à maman, à pleurer [...], à l'embrasser et à lui dire que je n'en pouvais plus d'être loin d'elle, qu'elle vienne me chercher... » p.104	« Quand je t'ai mise au monde, [...], j'ai souffert trois jours et deux nuits. [...] Mais je n'ai jamais regretté ma peine [...] » MC, p.36 « Oui, oui, tu m'aimes, [...] » MC, p.118	« Je l'ai tant aimée dans mon enfance. » JPSN, p.33 « Survivre à ce geste, cet amour, ma mère, ma mère. » JPSN, p.102
Bien-être	« Je peux m'abandonner, je me laisse imprégner par cette lumière dorée, [...] » p.18	« Je reste, dans le noir, contre les genoux de maman. Je ferme, sans dormir, mes yeux inutiles. » MC, p.42	« Souvenir heureux : elle cousait et perdait ses aiguilles... » JPSN, p. 82 « J'aime bien quand tu me coiffes. » JPSN, p. 88
Complicité	« Cette phrase que maman répétait nous faisait rire aux larmes... » p.231	« Tais-toi !... Je sais... Moi aussi... » S., p.28	« [...] l'ancienne complicité [...] désormais impossible [...] » F, p.64 « Une nouvelle forme de complicité nous a réunies [...] Il n'y en aura plus d'autre entre nous. » F, p.70 « « On se comprend », disait-elle autrefois [...] » JNSP, p.71

Confiance	« Elle seule peut distinguer ce qui est bon pour moi de ce qui est mauvais. » p.15	« Nous convînmes quand même, mon frère le médecin et moi, qu'il fallait se méfier. » MC. p.121	« [...] sa hantise qu'il m'arrive un malheur », c'est-à-dire coucher avec n'importe qui et tomber enceinte. » F, p.61 « Avec toi, je suis dans de bonnes mains... » JPSN, p.99
Cruauté	« Ta grand-mère va venir te voir. » p.23		« Elle me battait facilement, des gifles partout, parfois des coups de poing sur les épaules (« je l'aurais tuée si je ne m'étais pas retenue ! ») » F, p.51 « Je me souviens de ma cruauté inconsciente [...] » JPSN, p.47
Culpabilité	« Écrasée sous le poids de ma faute, assez lourde pour avoir pu amener une pareille réaction. » p.229		« Jamais je n'ai éprouvé autant de culpabilité [...] » JPSN, p.65
Curiosité		« D'où lui venait le don de définir, de pénétrer, et cette forme décrétable de l'observation ? » S, p.6	« [...] la curiosité étant déjà considérée comme le début du vice. » F, p.60 « [...] elle semblait désireuse que je lui fasse des confidences sur mon mari et mes relations avec lui, [...] » F, p.72
Douleur, souffrance	« Il fallait qu'elle rentre [...] Ce qui me déchirait encore davantage, c'était sa joie qu'elle ne cherchait même pas à dissimuler... » p.232	« Je ne peux plus vivre comme ça [...] J'ai encore rêvé qu'on t'enlevait cette nuit. [...] ma mère, inquiète, rôdait. Depuis le mariage de ma sœur, elle n'avait plus son compte d'enfants. » MC, p.24-25	« Prête à tous les sacrifices pour que j'aie une vie meilleure que la sienne, même le plus grand, que je me sépare d'elle. » F, p.65 « Immense douleur de voir sa vie finir ainsi. » JPSN, p.23
Egoïsme	« Maman ne songe même pas à venir me délivrer, ce qu'elle veut c'est que je reste ici, en me sentant moins malheureuse. » p.105	« Elle qui ne savait que donner, [...] » MC, p.20	« Son désir le plus profond était de me donner tout ce qu'elle n'avait pas eu. » F, p. 51
Fierté	« Et aussi ce qui avait dû l'agacer, c'est que tu l'avais tirée d'où elle se tenait... » p.88	« Te voilà bien fière, [...] parce que tu habites Paris depuis ton mariage. S., p.5 « Avec les mollets que je	« La femme de ces années-là était belle [...] » F, p.45 « Elle dit très fort : « Je vous présente ma fille ! »

		t'ai faits ? » S., p.9	avec orgueil. » JPSN, p.36
Haine			« [...] je la détestais. » F, p.49 « Elle me hait encore. » JPSN, p. 54
Honte	« [...] elle s'est trop dénudée, et cela me choque un peu [...] » p.224		« J'avais honte de sa manière brusque [...] » F, p.63
Identification			« Je croyais qu'en grandissant je serais elle. » F, p.46 « Il n'y avait pas de réelle distance entre nous. De l'identification. » JPSN, p.37 « Quand elle parle de moi, c'est d'elle qu'il s'agit. » JPSN, p.4
Indifférence	« Elle ne sait pas qui je suis maintenant, elle a même oublié qui j'étais » p.114	« Et je me tus, car je ne connaissais pas de remède à son souci. – c'est tout ce que ça te fait, petite monstresse ? – Dame, maman, qu'est-ce que tu veux que je dise ? » MC, p. 24	« Je n'ai plus de colère contre elle, [...]. Une grande indifférence. » JPSN, p. 16 « Cette indifférence actuelle me serre le cœur. » JPSN, p. 35
Injustice	« Je vous félicite, vous avez réussi à faire de Natacha un monstre d'égoïsme. Je vous la laisse... » p.230		« Je suis née parce que ma sœur est morte, je l'ai remplacée. Je n'ai donc pas de moi. » JPSN, p.44
Jalousie	« Cette... Véra n'est pas tout à fait normale... il paraît que c'est une hystérique... » p.227	« Je me taisais, jalouse... » S. p.21 « Tant de clairvoyance et de jalousie en « Sido » [...] » p.30	« Était-elle jalouse ? » JPSN, p.67 « J'étais atrocement jalouse lorsqu'elle [...] » JPSN, p.67
Mensonge	« Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs... » p.25	« À quoi penses-tu ? – À rien, maman. – Je ne te crois pas, mais c'est très bien imité. » S, p.27 « Tu voudrais qu'on la [l'armoire] mit ailleurs [...] ? -[...] je la trouve bien là. On trouva ma mère et la grosse armoire [...] chues [...]. » MC,	« [...] Je lui dis n'importe quoi, comme on le fait aux enfants. » JPSN, p.102

		p.123	
Mépris		« [...] ma mère, [...], me couvre d'un mépris extrêmement narquois [...] » MC, p.61	« [...] mon corps semblait la dégoûter. » F, p.61 « <i>Ce dégoût en entendant ces paroles, ce mot, dès l'adolescence.</i> » JPSN, p.86
Mère inadéquate	« Il n'y avait aucun moyen de l'atteindre... » p.229		« [...] elle appartenait d'abord aux clients [...] » F, p.52
Mère « toute puissante »	« [...] cette impression qu'elle donnait d'invincibilité [...] » p.228	« D'un geste, d'un regard, elle reprenait tout. » S, p.7	« La croyance de mon enfance me submerge, son œil capable de tout voir, comme Dieu [...] » JPSN, p.22
Mort	« Je n'avais qu'une seule mère sur terre... et elle n'était pas encore morte... » p.195	« Si je pouvais me faire fantôme après ma vie, je n'y manquerais pas, pour ton plaisir et pour le mien. » MC, p.34	« <i>Quelquefois, je m'imaginai que sa mort ne m'aurait rien fait.</i> » F, p.62 « Je me demande si je partirai un jour. Je resterai peut-être... » Elle s'est arrêtée, sans prononcer « jusqu'à ma mort ». [...] <i>J'ai besoin aussi qu'elle soit vivante.</i> » JPSN, p. 55 « <i>À ce moment, je voudrais qu'elle soit morte, qu'elle ne soit plus dans cette déchéance.</i> » JPSN, p.100
Peur	« ... la porte de ma chambre s'ouvre, un homme et une femme vêtus de blouses blanches me saisissent, [...] » p.24 « ... j'ai peur... » p.94		« <i>Mon angoisse, au moment de lui avouer que j'avais mes règles [...]</i> » F, p. 60 « <i>J'ai peur qu'elle meure. Je la préfère folle.</i> » JPSN, p.20 « Elle m'obéit craintivement. » JPSN, p.28
Pleurs	« [...] je sanglote, je hurle, je suis morte... » p.26 « [...] elle essuie avec son mouchoir déjà trempé mon visage ruisselant de	« La jolie voix [de ma mère], et comme je pleurerais de plaisir à l'entendre... » MC, p.8	« <i>Je l'ai déshabillée pour la changer. [...]</i> Après, je pleure. » JPSN, p.20

	<i>larmes [...] » p.97</i>		
Rejet	« J'étais un corps étranger... qui gênait... [...] Il faut que l'organisme dans lequel il s'est introduit tôt ou tard l'élimine... » p.68 « Elle me rejette là-bas, [...] » p.227		« Elle a cessé d'être mon modèle. [...] Je lui faisais grief d'être ce que, en train d'émigrer dans un milieu différent, je cherchais à ne plus paraître. [...] Je ne rêvais que de partir. » F, p.63, 65
Rivalité		« [...] tu es une fille, une bête femelle, ma pareille et ma rivale. » MC, p.118	« [...] elle avait dans sa fille en face d'elle, une ennemie de classe. » F, p.65
Solitude, isolement	« Je ne crois pas que j'aie jamais été plus seule avant cela –ni même après. Aucune aide à attendre de personne... » p.91		« Mais elle n'avait au fond qu'une seule espérance, vivre avec moi. » F, p.74 « Je croyais que tu n'allais jamais venir ! » JPSN, p.58
Terreur	« [...] la brusque violence de la terreur, de l'horreur... je hurle, je me débats... qu'est-il arrivé ? que m'arrive-t-il ? » p.23		« Sadique peut-être parce qu'elle me terrorisait. » PJSN, p. 28 « Elle était comme terrorisée, peur que je la gronde, parce qu'elle ne comprenait pas mes paroles [...] » JPSN, p.52
Trahison	« Je suis atterrée, accablée sous le coup d'une pareille trahison. [...] Jamais plus je ne pourrai me confier à elle. » p.105		

Tableau 4 : Nomenclature des topoï recensés dans la littérature de notre devoir

4.5.2. Une relation contradictoire

À la lecture de ce tableau, nous observons une relation fille/mère pour la plupart du temps paradoxale : comment une mère peut-elle par exemple être jalouse de sa propre fille ? Laisant le soin aux sociologues de répondre à cette question, nous pouvons tout de même observer que ce paradoxe est transcrit dans le texte au travers, entre autres,

d'oxymores (association dans un même syntagme de deux mots de nature différente et de sens opposés²⁸), d'antithèses (rapprochement de deux termes sémantiquement opposés dans des structures souvent parallèles²⁹) et de paradoxismes (rapprochement de mots jugés incompatibles ou contradictoires par le sens commun³⁰). Chez Colette qui, nous l'avons vu au commencement de notre devoir, aime à se démarquer par un certain anticonformisme, le paradoxe permet justement de mettre en mots sa façon de voir les choses, parfois inattendue, voire « déplacée ». C'est ainsi qu'à l'aide d'oxymores elle caractérise sa demi-sœur d' « agréable laide » (1961 : 78) et décrit son frère aîné comme étant « voluptueusement seul. » (*id.*, p.80). Elle dresse le portrait de son père à travers une antithèse : « Il nageait, avec sa jambe unique, plus vite et mieux que ses rivaux à quatre membres... » (*id.* p.35) et rapporte les propos paradoxaux de sa mère : « [...] c'est pour être seul, loin de ces gens en sueur, pour être endormi et caressé par le vent de la nuit qu'il avait brisé un carreau ! Y eut-il jamais un enfant aussi sage ? » (1961 : 80).

Notons également des comportements contradictoires chez la fille qui veut plus que tout se détacher de la figure maternelle : « Je ne rêvais que de partir. » (Ernaux 1987 : 65), mais ne peut se résoudre à ne pas s'identifier à elle : « Je pensais que quand je serais grande je serais elle » (*id.*, p.46). Cette manière de penser amène finalement les couples fille/mère à échanger leur rôle, offrant au lecteur d'agréables jeux de mots : « Quand elle parle de moi, c'est d'elle qu'il s'agit. » (Ernaux 1997 : 44), mais aussi des phrases courtes, qui frappent et l'arrêtent pour le laisser face à cette vérité énoncée : « toi, c'est moi. »³¹

4.5.3. Place de la fille dans la relation fille/père/mère

Le père constitue un personnage d'arrière-plan dans les oeuvres et le texte de notre devoir. Il est pourtant présent à travers les histoires relatées par les écrivains, qui n'hésitent pas à lui consacrer une partie entière de leur récit (comme Colette, *Le capitaine*), voire quelques chapitres (cf. Sarraute). Annie Ernaux ne parle quasiment pas

²⁸ Charreyre, Martine (2001). Étude sur Colette – Sido Les Vrilles de la vigne. Paris, Ellipses, p.109

²⁹ *id.*, p.107

³⁰ *id.*, p.109

³¹ Maget, Frédéric (2003). Mère et fille (anthologie). Correspondances de Mme de Sévigné, George Sand, Sido et Colette. Folioplus classiques, p.132

de son père, que ce soit dans *Une femme* ou « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Comme nous l'avons précédemment mentionné, c'est certainement parce qu'elle lui consacre un livre entier, *La place*. Notre groupement de textes traitant de la relation fille/mère, c'est à travers celle-ci que nous souhaitons brièvement écrire sur la figure du père, et ainsi clore notre devoir dans une dimension d'ouverture. La place de la fille dans la relation fille/père/mère pourrait en effet constituer un autre travail dans son entier.

À première lecture de notre corpus, les écrivains donnent au lecteur l'impression qu'elles -mais aussi leurs frères et sœurs, lorsqu'elles en ont- ont représenté un *obstacle* entre leurs deux parents: « oui, tous quatre, nous autres 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... » (Colette 1961: 37). Si, aux yeux des enfants Colette, le père n'a su envisager une connexion à trois enfants/père/mère, nous remarquons que pour la mère, c'est le père qui semble constituer une source de contrariété dans sa relation avec ses enfants: « D'où leur venait tant de pudeur ? De « Sido », assurément. Mon père n'y eût pas mis tant de façons... [...] Elle « payait », au vol, d'un baiser vif comme une piqûre, et s'enfuyait, irritée, si mes frères et moi l'avions vue « payer ». » (*id.*, p. 49). Finalement, Sido dévoile la place qu'elle accorde à son époux dans le triangle de leur relation avec leurs enfants: "Et puis je vous ai, en outre. Lui, il ne vous a pas." (*id.*, p.50) –peut-être devrions-nous donc dire la « non place ». Pour Sido, une relation fille/père/mère semble inimaginable, puisqu'elle semble ne considérer que la mère pour un enfant.

À s'en référer aux dires de Blanche, Annie représente plus un obstacle dans *l'ascension sociale* que ses parents souhaiteraient entreprendre ensemble : la mère ne cesse de lui reprocher l'argent que son entretien leur coûte : « Tu nous coûtes cher » (1987 : 52) – alors qu'à d'autres pages, elle affirme ne pas accepter que sa fille puisse ne pas être à la dernière mode, tout comme ses camarades de classe. Mais à en croire les mots d'Ernaux qui relate ce qu'elle ressentait, petite, aux côtés de son père: « Il me semble que nous étions tous les deux amoureux de ma mère. » (*id.*, p. 46), Blanche représente le noyau indispensable de la relation fille/père/mère, les deux premiers étant réunis dans la troisième. Si l'on observe les paroles du père, lui considère sa femme et sa fille à des places bien distinctes : « pourquoi tu pleures, je ne t'ai rien fait à toi ». (1997b : 15).

La situation de Sarraute est dissemblable à celles de Colette et d'Ernaux, puisque ses parents étaient séparés au moment des faits qu'elle relate dans *Enfance*. Nous ne connaissons pas les raisons de ce divorce, alors que Nathalie n'avait que deux ans. Cependant, après avoir lu et découvert les personnalités respectives de sa mère et de son père, l'hypothèse qu'ils aient dissolu leur mariage, entre autre, à cause de leur fille, est plus ou moins envisageable. En effet, si l'on s'en réfère au texte, Pauline souhaitait avant tout se consacrer à sa carrière et non à son rôle de mère, et le récit ne fait ainsi part d'aucun projet de naissance dans le remariage qu'elle forme avec Kolia. N'oublions pas non plus qu'elle a « laissé » sa fille à son ex-époux et n'est pas venue la rechercher lorsqu'était venu son tour de s'occuper d'elle. Malgré ces disparités sur le fond, nous déduisons que dans *Enfance* aussi, la fille représente la frustration dans la relation qu'entretiennent les deux parents –très certainement représente-t-elle même le seul objet de *relation* -forcée- entre le père et la mère.

Comme nous l'avions annoncé, ces commentaires concis le sont d'autant plus que nous pourrions développer un travail entier sur la place de la fille dans la relation fille/père/mère. En effet, chacun des protagonistes de chacune des relations fille/père/mère de notre corpus vit le lien triangulaire à sa manière, lien qui, plus est, est susceptible d'évoluer avec le temps. Dans cet aperçu laconique, nous constatons que tantôt la mère, tantôt le père, met son conjoint à l'écart, pour mieux considérer sa fille. Dans certains cas comme celui de Sarraute, la fille semble constituer une pierre d'achoppement dans le couple. Le trio fille/père/mère –ou dans quel ordre devrions-nous placer chacun des protagonistes dans la dénomination de cet orchestre?- paraît receller bien des difficultés, mais lesquelles exactement, et pourquoi ? Espérons pouvoir bientôt lire sur ce sujet qui ne perd jamais ni de sa mysticité, ni de sa modernité.

5. Conclusion

Comme nous l'avons constaté en premier volet de ce devoir de master, l'autobiographie est un genre en lui-même très ancien, à ses débuts souvent confondu avec les mémoires. Le temps faisant, les secondes se sont fondues dans la première, devenue et restée officielle. Ce « 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 », définit comme tel par Philippe Lejeune, exige ainsi des critères bien particuliers concernant principalement la relation entre le narrateur et le personnage dont il est parlé. Dominique Viart et Bruno Vercier considèrent l'autobiographie sous un angle différent, et s'attachent avant tout à la manière dont elle rapporte les faits et non à la nature de ceux-ci, chaque texte autobiographique, selon eux, inventant sa propre écriture et donc sa propre fiction. L'autobiographie est toujours gouvernée par un pacte autobiographique (Philippe Lejeune) qui exige ce que Gérard Genette a baptisé de narration autodiégétique : une entité unique de l'auteur, du narrateur et du personnage dont il est question dans la narration. On a affaire à un accord authentique que l'auteur, à sa manière propre, passe avec son lecteur. Les pactes autobiographiques des oeuvres de notre corpus sont dissemblables: Colette et Sarraute optent pour un pacte iconique, alors qu'Ernaux agit de manière fantaisiste en établissant, dans *La Place* (1983), un contrat implicite qui est censée prévaloir sur l'ensemble de ses textes à venir. Les arguments d'écriture d'une autobiographie sont variés d'une rédaction ainsi que d'un auteur à l'autre. Ces motifs sont fréquemment liés au stade de sa vie auquel l'écrivain prend la plume : à tout moment, chacun peut être en quête de reconnaissance, ou se trouver dans la nécessité de découvrir une signification à son existence. Pour certains, l'écriture de soi s'avère être une compagne de tout instant, pilier de la vie qu'elle équilibre et dont elle panse les blessures lorsqu'il y en a. Elle se révèle être l'excellente alliée de celui qui se débat avec ses propres vécus et ressentis dans le but d'avancer ensuite d'un meilleur pas. En elle il est envisageable de se décharger de ses afflictions les plus profondes (comme Nathalie Sarraute le fait dans *Enfance*), telles celles qui nous rongent à la perte d'un être aimé (on parlera alors d'écriture du deuil, comme dans les œuvres d'Ernaux), ou bien, à l'inverse, de l'emplir de ses trésors, par exemple de ceux que l'on désire transmettre aux générations futures (dans l'écriture bilan). L'écriture de soi peut aussi être l'outil de celui qui veut mettre à la lumière du jour des affaires de famille trop longtemps enfouies (cf. Annie Ernaux). L'autobiographie est omniprésente

dans la littérature actuelle mais sous des variations d'elle-même aux essences séparées, lorsqu'elles portent par exemple sur le texte en lui-même (comme, entre autres, dans le récit d'enfance), la forme (l'autobiographie sans récit en est une), l'instance de la narration (qui implique parfois la mort de l'auteur), ou encore la linéarité du texte (celui-ci ne se concentre que sur un ou certains évènement(s) de la vie de l'auteur). Le corpus de notre étude rassemble diverses variations autobiographiques, qui se côtoient parfois à l'intérieur d'un même récit: récit d'enfance (*Enfance*, *Sido*, *La Maison de Claudine*), journaux (« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* »), récit de filiation (*Sido*, *Enfance*, *Une femme*). Les femmes de lettres de notre groupement de textes se sont croisées lors de leur route terrestre, de 1940 à 1954, même si à ce moment-là Ernaux était une petite puis jeune fille, dont la mère lisait en « cachette » les livres de Colette, femme déjà âgée et connue pour ses frasques. À l'issue de ce devoir de master, nous sommes en mesure de confirmer la supposition que nous avons faite dans l'introduction de notre étude, à savoir que les procédés de narration empruntés par Colette, Nathalie Sarraute et Annie Ernaux pour rapporter leur authentique relation avec leur mère relèvent de leur savoir-faire respectif de dissertation, alors même qu'elles traitent d'un sujet analogue. Cela ne les empêche pas, en professionnelles appliquées de l'écriture de soi, de respecter les codes requis par cette dernière ; ainsi, tout est présent dans leur productions: une motivation d'écriture autobiographique, un texte sous une forme de variation autobiographique, un pacte autobiographique, une narration rapportée au présent et à travers des dialogues, un récit des faits et des paroles de leur mère. À ce stade de notre travail, il nous reste cependant impossible de pouvoir affirmer quels sont les caractéristiques identiques relevés dans les textes de notre corpus qui relèvent uniquement de l'autobiographie en elle-même, et de ceux qui relèvent exclusivement de l'écriture de la relation fille-mère dans l'autobiographie contemporaine. Cette question pourrait sans doute constituer le sujet d'un autre mémoire de master au corpus beaucoup plus large. Toutes trois écrivains des sensations, Colette, Sarraute et Ernaux écrivent chacune à sa manière bien personnelle, Colette usant à foison de techniques d'écriture toutes plus élaborées les unes que les autres, alors qu'Annie Ernaux décerne sa force à sa rédaction en la livrant brute, sans fioritures. Nathalie Sarraute, quant à elle, se place à mi-chemin entre ses consœurs, l'originalité de son texte étant nourrie entre autres par un « je » autodiégétique dédoublé. Colette et Sarraute ont opté pour des récits sous forme de petites histoires qui se suivent, délimitées par des titres chez Colette, alors qu'Ernaux livre son journal authentique. Cette dernière met sa douleur, sa culpabilité, sa peur, son

deuil et ses regrets à nu, se refusant à les dénaturer de quelque manière que ce soit. « Parce que ça s'est passé », telle est la justification d'Ernaux à ses mots crus, brefs, livrés dans leur strict minimum, sans artifice aucun. Colette utilise des tournures de phrases comiques, un vocabulaire touffu et des champs lexicaux variés pour dévoiler des secrets de famille. Sarraute dénonce les actes bourreaux de sa mère à travers une conversation avec elle-même, s'interrogeant, se testant, cherchant toujours à mettre les mots justes sur ce qui s'est passé. Identiques sur le fond requis par l'autobiographie, différents sur la forme, les textes de notre corpus seraient dignes de faire l'objet d'une étude plus poussée encore que la nôtre, dans laquelle d'autres questions telle que la rhétorique seraient abordées. En cette conclusion de notre mémoire de master, nous n'oublions toujours pas la figure du père dans les récits de notre corpus. Certes ceux-ci sont dédiés au rapport de la relation fille-mère, mais le défaut paternel n'est pas sans nous rappeler *L'Étranger* (1942) d'Albert Camus, narration dans laquelle l'absence du père dans la rédaction témoigne de son omniprésence dans l'histoire. Il serait certainement passionnant de poursuivre notre analyse du rapport fille/mère avec celui de la présence et/ou de l'absence du père –car est-il véritablement absent, là serait toute la tâche du devoir. Contentons-nous à présent pour clore nos recherches de reconnaître qu'il existe indéniablement autant de ressources pour s'exprimer sur son vécu avec sa mère, qu'il n'y a de filles, de mères, et de couples fille/mère.

Sources

1. Livres du corpus

Colette (2004). *La Maison de Claudine*. Librairie Arthème Fayard et Hachette Littératures.

Colette (1961). *Sido* suivi de *Les Vrilles de la vigne*. Hachette.

Ernaux, Annie (1987). *Une femme*. Gallimard.

Ernaux, Annie (1997a). « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». Gallimard.

Sarraute, Nathalie (1983 pour le texte, 2004 pour la présente édition). *Enfance*. Texte intégral + dossier. Folio plus classiques.

2. Bibliographie générale

Colette (1989). *Romans, récits, souvenirs (1900-1919)*. Paris, Robert Laffont.

Charreyre, Martine (2001). *Étude sur Colette – Sido Les Vrilles de la vigne*. Paris, Ellipses.

Colette (2004 Librairie Arthème Fayard et Hachette Littératures. 1990 Librairie Générale Française pour la préface et la Notice bibliographique). *La Maison de Claudine*. Hachette.

Ducrot, Oswald et Todorov Tzvetan (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil.

Dumorthier, J-L. et Plazanet Fr. (1989). *Pour lire le récit*. De Boeck-Duculot.

Ernaux, Annie (2003). *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Stock.

Ernaux, Annie (1983). *La place*. Gallimard.

Ernaux, Annie (1997b). *La honte*. Gallimard.

Gasparini, Philippe (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil.

- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (1969). *Figures II*. Paris, Seuil.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone Éliane (1999). *L'autobiographie*. Paris, Armand Colin.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- Lejeune, Philippe (1998). *Pour l'autobiographie*. Paris, Seuil
- Lejeune, Philippe. (1971). *L'autobiographie en France*. Paris, Armand Colin.
- Maget, Frédéric (2003). *Mère et fille (anthologie). Correspondances de Mme de Sévigné, George Sand, Sido et Colette*. Folioplus classiques.
- Miroux, Jean-Philippe (1997). *Le personnage de roman*. Paris, Nathan.
- Ricardou, Jean (1967). *Problèmes du Nouveau Roman*. Seuil.
- Robbe-Grillet, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris, Les Editions de Minuit.
- Rousseau, Jean-Jacques (2006 [1813]). *Les Confessions. Livres I à IV*. Pocket. (Première édition intégrale des Confessions, Van Bever, Paris,.)
- Sarraute, Nathalie (1996). *Œuvres complètes*. Gallimard.
- Sarraute, Nathalie (1956). *L'ère du soupçon*. Gallimard.
- Thomas, Lyn (2005 pour la traduction française). *Annie Ernaux, à la première personne*. Essai. Stock.
- Viart, Dominique et Vercier Bruno (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris, Bordas.

3.Sitographie

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/autobiographie/24227> consulté le 5.12.2011

<http://www.bribes.org/trismegiste/es1ch00.htm> consulté le 7.12.2011

<http://www.letudiant.fr/bac/revisions-du-bac/bac-francais-semaine-1-de-revision-16983/bac-francais-fiche-revision-l-autobiographie-13788.html> consulté le 30.11.2011

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#af022100> consulté le 9.12.2011

http://www0.hku.hk/french/dcmScreen/lang3035/lang3035_nouveau_roman.htm consulté le 12.12.2011

<http://www.elle.fr/Personnalites/Annie-Ernaux> consulté le 1.2.2012

<http://www.rue89.com/rue89-presidentielle/2011/12/10/annie-ernaux-passion-amoureuse-et-revolte-politique-vont-de-pair> consulté le 1.2.2012

<http://www.teheran.ir/spip.php?article132> consulté le 23.3.2012

http://fr.wikipedia.org/wiki/Annie_Ernaux consulté le 28.6.2012

<http://www.unil.ch/fra/page43786.html> consulté le 28.6.2012

<http://www.elle.fr/Personnalites/Annie-Ernaux> consulté le 28.6.2012

<http://langueflerit.over-blog.com/article-28931045.html> consulté le 28.6.2012

http://www.autopacte.org/Marie_Bashkirtseff.html#marieparledesonjournal consulté le 4.4.2013

<http://www.autopacte.org/Canevas.html> consulté le 7.5.2013

http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html consulté le 7.5.2013

http://www.autopacte.org/Anatole_France.html consulté le 7.5.2013

http://www.autopacte.org/Marie_Bashkirtseff.html consulté le 7.5.2013

http://www.fabula.org/atelier.php?R%26acute%3Bcits_de_filiation consulté le 24.5.2013

<http://www.etudes-litteraires.com/bac-francais/genres-litteraires-biographique.php> consulté le 22.8.2013

<http://vosdroits.service-public.fr/particuliers/F770.xhtml#N1008D> consulté le 22.8.2013

<http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9panorthose> consulté le 29.8.2013

http://venus.arts.u-szeged.hu/pub/tarsadalomelméleti/filozofia/Library/rousseau_lettres_a_maiesherbes.htm consulté le 5.9.2013

http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html consulté le 23.9.2013