



HAL
open science

**Vers une poétique du "récit de filiation" contemporain :
autour de La Place d'Annie Ernaux et des Vies Minuscules de
Pierre Michon**

Fayçal Bouiche

► **To cite this version:**

Fayçal Bouiche. Vers une poétique du "récit de filiation" contemporain : autour de La Place d'Annie Ernaux et des Vies Minuscules de Pierre Michon. Littératures. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2019. Français. <NNT : 2019AZUR2032>. <tel-02613963>

HAL Id: tel-02613963

<https://theses.hal.science/tel-02613963v1>

Submitted on 20 May 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

THÈSE DE DOCTORAT

Vers une poétique du "récit de filiation" contemporain : autour de *La Place* d'Annie Ernaux et des *Vies Minuscules* de Pierre Michon

Fayçal BOUICHE

Laboratoire : LIRCES EA 3159

Présentée en vue de l'obtention
du grade de **docteur en Langue,
Littérature et Civilisation françaises**
De l'Université Côte d'Azur

Dirigée par : Alain TASSEL

Soutenue le : 13 décembre 2019

Devant le jury, composé de :

Mme. Béatrice BLOCH.
Mme. Véronique MAGRI,
M. Alain TASSEL,
M. Frédéric TORTERAT.

Vers une poétique du "récit de filiation" contemporain : autour de *La Place* d'Annie Ernaux et des *Vies Minuscules* de Pierre Michon

Jury :

Rapporteurs

Mme. Béatrice BLOCH, Professeur, Université de Poitiers

M. Frédéric TORTERAT, Professeur, Université de Montpellier

Examineur :

Mme. Véronique MAGRI, Professeur, Université Côte d'Azur

Directeur de recherche :

M. Alain TASSEL, Professeur, Université Côte d'Azur

Titre : Vers une poétique du "récit de filiation" contemporain : autour de *La Place* (Gallimard, 1983) d'Annie Ernaux et des *Vies Minuscules* (Gallimard, 1984) de Pierre Michon

Résumé :

Ce travail doctoral se veut être une approche comparative au sein de la littérature française contemporaine. L'intitulé du projet : « Vers une poétique du "récit de filiation" contemporain : autour de *La Place* (Gallimard, 1983) d'Annie Ernaux et des *Vies minuscules* (Gallimard, 1984) de Pierre Michon » se présentera comme l'expression synthétique en même temps que critique d'une tentative pour approcher, cerner et évaluer une partie non dénuée d'intérêt de cette littérature en plein essor. Ce sera tout d'abord l'occasion de montrer quels sont les caractéristiques, les défis et les limites du « récit de filiation », expression forgée par Dominique Viart dans un article qui date de 1999. Puis, en partant de ces résultats, il conviendra d'expliquer quel est l'intérêt littéraire et scientifique de l'étude des deux ouvrages du corpus et en quoi ils sont parfaitement représentatifs de la (re-)naissance de ce genre au début des années 80, ce qui se traduira concrètement par le succès quantitatif et qualitatif qui doit être interprété comme la preuve indéniable que cette époque contemporaine tente, à travers ce genre, de saisir certaines raisons profondes de son être et de son devenir. Cette recherche se servira délibérément d'une démarche qui mettra en œuvre des instruments d'analyse appartenant à plusieurs domaines distincts mais complémentaires : l'histoire littéraire, la littérature générale et comparée, la sociologie, et la poétique de l'écriture intime. Ce choix est à la fois motivé par la formation initiale reçue en Lettres Modernes, et imposé par la nature même du sujet ; une lecture pluridisciplinaire de cette littérature en train de se faire et de ce genre émergent s'imposera de fait. Par ailleurs, dans le but de bien cerner la problématique, seront également adoptées des approches d'ordre historique, générique, thématique, stylistique et narratologique.

Mots clefs : Littérature contemporaine, « récits de filiation », Annie Ernaux, Pierre Michon, interdisciplinarité.

Title : Towards a poetics of the contemporary "récit de filiation": around *La Place* (Gallimard, 1983) of Annie Ernaux and the *Vies minuscules* (Gallimard, 1984) of Pierre Michon

Abstract :

This doctoral work is intended to be a comparative approach in contemporary French literature. The title of the project: « Towards a poetics of the contemporary "récit de filiation": around *La Place* (Gallimard, 1983) of Annie Ernaux and *Vies minuscules* (Gallimard, 1984) of Pierre Michon" will be the expression Synthetic as well as critical of an attempt to approach, identify and evaluate a non-irrelevant part of this burgeoning literature. It will first be an opportunity to show the characteristics, challenges and limits of the "récit de filiation", an expression coined by Dominique Viart in an article that dates from 1999. Then, starting from these results, we will explain the literary and scientific interest of the study of the two books of our corpus and how they are perfectly representative of the birth of this genre in the early 80s, which will concretely translate into the quantitative and qualitative success that must be interpreted as the undeniable proof that this contemporary period tries, through this genre, to grasp some deep reasons for his being and his future. This research will deliberately use an approach that will implement analytical tools belonging to several distinct but complementary fields: literary history, general and comparative literature, sociology, and poetics intimate writing. This choice is at the same time motivated by the initial formation received in Modern Letters, and imposed by the nature of the subject; a multidisciplinary reading of this emerging literature and this emerging genre will become an evidence. Moreover, in order to better understand the problematic, we will also adopt historical, generic, thematic, stylistic and narratological approaches.

Keywords : Contemporary french literature, « récits de filiation », Annie Ernaux, Pierre Michon, interdisciplinarity.

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier mon professeur Alain TASSEL pour m'avoir donné l'opportunité d'entamer, de poursuivre et de réaliser cette thèse. Toujours disponible, y compris les week-ends et les nuits, il a su m'apporter tout au long de ces années la rigueur et la motivation nécessaires à l'accomplissement de ce travail. Sans ses conseils justes, ses recommandations précieuses et son souci permanent d'exactitude, cette thèse n'aurait jamais été finalisée. Qu'il trouve ici toute l'expression de mon indéfectible gratitude.

Que soient aussi remerciés ici Mme Béatrice BLOCH et M. Frédéric TORTERAT qui m'ont fait le grand honneur de rapporter cette thèse. Vos remarques et suggestions, toutes pertinentes, toutes stimulantes, sauront enrichir mon travail.

Je voudrais par ailleurs exprimer ma reconnaissance à Mme Véronique MAGRI pour avoir soigneusement examiné mon travail. Un grand, profond et sincère merci pour vos corrections minutieuses et avisées.

J'associe à l'expression de ma gratitude Mme Françoise FOURNIER et M. Christian GUTLEBEN pour avoir accepté de constituer mon comité de suivi individuel dans un moment administrativement contraignant pour moi. Je les remercie également tant pour leurs qualités scientifiques qu'humaines. Leur dynamisme et leur bienveillance m'ont été d'une grande utilité.

Mes remerciements s'adressent aussi à mon laboratoire LIRCES, à mon école doctorale ainsi qu'à la BU de notre UFR.

Une mention particulière pour Annie ERNAUX qui a accepté de répondre à toutes mes questions liées à son œuvre.

Mes pensées vont également à mes frères Abdelhak et Mohamed, à ma petite sœur Hiba et à mes parents, à mes chers et doux parents sans qui je n'aurais certainement jamais rien fait dans ma vie. Je leur dois tout...

Toute recherche, aussi modeste soit-elle, est le fruit d'un travail passionnel.

La passion qui m'a animé pendant toutes ces années niçoises

Est celle d'un aventurier, d'un idéaliste, et surtout d'un gavroche aimant sa mère...

Maman, c'est à toi que vont mes derniers mots.

J'aurais tant aimé que tu puisses les lire...

C'est une sensation si étrange, si ineffable que de s'adresser à quelqu'un

et de savoir que cette personne (vivante) ne vous lira, hélas, jamais...

Que Papa te traduise...

Pour toi, ab imo pectore.

Plan détaillé

Introduction générale : La littérature contemporaine, ses racines et ses appuis, ses défis et ses revendications, ses problématiques et ses limites, présentation des auteurs, du corpus retenu, des points de convergence et de divergence des deux projets.....11

Partie I : Littérature contemporaine et écritures de soi.....35

Chapitre 1 : Poétique des « retours » dans les écritures de soi contemporaines.....39

1. Retour du Récit.....41
2. Retour du Sujet.....45
3. Retour du Réel.....47
4. Retour aux Sources (familiales et littéraires).....49

Chapitre 2 : L'émergence des « récits de filiation » à partir des années 80.....51

1. Entre évolution et révolution.....53
2. Entre « intériorité » et « antériorité ».....56

Chapitre 3 : Autour des deux œuvres.....57

1. Est-il utile d'étudier la biographie d'un auteur ?.....58
2. Conditions et circonstances de production, de publication et de réception.....60
3. L'œuvre de l'adulte et l'œuvre de l'âge mûr.....63
4. Le récit reçu par ses contemporains. Entre immédiateté et postérité.....66

5. L'art de se prêter aux interviews chez Ernaux et Michon.....	68
5. 1. Du témoignage écrit au témoignage parlé.....	69
5. 2. Entre exposition et retrait.....	70
5. 3. Rassembler et publier ses entretiens.....	72
Chapitre 4 : Étude paratextuelle.....	73
1. Composition et structure des œuvres.....	73
2. Analyse des titres.....	76
Chapitre 5 : Étude du chronotope dans <i>La Place</i> et dans <i>Vies minuscules</i>.....	79
1. La temporalité.....	80
1. 1. Se souvenir du/au présent.....	81
1. 2. Temporalité et narrativité.....	83
1. 3. Les temps verbaux dans le récit.....	85
2. La spatialité.....	86
2. 1. La maison familiale.....	88
2. 2. La genèse académique (l'école et l'université).....	90
2. 3. Le village.....	93
2. 4. La ville.....	95
2. 5. L'étranger.....	97
Chapitre 6 : Une écriture aux frontières.....	98
1. Œuvres de l'entre-deux.....	98

1. 1. Qu'est-ce qu'un « entre-deux » ?.....	98
1. 2. L'« entre-deux » chez Annie Ernaux et Pierre Michon.....	98
2. Entre engagement et implication.....	100

Conclusion partielle.....103

Partie II : Le « récit de filiation » à travers *La Place* et *Vies minuscules*.....105

Chapitre 1 : Les trois (in- ?)fidélités.....109

1. A l'origine parentale.....	109
2. A la terre natale.....	110
3. A la langue.....	112

Chapitre 2 : Trahisons familiales et malaises.....113

1. L'« intellectualisme » quand on est fils/fille d'ouvriers.....	116
2. Quitter la Province pour Paris.....	117
3. Du péché originel à la malédiction ancestrale.....	120
4. La mort comme entre achèvement et avènement.....	121
5. Problématique du père absent, exclu ou perdu.....	124
5. 1. Le père et la langue.....	128
5. 2. Le père et l'alcool.....	133
5. 3. De l'ascension à la chute (Le père d'Ernaux ; Georges Bandy).....	136

6. La figure féminine chez Ernaux et Michon.....	140
6. 1. La femme en l'absence de l'autorité paternelle.....	142
6. 2. Regards croisés narrateur/mère.....	144
6. 3. La dislocation familiale comme une réalité sociétale ?.....	146
Chapitre 3 : Deux parcours : deux projets littéraires et deux types d'écriture.....	147
1. De l'« écriture plate » ernausienne.....	148
1. 1. Qu'est-ce que l'« écriture plate » ? Ses origines et ses caractéristiques.....	149
1. 2. Ses limites.....	150
1. 3. Quel impact a-t-elle pu laisser dans le paysage littéraire contemporain.....	151
2. De l'« écriture de la marqueterie » (P. Brunel) michonienne.....	153
2. 1. Le désir du fragmentaire.....	155
2. 2. De l'écriture kaléidoscopique.....	157
2. 3. De l'ironie à l'auto-dérision chez Michon.....	160
3. De l'écriture comme « jouissance ».....	165
4. La hantise de la page blanche.....	167
5. Qu'en est-il de la langue d'enfance chez Ernaux et Michon ?.....	176
6. Entre écriture photographique et écriture du portrait.....	182
7. Paradoxes fatals et jaillissement d'autre(s) problématique(s).....	185
5. 1. Modestie et renoncement à la littérature.....	186
5. 2. De l'imposture dans l'écriture.....	188

5. 3. La pratique du discours indirect libre.....	190
Conclusion partielle.....	194
Partie III : Émergence de la polyphonie et de l'ethos social.....	196
Chapitre 1 : Les zones frontalières.....	199
1. Les classes sociales.....	200
1. 1. La singularité de la société.....	203
1. 2. La singularité dans la société.....	204
2. Littérature-Histoire-Sciences humaines.....	205
3. Autobiographie-autofiction.....	208
3. 1. « Je n'ai rien à voir avec l'autofiction » (Ernaux).....	211
3. 2. « Je suis aujourd'hui physiquement écoeuré par la fiction » (Michon).....	212
3. 2. 1. Le doute comme passage à la fiction.....	215
3. 2. 2. <i>Vies minuscules</i> ou la fable ancestrale ?.....	219
3. 3. Mise en continuité et en contiguïté d'une « parole absolue ».....	221
3. 3. 1. Le « moi » et le « monde ».....	222
3. 3. 2. Le « je personnel » et le « je transpersonnel ».....	224
3. 3. 3. Des brèches de réalisme.....	226
4. Entre mélancolie et célébration.....	228
5. Tombes et cimetières.....	230
Chapitre 2 : Entre le vécu et le vivant, l'émergence d'une écriture (im-)personnelle du fragment.....	233
1. De l'expérience personnelle au témoignage impersonnel.....	234
2. La conquête (auto-)biographique.....	236

3. Goût de l'archive.....	239
4. Figures de l'héritier.....	242
5. L'écrivain et le monde.....	244
Chapitre 3 : Des modèles familiaux aux modèles littéraires.....	246
1. Au niveau thématique.....	250
1. 1. L'héritage bourdieusien.....	251
1. 2. La signature foucaldienne.....	253
2. Au niveau stylistique.....	256
3. Au niveau extra-textuel.....	257
3. 1. Faulkner, ou « le père du texte ».....	257
3. 2. L'intertextualité et la filiation retrouvée.....	260
3. 3. Sur les pas de Rimbaud.....	261
3. 4. La peinture comme motif intertextuel.....	271
Conclusion partielle.....	276
Conclusion générale.....	279
Annexes.....	306
Références bibliographiques.....	315
Index nominum.....	334
Index des œuvres.....	338
Correspondances manuscrites avec Annie Ernaux.....	343

Introduction générale

Dans le cadre de nos deux mémoires de master¹, nous nous sommes intéressés à l'écriture de soi contemporaine en interrogeant sa portée pragmatique et ses enjeux littéraires. Nous avons constaté à l'issue de ces deux travaux que l'acte d'écrire sur soi aujourd'hui était particulièrement animé par une volonté prononcée de contrecarrer la doxa littéraire en proposant de nouvelles approches de la question identitaire, en lien avec les origines familiales et littéraires. L'autobiographie, canonique pour narrer l'histoire personnelle depuis son élaboration par Jean-Jacques Rousseau et sa théorisation par Philippe Lejeune, sera revisitée et réinvestie au profit de nouveaux genres émergents, lesquels écrivent aujourd'hui les plus belles pages de la littérature française.

Nous sommes conscients aujourd'hui que depuis l'avènement de cette littérature, la question d'Alain Nadaud « Où en est la littérature ? » ou celle de Pierre Brunel « Où va la littérature française d'aujourd'hui ? » s'emballe d'actualité plus que jamais. Qu'est-ce qui caractérise au fond les créations contemporaines ? Que proposent-elles de plus novateur et surtout de plus provocateur ? Où résident finalement les difficultés et les limites de cette littérature ? Ce sont autant de questions qu'il convient de poser d'emblée et auxquelles nous tâcherons d'apporter un certain éclairage tout au long de ce travail en les mettant en lien avec notre problématique et les œuvres de notre corpus. Mais avant de tenter de répondre à ces interrogations fondatrices et de nous intéresser de près, dans le cadre de cette étude, à certains traits contemporains, encore faut-il essayer de répondre à l'inextricable question : « Qu'est-ce que la littérature contemporaine ? » ; tel doit être le geste inaugural de toute tentative de travail sur une matière littéraire encore « fraîche », encore loin d'avoir divulgué tous ses secrets.

La première qualité (mais également le premier défaut) de cette littérature émergente, c'est qu'elle est traversée par tellement de courants, lignes, et autres démarches plus personnelles que collectives que tout effort (par définition, sans cesse repris) de la définir d'une manière *holistique* est aussitôt voué à l'échec. Cette ère contemporaine est sans doute celle de la dissémination, de la pluralité des voix singulières, du double jeu, en un mot, de la volonté de contrecarrer la doxa littéraire. Cette dernière la trouve déjà « vivante » et « dynamique », « stimulante » et « prometteuse ». L'objectif premier de ce travail est avant tout d'apprécier les phénomènes et les tendances qui jalonnent cette littérature qui n'est ni uniforme ni monolithique mais qui sait ainsi donner naissance à une *Fabrique des singularités*, pour reprendre un titre de

¹ Cf. Fayçal BOUICHE, *L'Écrivain comme personnage dans les fictions (auto-)biographiques*, mémoire de Master 1, sous la dir. De M. Patrick Quillier, Univ. De Nice, 2014 et *Le Métissage de la parole intime dans « les Années » d'Annie Ernaux*, mémoire de Master 2 sous la dir. De M. Alain Tassel, Univ. De Nice, 2015.

Jérôme Meizoz. C'est une littérature qui tire tout son pouvoir du passé fructueux de ses aînés tout en assumant explicitement – et non avec modération – son autonomie et son originalité. Philippe Forest distingue à ce propos trois grandes périodes littéraires du siècle dernier : à commencer par celle allant des années 20 jusqu'au milieu des années 50 où les questions du monde et de la condition humaine hantaient déjà les esprits les plus fascinants que furent Céline et Proust et en arrivant jusqu'à l'engagement sartrien ou camusien. Vient ensuite, une période résolument plus structuraliste, favorisée d'abord par les « nouveaux-romanciers », puis accentuée par les précieux travaux de Barthes et de Foucault, et enfin, répandue en masse dans la vie culturelle française et occidentale grâce à ce qui a été appelé « *The French Theory* » à partir des années 60. Et en troisième lieu, Forest distingue une période sans doute la plus brève mais aussi la moins attendue : la littérature post-moderne. Pour la doxa critique, 1980 peut être considérée comme une sorte d'année zéro pour parler de la littérature contemporaine. A partir de cette date, certains traits littéraires (génériques, esthétiques, moraux, etc.) vont commencer à se dessiner et à se répandre. A cela s'ajoute le fait que, curieusement – et malheureusement aussi –, les quatre premières années de cette décennie vont voir mourir quatre des incontournables leaders de la pensée moderne : Sartre et Barthes (1980), Lacan (1981) et Foucault (1984).

Cette période contemporaine serait celle de la synthèse des deux premières grandes parties : elle renoue à la fois avec les questions de l'homme et du monde tout en se souciant de proposer et de développer une certaine esthétique comme le prônaient déjà prestement les théoriciens de la littérature du siècle dernier. C'est là que nous nous rendons compte que l'une des inéluctables marques de fabrique de cette littérature contemporaine réside incontestablement dans sa volonté de renouer avec certains aspects que la littérature moderne avait délaissés par commodité et/ou par contrainte. Cette littérature émergente se veut donc celle des grands retours que nous résumons bien volontiers par quatre éléments distincts mais complémentaires : retour du Récit, retour du Sujet, retour du Réel et retour aux Sources (familiales et littéraires). Chemin faisant, les écrivains de cette ère vont se ressaisir des questions, qui furent jadis, celles de leurs aînés ; les interrogations sur le monde, la place de l'homme dans la société, le rapport à l'Histoire, à la politique et au quotidien permettent à cette littérature de renouveler à la fois son attachement à la Littérature sous son aspect le plus large mais aussi de proposer de nouvelles formes et manières d'envisager la chose littéraire.

Corrélativement aux analyses de Philippe Forest, Pierre Brunel s'était déjà posé trois grandes questions qui synthétisent selon lui la littérature du siècle dernier : Le « Qu'est-ce que la

littérature ? », initié par un certain Jean-Paul Sartre. Puis, le « Que peut la littérature ? » propagé dès 1964 sur proposition de *Clarté* (journal de l'Union des étudiants communistes) qui s'intéressait à cette époque-là à l'impact qu'a eu sur l'esprit humain le génocide juif. Ensuite, dès 1959, à la grande exaltation de Maurice Blanchot, le « Où va la littérature française ? » va occuper toute la scène littéraire pendant les décennies qui suivront. A la fin de son livre, P. Brunel argue que la littérature d'aujourd'hui va

« moins, [...], vers le néant dans une course folle à la modernité que vers une post-modernité où le nouveau se conquiert à partir du donné culturel »².

Avant de poursuivre :

« La littérature de la fin du XXe siècle n'est pas une littérature fin-de-siècle prise dans le vertige d'une décadence. Elle a bien souvent de la fraîcheur, du brillant, surtout peut-être quand elle adopte la forme brève, laissant à des consommateurs plus qu'à des lecteurs les romans-fleuves, les fausses sagas familiales ou les fresques historiques en technicolor »³.

Et de conclure :

« Pour moi ils sont [parlant des écrivains contemporains, et *a fortiori* de ses amis écrivains], chacun avec sa manière propre, la garantie que la littérature française, au moment où j'ai essayé de la saisir, va *quelque part* »⁴ (Italique de l'auteur).

Ce constat final n'est autre qu'un hommage plein d'enthousiasme quant à l'avenir de cette littérature émergente et à sa quête de légitimation.

Outre ce caractère délibérément novateur, il faut dire aussi que cette période littéraire des années 80 est celle du grand émiettement, de l'hybridation et de l'éclatement des genres. Les écrivains de cette ère proposent et renouvellent les formes romanesques les plus traditionnelles en forgeant ainsi de nouveaux genres hybrides faisant dialoguer plusieurs disciplines jusque-là distinctes. C'est donc dans cet espace de l'« entre-deux » que tout se joue, que cette littérature émergente trouve sa pleine expression, sa rigueur et toute sa beauté esthétique. Or, ce qui est

² P. Brunel, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002, p. 278.

³ *Ibidem*.

⁴ *Idem*. p. 279.

apparemment étonnant c'est que cette littérature, malgré sa diversité incontestée, ne cesse de nous dire quelque chose de l'union afin de transgresser les divisions génériques : poésie/prose, forme/fond, réalité/fiction, etc. On aura compris qu'il est bien loin le temps des certitudes chevillées et des assertions dogmatiques. On est également bien loin des serments rousseauistes de la « sincérité », de la conception sartrienne de l'engagement, et encore moins de l'enthousiasme « structuraliste » des nouveaux-romanciers. Cette volonté d'opter pour des démarches singulières et novatrices, Dominique Viart propose de l'aborder comme étant un symptôme typique de notre époque. D'autant plus que, selon ce critique, à partir des années 1980, il ne s'agit plus d'une « nouvelle génération qui s'avance », mais bien d'une « nouvelle période esthétique qui commence à se dessiner, et qui implique plusieurs générations d'écrivains »⁵.

Conscient que cette littérature est dans l'incapacité à la fois de se définir et de se situer en groupe, Viart postule néanmoins pour l'idée selon laquelle il existe trois lignes directrices qui jalonnent le champ littéraire contemporain. Ce chercheur distingue d'abord une littérature « *consentante* », celle qui se situe délibérément dans la tradition et se limite généralement à la posture lui ayant été réservée par la société. Pour lui, cette première catégorie s'intéresse aussi bien à l'univers romanesque qu'à la problématique de la fiction. Ses représentants seraient les « compagnons du devoir », des « artisans [...] parfois de qualité, mais pas de l'art »⁶. Vient ensuite une littérature « *concertante* ». Cette catégorie est celle qui semble se soucier le plus des problèmes et des enjeux de son époque. Son but serait moins de l'ordre de la conviction que celui de la stupéfaction. Très proche, ou du moins largement influencée, par le journalisme d'investigation, elle se veut une littérature des stéréotypes, de la mode et du scandale du jour. Régie par la loi du marché, cette littérature trouve son bonheur dans les formules au goût du jour, les slogans et les tendances de cette ère. Sa différence avec la première catégorie se trouve dans le fait qu'elle « tient plus du *commerce* que de l'artisanat »⁷. Ainsi, soucieuse et « symptomatique de notre temps, elle ne le pense pas. Du reste, elle ne pense guère »⁸. Elle s'éloigne ainsi de l'époque d'un certain Butor qui déclarait qu'« [il] n'écrit pas des romans pour les vendre, mais pour obtenir une unité dans [sa] vie » (Extrait de *Répertoire*). D. Viart achève sa classification par une troisième catégorie qu'il qualifie de « *déconcertante* ». Cette

⁵ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 6.

⁶ *Idem.* p. 8.

⁷ *Idem.*, p. 9.

⁸ D. Viart, *Le Risque du contemporain*, article en ligne sur le site de l'Agence régionale du Livre, PACA, 2011, https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/public_data/publication/1469017389/daz28-final.opt.pdf.

dernière prend le contrepoint des horizons d'attente. Son dessein et ses enjeux sont déplacés et à chercher ailleurs, loin des prêt-à-penser communs. Ses œuvres seraient celles qui tentent de représenter *vraiment* cette époque. Ces écrits, œuvres de la mémoire, résistent, parfois tant bien que mal, aux délires de la folle course aux Prix, en ce qu'ils ne se veulent pas comme des *produits* mais comme, pour reprendre une expression célèbre, des « œuvres de l'esprit ». C'est une littérature qui s'auto-analyse, qui s'auto-évalue en tenant compte de son entourage critique et tout en faisant part à son lectorat des interrogations qui la préoccupent. Dès lors, la fonction critique de cette littérature relèverait plutôt du questionnement que de la prescription, rassemblant ainsi quatre sortes d'interrogations :

« 1. les incertitudes majeures du narrateur, son interrogation sur la matière même de ce qu'il apporte ou reconstitue, que l'on pourrait appeler la "quête cognitive" ; 2. une interrogation sur la façon dont il va mettre en récit cette matière et sur les déformations, les trahisons, les falsifications, qu'une telle narration suppose, que l'on pourrait appeler "l'hésitation narrative" ; 3. une interrogation sur les modes d'appropriation de cette matière, [...], que l'on pourrait appeler "la question de la transmission" ; 4. une interrogation enfin sur le présent de l'individu et sur tout ce qui le constitue lui-même – identité, histoire, conscience de soi – qui demeure hypothéqué par le soupçon que les sciences humaines ont introduit, et que l'on pourrait appeler "l'inquiétude existentielle" »⁹.

Ces quatre éléments constitueront le point de départ de notre étude. Tout notre projet sera axé autour de ces questionnements fondateurs qui soulignent déjà une indéniable volonté de régénération. Si cette dynamique du renouvellement voulait prouver quelque chose, elle témoignerait sans doute du fait que le besoin d'innover dans cette littérature ne pouvait se séparer d'une volonté de changer de forme. Ce renouvellement esthétique proposé est forcément accompagné d'une création de nouvelles notions. Avatars des critiques contemporains, les concepts d'« autofiction », de « néolyrisme », d'« impassibilité » ou encore celui d'« exemplification » trouveront ainsi un terrain propice dans le champ de ces œuvres. Sans nous attarder sur les définitions de ces concepts, c'est cette énergie de l'innovation que nous voulons mettre en évidence à travers deux démarches représentatives de cette artère contemporaine et que nous présenterons par la suite. Cela dit, si les œuvres de cette dernière

⁹ D. Viart, *Le Roman français au XXe siècle*, sous dir. De Michel Collot, « Les Fondamentaux », Hachette, 1999, p. 150.

catégorie se veulent comme les représentants légitimes de notre époque, elles ne font qu'exprimer davantage le désordre et le malaise du présent, et il n'en reste pas moins qu'elles essaient de renouer avec le passé dans une perspective non d'obéissance mais de reconnaissance : ces écrivains, disons-le, n'assument pas seulement l'héritage, mais ils l'assimilent. René Char avait déjà résumé cette revendication légitime par une formule assez originale qui trouvera un bel écho chez nombre de ces écrivains contemporains en leur rappelant que « notre héritage n'est précédé d'aucun testament » (*Feuillets d'Hypnos*, 1946). Une telle déclaration exprime à la fois la conscience d'un héritage, la transmission naturelle de cet héritage et suscite surtout le besoin d'interroger le passé afin de se comprendre et de se confirmer par rapport à lui. Le vouloir dire et revenir sur « ce qui a été » fascine de nouveau les écrivains d'aujourd'hui et ce « ressouvenir tourné vers l'avant » dont parlait jadis Kierkegaard (*Gjentagelsen*, 1843) est donc d'actualité plus que jamais.

Il faut dire également qu'aux prémices de cette littérature, les avis étaient mitigés. Le « comment peut-on écrire après Beckett ? » refaisait de nouveau surface. On se demandait aussi s'il était encore possible de (re-)faire confiance au langage et au roman après des décennies d'ascèse formelle, de solipsisme et d'accusations de réalisme. On ne sera donc pas étonnés de voir à peu près à la même époque un certain Gilles Deleuze soupçonner cette ère d'être « une période très faible, une période de réaction », et Jean Baudrillard l'accuser d'être « une forme pathologique de la fin de l'art »¹⁰. Et ce ne sont évidemment pas Alain Finkielkraut et Éric Zemmour qui vont les contredire, le premier qui évoquait un « retour des barbares »¹¹ et le deuxième qui, en 2014 encore, spéculait sur un « suicide français »¹². Soucieux et cynique de ne voir plus « de grand écrivain français », le critique Jean-Marie Domenach va publier au milieu des années 90 un ouvrage problématique intitulé *Le Crépuscule de la culture française ?* Quatre ans plus tard, un autre texte pessimiste sortit : *La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la Littérature* d'Henry Raczymow. Ce dernier écrit : « Pour nous, aujourd'hui, en France, la littérature est une chose close ». Quelques années plus tard, toujours aussi pessimiste, il intitulera un article choquant paru dans le journal *Le Monde* du 10/10/1998 « *De l'ordure en*

¹⁰ Cité par Yves Baudelle, « Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945 », In *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, recueil d'études publié par Franck Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1993, p. 37.

¹¹ En l'an 2000, Marie Redonnet parlait, quant à elle, de ce qu'elle nommait « La Barbarie postmoderne » à propos des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, cf. *Les Mots sont importants* (collectif), disponible sur <http://lmsi.net/La-barbarie-postmoderne>. [Dernière consultation le 27/12/2015].

¹² A ce propos, l'on peut également penser à *Modernité modernité* (1988) d'Henri Meschonnic et à *l'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art de Peter Sloterdijk* (1999), deux textes qui laissent émerger non sans pessimisme un certain sentiment de décadence de la littérature française d'aujourd'hui.

littérature »¹³. Et pourtant, si l'on jette un bref coup d'œil sur les littératures de cette même époque dans certains pays, le résultat ne laisse personne indifférent : la tradition du grand écrivain semblait ainsi toujours d'actualité en République tchèque par exemple où Václav Havel domina pendant longtemps la scène littéraire, aux États-Unis où Norman Mailer triomphait glorieusement, ou encore au Mexique où Octavio Paz fascinait toujours les esprits.

Si l'on ne s'en tient qu'au cas des écrivains français contemporains, l'on aperçoit qu'infligés par d'acribes critiques de « complaisance », de « facilité », de « nombrilisme », de « journalisme », de « parisianisme » et d'« intellectualisme »¹⁴, les représentants de cette littérature ont d'abord pu s'imposer à l'étranger avant de revenir en France « bousculer » les derniers pionniers encore actifs du « Nouveau Roman » – si l'on considère les productions tardives de Claude Simon, de Nathalie Sarraute, d'Alain Robbe-Grillet et de Marguerite Duras, à titre d'illustration. C'est cette effervescence qui avait poussé Italo Calvino à s'enthousiasmer déjà dans ses *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, écrites peu de temps avant sa mort en 1985, d'un futur prometteur de la littérature :

« Ma confiance dans l'avenir de la littérature repose sur le savoir qu'il y a des choses que seule la littérature peut nous donner, par des moyens qui lui sont propres ».

Autre exemple de cette réussite littéraire des écrivains français loin de la Métropole, c'est qu'entre 2004 et 2011, un critique américain, John Taylor, publie trois volumes intitulés *Paths to Contemporary French Literature* (« *Chemins de la littérature française contemporaine* »), en réponse aux thèses d'un autre journaliste américain, Donald Morrison qui avait prédit auparavant *The Death of French Culture* (« *La Mort de la culture française* ») en en faisant la Une de l'édition européenne du « Time » du 3 décembre 2007¹⁵. Mais bien avant Morrison et Taylor, et plus précisément en 1979, un intellectuel français, Jean-François Lyotard, sur demande du gouvernement canadien, avait rédigé un long rapport sur l'état de la culture

¹³ Loin d'être de fervents partisans des thèses et des prises de position de Christine Angot, nous nous joignons tout de même bien volontiers à elle quand elle fait l'apologie de la littérature française d'aujourd'hui en écrivant dans l'incipit de *L'Usage de la vie* (Fayard, 1998) : « Qu'on arrête de dire que la littérature française c'est fini ». Ce passage s'inscrit pleinement et clairement dans la genèse et dans l'objectif de ce travail de recherche.

¹⁴ Cité par D. Viart dans son entretien avec Grégoire Leménager, le 23 décembre 2008.

¹⁵ A partir de cet article, et compte tenu des critiques qu'il a reçues par la suite, il va écrire, l'année d'après, un livre s'intitulant *Que Reste-il de la culture française ?*, Trad. Michel Bessières, Paris, Denoël, 2008. A noter que ce texte sera suivi de *Le souci de la grandeur*, d'Antoine Compagnon.

française de cette époque¹⁶. Pour la différencier de ses précédentes, il a parlé de cette « postmodernité »¹⁷ (l'appellation lui appartenant¹⁸) qui commençait à voir le jour à partir des années 80. Or, selon le critique Jan Baetens, cette « postmodernité » (ou ce postmodernisme) serait d'importation anglo-saxonne¹⁹. Ainsi, ce phénomène

« plaide pour un retour au récit, tout comme il attaque les distinctions de valeur entre genres, la littérature de masse et la littérature savante étant mises au même niveau »²⁰.

On aura compris que cette littérature chérit les traditions littéraires les plus cultes de la même manière qu'elle assume ses textes les plus novateurs, les plus provocateurs. Aussi curieux soit-il, on retrouve, parmi les précurseurs de ces tendances postmodernes, un certain Roland Barthes avec *Le Plaisir du texte* paru en 1973 et son ami Umberto Eco avec *Le Nom de la rose*, 1980, tous deux connus pour leur complicité avec le structuralisme. C'est dire que cette nouvelle ère littéraire n'efface pas l'héritage de la modernité, mais l'appréhende à sa manière.

Quant à nous, nous avons estimé qu'au-delà de la précieuse étude de Lyotard, il est de bon ton, à propos des deux dernières décennies du siècle précédent, de parler d'un esprit « fin de siècle », une espèce de remise en question générale de la pensée « moderne ». Cette littérature émergente marquera progressivement sa différence avec ses précédentes. Ainsi, l'« effet de groupe » hérité des nouveaux-romanciers n'a jamais été aussi désuet ; aucune grand-messe n'est prêchée ; aucune obédience à un chef n'est revendiquée et il n'y a qu'à voir cette audacieuse déclaration de Pierre Michon à propos de la littérature contemporaine pour

¹⁶ Cf. *La Condition post-moderne – Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979. Quelques années plus tard, il publiera *Le Postmodernisme expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 1988.

¹⁷ Sans entrer dans la vertigineuse question de l'orthographe de ce concept, il convient de rappeler la différence qui existe entre les partisans d'une transcription sans tiret (Lyotard, etc.) et ceux qui l'écrivent avec tiret (Meschonnic, etc.). Outre cette divergence, Marc Gontard, dans *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, 2003, (Cf. la page 14 de l'article disponible en ligne sur https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/29666/filename/Le_Roman_postmoderne.pdf) [Dernière consultation le 27/12/2015], distingue aussi « la postmodernité » qui évoque une période socio-culturelle et le « postmodernisme » qui désigne une esthétique.

¹⁸ A ce propos, force est de signaler que c'est Michael Köler qui, dès 1977, dans « Posmodernismus : Ein Begriffsgeschichtlicher Überblick », *Amerikastudien*, vol. 22, N°1, 1977, a traité de la question postmoderne dans le contexte américain. D'autres formules ont depuis vu le jour : c'est ainsi qu'Alain Touraine parlera d'une société « post-industrielle », qu'Immanuel Wallerstein d'« après-libéralisme », qu'Arthur Danto de « post-histoire » et qu'Arthur Volodine de « post-théorie », voire de « post-exotisme », etc.

¹⁹ Rappelons-nous que c'est Daniel Bell qui parlait déjà dans les années 70 aux Etats-Unis et Alain Touraine en France de la « société postindustrielle », mais avant Bell et Touraine, il semblerait que c'est l'historien britannique Arnold Joseph Toynbee qui, en 1947, était à l'origine de la création du concept de « postmoderne » pour parler de la période de l'après-guerre.

²⁰ Jan Baetens, « Littérature expérimentale : les années 80 », in Franck Baert et Dominique Viart (éd.), *Littérature française contemporaine : Questions et perspectives*, op. cit., 1993, p. 145.

comprendre l'ambiguïté de toute cette démarche : « Nous savons que ça existe ; mais nous ne savons pas vraiment ce que c'est »²¹. De ce fait, l'on peut avancer que la littérature contemporaine n'envisage pas d'édifier un Babylone pour ses vivants, ni encore moins, un Panthéon pour ses morts. On est bien loin également de l'époque des Surréalistes et de leur slogan « Lisez – Ne lisez pas ». Absence de définition, de manifeste, de critères axiologiques, de la revendication d'un chef, tels sont les premiers traits distinctifs de cette littérature.

Un exemple canonique de cette fluctuation des démarches et de ce malaise qui en résulte est fourni dans *Aguets* (P.O.L, 1988) de Renaud Camus :

« La séance de photographie, la semaine dernière devant la fontaine Médicis, [...] était bien singulière elle aussi. Nous étions dix ou quinze "jeunes" écrivains (j'étais peut-être le plus âgé) réunis par Thaddée Klossowski pour *Nuovi Argomenti* qui, dans un numéro spécial sur le roman français d'aujourd'hui, publie des textes de chacun d'entre nous. Le photographe était celui-là même qui prit, il y a trente ans, le fameux cliché, si souvent reproduit, des "Nouveaux Romanciers", devant les éditions de Minuit, rue Bernard-Palissy. Mais quelle différence entre les deux situations ! Certes les "Nouveaux Romanciers" se sentaient-ils, pour la plupart, artificiellement réunis, et n'avaient-ils pas, non plus, le sentiment de constituer véritablement un groupe. Mais nous, nous ne connaissons même pas, ni ne nous reconnaissons ! [...] Il était parfaitement évident, surtout, que nous ignorions tout à fait les uns et les autres nos "œuvres" respectives. Nous ne nous étions jamais lus. N'est-ce pas affreusement significatif de l'état des Lettres, en France aujourd'hui ? Que peut bien être notre littérature, si même ceux qui la font l'ignorent ? » (Italique de l'auteur).

Ce passage est parfaitement représentatif du double questionnement qui hante l'écrivain d'aujourd'hui et que nous sommes tentés de qualifier bien volontiers de « fondateur » : « Qui sommes-nous ? » et « Par rapport à qui/quoi nous situons-nous ? ». R. Camus met le doigt ici sur un élément incontournable de cette littérature émergente : les liens que tisse l'écrivain contemporain avec son passé et surtout, avec son présent qu'il revendique inlassablement.

²¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 109.

Outre cette complicité avec le passé et le présent, il serait non dénué d'intérêt de constater que l'introduction et l'implication concomitantes des arts et des sciences humaines dans ce contexte contemporain avaient rappelé aux esprits les plus traditionnels que la « pureté » de la chose littéraire, dont il était surtout question dans les premières décennies du siècle précédent, ne serait au final qu'un « mythe », qu'écrire de nos jours, c'est non seulement « ré-écrire », mais aussi – et peut-être surtout –, ouvrir et pousser à l'extrême les limites de la Littérature. Il faut dire que de toutes ces disciplines et sciences humaines, c'est la sociologie qui va le plus séduire les artisans de cette littérature. La période d'à partir des années 80 sera surtout une ère de « sociologisation » littéraire. Dès lors, cette littérature va se ressaisir des grandes thématiques sociales et sociétales de son temps. Elle s'intéressera aussi bien à la question féministe qu'à la vie dans les usines, aux mouvements de grève qu'aux différentes découvertes scientifiques. Sans démagogie aucune, les sujets et problématiques dont elle traite sont souvent issus de ses observations de la société actuelle.

Conséquence majeure de ce rapprochement : ce début des années 80 va voir renouer la littérature avec les existences individuelles et les histoires de famille. Chemin faisant, elle va s'ouvrir aux arts et aux sciences. Il serait tout sauf étonnant de voir Dominique Viart proposer de l'appeler une littérature « transitive » en faisant référence à la grammaire, qui par « transitif », entend un verbe nécessitant un complément d'objet²². Cette transitivité de la littérature a été déjà abordée par Danielle Sallenave :

« Si l'écriture aujourd'hui s'est libérée, je crois que c'est d'un slogan, qui était qu'écrire est un art intransitif. La grande affaire de ces dix dernières années, qui continue, ce n'est pas qu'on revienne à une écriture naïve, c'est qu'on ne mette plus l'accent sur le caractère auto-réflexif de l'écriture »²³.

La littérature d'aujourd'hui va donc s'intéresser aux sciences humaines et vice versa d'ailleurs. Ces dernières, « filles matricides de la littérature », comme spéculait Michel Rio²⁴, se sont souvent substituées à elle pour représenter l'homme dans le monde. Cette interdisciplinarité, Baudelaire l'avait pourtant déjà préconisée quand il écrivait que

²² Par opposition à la « littérature intransitive » (l'expression est de Barthes) et par laquelle il qualifiait la littérature des années 50', 60' et 70'.

²³ « Entretien » (avec Georges Raillard et Paul Otchakovski-Laurens), *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 92.

²⁴ Cité par D. Viart et B. Vercier, *op. cit.* 2005, p. 15.

« le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide »²⁵.

Il s'agit dès lors bien d'une littérature qui, voulant s'ouvrir sur de nouveaux terrains d'écriture, investit d'originales formes d'écriture, un nouveau regard sur le monde, sur l'être et sur elle-même. C'est dire que si la modernité avait rappelé à la Littérature la sempiternelle et mythique idée de la « pureté de la chose littéraire », la littérature contemporaine tisse des rapports aussi bien de tension que de séduction avec les autres arts et sciences.

De ce fait, si cette littérature contemporaine semble, à dessein, s'éloigner, des jeux formels et esthétiques de celle des années 50-70, il n'en reste pas moins qu'elle demeure une littérature profondément et constamment inquiète et critique, qu'elle se cherche sans qu'elle ait une *réelle* finalité, et qu'au fond, elle sait proposer sans qu'elle sache (se) définir. C'est une littérature qui invente et interroge, qui propose et dérange. C'est une littérature consciente des réussites et des échecs de ses aînées et qui veut à la fois les revendiquer et les critiquer. C'est également une littérature du vacillement et du deuil, de l'affliction et de la célébration, bref, de l'inconstance et de la contingence.

Si nous avons décidé de nous intéresser dans le cadre de ce travail à l'étude de deux cas contemporains, le but demeure toutefois celui de mettre en perspective une écriture de l'« entre-deux », soucieuse à la fois de son état et de celui du monde qu'elle décrit, chérit, ou parodie. Cet esprit novateur a toujours été un embrayeur *sine qua non* dans l'histoire littéraire mais curieusement c'est à l'approche de chaque fin de siècle que la question prend une nouvelle allure. A ce propos, il semblerait que la littérature fin-de-siècle ait souvent quelque chose de particulier. Comme l'a brillamment rappelé Pierre Brunel²⁶, la fin du siècle précédent ne pouvait empêcher la doxa littéraire de faire l'analogie avec la fin du XIX^{ième} siècle, d'autant plus que ce qui était valable pour cette dernière, l'est aussi, dans une certaine mesure, pour celle de la fin du XX^{ième} siècle : crise de la société, fluctuation des genres, etc. Cette dispersion générique n'est pas en soi une nouveauté. Depuis que les écrivains romantiques se sont emparés de ce sujet, les différentes périodes esthétiques qui se sont succédé voulaient, chacune à sa manière, régler définitivement cette question du genre. La veine qui représenterait bien cette fin de siècle – et donc le début de cette littérature contemporaine – c'est sans doute l'intérêt

²⁵ Ch. Baudelaire, « L'École païenne », 1853 in. *L'Art romantique*.

²⁶ P. Brunel, *op. cit.* 2002, p. 211.

affichée pour le récit. Dans *L'Ère du vide* (Gallimard, 1983), Gilles Lipovetsky parlait déjà d'une défection des « grands récits », ce qui se traduira concrètement par l'avènement d'une forme de repli individualiste. Sans doute l'épuisement de la modernité au début des années 80 a-t-il favorisé un épanouissement en quantité et en qualité du récit, étiquette qui remplace manifestement de plus en plus celle de « roman ». C'est dire que ces écrivains contemporains ne refusent pas le roman traditionnel et ne luttent guère contre lui comme le faisaient les nouveaux-romanciers quelques décennies auparavant²⁷. Ils le parodient en proposant une infinité de jeux de complicité entre ses différentes composantes. Il faut dire que dans les années 60-70, c'est les historiens qui ont pu et su adopter le récit, stigmatisé par les recherches structuralistes. En témoigne cette déclaration de l'historien Paul Veyne :

« Nous avons remplacé les romanciers comme témoins du réel »²⁸.

Ainsi, à partir des années 80, les biographies de personnalités vont refaire surface et trouvent un large accueil auprès du public. Avatars de la littérature contemporaine, le « récit de vie » et le « récit de soi » marqueront leur grand retour heureux. Dès lors, ils puiseront toute leur force dans l'exigence même de leurs renouvellements. Ainsi, certains éléments traditionnels du genre autobiographique comme l'inscription temporelle, l'« égocentrisme de l'intrigue » et par-dessus tout, le respect de l'ordre chronologique de la narration sont souvent en suspens dans ces récits de vie et/ou de soi contemporains. Partant, le texte ne semble vouloir saisir que certains moments d'une vie. On renouera avec le « détail » à telle enseigne que l'on peut même parler avec D. Viart d'une « propension à la minutie »²⁹. C'est la preuve incontestable de l'intérêt que porte aujourd'hui la littérature à la vie, au monde et à l'être. On pense toujours à ce que Roland Barthes disait déjà dans les années 80 à propos de ce qu'il nommait "biographèmes" :

« J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des "biographèmes" »³⁰.

²⁷ C'est sans doute dans cet esprit que Jean-Edern Hallier publie dès 1980 un roman qu'il intitule *Fin de siècle*.

²⁸ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, cité d'après Bruno Vercier & Jacques Lecarme, *La littérature en France depuis 1968*. Paris. Bordas 1982, p. 117.

²⁹ Cité par D. Viart dans son entretien avec Bruno Blanckman, le 24 janvier 2011.

³⁰ R. Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, Cahiers du Cinéma, 1980, p. 54.

A ce propos, un autre hommage à la théorie barthésienne se fait jour chez ces écrivains contemporains, celui de l'émergence d'une volonté d'écrire non plus depuis une « vocation » mais bien à partir d'un désir de « jouissance » de l'acte même d'écrire. « Écrire » devient dès lors synonyme de « plaisir » dans ces textes essentiellement narratifs³¹.

Or, à côté de cet enlèvement créatif et cette jouissance contemporains, un sentiment de malaise et d'illégitimité se fait sciemment jour, preuve sans doute que si le « soupçon » jeté sur les formes littéraires, on le doit surtout aux « modernes », c'est curieusement les contemporains qui semblent en *hériter*. Ainsi consternés, ces derniers doivent « faire face », selon l'expression de Sartre, à ce « malaise » dont parlait abondamment Barthes. Nous nous joignons bien volontiers à D. Viart qui soutient l'idée selon laquelle il existe bien trois éléments qui seraient à l'origine de ce sentiment d'illégitimité – avec et/ou à partir duquel écrit l'écrivain contemporain – : d'abord, le poids d'un passé stérilisant hérité de l'histoire littéraire (ancienne et récente). Puis, certains appels à décréter « la mort de l'auteur » depuis l'avènement de la théorie barthésienne. Et, enfin, le fatalisme d'être né et d'avoir grandi en Province, au sein d'une langue patoise loin de celle de la Littérature fantasmée. De plus, si l'on associe souvent les Romantiques au phénomène du « mal du siècle » en raison de l'émergence d'un sentiment de déchirement, la littérature contemporaine aborde ce phénomène à partir d'une double « incertitude ». D'abord liée à l'héritage familial, puis à l'héritage littéraire. L'importance de ce double héritage est livrée dans un passage de Pierre Bergounioux :

« Je me suis trouvé là dans une espèce de parenté malheureuse et posthume, une communauté d'intérêts dans cette lutte symbolique où l'on s'efforce de sauver quelque chose de soi »³².

Ce passage en dit long sur le débat qui s'est depuis installé entre le sujet contemporain et son héritage. C'est dire que l'écrivain contemporain refuse résolument la théorie de la « *tabula rasa* » prônée par les avant-gardes. A l'épineuse question de la « rupture », l'écrivain contemporain préfère le questionnement sur son héritage. Le passé est dès lors réinvesti, réinterrogé, palpé, pétri. Il ne s'agit plus de s'opposer à lui mais d'aller à sa (con-)quête dans le

³¹ A ce propos, lire aussi l'excellent hommage que rend Julia Kristeva à Roland Barthes dans « De l'écriture comme étrangeté et comme jouissance », in. "Roland Barthes en spirales", *R/B*, recueil publié sous la direction de Marianne Alphant et Nathalie Léger, Paris, Seuil, édition du Centre Pompidou et IMEC, 2002, pp. 81-85

³² P. Bergounioux, *L'Orphelin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 88.

but de (se) chercher une légitimation. Il s'agit dès lors d'une démarche critique qui, voulant questionner l'être et le monde, se questionne et se cherche elle-même.

Par conséquent, ce *Malaise dans la littérature*, pour reprendre un titre d'Alain Nadaud, paru en 1993, va vite se ressentir au niveau de la langue. A la question de Marianne Alphant de savoir s'il se considère comme un « auteur moderne », Pierre Michon répond :

« La table rase est une bêtise, nous avons lu, nous sommes quand même un peu informés, nous écrivons sur et avec la littérature universelle, nous ne passons pas par-dessus. Nous imitons, oui, comme on l'a fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même temps nous n'imitons pas : chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni »³³.

L'aveu est on ne peut plus clair ici : la métaphore des pères synthétise majestueusement les deux filiations : génétique et littéraire. Le matériau langagier devient dès lors un objet : C'est par la langue qu'on peut rendre hommage à ces figures disparues et c'est par la langue aussi qu'on risque de les trahir. C'est le cas d'un certain nombre d'écrivains contemporains (Michon, Bergounioux, Echenoz, etc.), qui, en optant pour une écriture résolument précieuse, espéraient quelque part compenser la médiocrité des « vies » narrées. De l'autre bout, certains écrivains préfèrent se réfugier dans une sorte de langue patoise, celle-là même qu'ils parlaient étant jeunes, celle qui leur rappelle leurs origines provinciales. Pour cette deuxième catégorie d'écrivains, dont le porte-étendard serait sans doute Annie Ernaux, la fidélité est d'abord une fidélité à la langue, au passé vécu et au souvenir qui demeure vivace.

Notre travail sera porté par le besoin d'élucider ce choix de l'écrit de soi comme matériau, sujet, et procédé de transmission d'un souvenir, d'une histoire et d'une identité en pleine interrogation fondatrice. « Comment en est-on arrivé là ? », « Qui sommes-nous par rapport à Eux ? », « Peut-on prétendre leur être fidèles sans prendre le risque de les trahir ? ». Ces trois questions constituent le point de départ de ces projets (com-)mémoires que nous allons ausculter dans notre étude.

Engrangeant à la fois une substance autobiographique et un savoir historique indéniables, ces récits de soi mettent en évidence une certaine « géographie sociale » pour reprendre

³³ Pierre Michon/Marianne Alphant, *L'Œil de la lettre : « rencontre avec Pierre Michon »*, 1994, p. 6.

l'expression de Laurent Demanze³⁴. Ces « romanesques du réel » tentent de restituer minutieusement certains épisodes plus ou moins anodins du passé. Et pour ce faire, le processus de mémorisation ne suffit point. Il faut dès lors se documenter et/ou fabuler. Les liens de complicité et de complexité qu'entretiennent ces récits avec la fiction ont toujours rassuré en même temps qu'inquiété. Ils ont rassuré dans la mesure où pour cette littérature, la fiction n'est plus considérée comme le contraire de la réalité, mais plutôt comme une autre réalité, une réalité parallèle. Elle est devenue de ce fait substantielle à beaucoup de récits de soi contemporains à tel point que les écrivains l'assument amplement aujourd'hui et que les lecteurs ne la voient plus comme synonyme de « mensonge » :

« On aura compris que "fictionnel" n'a rien à voir avec "fictif" – au sens d'une activité factice, mensongère, feinte, reposant sur des leurre –, car la fictionnalisation peut être une activité très sérieuse, comme c'est le cas dans certaines démarches scientifiques ou artistiques »³⁵.

Ce rapprochement fatal entre les récits de soi et la fiction peut inquiéter en ce qu'il émet constamment de véritables doutes sur le matériau autobiographique, mettant ainsi à l'épreuve le processus rousseauiste de « sincérité », cher à l'écriture personnelle. Ajoutons à cela toutes ces fois où volontairement ou non des personnages tergiversent en affichant leur ambiguïté, leur amnésie et leur confusion. Le traitement de la matière fictionnelle est alors différemment considéré au sein de ces récits hésitants et remplis de blancs et d'incertitudes. Ce sont des récits vibrants dont le souhait vise à rompre avec le mutisme et le manque. Anne Martine Parent et Karin Schwertner parlent d'une

« esthétique du *patchwork*, c'est-à-dire d'un montage et d'un tissage des traces d'un passé lacunaire, les récits sont traversés d'un devoir de mémoire envers ce passé familial et de la reconnaissance de l'oubli dont il a été l'objet »³⁶ (Italique des auteurs).

³⁴ L. Demanze, « Territoires de Pierre Michon. Introduction », *Roman 20-50*, vol. 48, n°2, 2009, pp. 5-12.

³⁵ A. Rabaté, « La fictionnalisation des paroles et des gestes : *Les Années d'Annie Ernaux* », *Poétique*, n°173, juin, 2013, p. 105. Dans son article, Rabaté donne par ailleurs l'exemple du film *La vie est belle* (1997) de Roberto Benigni ou encore celui des fictions reposant sur un « mentir vrai ».

³⁶ A.-M. Parent et K. Schwertner, présentation de « *Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires*, Temps Zéro, http://tempszero.contemporain.info/docannexe/file/899/t0_5_presentation.pdf [dernière consultation le 18/04/2016].

Ces figures de l'héritier se sentent abyssement le devoir de faire l'inventaire de ces legs reçus dans l'absence d'un testament légitime. Un dialogue *in absentia* s'installe à partir de là entre ces écrivains-personnages et leurs illustres prédécesseurs. On n'est donc plus à l'ère des écrivains « bâtards » comme les nommait audacieusement Marthe Robert³⁷ mais bien dans une époque où les écrivains ont conscience de leur double héritage biologique et littéraire comme le décrivent Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze :

« Le sujet contemporain s'éprouverait ainsi dans une rencontre singulière avec ses ascendants et ses spectres, tout en élaborant des généalogies artistiques et intellectuelles. Filiation biologique et affinités électives se confondraient alors, dans une même recherche de modèles et de références, à rebours cependant des canons et des hiérarchies instituées »³⁸.

Cet héritage qui n'est ni reçu ni à recevoir sera donc à reconstituer par les mots et les pensées et, chemin faisant, l'héritier contemporain se trouve fatalement confronté à un double paradoxe :

« [...] puisque d'une part, il congédie la longue durée du temps généalogique pour s'inventer singulièrement, tandis que de l'autre, il doit se faire le dépositaire des vies ancestrales estompées par l'accélération historique de la modernité. [...] Tout se passe comme si ces héritiers problématiques étaient tiraillés entre la nécessité moderne d'une destitution des figures parentales pour advenir à soi et le souhait d'une restitution des vies de l'ascendance pour qu'elles ne sombrent pas dans l'oubli »³⁹.

Ce double paradoxe permet à l'écrivain à la fois de revendiquer son héritage et de s'affirmer sur le plan individuel générant ainsi une certaine déchirure essentielle à ses questionnements liés à l'origine et à l'identité. Cette anamnèse implique l'émergence d'une certaine idée de « dette »⁴⁰ et d'un devoir de mémoire. Cette « revenance », ce retour des figures disparues est

³⁷ Cf. M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977 [1972].

³⁸ M-E. Lapointe et L. Demanze, « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 7.

³⁹ L. Demanze, « Les possédés et les dépossédés », in. *Études françaises*, Vol. 45, N°3, Montréal, PU de Montréal, 2009, p. 12.

⁴⁰ Dans Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, p. 497, parle de de « charge », de « poids ».

perçu à la fois comme le gage d'une reconnaissance *a posteriori* mais aussi comme la preuve de l'existence substantielle d'un doute lié au processus de transmission et à la mémoire. Cette mémoire est, disons-le, faillible, fragmentaire, lacunaire. La transmission demeure *ipso facto* inachevée, inquiétante, incertaine.

Ces récits des origines (se) posent aussi avec une certaine acuité, outre les questions de transmission et d'héritage, celles des rapports entre l'écriture et l'identité. Ils s'installent dès lors dans cette conviction que

« la littérature, dans sa difficulté même, n'est pas une littérature qui se complaît dans la production de fiction ni dans un témoignage quelconque. Elle est une expérience de la langue. Elle s'installe dans ce défaut d'une langue dont les vicissitudes et les trahisons ont été mesurées par les décennies structurales »⁴¹.

On s'intéresse de nouveau à la langue mais sans pour autant en faire un sujet de pure spéculation. Cette réconciliation à la fois avec le fond et la forme implique un autre enjeu : faire en sorte que coexistent la fragilité de ces figures narrées et la puissance de la langue utilisée (quand bien même revendiquée « plate » par certains écrivains à l'image d'Annie Ernaux). Certains cependant, à l'instar de Pierre Michon, de Pierre Bergounioux, de Pascal Quignard, ou encore de Jean Echenoz revendiquent cette proximité avec le formalisme, non pas comme mouvement ou formation littéraire mais en ce qu'il désigne cet attachement à la langue et ce travail de fourni fourni à chaque mot, à chaque syllabe comme l'avoue délibérément Jean Echenoz :

« Je suis très attaché au formalisme. Et je tiens à cette idée, je tiens à cette pratique, la façon dont un objet est construit, et la façon dont il progresse. La façon dont il est structuré, agencé jusque dans ses détails, me paraît au moins aussi importante que le propos. C'est cela le « plus de prose » : l'idée d'une prose romanesque qui transcende des formes au fond hétéroclite, et c'est là que cela passe »⁴².

⁴¹ D. Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1999, p. 135.

⁴² Émission télévisée : « Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ? : 'les nouveaux malfaiteurs' », 1998, vidéo de 26 minutes. Réalisation José Chidlovsky, Jean-Baptiste Harang et Jean-Claude Lebrun, et avec la participation de Pierre Michon, Jean Echenoz, Pierre Bergounioux, Pascal Quignard et François Bon. En ligne sur : https://www.youtube.com/watch?v=ni30DDG_9qw [visionnée le 15 février 2015].

Cette veine littéraire contemporaine, qui ne cache guère son grand intérêt pour l'écriture personnelle, a pu et su trouver les moyens d'assumer à la fois une certaine tradition littéraire mais aussi de proposer de nouveaux genres comme celui du « récit de filiation ». C'est Annie Ernaux avec *La Place* (Gallimard, 1983) et Pierre Michon avec *Vies minuscules* (Gallimard, 1984) qui vont, à un an d'écart, « ouvrir la valse » en renouant avec cette pratique qui va vite devenir une « tradition du nouveau » pour reprendre un titre d'Harold Rosenberg.

Annie Ernaux est une écrivaine contemporaine active depuis le milieu des années 70. Son œuvre, pour l'essentiel autobiographique, tisse des rapports de proximité avec les sciences humaines et en premier plan avec la sociologie. Depuis la publication de son premier texte *Les Armoires vides* (Gallimard, 1974), l'œuvre ernausienne revient souvent sur les mêmes thématiques (les origines paysannes normandes et le départ de la Province ; les rapports difficiles avec ses parents, ses compagnons et puis ses fils ; la lutte des classes sociales ; la question féminine ; son avortement clandestin ; sa formation et son statut de professeur). Sa production, qui s'étend sur plus de quarante-deux ans, propose également une réflexion sur la société française de l'après-guerre à nos jours, sur la rencontre des mémoires individuelles et collectives ainsi que sur l'inscription de l'Histoire au sein du récit.

Avec une importante œuvre (réunissant des romans, des textes d'inspiration autobiographique, des entretiens, des articles en revues ou en magazines, etc.), la carrière littéraire d'Annie Ernaux a été récompensée par l'attribution de plusieurs Prix⁴³.

Pierre Michon, contrairement à Annie Ernaux n'est pas professeur. Après une maîtrise en Lettres entamée puis abandonnée, il cumule les petits emplois et avec eux les grandes difficultés financières. Ce n'est qu'à trente-neuf ans que Michon publie *Vies Minuscules* (Gallimard, 1984), son premier texte dont il dira plus tard qu'il l'a « sauvé » de devenir clochard. Avec l'obtention, la même année, du Prix France Culture⁴⁴, sa carrière d'écrivain est lancée une fois pour toutes. Les années suivantes vont le voir publier des textes consacrés essentiellement à certaines grandes figures de la littérature, de l'histoire et de l'art français et universel. C'est ainsi qu'il a pu sortir au grand jour la *Vie de Joseph Roulin* (Verdier, 1988), *L'Empereur d'Occident* (Fata Morgana, 1989), *Maîtres et serviteurs* (Verdier, 1990), *Rimbaud le fils* (Gallimard "L'un et l'autre", 1991), *Trois auteurs* (Verdier, 1997), *Corps du roi* (Verdier, 2002)

⁴³ A ce jour, Annie Ernaux a reçu : le Prix Renaudot 1984 pour *La Place* ; le Prix Marguerite-Duras et le Prix François-Mauriac 2008 pour *Les Années* ; le Prix de la langue française 2008 pour l'ensemble de son œuvre. Elle est, par ailleurs, Docteur *honoris causa* de l'université de Cergy-Pontoise 2014.

⁴⁴ Ex-aequo avec *Feuilles tombées d'un discours* (éd. Ryôan-ji, 1984) de Jean Tortel.

ou encore *Les Onze* (Verdier, 2009). Entre temps, d'autres entretiens à propos des mêmes thématiques sont regroupés et publiés chez Albin Michel. Le plus médiatisé d'entre eux demeure sans doute *Le Roi vient quand il veut : propos sur la littérature* (2007).

Dans l'ensemble, l'œuvre de Michon est animée par un souffle poétique profond, un besoin urgent de rendre hommage à la fois à certains grands noms de l'Art (littérature y compris) mais aussi à certaines figures « minuscules », inconnues, méconnus ou tout simplement oubliées par la grande Histoire. Son œuvre, nettement moins importante en nombre que celle d'Annie Ernaux, ne l'a pas empêché de recevoir plusieurs distinctions prestigieuses⁴⁵.

Ces deux brèves présentations de nos deux auteurs nous donnent déjà un aperçu global sur l'itinéraire et l'évolution de la production de chaque écrivain. Elles nous éclairent surtout sur le fait qu'outre le lien générationnel de ces textes, ce sont les thématiques de l'ascendance et de l'héritage (biologique et littéraire) qui les jalonnent manifestement. Ce phénomène, nous avons constaté qu'il se déploie pleinement à travers *La Place* d'Annie Ernaux et *Vies Minuscules* de Pierre Michon. Ces deux textes ont marqué un tournant dans la littérature personnelle du début des années 80. L'avènement de cette tendance littéraire a vite invité la doxa à s'intéresser aux deux auteurs. Si, dès la parution des *Vies minuscules* en 1984, la critique et recherche universitaire ont commencé à s'intéresser aux travaux de Pierre Michon, il a pourtant fallu attendre 1999 pour voir émerger la première thèse monographique consacrée à l'œuvre michonienne⁴⁶. Dans la foulée, le premier colloque traitant de la production michonienne a eu lieu en 2001 grâce au grand enthousiasme d'Agnès Castiglione. Depuis, certaines thèses ont été soutenues dans la décennie qui allait suivre⁴⁷.

⁴⁵ A ce jour, outre le Prix France Culture 1984 pour *Vies minuscules*, Pierre Michon a reçu : le Prix de la Ville de Paris pour l'ensemble de son œuvre en 1996 ; le Prix Louis-Guilloux pour *La Grande Beune* en 1997 ; le Prix Décembre en 2002 pour *Abbés et Corps du roi* ; le Grand prix de littérature de la SGDL pour l'ensemble de son œuvre en 2004 ; le Grand prix du Roman de l'Académie française 2009 pour *Les Onze* ; le Prix Petrarca Preis pour l'ensemble de l'œuvre en 2010 ; le Grand prix Ardua pour l'ensemble de son œuvre en 2013 ; et plus récemment, le Prix Marguerite-Yourcenar pour l'ensemble de son œuvre en 2015.

⁴⁶ Patrick Spens, *La Mémoire et la grâce. Une présentation critique*. Thèse de doctorat, sous la dir. de Pierre Gille, univ. de Nancy 2, 1999.

⁴⁷ A rappeler, non exclusivement, les précieux travaux doctoraux de :

- Oana Panaïte, *La littérature et ses ombres : Invention esthétique et questionnement éthique dans la prose narrative contemporaine*, sous la dir. de Jean-Yves Tadié, univ de Paris 4, 2004.
- Laurent Demanze, *Généalogie et filiation : une archéologie mélancolique de soi : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Pascal Quignard*, sous la dir. Dominique Viart, univ de Lille 3, 2004.
- Laëtitia Delassus, *L'écriture narrative de Pierre Michon et Richard Millet : "Vies minuscules", "La Grande Beune" et "la Gloire des Pythre", "L'Amour des trois sœurs Piale" : étude comparative*, sous la dir. de Jean-Pierre Moussaron, univ. de Bordeaux 3, 2006.
- Séverine Bourdieu, *Proses de la mémoire : enquête, archive et photographie dans le récit français contemporain*, sous la dir. de Dominique Rabaté, univ. de Bordeaux 3, 2006.

Annie Ernaux, quant à elle, a suscité beaucoup d'intérêts aussi bien chez les littéraires que chez les sociologues. Depuis la soutenance de la sociologue Isabelle Charpentier en 1999⁴⁸, un certain nombre de thèses a été publié⁴⁹.

Ce petit rappel des travaux doctoraux ayant été consacrés à nos deux auteurs montre bien qu'il n'y a, à ce jour, qu'une seule thèse qui a pu aborder conjointement Pierre Michon et Annie Ernaux. Il s'agit d'« *Éclats de vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon* », thèse d'Aurélié Adler sous la direction de Bruno Blanckeman, soutenue à Paris 3 en 2010. Au cours de nos investigations, nous avons surtout constaté qu'à notre connaissance, aucune thèse n'a pu traiter exclusivement des deux auteurs, ni encore moins des deux textes, pourtant curieusement fondateurs de ce genre à succès. C'est le premier élément qui nous a poussé à nous intéresser de près à *La Place* et aux *Vies Minuscules*. Il sera question dans le cadre de cette recherche doctorale d'ausculter le mécanisme d'écriture des deux livres et d'apprécier les parallélismes qu'on peut établir entre les deux projets. Les deux exemples sont intéressants à cet égard dans la mesure où ils ont cette particularité de mettre au centre de leurs interrogations une réflexion sur la généalogie familiale mais aussi sur la filiation littéraire.

Outre ce premier postulat, ces deux textes nous intéressent précisément en ce qu'ils ont en commun cette volonté de dire le « moi » et le « monde » par le biais d'un jeu habile de réalité et de fiction en se servant délibérément d'un « je transpersonnel ». Ces deux « archéologies familiales » nous interpellent également par leur volonté collective d'élucidation et de mise au

-
- Sabrinelle Bedrane-Tsalpatouros, *Les Recueils de récits brefs au tournant du second millénaire (1980-2005) : hybridité, multiplicité, généricité*, sous la dir. de Marc Dambre, univ. de Paris 3, 2006.
 - Aurélié Adler, *Éclats de vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, sous la dir. de Bruno Blanckeman, univ. De Paris 3, 2010.
 - Alexandre Bleau, *Les Vies de Pierre Michon : Étude spéculative des genres littéraires*, sous la dir. de Dominique Viart, univ. de Lille 3, 2012.

⁴⁸ Isabelle Charpentier, *Une intellectuelle déplacée : enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)*, sous la dir. de Bernard Pudal, univ. D'Amiens, 1999.

⁴⁹ On se contentera ici de rappeler certaines précieuses thèses consacrées à l'œuvre d'Annie Ernaux :

- Pierre-Louis Fort, *Écriture et deuil : la mort chez Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux*, sous la dir. de Julia Kristeva, univ. de Paris 7, 2004.
- Zohreh Nassehi, *Intimité et vécu social dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, sous la dir. de Christian Petr, univ. D'Avignon, 2006.
- Marguerite Cornier, *Soi-même comme objet : l'autobiographie selon Annie Ernaux*, sous la dir. d'Alain Cresciucci, univ. de Rouen, 2011.
- Perrine Parageau, *Formes et enjeux des récits d'enfance contemporains, 1980-2010 : Pierre Bergounioux, Marguerite Duras, Annie Ernaux, Jean-Marie Gustave Le Clézio*, sous la dir. de Dominique Viart, univ. de Lille 3, 2011.
- Oreida El Sakezli, *Recherche identitaire et mémoire collective dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, sous la dir. de Daniel Leuwens, univ. de Tours, 2013.

jour d'une démarche littéraire qui va à la fois contrecarrer l'opinion publique déjà établie et proposer de nouvelles voies tout aussi fécondes au sein de cette littérature.

Ces deux œuvres sont aussi bien des récits de soi que des récits de vie. Elles échappent ainsi à l'autobiographie, à la biographie et au roman. Chemin faisant, elles assument clairement cette volonté de s'introduire et d'introduire les personnages au sein d'une intimité révélée. Ces récits s'inspirent du roman, sans en faire un sujet de spéculation, sa dimension (méta-)fictionnelle. Ce sont des « autobiographies obliques », pour reprendre l'expression de Pierre Michon, qui suivent rarement un itinéraire chronologique bien déterminé. Elles constituent avant tout un recueil de souvenirs marquants à en croire Annie Ernaux :

« 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 »⁵⁰.

Cette empathie avouée se tournera vite en « enquête » sur le passé du père (quand au même temps le livre de Michon s'intéresse au passé de huit personnes ayant impacté sa jeunesse et d'autres qu'il n'aurait pas forcément connues). Et enfin, ces deux récits ont une dimension méta-critique (par rapport à ce qui les fonde) et méta-linguistique dans la mesure où la question du langage est au centre de chaque projet. Le rapport à la langue constitue à ce propos le grand point de divergence entre les deux desseins : quand le premier tente d'opter délibérément pour une « écriture plate » perçue comme ce par quoi on rend hommage à l'héritage familial, le second trouve dans une sorte d'écriture baroque le fondement même de son esthétique et de sa quête commémorative.

Les deux poétiques michonienne et ernausienne mettent aussi au grand jour la représentation d'un réalisme accru. L'infinité, la simplicité et la pauvreté jalonnent ces « vies » narrées si bien que l'on pourrait être tentés de les qualifier de « récits de paysan ». La province et par-dessus tout le milieu campagnard seront dès lors majestueusement réinvesties et reconquises. Loin de tomber dans les pièges du « misérabilisme » et du « populisme », ce réalisme contemporain sort aussi des vieux stéréotypes en proposant d'ausculter minutieusement l'éthique d'une vie et l'esthétique d'une littérature.

⁵⁰ A. Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 24. Les citations suivantes provenant de ce même texte seront mentionnées par l'abréviation *LP*.

Dès lors, un double enjeu s'impose de rigueur : vouloir restituer certaines figures du passé tout en interrogeant le statut de la littérature que l'on est en train de courtiser. Ces vies infâmes⁵¹ et minuscules, inconnues et mystérieuses constituent le symbole même de cette littérature contemporaine. Ce sont aussi des récits de l'avènement et de l'achèvement, de la marginalité et de l'insouciance, de l'évolution et de la métamorphose, du banal et du mythique, mais également de l'ascension et de la scansion (au sens figuré). Bref, ce sont par excellence des œuvres de l'entre-deux. Il s'agit dans ce travail d'essayer de comprendre le mécanisme d'écriture de ces deux textes tout en montrant que ces récits de vie n'envisagent plus de retracer l'itinéraire d'une vie, mais bien de la reconstituer en signalant ses failles et ses déboires, ses fiertés et ses gloires. Ces textes sont ainsi fortement traversés de doutes et d'incertitudes. Rien n'y est certain et tout demeure possible. Le texte devient alors un lieu de mémorisation et d'interrogation, d'élucidation et de réflexion. Cette écriture tombale représente donc la cheville ouvrière du « récit de filiation » contemporain.

Si nous avons opté pour une étude comparative, c'est sans aucun doute dans le but de comprendre l'émergence et le traitement de ce genre émergent, sa complexité, ses spécificités, ses limites et ses revendications. Notre ambition sera aussi de voir comment s'articulent finalement avec maestria cette volonté de rendre hommage et ce besoin fatal de recourir au processus de fictionnalisation. Il sera également question de montrer comment nos deux œuvres traitent de ce que Maurice Blanchot appelait autrefois une « mise en réflexion du langage ». Nos deux écrivains, en revendiquant leur amour pour la langue et le besoin indéfectible de pousser à l'extrême ses limites, plaident pour un retour à la narration, au personnage, à l'intrigue et aux grands artisans de cette Littérature universelle. Cette démarche conciliatoire implique l'émergence d'une certaine dynamique des retours que nous avons décidé d'aborder, comme nous l'avons évoqué *supra*, en quatre points distincts mais complémentaires : retour du récit, retour du sujet, retour du réel et retour aux sources. Tout au long de cette recherche doctorale, il sera question de mettre à l'épreuve cette poétique des retours avec les écrivains et les corpus que nous avons retenus. En quoi nos choix littéraires sont-ils parfaitement représentatifs de ces retours triomphaux ? Que nous apprennent-ils de plus sur cette littérature dérangeante ? A quel(s) besoin(s) répondent-ils ? Comment et par quels procédés interrogent-ils le double héritage familial et littéraire ? Dans quelle mesure nos textes ont-ils été précieux dans la

⁵¹ « Infâmes », pour reprendre le terme utilisé par Michel Foucault, ne désigne pas forcément le fait d'être accablé d'une « infamie », mais cet adjectif est à interpréter à partir de son étymologie latine : *fama* = réputation. Ce sont donc des « vies » non célèbres.

production littéraire postérieure à leur parution ? Quelle place tiennent-ils dans le paysage littéraire, critique, journalistique et universitaire d'aujourd'hui ? Notre première grande partie, après avoir ausculté cette dynamique des retours, inhérente à l'analyse de nos textes, et après avoir redessiné un panorama historico-littéraire des conditions et circonstances de production, de publication et de réception des œuvres de notre corpus, tâchera de la mettre en lien avec les œuvres de notre corpus en interrogeant leur portée pragmatique et littéraire. Notre deuxième grande partie aura pour ambition d'étudier de plus près la mise en lumière du concept de « chronotope » dans *La Place* et *Vies Minuscules* et quel(s) rôle(s) joue cette notion dans le projet global voulu par chaque auteur. Cette étape de la thèse abordera également et longuement l'épineuse question de la figure paternelle qui constitue la colonne vertébrale de ces deux « récits ». Cette deuxième partie s'achèvera par une étude stylistique qui tiendra compte des spécificités de chaque projet littéraire ainsi que de l'émergence de certains éléments problématiques (déclarations dogmatiques et prises de position contradictoires, etc.). Notre troisième partie s'intéressera aux rapports que tissent nos textes avec les sciences humaines et sociales et leur imbrication mutuelle. Les questions de fiction et de polyphonie et leurs vertigineux liens avec les textes de notre corpus clôtureront ce travail doctoral.

Partie I :

Littérature contemporaine et

écritures de soi

Chapitre 1 : Poétique des « retours » dans les écritures de soi contemporaines.....39

1. Retour du Récit.....	41
2. Retour du Sujet.....	45
3. Retour du Réel.....	47
4. Retour aux Sources (familiales et littéraires).....	49

Chapitre 2 : L'émergence des « récits de filiation » à partir des années 80.....51

1. Entre évolution et révolution.....	53
2. Entre « intériorité » et « antériorité ».....	56

Chapitre 3 : Autour des deux œuvres.....57

1. Est-il utile d'étudier la biographie d'un auteur ?.....	58
2. Conditions et circonstances de production, de publication et de réception.....	60
3. L'œuvre de l'adulte et l'œuvre de l'âge mûr.....	63
4. Le récit reçu par ses contemporains. Entre immédiateté et postérité.....	66
5. L'art de se prêter aux interviews chez Ernaux et Michon.....	68
5. 1. Du témoignage écrit au témoignage parlé.....	69
5. 2. Entre exposition et retrait.....	70
5. 3. Rassembler et publier ses entretiens.....	72

Chapitre 4 : Étude paratextuelle.....	73
1. Composition et structure des œuvres.....	73
2. Analyse des titres.....	76
Chapitre 5 : Étude du chronotope dans <i>La Place</i> et dans <i>Vies minuscules</i>.....	79
1. La temporalité.....	80
1. 1. Se souvenir du/au présent.....	81
1. 2. Temporalité et narrativité.....	83
1. 3. Les temps verbaux dans le récit.....	85
2. La spatialité.....	86
2. 1. La maison familiale.....	88
2. 2. La genèse académique (l'école et l'université).....	90
2. 3. Le village.....	93
2. 4. La ville.....	95
2. 5. L'étranger.....	97
Chapitre 6 : Une écriture aux frontières.....	98
1. Œuvres de l'entre-deux.....	98
1. 1. Qu'est-ce qu'un « entre-deux » ?.....	98

1. 2. L'« entre-deux » chez Annie Ernaux et Pierre Michon.....	98
2. Entre engagement et implication.....	100
Conclusion partielle.....	103

Partie I : Littérature contemporaine et écritures de soi

Chapitre 1 : Poétique des « retours » dans les écritures de soi contemporaines

« J'ai dit et répété que pour moi « postmoderne »
ne signifiait pas la fin du modernisme
mais un autre rapport avec la modernité ».

J-F. Lyotard⁵².

Si la « poétique » (à ne pas confondre avec la « poéthique ») telle qu'Aristote l'a si bien définie vers 340 avant J.-C s'intéressait plutôt au genre de la « poésie », ce terme est devenu depuis polysémique et il échappe à toute définition *holistique*. Nous entendons par « poétique » un ensemble cohérent de critères esthétiques, stylistiques, génériques et éthiques qui reviennent fréquemment chez un écrivain donné. Plus que d'un « fait de style », nous préférons parler d'une « poétique » en ce que cette appellation donne à voir une certaine cohérence multidimensionnelle qui perdure à travers les textes d'un même auteur.

Notre démarche s'appuiera amplement sur la définition donnée à ce processus comme étant une « théorie de la littérature ». Il s'agit donc d'ausculter les phénomènes les plus éloquents et les plus récurrents dans un projet donné afin d'en tirer des conclusions qui aideront à l'interprétation et à la compréhension du monde vu par l'auteur. Ainsi, pour Vincent Jouve,

« Dans l'absolu, la poétique se donne pour but d'identifier les lois générales qui permettent de rendre compte de la totalité des œuvres littéraires. Dans ses emplois relatifs, la poétique se penche sur les choix opérés par un texte, un écrivain ou une école dans cet ensemble de possibles »⁵³.

Partant, notre définition de la « poétique », dans le cadre de ce travail, n'abordera donc pas forcément l'acception traditionnelle de cette notion comme « étude de la poésie » pour la simple et bonne raison que nos textes sont de la prose. Il s'agira donc d'identifier et d'analyser les principes et les structures d'écriture propres aux écrivains de notre corpus. Mais avant cela, intéressons-nous à ce phénomène des retours qui caractérise notre époque contemporaine afin

⁵² J-F. Lyotard, « Réécrire la modernité », in. *Les Cahiers de philosophie*, n°5, 1988, p. 64.

⁵³ V. Jouve, « De quoi la poétique est-elle le nom ? », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'Aventure poétique », décembre 2012, URL : <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>, page consultée le 04 avril 2018.

de comprendre l'impact d'une telle métamorphose sur les choix génériques et stylistico-esthétiques de nos auteurs.

Dès lors, parler des « retours » dans le paysage littéraire contemporain suggère qu'il y a déjà eu un renoncement à un moment donné de l'histoire. Où ? Quand ? Comment ? Par qui ? et surtout Pourquoi ? telles sont les questions qui taraudent d'emblée tout aventurier de cette littérature émergente. En 1981, John Barth revient sur cette rupture qu'il y a eu entre les écrivains du siècle dernier d'une part, et les mythiques commandements du récit classique (ou « prémoderniste », selon ses mots) de l'autre :

« la linéarité, la rationalité, la conscience, la causalité, l'illusionnisme naïf, le langage transparent, l'anecdote innocente et les conventions morales des classes moyennes »⁵⁴.

Les écrivains modernes ne dissimulaient guère leur désaccord avec ces principes saints ni leur méfiance par rapport au langage, un sentiment sans doute galvaudé par un climat d'incertitude traversé par les affres des deux guerres mondiales. C'est ainsi que peu à peu une sorte d'écriture impersonnelle s'empara de la scène littéraire de cette époque, poussant même un certain Roland Barthes à décréter la mort (prématurée ?) de l'auteur à la fin des années 60. A cela s'ajoute le fait que dès les années 70, la linguistique et ses branches ont commencé à s'imposer comme étant de nouvelles alternatives aux écritures et aux analyses littéraires. Leur introduction et puis leur développement dans ces années-là avaient impacté profondément la critique littéraire en lui offrant d'inédites méthodes d'étudier les textes, et inversement, la littérature offrait à la linguistique de nouveaux terrains aussi sophistiqués que possible. Mais à côté de ce nouveau souffle introduit par la linguistique, il faut dire que les écrits de ces trois décennies post-guerre ont abandonné peu à peu le sujet en faveur d'audacieuses expérimentations au sein même du texte.

Dans un élan de nostalgie et d'aventure, la littérature des années 80 va, contre toute attente, renouer avec l'écriture romanesque et ses éléments traditionnels et conventionnels : l'intrigue et le personnage. Elle s'intéressera ainsi à tout cet héritage littéraire et artistique ancien et récent. Cet enthousiasme contemporain pour les littératures précédentes va se traduire par l'émergence d'une dynamique des « « retours » lesquels marquent déjà la grande nouveauté de cette littérature. Interroger la création littéraire en ce qu'elle a de plus original mais aussi en ce qu'elle

⁵⁴ J. Barth, « La littérature du renouvellement », in *Poétique*, n° 48, Paris, Seuil, décembre 1981, p. 402.

a pu puiser grâce à son passé épique, telle serait sans doute l'ambition première de cette littérature en plein essor. Dans la perspective de mieux présenter les œuvres de notre corpus et de les mettre en lien avec cette « poétique des retours », nous allons tenter de comprendre dans cette première grande partie ce processus d'investigation qui consistait à revenir sur « ce qui a été » afin de proposer quelque chose de nouveau.

1. Retour du Récit

Depuis l'avènement de l'époque romantique qui, elle-même, s'appuyait délibérément sur les vieilles théories aristotéliennes, la question des genres ne cesse de diviser aussi bien les critiques que les écrivains eux-mêmes. En affichant, non sans angoisse, son avis sur ce SDF (sujet à débat sans fin), cette littérature contemporaine ne fait pas l'exception de ses prédécesseuses. En 1989, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* (Le Seuil), Jean-Marie Schaeffer exprimait déjà cette inquiétude liée à l'épineuse question des genres dans la littérature contemporaine. Il écrivait :

« De tous les champs dans lesquels s'ébat la théorie littéraire, celui des genres est sans nul doute un de ceux où la confusion est la plus grande »⁵⁵.

Une telle déclaration prouve que dans le contexte contemporain, la question générique est tellement ambigüe que les écrivains, afin de de la cerner ou de l'éviter, préfèrent souvent parler de « récit ». C'est le cas de Pascal Quignard qui semble réticent quant à l'idée d'une catégorisation générique et/ou herméneutique. Dans *Rhétorique spéculative*, paru en 1995, il écrit :

« Les catégories (contes, mythes, légendes, romans, etc.), les analyses (philologiques, textuelles, esthétiques, psychanalytiques, etc.) sont des pièges compliqués que le chasseur peut mettre ou non dans sa besace : elles n'apprennent rien sur les proies »⁵⁶.

⁵⁵ Cité par P. Brunel, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002, pp. 213-214.

⁵⁶ P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 198.

Quatre ans plus tard, et lors d'une émission télévisée (en présence de Pierre Michon, Pierre Bergounioux, François Bon et Jean Echenoz), il revient sur cette question en récusant résolument l'appartenance à un genre littéraire précis :

« [...] Ce qui m'ennuie dans le mot de roman, pour le prendre, ça voudrait dire que tout ce qui sera contenu dans ce livre sera faux ; et ce qui m'ennuie dans le mot essai, ou dans le mot autobiographique, c'est que tout ce qui y sera contenu sera vrai — pourquoi voulez-vous à l'avance que je confisque une part de moi de ce que je voudrai dire de mon expérience ? Je veux à la fois le faux, à la fois le vrai, pouvoir dire je, il, nous, pouvoir utiliser tout le pronominal — malheureusement chaque genre use d'un fragment seulement de la ressource pronominale. C'est un peu comme si on avait demandé pendant des siècles à des compositeurs, à certains de composer en la majeur, d'autre en ut, d'autres en si bémol. Nous n'avons pas besoin de genre, pour des raisons d'authenticité à l'égard de ce que nous voulons vivre de nous. Écrire, c'est vivre, c'est penser quelque chose, ce n'est pas correspondre à quelque chose qui devrait être fait »⁵⁷.

Dans cette désormais célèbre déclaration, Quignard s'en prend à toute volonté de cataloguer les genres littéraires ou de les regrouper sous une étiquette. Écrire devrait permettre, selon lui, de sortir de la vieille dichotomie vérité/fiction que la généricité pourrait laisser entendre. Face à cette impasse générique, le « récit » se manifestera incontestablement comme le grand revenant dans le paysage littéraire post-moderne. Longtemps fustigé par les courants formalistes et structuralistes du siècle précédent, le « récit » semble intéresser profondément les écrivains d'aujourd'hui, qui semblent, dès lors, vouloir renouer avec une certaine pratique de la narrativité. Or, comme l'a rappelé très justement Françoise Revaz en 2009⁵⁸, cet heureux retour du récit ne doit pas laisser conclure à un retour du « modèle romanesque balzacien ». Loin de là. D'autant plus que dans ce retour, le traitement et la « réadoption » du récit passe par un jeu subtil, qui, voulant célébrer le modèle, propose de nouvelles formes, promettant de cette manière de nouvelles saisons d'écriture. Cependant, comme le signale Viart, malgré l'intérêt affiché pour le récit, force est de constater que dans ces œuvres émergentes,

⁵⁷ Cf. l'émission télévisée : « Qu'est-ce qu'elle dit Zazie ? : 'les nouveaux malfaiteurs' », 1998, *op. cit.*

⁵⁸ Voir notamment le chapitre 5 « Le roman postmoderne : le retour du récit ? », in *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Louvain-la-Neuve, De Boeck - Duculot, coll. "Champs linguistiques", 2009.

« Il n'y a plus d'autorité du récit ni du discours et c'est la fonction d'attestation du narrateur qui est le plus nettement mise en question »⁵⁹.

Le narrateur est dès lors au centre d'une entreprise narrative qui ne cesse d'afficher son doute par rapport à ce qu'elle est en train de dévoiler. Beaucoup d'écrits de soi contemporains se développent entre cette volonté d'assumer la narration des événements *tels qu'ils furent* et le besoin de rappeler que cette réminiscence n'est guère privée de tout processus de fictionnalisation même le plus involontaire. Et c'est là une autre nouveauté : au moment où la littérature de soi est, depuis les serments rousseauistes, censée s'en tenir au principe de « sincérité », le récit de soi contemporain repose sur cette volonté de revendiquer à la fois le « réel » et le « fictionnel ». A ce propos, dans une démarche herméneutique, Pierre Bergounioux tente d'ausculter ce rapport :

« L'axe romanesque est horizontal. Une action y trouve sa solution dans une action ultérieure et celle-ci sa justification dans celle-là. La posture réflexive, elle, est verticale. Elle creuse, s'enfonce au lieu de rebondir et de glisser. Le besoin de comprendre l'a emporté sur celui de montrer »⁶⁰.

Bergounioux explique cette nécessité que ressent le narrateur contemporain d'illustrer, d'étayer ou de justifier telle ou telle démarche. Dès lors, le récit de soi contemporain se déploie clairement dans ce va-et-vient entre l'indéfectible volonté de narrer le « réel » et l'impérieux besoin d'en douter d'une part, et puis le fatalisme presque inévitable de vouloir se justifier assez souvent, de l'autre. C'est avancer aussi avec Aron Kibedi Varga que

« Ce qui caractérise le plus profondément peut-être la nouvelle littérature postmoderne, c'est la renarrativisation du texte, c'est l'effort de construire de nouveau des récits »⁶¹.

Ce récit, mis à mal par les différents courants textualistes qui ont jalonné les trois décennies de l'après-guerre, nous interrogerons à la fois sa volonté de renouer avec certaines pratiques

⁵⁹ D. Viart, « portraits du sujet, fin de 20ème siècle », article disponible sur <http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>, [dernière consultation : 11/01/2016].

⁶⁰ P. Bergounioux, entretien avec Paul Martin, *L'Œil de la lettre*, 1994, cité par D. Viart, « Filiation littéraires », in. *Écritures contemporaines 2 – États du roman contemporain*, Caen, Minard, 1999, p. 124.

⁶¹ A. Kibedi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n°77, février 1990, p. 16.

déjà connues par le passé et puis sa capacité à proposer de nouvelles formes narratives. Annie Ernaux, pour la prendre, ne dissimule point sa quête d'une nouvelle manière d'écrire :

« J'ai cherché une forme littéraire qui contiendrait toute ma vie. Elle n'existait pas encore »⁶².

Pour elle, l'enjeu est de taille dans la mesure où son projet tend vers une interrogation profonde sur le lien entre le « pouvoir d'écrire » et le « pouvoir écrire ». C'est sans doute pour cette raison qu'elle s'est vivement insurgée en 1993 lors du colloque « *Autofiction et Cie* » en présence de Philippe Lejeune et de Jacques Lecarme, grands théoriciens de l'autobiographie et de Serge Doubrovsky, fabuleux inventeur de la notion d'« autofiction »⁶³. Annie Ernaux déclara ce jour-là :

« Je récusé l'appartenance à un genre précis, roman et même autobiographie. Autofiction ne me convient pas non plus. Le *je* que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de « l'autre » qu'une parole de « moi » : une forme transpersonnelle, en somme »⁶⁴. (Italique de l'auteure)

Chemin faisant, toute son œuvre doit se lire comme « une façon d'ouvrir un espace autobiographique différent », pour reprendre sa formule⁶⁵. Elle dira plus tard que pour elle « il

⁶² A. Ernaux, *L'Usage de la photo*, avec Marc Marie, textes d'après photographies, Paris, Gallimard, 2005, p.27.

⁶³ Depuis, certains colloques (et actes de colloques) consacrés à l'œuvre ernausienne ont pu voir le jour. Nous citons ici quelques-uns des plus célèbres :

- Colloque d'Arras en 2002 a donné naissance à *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Fabrice Thumerel (éd), Arras, Presses Universitaires d'Artois, 2004 ;
- Colloque Toronto en 2008 a donné naissance à *Annie Ernaux, Perspectives critiques*, Serge Villani (éd), Ottawa, Legas, 2009 ;
- Colloque de Liège en 2008 a donné naissance à *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Danielle Bajomée et Juliette Dor (éds), Paris, Klincksieck, 2011 ;
- Colloque de Fribourg en 2010 a donné naissance à *Annie Ernaux, se mettre en gage pour dire le monde*, Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet (éds), Genève, MétisPresses, 2012 ;
- Colloque de Cerisy en 2012 a donné naissance à *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, Francine Best, Bruno Blanckeman & Francine Dugast-Portes (éds), Paris, Stock, 2014 ;
- Colloque de Rouen en 2013 a donné naissance à *L'Intertextualité dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, Robert Kahn, Laurence Macé & Françoise Simonet-Tenant (éds), Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre (sous presse) ;
- Colloque de Cergy en 2014 a donné naissance à *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot (éds), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2015.

⁶⁴ Cf. la contribution d'Annie Ernaux au colloque *Autofiction et Cie*, sous la dir. De S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune, Université de Paris 10, 1993.

⁶⁵ A. Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 8.

fallait inventer, trouver une forme »⁶⁶. Cette recherche d'une forme nouvelle (ou renouvelée) d'une écriture ne se sépare pas, selon Michael Sheringham, de tous ces mouvements « féministes » qui ont jalonné le dernier tiers du siècle dernier⁶⁷. Ce chercheur, en voulant retracer une histoire littéraire française au féminin depuis les années 80', montre comment ces auteures femmes s'aventurant dans le récit de soi, ont refusé catégoriquement l'appartenance à tout projet autobiographique au sens traditionnel de l'expression. Pour elles, l'autobiographie ne doit pas constituer un genre en soi, mais ce par quoi on va explorer de nouveaux effets et formes que peut prendre une vie. Cette question de la forme littéraire recherchée est au cœur de l'entreprise d'écriture chez Ernaux. Cette dernière, en revêtant le costume de l'écrivain, ambitionne de dire l'homme et le monde dans la quête, toujours renouvelée, d'une forme capable de modifier la perception du monde qui est la nôtre. C'est ainsi qu'Annie Ernaux caractérise son travail d'écrivain. Ce travail sur la rénovation d'un genre littéraire est étroitement lié chez elle à un travail de modalisation du langage. Autrement dit, cette « régénération de soi passe par une recréation du langage »⁶⁸. Cette *hybris* à constituer sur le plan intellectuel une démarche qui unirait à la fois le projet esthétique et littéraire d'un côté, et la volonté d'une narration fidèle d'une vie de l'autre, se reflète aussi dans un autre point, celui de la *généricité* des œuvres ernausiennes. En effet, en refusant quasi systématiquement les genres littéraires traditionnels tels que l'autobiographie, le roman ou le journal intime, Ernaux en forge des nouveaux comme l'« ethnotexte », « l'auto-socio-biographie » ou le « *journal du dehors* ». Nous aurons l'occasion ultérieurement de revenir sur ce point en le confrontant à l'œuvre de notre corpus. Mais revenons à présent à l'auscultation de cette poétique des retours et ses rapports avec nos choix textuels.

2. Retour du Sujet

Ce retour du récit dans les années 80 ne pouvait se faire sans un autre retour, celui du sujet. Après avoir été abandonné durant des décennies au profit des recherches formelles et après qu'on a abondamment annoncé sa « mort », le sujet (ou le personnage, si l'on simplifie à

⁶⁶ « Rencontre avec Annie Ernaux à l'occasion de la parution des *Années* ». Voir les entretiens du site Gallimard.

⁶⁷ Cf. le précieux article de M. Sheringham, « *Changing the script: women writers and the rise of autobiography* » *A History of Women's Writing in France*, Sonya Stephens (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 185-203.

⁶⁸ M. Collot, *Francis Ponge entre mots et choses*, éd. Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 50.

outrance) marquera sa grande rentrée dans la littérature contemporaine. Ce retour du sujet n'est souvent rien autre qu'un retour vers

« [...] ce moi, honni pendant une vingtaine d'années, qui se trouv(erait) donné comme étant au centre de l'œuvre et des préoccupations de son auteur [...] »⁶⁹.

Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'intérêt manifesté pour ce « moi » – longtemps pointé du doigt durant les décennies qui ont suivi la fin de la seconde guerre mondiale – a été assuré en partie, lors de ses débuts, par les ex-fervents défenseurs des idées structuralistes. C'est ainsi, qu'on va voir Nathalie Sarraute narrer son *Enfance* (Gallimard 1983), Claude Simon camper son portrait d'écrivain à travers *Le Jardin des Plantes* (Minuit, 1997) après s'être intéressé à la figure de son père dans *l'Acacia* (Minuit, 1989), un certain Robbe-Grillet affirmer n'avoir jamais parlé d'autre chose que de lui-même à travers ses « Romanesques » composés respectivement de *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique, ou l'Enchantement* (1988) et *Les derniers jours de Corinthe* (1994), tous publiés aux éditions de Minuit. Ce retour en force à l'écrit de soi n'était donc pas une exclusivité chez les jeunes écrivains des années 80. Ce fut plutôt une volonté collective avec des démarches personnelles, entendons-nous bien, qui a favorisé l'expansion en qualité et en quantité de ces écrits de soi. Cette littérature émergente va en finir avec les mythiques dichotomies qui faisaient jadis le bonheur de la modernité. Ainsi, les oppositions binaires réalité/fiction, fond/forme, sujet/objet, à titre d'exemple, ne sont plus des obstacles chez ces écrivains. On renouera progressivement avec le personnage, l'intrigue et la narration. Cependant, à côté de ce renouement avec le « moi », l'on sent chez la plupart de ces écrivains l'absence, voire la volonté chevillée de s'éloigner du concept du « Narcisse romancier » qui amusait autrefois Jean Rousset⁷⁰.

L'appellation de « retours » peut cependant induire en erreur en ce sens qu'elle laisse entendre une certaine fidélité indéfectible à ce qui a déjà existé. Or, toute la hardiesse de cette démarche contemporaine consiste justement à proposer une nouvelle définition de la chose littéraire tout en essayant de l'inscrire entre la tradition et la nouveauté. Ainsi, le personnage emblématique, vénéré par les courants littéraires du XIX^{ème} siècle ainsi que par un certain nombre d'écrivains du début du siècle précédent, n'a plus sa place dans le paysage littéraire contemporain. A l'image de l'agonie du mythe du « grand écrivain français », on assiste aussi à une disparition

⁶⁹ Sophie Bertho, "L'attente postmoderne, à propos de la littérature contemporaine en France", in. *Revue d'histoire littéraire de la France*, juil-oct. 1991, n°4-5.

⁷⁰ Cf. J. Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1973.

du mythe du « grand personnage français », laissant ainsi place à des figures lambda qui ne prétendent ni entrer dans l'histoire ni encore moins en donner une leçon. Elles se bornent souvent au simple fait de signaler leur existence dédaignée, une existence certes peu glorieuse mais certainement pas moins riche qu'une autre davantage médiatisée. Et c'est cette volonté de sortir au grand jour ces personnages de l'ombre que Michon tente de mettre en place dans *Vies minuscules*.

A ce constat, s'ajoute la nouveauté que les écrits de soi contemporains s'écrivent souvent et avant tout depuis un manque, celui d'un être proche. La figure du père absent, exclu ou perdu est à ce propos la plus convoitée à telle enseigne qu'« [elle] devient floue, [et] s'estompe jusqu'à l'absence », martèle Yvonne Goga⁷¹. Ce travail oscillatoire avec la figure familiale disparue permet à ces écrivains de se poser d'emblée à la fois comme des laudateurs mais aussi comme des critiques de leur propre passé personnel et familial.

3. Retour du Réel

Après ce que Marc Gontard appelle la « glaciation formaliste des années 70 »⁷² qui avait impliqué la remise en doute à la fois du langage et du réel, la période contemporaine semble renouer grandement avec une certaine pratique du « réalisme ». Favorisé largement par l'introduction des sciences humaines, le réel sera revisité et réinvesti en littérature. Pour beaucoup de ces écrivains émergents, enrobés entre un journalisme de masse et une sociologie en plein essor, tous deux connus pour leur intérêt inéluctable manifesté pour le temps présent, il s'agit le plus souvent d'un retour à un réel « immédiat ». Les mutations qu'a dû connaître la société française après mai 68 et les espoirs que cela avait engendrés n'ont pas manqué d'alimenter les sujets littéraires. On s'intéresse de nouveau au quotidien, à l'ici-maintenant et à la société qui, elle-même, affiche sa complicité avec la littérature, chose qui a immanquablement impacté les genres littéraires qui s'enthousiasmaient déjà, depuis longtemps, pour un rapprochement entre les lettres et les sciences humaines, comme c'est le cas avec les textes traitant du vécu et de l'histoire (personnelle et/ou collective).

Ce tournant vertigineux opéré dans les années 80 a permis à la fois de réinvestir la notion de personnage mais aussi celle d'auteur, de sa voix et de son autorité, démarche qui a fatalement

⁷¹ Y. Goga, « Pères et mères dans la littérature contemporaine ». Article disponible sur fabula.fr, [Dernière consultation le 27/03/2016].

⁷² M. Gontard, *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, 2003, *op. cit.*, p. 5.

favorisé l'avènement d'une nouvelle poétique narrative à travers ces récits contemporains. Ce désir retrouvé du narratif et du romanesque va se traduire par une volonté de rétablissement des liens avec le réel, mais curieusement, cette opération ne s'est pas pour autant faite dans la négation du processus fictionnel très visible dans certaines démarches. Ces « retours novateurs » constituent donc l'une des originalités les plus incontestables de cette éruption contemporaine selon la déclaration de Cécile de Bary pour qui :

« [les] "retours" d'après le Nouveau Roman et Tel Quel ne sont pas des retours en arrière »⁷³.

Ce sont par conséquent des « retours en avant » qui ne cessent d'exprimer leur ancrage contemporain. Et dès lors que l'identification de certains traits typiques de l'époque actuelle est confirmée (société de (sur-)consommation, impact des médias, système scolaire, application de certaines lois portant le noms de personnalités vivantes, etc.), l'on peut avancer que ces textes s'inscrivent délibérément dans une forme de « nouveau réalisme » dont Michel Besnier se méfie en ce qu'elle donnerait lieu à une confusion du « [...] réalisme avec les signes du réalisme », ce qui favoriserait selon lui « le risque du populisme et du reality-show »⁷⁴. Autre bémol qu'on a pu formuler à propos de ce retour tient au fait qu'

« Il se manifeste donc dans ces récits une tension évidente entre la tentation d'une forme romanesque apte à la construction effective d'un récit de vie, c'est-à-dire apte à relier des événements et à leur donner sens, et la mise en place, de stratégies narratives qui contestent l'historicité du matériau existentiel »⁷⁵.

Et c'est à ce moment-là que l'on décèle l'importance majeure du processus fictionnel qui n'est plus considéré comme l'opposé de la « réalité » mais plutôt comme autre chose que la « réalité ». Son prolongement. Or, à cause de (ou grâce à ?) ce nouveau traitement de la fiction, l'inscription du doute en pleine entreprise mémorielle est surtout manifeste chez nombre de ces écrivains contemporains, Pierre Michon à leur tête.

⁷³ C. de Bary, « Introduction », *Itinéraires*. Article disponible en ligne sur : <http://itinéraires.revues.org/773>, p.11. [Dernière consultation le 17/01/2016].

⁷⁴ M. Besnier, « Questions du roman / Romans en question », in. *Europe*, août-septembre 1997, p. 23.

⁷⁵ Anne Cousseau, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », in. *Les Cahiers du Ceracc*, n° 1, 2002. Article disponible en ligne sur : <http://www.cahiers-ceracc.fr/cousseau.html>, [Dernière consultation le 22/01/2016].

4. Retour aux Sources (familiales et littéraires)

A ces trois retours qu'avait recensés D. Viart⁷⁶ à propos de la littérature contemporaine, nous ajoutons bien volontiers un quatrième. Après s'être réconciliés avec le réel, le récit et le sujet, les écrivains contemporains renouent joyeusement avec les différentes périodes littéraires qui se sont succédé jusque-là. Si le retour du sujet dans les années 80 s'est principalement posé en termes de questionnement narratif, ce que nous appelons, faute de mieux, le « retour aux sources » repose, quant à lui, sur une interrogation identitaire. Le « Qui je hante ? » d'André Breton devient dans le contexte contemporain « Qui *me* hante ? » (la formule est de Viart)⁷⁷ tant la question de l'héritage semble être au cœur des recherches actuelles. Lyotard parlait déjà en 1979, de cette postmodernité comme « l'âge des cultures » et les années et décennies qui allaient suivre lui ont donné raison. Cet élément constitue dès lors,

« [...] un outil qui permet de questionner et de penser les excès, les limites ou les impasses de la voie de la modernité dans laquelle s'est engagé le roman des décennies 60-70 »⁷⁸.

Cette déclaration nous rappelle que la littérature contemporaine ne naît pas du nihilisme. Cette époque est à la fois celle de l'hybridation et de la pluridisciplinarité mais aussi de l'heureuse (re-)conciliation entre l'ancien (récent et lointain) et la recherche courante. Le passé fascine de nouveau. Il ne s'agit plus de s'opposer à lui mais d'aller à sa (con-)quête dans le but de (se) chercher une légitimation. C'est pourquoi l'on ne sera pas étonné de voir que lors de la parution de son premier texte, François Bon déclare qu'il écrivait depuis sa fascination de Kafka, que Pierre Michon avoue que Faulkner était la raison principale de son entrée dans la littérature. Cette revendication de l'ancien vise à (r)établir les liens avec les sources littéraires et artistiques dans une volonté de compréhension de soi et du chemin tissé entre l'hier et l'aujourd'hui. Par ailleurs, outre leur caractère délibérément autoréflexif, ces œuvres émergentes revendiquent sans cesse leur héritage souvent exprimé, nous l'avons dit, dans une tonalité hypocondriaque comme l'a très justement vu Marie Redonnet :

⁷⁶ Cf. D. Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », in. *Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?* sous dir. De Francine Dugast-Portes et Michèle Touret, Rennes, PU de Rennes, 2001, pp. 317-336

⁷⁷ D. Viart, « Filiations littéraires », in. J. Baetens et D. Viart (dir.), *États du roman contemporain. Écritures contemporaines 2*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 1999, p. 123.

⁷⁸ A. Cousseau, *Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque*, op. cit.

« Pour qu'il y ait bien cette ouverture créatrice, cette liberté exploratrice qui ferait de l'écrivain le pionnier d'une nouvelle histoire à inventer, il faudrait qu'il y ait en même temps un travail de deuil (c'est-à-dire de mémoire) de l'histoire qui s'achève. Les écrivains (baptisés romanciers) de l'après-modernité ont la modernité en héritage. À chacun dans son œuvre de se poser la question : quoi faire avec cet héritage ? L'exploration des nouveaux chemins n'est pas une exploration vierge... Il se pourrait que tous les chemins aient été explorés... Il s'agirait alors plutôt de trouver de nouvelles façons d'explorer ce qui l'a été »⁷⁹.

A ce propos, si l'époque moderne était farouchement tournée vers l'avenir, l'époque contemporaine essaye tant bien que mal de renouer avec son passé familial, et plus globalement artistique, longtemps occulté. Ce besoin de revenir aux sources est vital chez nombre de ces écrivains, et devait alors se faire par le biais des livres. C'est le cas de Pierre Michon qui déclarait dans un entretien :

« A vingt-ans, la bibliothèque me faisait défaut. A trente-huit ans, j'étais mûr culturellement. Je pouvais écrire dans le non-savoir après avoir acquis le savoir, m'y adosser. La littérature est acte de non-savoir mais qui doit savoir »⁸⁰.

Dans *Rimbaud le fils*, il reviendra sur cette question en soulignant l'impact du passé sur le présent afin d'encenser le matériau langagier qui représente indubitablement un

« instrument héréditaire, celui qu'on se passe de main en main de Villon à Coppée ; c'est du Français ; le sens y apparaît sans détour »⁸¹.

Ce renouveau de l'écriture romanesque dans les années 80 avait rappelé aux esprits les plus sceptiques à quel point la littérature avait besoin de retrouver ses marques aux côtés des différentes sciences humaines et sociales qui se développaient en fanfare à la même période. Il fallait à la fois accepter cette pluridisciplinarité mais aussi faire face à une concurrence folle lancée par les médias et certains détracteurs de cette veine littéraire. Conséquence majeure de

⁷⁹ M. Redonnet, « Mais quel roman ? La littérature en question », in. *Europe, op. cit.*, p. 17.

⁸⁰ Cf. Entretien avec Catherine Argand, art. Cit, p. 147.

⁸¹ P. Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 26.

cette dynamique : l'émergence en nombre de certains concepts théoriques et puis l'avènement de quelques genres que l'on peut réunir sous l'étiquette de « récits de soi ».

On s'éloigne donc manifestement de Robbe-Grillet et de son fantasme d'écrire une œuvre « sans avoir à s'appuyer sur quoi que ce soit d'extérieur à [elle] »⁸². Étudier l'auteur, son parcours, sa bibliothèque semble n'avoir jamais suscité autant d'intérêt. Si la modernité reposait, dès son avènement, sur le principe de la « rupture », la postmodernité trouve dans l'héritage son cheval de bataille. C'est dire aussi que si les modernes étaient des « architectes de la destruction », les contemporains, eux, sont les « gardiens du temple ».

Chapitre 2 : L'émergence des « récits de filiation » à partir des années 80

« Les morts existent deux fois : dehors, avant et, ensuite, dedans », (P. Bergounioux, *La Toussaint*).

Depuis que Georg Lukács⁸³ et Lucien Goldmann⁸⁴ ont su montrer certaines prédominances thématiques qui ont jalonné les siècles précédents (les fictions picaresques synthétisent le XVI^{ième} et le XVII^{ième} siècle, les thématiques du « parvenu » et de l'« ascension sociale » dominant le XVIII^{ième} et le XIX^{ième} siècle de Marivaux à Maupassant, et les questionnements sur les constructions narratives et identitaires scandent abondamment le siècle dernier), il est de bon aloi de commencer à s'interroger sur la ligne directrice de cette littérature contemporaine. A ce propos, la doxa contemporaine aime à rappeler que le concept, entre autres, de « filiation » occupe déjà une partie non dénuée de notre littérature d'aujourd'hui.

Cette poétique des retours dont on a parlé a favorisé l'extension sans précédent d'un genre que Dominique Viart a proposé d'appeler il y a quelques années : « récit de filiation ». Dans un article qui date de 1999⁸⁵, ce critique part de l'idée maîtresse que ce genre s'inscrit dans la

⁸² A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 139.

⁸³ Cf. G. Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963.

⁸⁴ Cf. L. Goldmann, *Sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

⁸⁵ Selon lui, cette notion a été d'abord avancée lors d'une intervention au colloque « États du roman contemporain », du 6 au 13 juillet 1996, avant de paraître dans : Dominique Viart, « Filiations littéraires », *op. cit.*, 1999, p. 117.

continuité de ces récits familiaux qui ont fait florès en France entre la deuxième moitié du 19^{ième} siècle et la première moitié du 20^{ième}. La nouveauté de ces récits émergents tient cependant d'une part au fait qu'ils sont des symptômes représentatifs de notre époque et d'autre part dans leur volonté indéfectible de sortir au grand jour les histoires de ces « *gens de peu* », pour reprendre un titre de Pierre Sansot, souvent issus de l'arbre généalogique familial, oubliés par la grande Histoire. Ces textes, en voulant célébrer une certaine geste familiale, tentent de réparer les injustices du passé, souvent non sans une certaine tonalité mélancolique. Il s'agit donc à la fois d'une écriture du deuil et d'une célébration de l'ancien, chose qui favoriserait l'émergence d'un malaise, assez attendu d'ailleurs, de la transmission. Ces récits vont également signer le grand retour aux existences individuelles, souvent représentées par des figures familiales oubliées par la grande Histoire. A partir de là, leur ambition sera double : rétablir et interroger les figures ancestrales à la lumière du présent d'une part, et savoir se positionner par rapport au poids du passé, de l'autre. Ce sont de ce fait des « tentatives de restitution » pour reprendre l'expression de Claude Simon. Comme l'a très justement vu D. Viart, au-delà du fait qu'il exprime une volonté de revenir sur ce qui a été, le mot « restitution » est ici révélateur d'un besoin de rendre *hommage* à ces figures enterrées. Ainsi peut-on soutenir que

« Restituer c'est certes reconstruire, rétablir la mémoire oubliée de ce qui fut, mais aussi – et peut-être surtout – *rendre* quelque chose à quelqu'un »⁸⁶ (Italique de l'auteur).

Ces récits (se) posent aussi avec une certaine acuité les questions de transmission et d'héritage, ainsi que celles des rapports entre l'écriture et l'identité. Leur objectif premier est de renouer, non sans bonheur, avec une certaine « gloire » parentale tout en la cherchant et en la critiquant. Cette question de l'héritage, D. Viart l'a bien décelée quand il écrivait que

« Ces textes montrent bien à quel point le sujet contemporain se sent redevable d'un héritage dont il n'a pas véritablement pris la mesure et qu'il s'obstine à évaluer, à comprendre, voire à récuser. Le besoin de comprendre se lie ainsi à une interrogation de l'origine et de la *filiation* »⁸⁷ (Italique de l'auteur).

⁸⁶ D. Viart et B. Vercier, *op. cit.*, 2005, pp. 92-93.

⁸⁷ *Idem*, p. 88.

Ce « récit de filiation » contemporain s'installe dès lors dans cette conviction qu'écrire sur soi n'est autre qu'écrire sur et pour les autres, que l'on n'écrit pas seulement « pour se dire » comme le soulignait Jean Rousset vers la fin de *Formes et Significations* (José Corti, 1962). Écrire sur soi, c'est aussi partager ses expériences, émotions et espérances avec l'autre (présent ou absent). Et c'est dans cette perspective que le « récit de filiation » trouve toute son expression depuis son avènement jusqu'à nos jours.

1. Entre évolution et révolution

A regarder de près, l'on se rend compte que la « Vie » comme genre littéraire et la thématique de la filiation ne sont point une nouveauté en soi : Suétone, par exemple, s'intéressait déjà au II^{ème} aux *Vies des douze Césars*. Au Moyen-Âge, longue coutume était que de se pencher sur les « Vies de saints ». Au XVI^{ème}, Rabelais pensait déjà donner un père à Pantagruel en rédigeant *Gargantua*. Au XIX^{ème} siècle, le processus renaît avec la *Vie de Rancé* de Chateaubriand en passant par Zola qui voyait en ces récits familiaux l'occasion d'expérimenter ses thèses sur la question de l'hérédité. Au siècle dernier, l'on peut citer les noms de Martin du Gard qui voulait retracer la généalogie des *Thibaut*, celui de Georges Duhamel avec *La Chronique des Pasquier*, celui de François Mauriac avec *Le Nœud de vipères* ou encore celui de Jules Romain avec *Le Fils de Jerphanion*. Outre ces textes incontournables, l'on peut songer à d'autres écrivains « modernes » et contemporains ayant suivi ce chemin : Nathalie Sarraute avec *Enfance* (1983) ; Marguerite Duras avec *L'Amant* (1984) ; Robbe-Grillet avec *Romanesques* (1985) ; Claude Simon avec *l'Acacia* (1989) ; Pierre Bergounioux avec *La Maison rose* (1987), *L'Orphelin* (1992), *La Toussaint* (1994), ou encore *Miette* (1995) ; Charles Juliet avec *Lambeaux* (1995) ; François Vigouroux avec *Grand-père décédé – stop – viens en uniforme* (2001) et *Histoire de Maurice B. organiste* (2004) (premier texte sur son grand-père, le deuxième sur son grand-oncle) ; Jean Rouaud avec *Les Champs d'honneur* (premier texte et Prix Goncourt 1990). Cet auteur est à ce propos un pionnier du genre. Trois ans après son triomphe au Goncourt, il revient en 1993 avec *Des Hommes illustres* traitant de la figure paternelle et en 1998 avec *Pour vos cadeaux* de la figure maternelle. Dans *Sur la scène comme au ciel* (1999), il propose une sorte de « réception » des « hommes illustres » par ces figures disparues elles-mêmes.

Autre preuve de la vivacité de ces « récits de filiation », c'est le succès indéniable qu'a connu le genre des « vies ». Dans la présentation de ses *Vies antérieures* (1991), Gérard Macé écrivait :

« Ce livre s'inscrit dans une tradition, prolonge un genre qui nous a déjà donné des vies parallèles, imaginaires, brèves et même minuscules »⁸⁸.

L'hommage s'adresse, bien volontiers – on l'aura compris – aux *Vies parallèles* de Plutarque, aux *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, aux *Vies brèves* de John Aubrey⁸⁹ et bien évidemment aux *Vies minuscules* de Pierre Michon. Dans le même ordre d'idées, en 2003, en un clin d'œil à Schwob et à ses *Vies imaginaires*, Michel Schneider intitulera son texte *Morts imaginaires*. Or, force est de constater qu'outre Schwob qui pointait déjà le statut des biographes à la fin *Vies imaginaires* en écrivant qu' : « [ils] ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens », c'est l'influence d'André Suarès qui ne doit pas être omise. C'est à lui que Michon emprunte par exemple l'exergue des *Vies minuscules* : « Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres » et c'est à lui que Michon doit aussi sans doute l'intérêt manifesté pour certaines « références » littéraires et artistiques abordées dans ses textes postérieurs.

À travers ces exemples non exhaustifs, l'on voit déjà très bien comment la question de l'ascendance a toujours fasciné les écrivains au fil des époques. Et pourtant, c'est l'ère contemporaine qui a décidé d'aller encore plus loin dans l'exploration de cette écriture.

L'un des nouveaux éléments introduits, c'est que ces écrivains de la filiation sont le plus souvent critiques d'art, professeurs, journalistes ou les trois à la fois (comme Jean-Louis Crimon). Ce sont par conséquent des lecteurs avertis de cette littérature passée et ils n'hésitent pas de ce fait à soumettre leurs travaux à un examen critique exigeant, qui, selon D. Viart, constitue avec le principe de « *l'imitation des anciens* » et celui de « *la rupture comme fondement* » les trois grandes lignes de ce genre émergent.

A ce propos, Pierre Bergounioux délivre dans un entretien sa vision de l'écriture de soi :

⁸⁸ G. Macé, *Vies antérieures*, Paris, Gallimard, 1991, quatrième de couverture.

⁸⁹ Ce texte a sans doute inspiré Robert Bréchon qui a publié en 2003 *Des Vies brèves*.

« 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 »⁹⁰.

Ainsi, l'on peut l'ores et déjà avancer que ce récit se déploie dans une sorte d'écriture de l'« entre-deux » : entre le passé et le présent, entre la biographie et l'autobiographie, entre le « moi » et « l'autre », entre la réalité et la fiction, entre le « réalisme » et le « symbolisme ».

On aura également compris que l'une des choses qui intéresse et motive le plus cette tendance c'est ce retour aux ascendances comme en témoigne cette phrase de François Vigouroux : « C'est de moi-même et de ma famille, en effet, qu'il s'agit ici »⁹¹. Pourtant, erreur serait de croire que ces « archéologies des origines », pour reprendre la formule de Sylvie Ducas⁹², sont uniquement des « filiations biologiques », dans la mesure où les interrogations sur la langue et sur l'héritage littéraire tiennent une place de tout premier plan dans ces récits. Ces textes célèbrent à la fois les figures familiales, l'héritage « reçu sans testament » et la langue. Ces récits sont la synthèse d'une filiation familiale et d'une autre littéraire. L'objectif de ces récits de filiation est donc de faire entendre le murmure mutique de ces minuscules méconnus ou inconnus. Donner une voix à ceux qui en auraient été privés, telle est la mission principale de ces « encres orphelines ». Dans une formule assez séduisante, Jean Rouaud avait résumé la réception naturelle de cet héritage : « Tu récolteras ce qu'il a semé »⁹³. Cette phrase dit aussi quelque chose de la passation presque inévitable de ce legs.

⁹⁰ Cité par D. Viart et B. Vercier, *op. cit.*, 2005, p. 93.

⁹¹ F. Vigouroux, « Où l'on découvre l'identité de Michel Vingtras », in *Grand-père décédé - Stop - Viens en uniforme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 2001, p. 7.

⁹² Cité par Y. Goga, « Pères et mères dans la littérature contemporaine », *op. cit.*,

⁹³ J. Rouaud, *Le Monde à peu près*, Paris, Minuit, 1996, p. 252.

2. Entre « intériorité » et « antériorité »

L'un des éternels défis de l'écriture personnelle est d'arriver à concilier le récit du passé avec le discours sur soi. Il faut savoir qu'aux prémices de cette littérature, parler de soi, du passé et des sentiments était presque synonyme de suicide littéraire, à tel point que, fatalement,

« le vrai tabou de la société contemporaine, telle qu'elle est médiatisée par ces écritures, n'est plus le discours de la violence ou du sexe, mais celui du sentiment »⁹⁴.

Ce rapport difficile aux sentiments, le récit de filiation en a fait sa marque de fabrique si bien que le sujet semble se standardiser de plus en plus. L'une des causes en même temps que des conséquences de cette remise à l'honneur des sentiments se trouve dans la célébration même des figures déjà disparues. Ce chant de gloire visant à rendre hommage à ces morts serait à l'origine de cette réconciliation. Dans un entretien avec Denis Marchal intitulé « La disparition des visages », Itzhak Golberg parle ainsi audacieusement de :

« Cette fonction commémorative du portrait monument, le portrait-mortrait ? »⁹⁵.

L'hommage est on ne peut plus clair ici : Si ces écrivains sont là où ils sont aujourd'hui, c'est en partie grâce à leurs aînés. Cette reconnaissance avouée constitue déjà le fil d'Ariane entre la littérature contemporaine et tout son passé florissant. Alors, comment peut-on assurer concrètement cet héritage et cet hommage au sein de cette dissémination contemporaine ? Dans quelle mesure l'écriture de soi permet-elle de mieux cerner cette question de la transmission ? Jusqu'à quel point est-il légitime – et surtout productif – de considérer ces œuvres comme étant parfaitement représentatives de cette tendance contemporaine au « récit de filiation » ? Si depuis notre introduction, nous nous sommes attardés à ausculter minutieusement les racines, les caractéristiques, les problématiques, les défis, les revendications et les limites de la littérature contemporaine, c'était avant tout dans le but de mieux aborder par la suite les textes de notre corpus en les soumettant à ces angles d'attaque que nous avons retenus pour approcher et expliquer cette veine littéraire.

⁹⁴ A. Cousseau, « Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque », *op. cit.*

⁹⁵ Itzhak Golberg, « La disparition des visages », collège iconique, 24 janvier 2000, p. 10. Disponible sur le site : http://www.institut-national-audiovisuel.fr/sites/ina/medias/upload/actes-et-paroles/colleges/2000/24-0100_goldbert.pdf, [Dernière consultation le 29/04/2016].

Chapitre 3 : Autour des deux œuvres

Quand *La Place* et *Vies minuscules* sont parus respectivement en 1983 et en 1984, la tendance à cette époque n'était pas forcément très propice à un retour au « je » narratif. Ces deux œuvres – sans pour autant renouer avec l'autobiographie ni encore moins avec le roman dans leur acception traditionnelle – proposent un nouveau romanesque qui s'appuie à la fois sur une volonté de narrativisation mais aussi sur un désir de parler de soi à travers l'autre. On assiste dès lors à l'avènement et au développement d'une double écriture : du recueil et du fragment.

À première vue, le constat est sans appel : le récit des *Vies Minuscules* est très différent de celui de *La Place*. Dès la première phrase de l'incipit du premier texte, le narrateur propose son projet sous forme d'interrogation :

« Avançons dans la genèse de mes prétentions. Ai-je quelque ascendant qui fut beau capitaine, jeune enseigne insolent ou négrier farouchement taciturne ? »⁹⁶

Cette question fondatrice annonce d'ores et déjà la couleur du projet michonien esquissé par les incertitudes et les « prétentions ». Ce livre, nettement plus volumineux et plus dense que *La Place*, relate le passé de certaines personnes clefs ayant impacté la vie du narrateur. Ces huit destins parcellaires forment une sorte de recueil de deuil mais aussi de célébration de la mémoire de ces figures tombées dans la désuétude comme le résumera assez judicieusement Pierre Bergounioux dans *La Mort de Brune* (1996) quand il parlera de cette reconnaissance envers les aînés :

« Si une part de nous-même s'attarde aux heures anciennes, c'est qu'il a dépendu d'elles qu'il y ait d'autres heures, une issue, un avenir qui soit la négation de la peine, du passé, de l'absence en quoi le présent a pu consister ».

Cette reconnaissance aux disparus, on la trouve également exprimée dans le livre d'Annie Ernaux qui s'intéresse, quant à lui, à la vie de son père, une « vie parmi les ombres » pour reprendre une partie d'un titre de Richard Millet.

⁹⁶ P. Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 9. Les citations suivantes provenant de ce même texte seront mentionnées par l'abréviation *VM*.

1. Est-il utile d'étudier la biographie d'un auteur ?

Nous savons à quel point cette question a profondément irrité et les critiques et les écrivains eux-mêmes tant elle touche à certains éléments externes aux textes. C'est à Sainte-Beuve au 19^{ème} siècle que l'on doit d'abord la problématisation de cette thématique. Dans *Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803*, il écrivait :

« La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : *tel arbre, tel fruit*. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale » (Italique de l'auteur).

C'est Proust qui va être l'opposant le plus farouche de cette théorie. Dans un texte rendu célèbre, rédigé en 1908 et 1910, et intitulé, à dessein, *Contre Sainte-Beuve*, il appelle à la dissociation pure et simple de l'auteur et de son œuvre. En 1971, Max Maliner⁹⁷ revient sur ce double défi qui intriguait la critique de l'époque entre l'auteur qui a dit « CE QU'IL VOULAIT DIRE » en se servant du matériau langagier propre à son contexte spatio-temporel, d'une part, et la littérature qui n'est autre qu'un « REFLET » à la fois de l'écrivain mais aussi du monde, de l'autre. Ce double challenge a fait émerger deux lignes parallèles : l'une qui croit dur comme profondément à l'utilité d'étudier la biographie de l'écrivain et son contexte pour pouvoir « comprendre » son œuvre ; l'autre, au contraire, soutenue par l'avènement de la linguistique et des discours des courants structuralo-formalistes de l'époque, voit en l'œuvre le seul terrain qui devrait être investigué en dehors de toutes considérations extratextuelles. Mais que se passe-t-il quand le critique est contemporain de l'écrivain et qu'il souhaiterait s'intéresser de plus près à la vie de ce dernier ? La contemporanéité, dans ce cas de figure, est-ce un avantage ? ou un inconvénient ? Christine Achour et Simone Rezzoug semblent davantage opter pour cette deuxième possibilité :

« La signification d'une œuvre ne peut être donnée ni par les intentions de l'auteur – difficiles à définir, souvent dépassées par les résultats, ni par la réaction du

⁹⁷ Cf. M. Maliner, « Nouvelle critique et enseignement du français », *Le Français d'aujourd'hui*, n°15, nov. 1971.

premier public qui manque de recul et surtout d'« instruments de lecture » dont disposeront les lectures ultérieures »⁹⁸.

Ainsi, entre les défenseurs d'une littérature autonome de tout lien extra-textuel d'une part, et ceux qui promeuvent le postulat selon lequel aucune œuvre ne doit se lire indépendamment de son contexte d'écriture, Jean Rousset proposait dès le début des années 60 dans *Forme et Signification* de dépasser cette binarité en invitant les critiques à considérer « les intentions de l'œuvre, plutôt que les intentions de l'auteur ». L'étude des intentions de l'œuvre ne peut qu'engendrer un intérêt envers les conditions de production. Pour notre part, il nous paraît non dénué d'intérêt de nous attarder un moment sur le contexte dans lequel évolue l'écrivain contemporain, écartelé entre l'héritage du passé et les pratiques audacieuses du renouvellement que l'ère actuelle impose. Le type de récit qui nous intéresse sollicite d'une certaine manière une connaissance minimale du méta-texte. Car,

« ce qui est à analyser de la "vie" des écrivains, c'est le rapport dialectique de la personnalité (qui est elle-même historiquement située) aux conditions de l'écriture et, plus généralement, à l'Histoire dont ces dernières dépendent et sur laquelle elles ont une incidence »⁹⁹, souligne France Vernier.

Dans ses *Essais critiques*, Roland Barthes revient sur cette ambiguïté qu'avait également souligné la sociologie de la littérature entre temps :

« En somme, c'est l'œuvre qui est son propre modèle ; sa vérité n'est pas à chercher en profondeur, mais en étendue ; et s'il y a un rapport entre l'auteur et son œuvre (qui le nierait ? l'œuvre ne descend pas du ciel : il n'y a que la critique positiviste pour croire encore à la Muse), ce n'est pas un rapport pointilliste, qui additionnerait des ressemblances parcellaires, discontinues et « profondes », mais bien au contraire un rapport entre *tout* l'auteur et *toute* l'œuvre, un rapport des

⁹⁸ Ch. Achour et S. Rezzoug, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Office des Publications Universitaires, Alger, 1995 (réimp), p. 77.

⁹⁹ F. Vernier, *L'Écriture et les textes*, Paris, Éditions sociales, 1974, pp. 196-197.

rapports, une correspondance homologique, et non analogique »¹⁰⁰ (Italique de l'auteur).

Pour notre part, sans rentrer dans ce sujet laborieux, et pour les besoins de l'étude, nous avons estimé judicieux de rentrer en contact avec les auteurs de notre corpus afin de partager avec eux les interrogations, les postulats ainsi que les résultats partiels de nos recherches, d'autant plus que,

« écrire l'écrivain, aujourd'hui, c'est ainsi croire à la vitalité d'un patrimoine littéraire transhistorique et transculturel ; c'est redécouvrir l'essence de soi dans la pratique de l'autre ; c'est remettre le savoir littéraire au cœur de la vie, c'est opérer, en toute connaissance de cause, la « resacralisation » de la littérature »¹⁰¹.

Ce réinvestissement du biographique va nous permettre d'élucider certains éléments de la recherche actuelle dans le but de présenter un travail cohérent qui atténuerait les doutes sans les effacer complètement.

2. Conditions et circonstances de production, de publication et de réception

Au début des années 80, la scène littéraire française connaissait un vif enthousiasme pour les documents. On s'intéressait alors au roman régional, ce qui a fini par installer un certain ennui chez le lectorat. La parution de *La Place* en 1983 et des *Vies minuscules* en 1984 a changé la donne en proposant de nouvelles manières de (re)présenter la chose littéraire. Il fallait s'intéresser de nouveau au quotidien de « monsieur tout le monde », sans tomber dans le piège du « misérabilisme », ni encore moins dans celui du « journalisme », comme l'avaient esquissé les travaux de Michel Foucault, dont Ernaux et Michon sont de grands lecteurs. Cet incontournable philosophe avait majestueusement tenté de restituer quelque bout de la vie des « gens de peu » :

¹⁰⁰ R. Barthes, *Essais critiques*, « Réflexions sur un manuel », colloque de Cerisy – L'enseignement de la littérature, Paris, Plon, 1971, pp. 249-250.

¹⁰¹ Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », p. 176.

« [...] qu'il s'agisse de *personnages ayant existé réellement*, que ces existences aient été à la fois *obscures et infortunées*, qu'elles soient *racontées en quelques pages* ou mieux en quelques phrases aussi brèves que possible, que ces récits ne constituent pas simplement des anecdotes étranges ou pathétiques mais que d'une manière ou d'une autre [...] ils aient fait réellement partie de *l'histoire minuscule de ces existences*, de leur malheur, de leur rage ou de leur incertaine folie et que du *choc de ces mots et de ces vies* naisse pour nous encore un certain *effet mêlé de beauté et d'effroi* »¹⁰² (Italique de l'auteur).

Cette contribution de Foucault vaut sans doute légitimation des deux projets. Avec l'avancée technologique propulsée dans ces années-là, il fallait renouer avec la spiritualité et l'existence humaine. Ces deux textes ont trouvé un bel écho à leur sortie en ce qu'ils proposaient de revoir les origines familiales et les rapports interhumains. À titre plus personnel, ces deux livres constituent incontestablement un tournant majeur dans la vie des deux auteurs. *Vies minuscules* par exemple instaurent déjà, à leur parution, les piliers éthiques et esthétiques du projet michonien, des qualités qui seront confirmées par la suite dans ses textes. On y retrouve ainsi son intérêt pour les « petites gens », pour le détail, le goût du sibyllin et de l'anecdotique, le lien timoré au savoir, et par-dessus tout l'imbrication du réel et de la fiction, poussant ainsi Viart à le considérer comme le précurseur d'un nouveau genre hybride, « la fiction biographique » :

« [...] si Pierre Michon est bien, avec *Vies minuscules* et *Vie de Joseph Roulin*, *l'inventeur* contemporain de cette forme, c'est au sens juridique du mot, selon lequel "invente" un trésor celui qui le désenfouit »¹⁰³ (Italique de l'auteur).

Cette créativité chez Michon s'exerce de plus sur son style et sur sa façon d'écrire. À ce propos, il déclare n'être pas un « graphomane » et que contrairement à certains écrivains qui s'attablent tous les soirs à l'idée d'écrire dix pages, lui, il attend le texte. Il est à ce titre comme Kafka qu'il cite d'ailleurs quand il dit que ce dernier « attend[ait] comme un bœuf ». Il dira par exemple avoir passé deux ans après l'achèvement de *Rimbaud le fils* avant de décider de le publier, huit ans en ce qui concerne *La Grande Beune*, son seul livre délibérément fictionnel.

¹⁰² Cité par D. Viart et B. Vercier, *op. cit.*, 2005, p. 83.

¹⁰³ D. Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIXe – XXIe siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 36.

Michon entretient une relation de « lutte », de « refus » et de « viol réciproque » avec le texte, selon ses propres mots. Pour Viart, Pierre Michon est un

« écrivain qui fait entendre l'instance énonciative : son œuvre est un théâtre dont on montre les coulisses. Toutes les fonctions narratives s'y exhibent : qu'il s'agisse de la fonction de "régie" qui organise le récit, de la fonction "idéologique" qui en commente l'éthique et l'axiologie, de la fonction "métalittéraire" qui discute de la mise en forme poétique, "narrative" qui exhibe ses procédures d'énonciation ou encore de la fonction de communication qui interpelle le lecteur, tout ce que les analyses canoniques de la narratologie distinguent est ici exemplairement manifesté par le texte »¹⁰⁴.

L'œuvre de Pierre Michon propose ainsi des champs fertiles à tout chercheur en quête d'aventures chez cet auteur dont l'écriture serait un combat permanent initié dès *Vie minuscules*.

De l'autre côté, Annie Ernaux a une histoire différente avec l'écriture de *La Place*. En 1976, en ressentant le besoin de revenir sur la figure paternelle, Ernaux raconte avoir commencé à écrire une centaine de pages jusqu'en 1977 où elle se rend compte du mauvais chemin adopté. Ce projet avorté, elle se relancera dans l'écriture d'un autre texte intitulé *La Femme gelée* qui sera publié en 1978. L'écriture de *La Place* s'entame dès le mois de novembre 1982 et se termine en juin 1983, soit un temps de rédaction d'environ 8 mois. A la parution du livre quelques mois plus tard (janvier 1984), Annie Ernaux vit de nouveau avec sa mère souffrante alors d'Alzheimer. Après la publication de son premier livre par exemple, Ernaux raconte ses sensations quant à la première réception :

« Le premier article que j'ai lu sur *Les Armoires vides* a paru dans *Le Monde des livres* sous la plume de Jacqueline Piatier. Je l'avais attendu avec espérance et curiosité : qu'on me dise ce qu'était mon livre, car jamais je ne serai autant dans l'ignorance de ce que j'avais fait. [...] Que ce qui a été écrit, jour après jour, un peu à l'aveugle, soit d'un seul coup appréhendé et chargé de sens dans sa totalité par

¹⁰⁴ D. Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon ». in *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Actes du premier colloque international sur Pierre Michon, sous la dir. de Agnès Castiglione. Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 8, 9, 10 mars 2001, p. 213.

une autre conscience est une expérience bizarre [...]. J'éprouvais une sorte de crainte de ne pas être à la hauteur de ce qui m'arrivait »¹⁰⁵.

Une autre crainte va voir le jour aussi : si Michon semble plus porté par les circonstances d'écriture de son œuvre, Ernaux, elle, s'intéresse manifestement davantage à la réception et à la traduction de ses œuvres. Et c'est ainsi que lors de son passage, le 6 avril 1984, dans l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot, et en présence d'Alain Bousquet et de Georges-Emmanuel Clancier, Ernaux a fait face à un malentendu et à une confusion quant à la réception de *La Place*, réduit par certains à une entreprise de simples souvenirs familiaux, par d'autres à un hommage personnel à la figure paternelle. Ernaux, face à cette incompréhension, avait ce jour-là refusé catégoriquement l'idée d'un projet pathético-nostalgique en mettant en avant la dimension universelle du message que véhicule le livre, un texte où l'auteure ouvre de nouvelles saisons d'écriture en retrouvant un nouveau ton et une « écriture plate », tout en poursuivant l'investissement dans les vieilles problématiques sociologiques si chères à elle. Ce texte fondateur a donc donné la voix à ses successeurs que sont *Une Femme* (1988), *La Honte* (1997), *l'Évènement* (2000), etc. et qui n'ont fait qu'approfondir en multipliant les clins d'œil avec *La Place*.

3. L'œuvre de l'adulte et l'œuvre de l'âge mûr

Pierre Michon a publié *Vies minuscules*, son premier texte, alors qu'il avait trente-neuf ans. Dans un entretien avec Catherine Argand¹⁰⁶, il déclare avoir mis « dix-huit ans pour écrire [son] premier livre ». C'est un livre-défi pour lui :

« [...] ce livre, c'était ma première et dernière chance. N'ayant jamais travaillé, je coulais vers la clochardisation. J'éprouvais vis-à-vis de ce livre un sentiment de nécessité absolue ; il y avait aussi une femme que j'aimais et à qui je pouvais donner ce texte comme une justification »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ François Thumerel, (études réunies par), *Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux*, 2003.

¹⁰⁶ Entretien réalisé en décembre 1998 pour « Lire », disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/pierre-michon_802728.html [Dernière consultation le 12/10/2017].

¹⁰⁷ *Idem*.

Cette femme dont Michon parle serait l'un des personnages clés des *Vies minuscules*, à savoir Marianne qui avait cru en lui et en ses chances d'homme et d'écrivain dans cette vie. Il dira aussi plus loin dans l'entretien qu'« écrire était [sa] seule porte de sortie » (*ibidem*) et que ce texte était la pierre angulaire d'un projet *holistique* :

« Je suis encore dessous. Les suivants [livres] ne sont que des notes en bas de page, des gloses, des chambres d'écho. Ce texte-là, le premier, était trop capiteux pour être suivi tout de suite d'un autre qui infléchisse ma vie de la même façon »¹⁰⁸.

Cela explique sans doute pourquoi il avait attendu quatre ans avant de publier son deuxième livre, en l'occurrence *Vie de Joseph Roulin* (Verdier, 1988). Pour lui,

« Écrire, c'est changer le signe des choses, transformer la douleur passée en jouissance présente, [...]. L'écriture n'est jamais là au moment où les choses se passent, elle vient après, bien après parfois »¹⁰⁹.

Cette position se rapproche largement de celle d'un certain Blaise Cendrars. Ce dernier, et à la remarque de Michel Manon « Vous avez laissé passer un temps considérable avant de l'écrire [en parlant de *La Main coupée*, Denoël, 1946] »¹¹⁰, répond : « la synthèse, le portrait demandent un certain recul. L'oubli aussi. Et le pardon ! »¹¹¹. Pas loin de Cendrars et de Michon, l'on se rappelle qu'Albert Camus plaidait déjà pour cette distance qui sépare le vécu et le témoignage quand il écrivait dans « Noces à Tipasa » :

« Il y a un temps pour vivre et un temps pour témoigner de vivre. Il y a aussi un temps pour créer ce qui est moins naturel. Il me suffit de vivre de tout mon corps et de témoigner de tout mon cœur »¹¹².

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ Michèle Touret, « Portrait d'une escouade in memoriam », in *Portrait de l'artiste*, Paris, Minard, « Blaise Cendrars » n°5, 2003, p. 86.

¹¹¹ *Idem.*, p. 67.

¹¹² A. Camus, « Noces à Tipasa », in *Noces*, Paris, Gallimard, coll. « les Essais », 1950, (première éd. en 1938), p. 23.

On est bien ici au cœur du projet d'écriture où l'expérience la précède et où l'imagination est chargée de retranscrire les faits. Prenons aussi l'exemple de Claude Simon, qui avait dit en 1989 :

« On écrit ce qui se passe au présent de l'écriture et ce qui existe dans le souvenir avec toutes les déformations que porte en elle la mémoire et qu'apporte encore l'écriture. Plutôt qu'autobiographiques, je préfère dire que mes livres sont à base de vécu »¹¹³.

Pour nos deux auteurs, il était nécessaire de laisser passer un laps de temps conséquent avant de débiter le processus de rédaction. Annie Ernaux avait attendu seize ans avant de revenir sur la mort de son père, décédé le 25 juin 1967, et ce, malgré quelques premières tentatives d'écriture comme chez Michon. Cela dit, l'absence de la nécessité de revenir sur cette perte n'était pas totalement absente. Dans *La Place*, p. 23, l'on peut comprendre que la narratrice a commencé à se poser des questions quelques semaines après le décès de son père : « "il faudra que j'explique tout cela" », écrit-elle. Quelques années plus tard, à la suite de la mort de sa mère, la narratrice revient sur ce besoin d'écrire ressenti quelques semaines après :

« Il y aura trois semaines demain que l'inhumation a eu lieu. Avant-hier seulement, j'ai surmonté la terreur d'écrire dans le haut d'une feuille blanche, comme un début de livre, non de lettre à quelqu'un, "ma mère est morte". [...] Je vais continuer d'écrire sur ma mère. [...] je ne suis pas capable en ce moment de faire autre chose »¹¹⁴.

Il est également intéressant de voir que dans le cas d'Ernaux par exemple, il n'est plus question de revenir un autre jour sur le récit déjà abordé d'un être mort :

« Je ne peux pas décrire ces moments parce que je l'ai déjà fait dans un autre livre [en l'occurrence *La Place*], c'est-à-dire qu'il n'y aura jamais aucun autre récit possible, avec d'autres mots, un autre ordre de phrase »¹¹⁵.

¹¹³ Claude Simon, Entretien avec Marianne Alphant, "Et à quoi bon inventer ?", *Libération*, 31 août 1989.

¹¹⁴ A. Ernaux, *Une Femme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, pp. 21-22.

¹¹⁵ A. Ernaux, *Idem.*, p. 73.

Le travail de deuil chez Annie Ernaux est dès lors considérablement différent de celui de Pierre Michon à l'image des deux démarches adoptées. Et il n'y a qu'à voir la genèse des deux livres pour constater cet écart vertigineux de la manière d'appréhender le deuil.

4. Le récit reçu par ses contemporains. Entre immédiateté et postérité

Dans son célèbre recueil de critique littéraire intitulé *Contre Sainte-Beuve*, Marcel Proust, en parlant de ces œuvres qui tardent à trouver de l'écho auprès du public, écrivait que

« les lois de l'esprit permettent rarement qu'il [l'art] soit, à son apparition, reconnu pour tel »¹¹⁶.

Cette position s'explique sans doute par le fait que certains textes, passés inaperçus chez les critiques et les lecteurs, abordent autre chose que l'« ici-maintenant » censé intéresser la scène littéraire. C'est pourquoi ils tardent souvent à se trouver une place dans les librairies et bibliothèques, dans les colonnes de journaux et dans les articles de magazines, dans les programmes scolaires et universitaires ou tout simplement dans la bouche des gens.

En ce qui concerne les deux œuvres de notre corpus, elles n'ont pas connu cette situation de reconnaissance tardive. Dès leur parution, une avalanche de critiques quasi-entièrement positives s'abattit sur eux. Les récompenses obtenues (le « Renaudot » pour *La Place* et le Prix « France Culture »¹¹⁷ pour *Vies minuscules*) ne font que confirmer cet engouement qu'elles ont dû connaître.

La parution du livre d'Ernaux par exemple a vite suscité de l'émoi unanime aussi bien chez les lecteurs que chez les critiques, journalistes et universitaires. *Le Figaro Magazine*, sous la plume de François Nourissier, écrit que c'est un « miracle comme un écrivain n'en porte qu'un en lui », *L'Express*, par le biais d'Angelo Rinaldi, conclut que l'auteure « déjoue avec intelligence les pièges du misérabilisme et du pathétique », mais aussi *Libération*, à travers Michèle Bernstein, avance : « Ce texte est très beau, très fort et très court parce qu'il n'y a pas

¹¹⁶ Marcel Proust, « [Classicisme et romantisme] », in. *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, NRF, Pléiade, 1921, p. 617.

¹¹⁷ Ex-aequo avec *Feuilles tombées d'un discours* de Jean Tortel.

un mot inutile »¹¹⁸. Ce succès médiatique va se poursuivre et s'amplifier avec l'enthousiasme de certains traducteurs venant du monde entier¹¹⁹. De surcroît, en 2005, dans *Annie Ernaux à la première personne*, Lyn Thomas déclare son feu pour Ernaux :

« Dans mon cas, le fait d'avoir pu consacrer, depuis 1991, une partie de mon travail à l'écriture d'Annie Ernaux a intensifié cette expérience de reconnaissance et d'identification. Comme beaucoup de lecteurs, j'ai parfois l'impression de voir le monde avec le regard d'Annie Ernaux »¹²⁰.

Outre ce succès littéraire et médiatique, on notera aussi un autre triomphe, cette fois-ci académique à travers l'introduction assez ponctuelle de ses livres majeurs (*La Place* et *Les Années*, notamment) dans les programmes scolaires et universitaires français et mondiaux ainsi que leur inscription aux annales des concours de Capes et d'Agrégation de Lettres.

Avant la parution des *Vies minuscules*, le nom de Pierre Michon n'est sur aucune langue. Michon, lui-même, n'a rien mais espère tout comme il le confirme à Catherine Argand :

« Lorsque j'ai publié mon premier livre il y a quatorze ans, je pensais que toutes les machines allaient s'arrêter de tourner, que tout le monde dirait : « Celui-là, il faut lui donner sur le champ une fortune », une belle somme avec laquelle je me serais acheté un palais. J'attendais de l'écrit son poids d'or. Je me suis trompé. [...], je suis presque aussi pauvre qu'avant d'avoir écrit »¹²¹.

En 1991, dans la présentation de ses *Vies antérieures*, Gérard Macé écrivait en quatrième de couverture :

« Ce livre s'inscrit dans une tradition, prolonge un genre qui nous a déjà donné des vies parallèles, imaginaires, brèves et minuscules ».

L'hommage aux *Vies minuscules* de Pierre Michon est on ne peut plus clair ici témoignant ainsi de ce trait d'époque étant sans doute derrière le succès immédiat dont a bénéficié le premier texte de Pierre Michon. Dans *Lumières sur le sujet contemporain*, Jawad Tlemsani-

¹¹⁸ Références données par Pierre-Louis Fort, dans son commentaire de *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, Folio Classique Plus, 2006, p. 117.

¹¹⁹ De nos jours, on ne compte pas moins de vingt traductions différentes de *La Place*.

¹²⁰ L. Thomas, *Annie Ernaux à la première personne*, Paris, Stock, 2005, p. 15.

¹²¹ Cf. Entretien cité avec Catherine Argand, *op. cit.*

Cantin parle de ce livre comme un « recueil fondateur »¹²², Jean-Louis Tissier comme un « classique contemporain »¹²³. C'est surtout Jean-Pierre Richard qui reviendra longuement en 2008 sur cette fascination subjectivement témoignée et devenue célèbre depuis dans un livre qu'il intitulera *Chemins de Michon* (Verdier).

5. L'art de se prêter aux interviews chez Ernaux et Michon

Dans *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, Christelle Reggiani affirme que

« l'écrivain contemporain [...] apparaît volontiers comme un parleur : il publie des volumes d'entretiens [...] et se prodigue en lectures publiques »¹²⁴.

Elle appellera ce phénomène émergent le « *devenir discours* de la littérature contemporaine »¹²⁵ (Italique de l'auteure). Sans être de fanatiques fans d'interviews comme un certain Frédéric Beigbeder, les deux auteurs de notre corpus se prêtent (se prêtait pour le cas de Michon) souvent bien volontiers à cet exercice journalistique, critique ou universitaire. Expliquer une ambiguïté, proposer une orientation interprétative ou tout simplement commenter une scène fait désormais partie de ce que l'on pourrait appeler « l'après-texte », faisant ainsi penser au peintre Pierre Bonnard dont l'anecdote aime à rappeler qu'il allait souvent voir ses tableaux exposés dans les musées pour les retoucher. Jamais – ou rarement – satisfaits de leur production, les écrivains contemporains accordent de plus en plus de temps à l'exégèse personnelle de leurs propres travaux.

Souvent non dépourvues d'innocence, les interviews données tendent à apporter un certain éclairage à l'œuvre initiale, un nouveau souffle ou tout simplement un nouvel angle d'attaque. Il n'est cependant pas exclu que dans certains cas les auteurs s'en servent afin de contrecarrer

¹²² Jawad Tlemsani-Cantin, « Lumières sur le sujet contemporain. Pour une poétique du sujet contemporain à travers l'œuvre en prose de Pascal Quignard, Florence Delay, Pierre Michon et Gérard Macé », *L'information littéraire* 2008/4 (Vol. 60), p. 44.

¹²³ J-L Tissier, « Les *Vies minuscules* de Pierre Michon, ou l'assomption d'une ruralité en marge », in. *Géographie et Culture*, 2013, Article disponible en ligne sur : <https://gc.revues.org/2979> [Dernière consultation, le 23/12/2016].

¹²⁴ Ch. Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires », 2008, pp. 8-9.

¹²⁵ *Ibidem*. P. 8.

l'avis de la doxa, offrant ainsi au lecteur et au chercheur une certaine curiosité supplémentaire quitte à s'éloigner parfois de l'objet même de leurs premières analyses.

5. 1. Du témoignage écrit au témoignage parlé

Cet exercice ô combien habile et exigeant peut cependant s'avérer fort intéressant pour la recherche littéraire en ce qu'il permet d'étudier, plus diachroniquement que synchroniquement, l'évolution de la pensée, la cohérence et/ou le paradoxe qui peuvent émerger de chaque cas. Désormais davantage discrets sur leur prochain projet, les écrivains contemporains préfèrent souvent se réfugier dans l'exposition de leur anciens travaux donnant ainsi parfois autant de tuyaux fiables que de fausses pistes. Cette nouvelle posture peut semer le doute aussi bien sur les « intentions de l'auteur » que sur les « intentions de l'œuvre ». Cette démarche est fortement liée à *l'ethos* auctorial¹²⁶ qui ne vise autre chose qu'à construire et à façonner l'« identité littéraire » de l'écrivain comme le prônait un certain Proust qui parlait déjà de « [...] ce qui est sorti de moi et me représentera »¹²⁷. Dès lors, toute une vie littéraire s'articule et s'opère aujourd'hui autour de ces interviews, de ces rencontres littéraires, de ces séances de dédicaces, voire parfois de ces participations à certains colloques monographiques. De ce fait, ce phénomène joue parfaitement son rôle de « pont » entre transmission et réception, mais aussi entre individuel et collectif conformément à ce qu'exhortait jadis Gustave Lanson qui voyait dans l'écriture « un acte individuel, mais un acte social de l'individuel »¹²⁸. De cette manière, l'on peut aisément avancer que l'écrivain d'aujourd'hui, en passant du témoignage vécu au témoignage écrit et du témoignage écrit au témoignage parlé, tente tant bien que mal d'assouvir des volontés diverses, répondre parfois à des désirs contradictoires, mais dans tous les cas, se mesurer aux postures qui le précèdent et qu'il ne pourra jamais totalement contrôler.

¹²⁶ Cf. R. Amossy (dir), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, 1999.

¹²⁷ Lettre de Proust à son éditeur Bernard Grasset, le 14 août 1916, in. Marcel Proust, *Lettres*, p. 783.

¹²⁸ G. Lanson, « L'histoire littéraire et la sociologie » (1904), *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, 1965, p. 66.

5. 2. Entre exposition et retrait

Nos deux écrivains ont des avis très tranchés et très tranchants là-dessus. Ainsi, lors d'un entretien avec Daniel Morvan en 2009 pour l'*Ouest France*, à la question de savoir s'il devait choisir entre le Goncourt et le Grand Prix de l'Académie française pour quel Prix opterait, Michon répondait : « le Prix de l'Académie, car c'est beaucoup moins de travail avec la presse ». La même année, son souhait est réalisé pour *Les Onze*.

Il faut dire que retiré de la vie publique, et confronté à quelques problèmes de santé, Pierre Michon accorde de moins en moins d'entretiens, et ses apparitions médiatiques se font de plus en plus rares. Certaines de ces interviews, surtout celles des années 90, méritent volontiers d'être mentionnés ici :

- Entretien avec Arlette Farge pour les « Cahiers de la Villa Gillet », n°3, Circé, 1995.
- Entretien avec Jean-Christophe Millois pour « Prétexste », n°9, 1996.
- Entretien avec Valérie Marin la Meslée pour « Télérama », août 1996.
- Entretien avec Marianne Payot pour « lire », mai 1997.
- Entretien avec Thierry Bayle pour « Lire », 1997.
- Entretien avec Catherine Argand pour « Lire », décembre 1998.
- Entretien avec Yaël Pachet 24 pour « initiales.org », août 2003.
- Entretien avec Daniel Morvan pour « Ouest France », 2009.
- Entretien avec Didier Jacobs pour « Le Nouvel Obs », 2009.
- Entretien avec Sandro Ferretti pour « Agoravox », décembre 2010.

Il faut savoir que ces entretiens, si passionnants soient-ils, ne doivent nullement résumer la démarche de l'auteur mais permettent plutôt à ce dernier de donner un nouvel éclairage aux textes déjà connus du public. Ils nous apprennent néanmoins certains éléments de l'évolution intellectuelle des auteurs ainsi que de leurs nouvelles orientations. Ils peuvent par ailleurs s'avérer bénéfiques pour l'auteur lui-même :

« Les entretiens éveillent des idées parce que ce sont des trucs que je ne prépare pas, j'attends de réagir à des tempéraments différents »¹²⁹.

Contrairement à Pierre Michon, Annie Ernaux s'est toujours dit être sensible à la réception de ses textes par le public et la critique. Par ailleurs, elle s'est souvent montrée accessible et toujours au contact de l'actualité littéraire et universitaire. Ayant des sensibilités différentes et variées (littérature, sociologie, psychanalyse, histoire, etc.), ses textes sont souvent agrémentés d'interviews, d'apparitions médiatiques et d'interventions littéraires et scientifiques. Et c'est dans cette perspective-là qu'elle ne nous a jamais ménagé ni son temps ni son savoir en répondant scrupuleusement et généreusement à chacune de nos interrogations depuis que nous étions en master. Nous nous permettons néanmoins de citer quelques interviews clefs qui nous ont été utiles dans l'élaboration de ce travail :

- *Le Monde* du 16 janvier 1993 : « Appel en faveur des femmes victimes de viol » lors de la guerre de l'ex-Yougoslavie ;
- *Le Monde* du 16 janvier 2003 : « Au vrai chic féministe » qui est un article qui dénonce la prostitution ;
- *Le Monde* du 21 février 2003 : Interview à propos de la non-participation de la France dans la guerre contre l'Iraq ;
- *Le Monde* du 24 novembre 2011 : Interview donnée à Raphaëlle Rérolle.
- *Le Monde* du 29 avril 2012 : « 1^{ier} mai, alerte à l'imposture » qui représente une tribune anti-sarkozyste ;
- *Politis* du 30 octobre 2014 : « C'est quoi être de gauche ? » ;
- *Le Monde* du 11 septembre 2012 « Le pamphlet de Richard Millet déshonore la littérature ».

Ces multiples interventions médiatiques tendent à expliciter l'œuvre et à en faire émerger des mystères, voire parfois des contradictions inattendues comme nous l'expliquerons dans une étape ultérieure de la recherche.

¹²⁹ Cf. l'entretien accordé à Arnaud Laporte pour FranceCulture le 25/07/2017. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/pierre-michon-les-entretiens-eveillent-des-idees-car-je-ne-les-prepare> [Dernière consultation, le 30/01/2018].

5. 3. Rassembler et publier ses entretiens

Outre ces rencontres littéraires et scientifiques qui vont des plateaux de télévision aux tribunes de journaux et de magazines en passant par les interviews universitaires et académiques, les écrivains contemporains gagnent dorénavant de nouveaux terrains en s'investissant dans de nouvelles pratiques qui consistent à rassembler et à publier l'ensemble de leurs précédents entretiens.

A ce propos, Annie Ernaux semble exceller dans cette pratique. Après la publication de *L'Écriture comme un couteau* (Stock, 2003), un livre d'entretiens effectués par correspondance pendant plusieurs mois avec Frédéric-Yves Jeannet, elle revient en 2005 avec *L'Usage de la photo* (Gallimard), un ensemble de textes et de photographies, réalisé avec Marc Marie. Sa disponibilité ainsi que son engouement pour la recherche littéraire ont ainsi donné lieu à plusieurs publications similaires ces 15 dernières années. Il convient d'en citer quelques-uns :

- *Écrire, écrire, pourquoi ?*, entretiens avec Raphaëlle Rérolle, Paris, éditions BPI, coll. « Paroles en réseau », 2011 (Contient 11 œuvres de l'écrivain ainsi que des extraits de son *Journal intime*, des photographies et des textes) ;
- *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011 ;
- *Retour à Yvetot*, éditions du Mauconduit, 2013. (Texte issu d'une conférence prononcée en 2012 dans sa ville d'enfance d'Yvetot, accompagné d'un entretien et de photos personnelles) ;
- *Le Vrai Lieu*, entretiens avec Michelle Porte, Paris, Gallimard, 2014 ;

Pierre Michon, quant à lui, va publier un seul ouvrage rassemblant ses entretiens accordés entre mai 1989 et juin 2007. Ce livre, curieusement intitulé *Le Roi vient quand il veut*, est publié chez Albin Michel en 2007. En ayant pour sous-titre « Propos sur la littérature », cet ouvrage se présentera dès lors comme un essai synthétique en même temps qu'analytique sur la littérature universelle, témoignant de cette manière du double et grand amour de l'écrivain pour l'écriture et la lecture. Enfin, Michon profite de ce nouvel espace d'expression afin de revenir sur son expérience d'écrivain pour y ausculter plus librement son travail pour l'essentiel issu de récits (auto-)biographiques.

Chapitre 4 : Étude paratextuelle

1. Composition et structure des œuvres

A. *La Place* :

Le livre d'Annie Ernaux suit un itinéraire bien défini par la narratrice et non par la chronologie *stricto sensu* :

- Décès du père (le 25 juin 1967) soit deux mois après la réussite au Capes de Lettres et naissance d'une volonté d'écriture ;
- Retour sur le passé du père (charretier, travail à la ferme familiale, intégration d'un régiment pendant la Grande Guerre avant de rejoindre Paris. Au sortir de la guerre, il est ouvrier dans une corderie où il rencontre la mère de la narratrice. Ils décident de s'installer à Yvetot après leur mariage en 1928. Naissance du premier enfant en 1932. Le père est couvreur. Après l'échec du commerce et du café-épicerie pas loin du Havre, le père devient contremaître au sein d'une raffinerie de pétrole) ;
- La sœur aînée de la narratrice décède de la diphtérie en 1938. Début de la Seconde Guerre et naissance de la narratrice en 1940. Le père travaille dans le ravitaillement. Période plutôt joyeuse. À la Libération, retour à Yvetot en 1945 et rachat d'un café qui s'avérera par la suite rentable ;
- Début des doutes : Un père écartelé et dévasté par le sentiment de « trahison » ;
- La narratrice sort du cercle familial grâce à sa formation scolaire puis universitaire et découvre un monde bourgeois foncièrement différent du sien. Éloignement du père et début du rapprochement avec la mère. Le père tente – en vain – d'honorer la narratrice en présence de ses camarades de classe ;
- Mariage (presque) bourgeois de la narratrice avec un étudiant en sciences Po en 1964 et installation à Annecy. Fierté du père malgré la distance (spatiale et émotionnelle) qui va s'accroître. Naissance du premier enfant ;
- Retour sur l'agonie du père comme pour établir un bilan de cette relation père-fille.

B. Composition et structure des *Vies minuscules* :

Contrairement à celui d'Ernaux, le livre de Michon est constitué des récits de huit « vies » qui ont eu un impact direct ou indirect sur le narrateur. Ces personnages ne font pourtant pas tous partie de sa famille quand certains d'autres n'ont sans doute jamais été rencontrés par Michon. *Vies minuscules* se composent des portraits suivants :

- Celui d'un ascendant orphelin (André Dufourneau) issue de l'Assistance Publique. « Cette fiction qu'élabora une vieille paysanne disparue [La grand-mère du narrateur]» (p. 24) raconte l'histoire d'un homme disparu sans doute dans les colonies d'Afrique alors qu'il était parti faire fortune ;
- D'un parent de sa grand-mère maternelle Élise au nom d'Antoine Peluchet, banni par son père alors qu'il avait toutes ses chances pour devenir un écrivain à succès. Il est parti en Amérique sans jamais en revenir ;
- De ses propres grands-parents paternels (Eugène et Clara) ;
- De deux frères presque ennemis (Rémi et Roland Bakroot) ayant fréquenté le même lycée que le narrateur ;
- D'un vieil illettré (le père Foucault) rencontré à l'hôpital alors qu'il souffrait d'un cancer de la gorge ;
- D'un ancien curé décati (L'abbé Georges Bandy) ;
- D'une amante (Marianne) ayant cru en lui ;
- Mais aussi de la *Vie de la petite morte*, Madeleine, la sœur aînée du narrateur décédée très tôt.

C. Qu'en est-il de la chronologie ?

Les deux textes de notre corpus suivent une trajectoire bien précise : malgré la chronologie globale qu'ils pourraient laisser entendre, force est de constater qu'ils s'ouvrent, chacun à sa manière, sur la fin d'une « existence » (la mort du père dans le cas d'Ernaux et les fantasmes délibérés du narrateur sur ses souvenirs dans le cas de Michon) avant d'étaler les circonstances

et les causes pour finir les textes en revenant sur leur incipit. Mais du bout à l'autre de chaque livre, les héros (pères, personnages issus de la famille, du milieu social fréquenté, etc.) semblent croiser – à dessein – les destins des narrateurs.

Dans *Vies minuscules* par exemple, chaque « vie » raconte – mais résume – le passage sur terre de son personnage de sa naissance à mort. À cela, force est de constater que chaque portrait représente également une étape de plus dans le processus identificatoire du narrateur et de sa volonté de devenir écrivain. Le narrateur construit donc son « destin » en collectant et en connectant ces « vies » :

- ❖ D'abord, les portraits d'André Dufourneau et d'Antoine Peluchet couvrent la naissance du narrateur en 1947 et initient déjà à l'épineuse question de l'ascendance ;
- ❖ Puis, les récits d'Eugène, de Clara et des frères Bakroot situés en 1952 et 1958 reviennent sur l'enfance du narrateur, son premier contact avec les mots, les livres et les récits oraux ;
- ❖ Ensuite, les vies du père Foucault, de Georges Bandy ainsi que celle de Claudette, en se situant dans les années 70, relatent les premières années de l'adolescence, l'entrée à l'Université de Clermont-Ferrand et les premiers échecs de l'écriture.

Mais c'est le portrait « Vie de la petite morte », sœur aînée du narrateur, qui pose un problème à la cohérence en raison de son emplacement, dernier des huit récits alors que temporellement l'histoire se situerait deux ans avant la naissance du narrateur, et en suivant cette logique purement chronologique, on aurait eu quelque chose du genre : « Vie d'André Dufourneau » - « Vie d'Antoine Peluchet » - « Vie de la petite morte » - « Vies d'Eugène et de Clara », etc.

Mais dans l'ensemble, il est néanmoins légitime d'avancer qu'une certaine trajectoire se dégage des deux textes. Elle consiste à commencer d'emblée par évoquer le sort des personnages avant de revenir sur leur parcours. C'est une pratique assez courante d'ailleurs dans les écritures de soi (comme dans *L'Étranger* d'Albert Camus) dans la mesure où le lecteur appréhende souvent ces textes avec un certain bagage culturel lui permettant ainsi de connaître le résultat avant la lecture pour mieux suivre cette dernière.

De surcroît, et aussi curieux que cela puisse paraître, ces textes de la filiation débutent souvent sur l'analyse d'une figure héritière problématique et mélancolique pour en arriver à une

ascendance fragile et source de malheur. Ces récits inversent donc la chronologie afin de jouer à la fois sur l'inquiétude identitaire tout en visant à trouver « le » bouc-émissaire. Et chemin faisant, l'ordre des faits est souvent bousculé par le travail de remémoration et de reconstitution qui vise tant bien que mal à rétablir des scènes et des épisodes en ruines dans le légitime espoir de redessiner le portrait d'un passé qui n'est plus de retour.

2. Analyse des titres

Dans leurs *Convergences critiques*, Christiane Achour et Simone Rezzoug¹³⁰ rappellent les trois fonctions essentielles que doit remplir le titre d'une œuvre et qui sont :

- Informer = fonction référentielle ;
- Impliquer = fonction conative ;
- Susciter l'intérêt ou l'admiration = fonction poétique.

Notre hypothèse est que les titres des œuvres de notre corpus permettent de réunir pleinement ces trois rôles. Avec *La Place* et *Vies minuscules*, le lecteur est aussitôt renvoyé à une brèche de la réalité : Il a affaire à « énoncé dénotatif » mentionné ou symbolisé dans nos œuvres par tout ce qui renvoie à « la place des vies minuscules », si nous nous permettons cette jonction pure et simple des deux titres. De surcroît, une petite recherche statistique à propos de l'évocation des titres dans les textes permet de voir que chez Pierre Michon, le titre n'est cité qu'une seule fois. En effet, l'avant-dernier paragraphe de l'avant dernier portrait évoque le titre du livre curieusement au singulier mais avec des initiales en majuscule :

« [...] ou bien peut-être elle [Claudette] est morte et eût mérité une plus vaste Vie Minuscule. Qu'elle ne se souvienne pas de moi »¹³¹.

Cette unique évocation du titre est pourtant compensée par la récurrence assez significative de plusieurs mots voisins qui semblent tous traduire l'essentiel du titre.

Cette prolifération, à rebours des chapitres, des éléments du champ lexical, sémantique, stylistique et rhétorique de « la place des vies minuscules » n'est point fortuite dans la mesure où ces énoncés jouent un rôle de charnière dans le dénouement des événements. Ces multiples

¹³⁰ Cité par Ch. Achour et S. Rezzoug, *op. cit.* p. 61.

¹³¹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 186.

rappels dispersés à travers le récit donnent à voir le titre initial comme une carte d'identité qui sera réemployée et développée par la suite.

Cependant, aussi curieux que cela puisse paraître, la genèse du titre est foncièrement différente suivant que l'on passe d'Ernaux à Michon ; la première ayant opté pour son titre à l'issue de la rédaction et après tant d'autres essais, et le deuxième qui avait déjà visiblement son titre en tête avant et pendant le processus d'écriture. Il se rapprochait ainsi d'un certain Jean Giono qui avançait au sujet de *Deux cavaliers de l'orage* :

« Si j'écris l'histoire avant d'avoir trouvé le titre, elle avorte généralement. Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige ; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre »¹³².

A l'opposé, Annie Ernaux, elle, se rapproche fatalement d'Émile Zola et de ses célèbres expérimentations sur les titres¹³³. Dans une lettre qui date du 6 octobre 1889, soit 5 ans après la parution de *Germinal*, Zola explique le parcours de ce titre :

« Je cherchais un titre exprimant la poussée d'hommes nouveaux, l'effort que les travailleurs font, même inconsciemment, pour se dégager des ténèbres si durement laborieuses où ils s'agitent encore. Et c'est un jour, par hasard, que le mot : *Germinal*, m'est venu aux lèvres. Je n'en voulais pas d'abord, le trouvant trop mystique, trop symbolique ; mais il représentait ce que je cherchais, un avril révolutionnaire, une envolée de la société caduque dans le printemps. Et, peu à peu, je m'y suis habitué, si bien que je n'ai jamais pu en trouver un autre. S'il reste obscur pour certains lecteurs, il est devenu pour moi comme un coup de soleil qui éclaire toute l'œuvre ».

Ce « coup de soleil qui éclaire toute l'œuvre » définit parfaitement l'histoire d'Annie Ernaux avec le titre de *La Place*. En effet, ce titre polysémique et multi-référentiel renvoie à la fois à la place du père comme patriarche de la famille mais aussi comme individu dans la société (postulat le plus probable d'autant plus que dans la traduction anglaise du titre a donné *A man's place*¹³⁴). Il peut tout aussi parler de la place de la fille dans la vie du père et *vice versa*. Il serait

¹³² Cité par Ch. Achour et S. Rezzoug, *op. cit.* p. 65.

¹³³ L'on peut à ce propos rappeler que 133 projets avaient précédé le choix du titre *La Bête humaine* (1890) et quelques 54 quant à *L'Œuvre* (1886).

¹³⁴ Traduction à l'anglais de Tanya Leslie, New York, Seven Stories Press, 1992.

également judicieux de penser à la place de ce livre dans l'œuvre d'Annie Ernaux, lui qui est publié après trois livres écrits à la première personne. L'on peut par ailleurs se demander s'il ne s'agit pas non plus de la « place » de l'écrivain qu'elle commence confortablement à occuper.

Comme nous venons de le dire, le titre de « La Place » était loin d'avoir constitué le titre définitif de l'ouvrage hyponyme. En effet, ce texte avait porté comme titre de travail, tout au long de la rédaction, le titre d'« Éléments pour une ethnologie familiale »¹³⁵, mettant d'ores et déjà ainsi l'accent sur le rapprochement littérature-sociologie amorcé dès l'incipit et dont parlera longuement le livre. Par ailleurs, Pierre-Louis Fort évoque d'autres titres pressentis par Ernaux¹³⁶ comme *La Vie ordinaire*, *Un Homme ordinaire*, *L'Héritage*, *La Trahison*, etc.

Pour Pierre Michon, la genèse du titre est foncièrement différente et il la doit surtout à un certain Michel Foucault :

«*La vie des hommes infâmes*, lu en 1977 ou en 78 dans la NRF ou dans les *Cahiers du chemin*, a eu sur moi une influence directe. D'abord c'est, je pense, là que j'ai péché mon titre. Je ne pouvais pas choisir "les vies infimes" puisque c'est trop proche d'infâmes, mais l'adjectif minuscule m'a été en quelque sorte soufflé par Foucault qui l'emploie sans arrêt. C'est un adjectif qu'il adore. J'ai donc pensé que ce serait bien. C'était en plus une sorte d'appel, puisque Foucault a été un des dédicataires secrets des *Vies minuscules* »¹³⁷.

Ce petit historique du titre, et surtout de l'adjectif « minuscule » (cité à deux reprises chez Michon aux pages 19 et 186), prend sens et puissance dans le texte quand le narrateur, évoquant Dufourneau parti en Afrique à la folle quête de la « langue-mère »¹³⁸, le qualifie de « petit roturier »¹³⁹. Cette appellation diminutive n'est en soi pas péjorative mais elle dit quelque chose du « minuscule » dont le titre parle déjà. Juste après, par le biais d'une question rhétorique dont il connaît déjà la réponse, le narrateur michonien s'interroge :

¹³⁵ A. Ernaux, *L'Usage de la photo*, avec Marc Marie, textes d'après photographies, Paris, Gallimard, 2005, p. 345.

¹³⁶ A. Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, Folio Classique Plus, éd commentée par Pierre-Louis Fort, 2006, p. 119.

¹³⁷ P. Michon, Entretien avec Arlette Farge, *Cahiers de la Villa Gillet*, n°3, Circé, 1995.

¹³⁸ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 23.

« Qui, si je n'en prenais ici acte, se souviendrait d'André Dufourneau, faux noble et paysan perversi [...] ? »¹⁴⁰.

Tout un champ lexical, secondé d'isotopie du « minuscule », s'opère autour de cette notion clef chez Michon. Membres de famille, anciens camarades de classe ou vieilles connaissances locales, le minuscule est le fil d'Ariane entre ces figures obliuées.

Chapitre 5 : Étude du chronotope dans *La Place* et dans *Vies minuscules*

Le récit comprenant trois composantes essentielles, celles-ci étant le temps, l'espace et les personnages¹⁴¹, nous laissons cette dernière de côté pour nous focaliser à présent plus précisément sur les notions de temporalité et de spatialité, ces dernières étant distinctement mises en lumière dans *La Place* et *Vies minuscules*. Il s'agira dans cette étape de mettre en évidence la relation entre le « récit de filiation » et ces deux notions fondamentales.

Étudier la notion de « chronotope » dans un texte littéraire invite, à la suite de Bakhtine, à considérer les éléments spatio-temporels inhérents à la narration et à la description proposées dans un récit. En ce qui nous concerne, nous estimons que cet examen chronotopique revêt une importance capitale dans la compréhension globale des deux projets en ce qu'il éclaire les rapports du narrateur à son environnement et à la genèse de son histoire relatée. Julia Kristeva écrivait à ce propos que :

« la distance dans le temps et l'espace [...] procure une perception et une image comparable à l'éprouvé de maintenant, sans lesquels il serait désintégré. Ce transport métonymique, qui ouvre le passé, construit une métaphore »¹⁴².

Et il se trouve que cette « distance dans le temps et l'espace » implique fatalement un « réinvestissement du réel », pour reprendre l'expression de Christine Le Quellec Cottier. Partant, l'auteur et son lecteur signeront une sorte de pacte. Un pacte qui fera d'eux deux sujets

¹⁴⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 24.

¹⁴¹ Mickael Rifaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

¹⁴² J. Kristeva, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, Folio Essais, 2000, p. 41.

actifs à la quête d'un objet précis. Cet objet sera ainsi défini car le seul lieu dans lequel l'auteur et le lecteur pourront se retrouver (et le retrouver) sera le texte, c'est-à-dire le lieu de l'écriture.

A ce constat s'ajoute un autre élément évocateur de ce déplacement narratif magnifiquement exprimé dans nos deux textes. En effet, les narrateurs de *La Place* et des *Vies minuscules* se considèrent tantôt comme des « témoins-acteurs » face aux événements qu'ils rapportent et auxquels ils auraient participé. Tantôt ils se voient comme des « témoins-relais » car eux-mêmes essayent de « reconstituer » le récit en fonction de leurs compétences mais aussi de leur capacité à « imaginer » (démarche très visible chez Michon). Pour assurer ce processus habile, les agrafes spatio-temporelles, ô combien fréquentes parfois, viennent majestueusement ponctuer le récit. Dans ce qui suit, exemples à l'appui, nous allons tenter d'approcher les notions de temporalité et de spatialité dans les textes de notre corpus.

1. La temporalité

La notion de temporalité attire notre attention sur trois interrogations distinctes mais complémentaires : Comment l'auteur avait-il vécu son récit ? Quel regard le narrateur tient-il sur son personnage (réel ou fantasmé) au moment de la rédaction ? Et enfin, quel rôle la distance temporelle joue-t-elle dans le processus de remémoration ? La réponse à ces questions permettrait de donner d'ores et déjà une idée sur ce que Jérôme Meizoz appelle la « posture de l'auteur ». Nous serons ainsi amenés à identifier et à caractériser plus précisément les différentes strates temporelles que l'on peut déceler dans les œuvres de notre corpus. Ces dernières revêtent une importance capitale puisqu'elles supposent des savoirs différents sur le projet littéraire de l'auteur. Notre démarche vise à aborder la notion de temporalité dans sa globalité, car, pour reprendre les propos de Philippe Lejeune, « seule une vision globale, synthétique, peut appréhender la temporalité »¹⁴³.

¹⁴³ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

1. 1. Se souvenir du/au présent

Dans *La Place* et *Vies minuscules*, la notion de temporalité est distinctement mise en évidence à des niveaux bien différents. On la trouve dans l'écart temporel plus ou moins considérable qui sépare l'expérience vécue et le récit narré. On la rencontre également dans l'organisation et le déroulement du récit et de la narration. Enfin, on la retrouve dans les tentatives de description et de perception du temps qui ponctuent le récit.

Comme nous l'avons évoqué *supra*, la rédaction des deux textes s'amorce plusieurs années après les événements qui y sont relatés. Cette stratification temporelle, ce « silence littéraire » profitera à la future reconstitution tant réelle que fantasmée du souvenir vécu. Ainsi, pour Maurice Blanchot, cette expérience du temps

« métamorphose d'abord le présent où elle semble se produire, l'attirant dans la profondeur indéfinie où le « présent » recommence le passé, mais où le passé s'ouvre à l'avenir qu'il répète [...] »¹⁴⁴.

Cette interaction temporelle assure l'avancement du processus narratif tout en proposant un aperçu de cet itinéraire à tel point que si *La Place* et *Vies minuscules* devaient représenter une chaîne temporelle, la figure de l'écrivain-narrateur se situerait certainement tout à la fin.

A l'autre bout, le point de départ de cette chaîne représenterait le narrateur-jeune entouré des figures dont il trace les portraits. Par ailleurs, de temps à autre dans le récit, les narrateurs n'hésitent point à évoquer des événements précis de l'histoire collective. Ainsi, d'un bout à l'autre il se trouve que ces deux textes sont jalonnés d'indications temporelles pointues renvoyant parfois à des moments bien significatifs qui plongent véritablement le lecteur dans la trame du récit collectif, comme dans l'épisode où la narratrice de *La Place* relate les sujets de conversation familiale d'un dimanche de grande banalité quand, au sein de la famille, ils parlaient de

¹⁴⁴ M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 7.

« la politique, surtout, *comment ça va finir tout ça* (la guerre d'Algérie, putsch des généraux, attentats de l'O.A.S), familiarité complice avec *le grand Charles* »¹⁴⁵
(Italique de l'auteure).

Ces clins d'œil historiques se veulent sans doute comme autant de gages de « réalisme » des faits. Leur présence sert aussi de marqueur d'authenticité à l'égard du projet dans son ensemble. Ils servent à ponctuer le récit tout en le situant dans un chronotope bien défini que le lecteur peut aisément déceler. Ernaux va exceller dans ce procédé avec la publication des *Années* en 2008.

Si certains personnages des *Vies minuscules* sont délibérément portés par une volonté du futur comme André Dufourneau ou Antoine Peluchet, d'autres en revanche habitent – et sont habités par – le passé à l'instar du grand-père du narrateur, Eugène, qui tente de remplacer « la grâce de l'imparfait [par] un présent qui toujours spolie et déçoit »¹⁴⁶ ou encore Roland Bakroot qui s'est perdu dans « ces passés que nul n'a jamais vécus »¹⁴⁷.

Les notions du passé et de la mémoire ainsi que la capacité de se remémorer et d'en témoigner sont partout présentes chez Michon, poussant *de facto* le narrateur à faire un constat, et non des moindres, au début de « la vie de la petite morte » : « [...] je découvrais qu'on se souvient »¹⁴⁸. Cette nouvelle découverte lui avait déjà donné la « conscience d'un temps désormais brisé où le passé démesurément va croître »¹⁴⁹, un passage qui rappellera sans doute la dernière phrase des *Années* où la narratrice ernausienne parle de « *Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais* »¹⁵⁰.

Cette découverte du souvenir et cette volonté de le sauvegarder ne sont opérées autrement dans le texte que par le biais d'une sorte de succession de « madeleines proustiennes » qui jouent leur rôle d'« embrayeurs de mémoire » visant à nous rappeler à quel point « nous vivons entourés de gens absents », pour reprendre une phrase de *La Dérive des sentiments* d'Yves Simon.

¹⁴⁵ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴⁶ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁷ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 101

¹⁴⁸ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁰ A. Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 254.

1. 2. Temporalité et narrativité

Étudier cette relation peut nous permettre de saisir de multiples sens dans l'œuvre. Dans *La Place* et *Vies minuscules*, il existe plusieurs « types » d'instantanés narratifs qui doivent retenir notre attention. Chacun d'entre eux participe du sens de l'œuvre et surtout du sens que nous voulons donner à notre problématique. Pour tenter de bien cerner ce point, nous avons estimé utile de nous appuyer sur les précieux travaux de Claude Abastado sur les rapports entre la temporalité et la narrativité. En effet, ce chercheur distingue trois relations essentielles¹⁵¹ qui s'établissent entre la temporalité de l'histoire et celle de la narration :

1/. Moment de l'acte narratif : Nous remarquons et faisons remarquer que dans nos œuvres l'acte narratif est postérieur aux événements dans la mesure où les deux narrateurs déclarent ouvertement leur dessein : célébrer la mémoire de ces « âmes de peu » (*VM*, 165) ayant déjà vécu par le passé.

2/. Ordre des évocations des événements : Dans les deux textes, comme nous l'avons déjà montré, l'ordre chronologique du récit est respecté d'une manière générale, exception faite pour les incipits. Cependant, cela n'empêche point la présence, parfois assez signifiante, surtout dans *Vies minuscules*, des techniques narratologiques énumérées par Gérard Genette dans *Figures III* : **les analepses** « Bien des années plus tôt, les parents de ma grand-mère avaient demandé que l'assistance publique leur confiât un orphelin » (*VM*, 10) ; **les prolepses** « Antoine s'évanouit et devint un rêve, on apprendra lequel » (*VM*, 27), « Ce regard qui trente ans plus tard se posera sur moi effleure la côte d'Afrique » (*VM*, 18)¹⁵², ou encore **les mises en abyme** « et sans doute, loin de ce face-à-face touchant et sinistre, nous vivions l'un et l'autre ; mais nous vivions à jamais séparés ; et notre réunion spectrale d'ici, comme une amulette d'envoûtement, nous rappelait où que nous fussions que chacun de nous portait en lui le spectre de l'autre, et pour l'autre était spectre ; nous étions l'un pour l'autre et cadavre et placard » (*VM*, 67-68), etc.

3/. Le rythme du récit : Le tempo découle du rapport de la durée de l'histoire et de la durée de la narration mesurée en mots. Ainsi distingue-t-on trois phénomènes :

¹⁵¹ C. Abastado, *Messages des médias*, Paris, CEDIC, 1980.

¹⁵² A titre d'information, dans le texte de Michon, l'on peut énumérer la présence des locutions adverbiales « Plus tôt » à 4 reprises et « plus tard » à 12 reprises. Ce constat en dit long sur la volonté du narrateur de jouer sur l'attente du lecteur.

A - Isochronie (simultanéité) dans les dialogues davantage présents dans *La Place*, constituant ainsi l'une des stratégies argumentatives de la narratrice en ce que ces échanges octroient plus de lucidité et d'authenticité à l'histoire d'une manière globale.

B – Temps de la narration > temps de l'histoire : ce point est surtout visible dans *Vies minuscules* dont les chapitres ne sont pas des mêmes dimensions. Les plus longs chapitres s'emploient à restituer un cadre et une atmosphère (« Vie de Georges Bandy » (46 pages), « Vies des frères Bakroot » (38 pages) et « Vie d'Antoine Peluchet » (28 pages), respectivement)¹⁵³. Ces trois portraits sont également les plus narratifs.

C – Temps de la narration < temps de l'histoire : les raccourcis et les allégros font parfois surface dans les deux récits. La longueur de la narration n'est souvent pas proportionnelle à son importance. Le chapitre « Vie de Claudette » qui est incontestablement le plus court des chapitres des *Vies minuscules* (8 pages) comporte pourtant un passage-clef dans la genèse du livre : « Mais je rêvais que j'écrivais : m'aidaient en cette fiction des festins d'amphétamines, [...] » (*VM*, 181. Nous soulignons). Ce portrait a aussi le mérite exclusif de reprendre le titre de l'œuvre en singulier mais curieusement avec des initiales en majuscule : « [...] peut-être elle est morte et eût mérité une plus vaste Vie Minuscule »¹⁵⁴.

D – Arrêts sur des « scènes à faire » : (rencontres, ruptures, affrontements, etc.). Ce sont sans doute les temps forts du récit. Ce sont ces récits qui viennent parasiter et se superposer au récit principal. Ce phénomène est très visible chez Pierre Michon qui en use – et parfois abuse –. Ce sont des passages qui commencent par évoquer les malheurs de Georges Bandy et du père Foucault avant d'intercaler avec le propre récit du narrateur. Le contraire est également valable, lorsqu'au début des *Vies minuscules*, le narrateur pour introduire André Dufourneau, le supposé héros du portrait du même titre, évoque sa propre naissance en 1947. La fonction de ces scènes est donc de compléter sur le plan analogique le récit initial sous d'autres angles tout en proposant un magnifique jeu kaléidoscopique qui se tisse parfois entre le destin du narrateur et ceux de ses personnages.

De surcroît, une autre curiosité narrative s'est imposée à nous lors de notre étude : l'évocation des saisons, chez Michon notamment, serait essentielle dans l'avancement du récit. Cependant, ces rappels sont souvent accompagnés d'une incertitude : « J'imagine un soir d'hiver ; [...] » (p. 11) ; « Et sans doute était-ce au printemps, [...] » (p. 19) ; « [...] (Quand la moisson flambe en

¹⁵³ Si l'on s'en tient à l'édition blanche de Gallimard.

¹⁵⁴ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 186.

août, ou dans le triste hiver) ; [...] » (p. 28) ; « C'était l'été j'imagine » (p. 52) ; « J'y revins un après-midi d'un autre été, sans doute l'année suivante ; [...] » (p. 70) ; « Eugène mourut à la fin des années soixante ; de ce trépas, je ne saurais préciser le mode ni la date. Mais j'incline pour le printemps de 1968. » (p. 71) ; « Je repris contact avec l'hiver sans doute, [...] » (p. 147) ; « Il s'installa au printemps, et ce fut en mai sans doute, si j'en crois mon souvenir [...] » (p. 150) ; « J'ai un souvenir de plein été ; c'était en juin sans doute, [...] » ; (p. 156) ; « [...], j'écris des récitations d'école primaire et je sais qu'un soir d'hiver, dans une chambre dont le souvenir s'efface, [...] » (p. 191) ; « Ma sœur naquit en 1941, en automne je crois, [...] » ; (p. 197) ; « [...] Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite. » (p. 207) ; etc.

Un petit inventaire rapide des récurrences des évocations des quatre saisons annonce une nette suprématie de l'été (43 évocations), suivi de l'hiver (30 évocations), puis du printemps et enfin de l'automne (9 fois chacun). Cette domination de la saison estivale est remise à l'honneur dans les dernières lignes du livre quand le narrateur parle à dessein de ses « étés fictifs ». L'excipit vient ainsi confirmer, si besoin était, l'inscription assez délibérée du projet michonien au sein de l'entreprise fictionnelle.

1. 3. Les temps verbaux dans le récit

Parler des temps verbaux invite inévitablement à réfléchir sur ce que Jean Ricardou appelait jadis la « vitesse du récit ». En effet, cette dernière est toujours secondée par le premier élément : la variété des temps utilisés. Nos deux textes étant à caractère rétrospectif impliquent nécessairement l'emploi sans équivoque de l'imparfait ainsi que du passé simple. Or, cette domination n'exclut pas la présence, de temps à autre, de certains temps et modes verbaux assez signifiants. Ainsi peut-on déceler :

- Le présent de l'énonciation par le biais du pronom personnel « je », à valeur déictique : (je crois, je ne sais pas, je ne me souviens pas, etc.). Ce temps éloigne du piège des tests psychologiques en refusant l'accès à l'intériorité des personnages. Il sert aussi à actualiser le récit ;
- Le présent historique pour peindre des scènes dans le but de les rendre plus présentes ;

- Le passé composé (notamment chez Ernaux) qui sert à rapprocher le présent du passé et *vice versa* ;
- Le subjonctif (présent, passé, imparfait et plus-que-parfait) chez Michon. Ce mode sert le projet d'« écriture de la marqueterie » dans son ensemble.

Une autre approche du chronotope dans un récit est donnée par Michèle Péret dans son *Énonciation en grammaire du texte*. Péret distingue :

A/. Les repères spatiaux objectifs : symbolisés par des noms de lieux connus en dehors de leur contexte (Marsac, Yvetot, Annecy, etc.) et les repères spatiaux subjectifs liés à un discours bien précis : « le ciel d'ici » (*VM*, p. 20), « Les voilà à Mourioux » (*VM*, p. 46), « sur cette route-là » (*VM*, p. 106), etc.

B/. Les repères temporels objectifs : représentés par l'évocation des dates complètes par exemple « le 24 juin 1942 » (*VM*, p. 200), et les repères temporels subjectifs : « Il y a si longtemps que » (*VM*, p. 85), « et le lendemain » (*VM*, p. 96), « le même instant » (*VM*, p. 137), etc.

Du reste, les déictiques temporels (*singulatifs* « un jour » (*VM*, p. 141), « un soir » (*VM*, p. 114), « un après-midi » (*VM*, p. 203), etc. et *itératif* « une fois encore » (*VM*, p. 52), etc.) permettent de ponctuer le texte en jouant le rôle d'organiseurs temporels.

Ces quelques brefs repérages nous montrent à quel point le récit est ponctué, témoignant ainsi d'un travail conséquent sur la temporalité narrative qui est censée s'harmoniser avec l'histoire en train de se faire.

2. La spatialité

La notion de spatialité nous invite à réfléchir sur le contexte spatial qui encadre et structure le récit mais aussi sur le contexte spatial créé du cadre initial. L'espace est, si l'on simplifie à outrance, l'appréhension des lieux où se déroule un événement. Dans un texte littéraire, ce n'est pas (seulement) la copie d'un espace référentiel *stricto sensu*. Il est le fruit d'une heureuse rencontre entre l'espace effectif et l'espace fictif. Autrement dit, l'espace est aussi bien indication géographique et création narrative.

Un récit présente, en son essence même, un espace imaginaire en dépit de son caractère géographique. Il se veut la plupart du temps aux confins du « réalisme » (au sens le plus étroit du terme). Sa nature, son organisation, son processus fonctionnel ainsi que le mode de sa description sont divers et variés. Quand bien même il est présenté comme « réel » ou « réaliste », l'espace narratif est toujours construit par l'écriture. Son rôle dans un récit est principalement fonctionnel : il permet au texte d'évoluer par des séparations, des rencontres, des va-et-vient. Aussi peut-il donner naissance à un signifié symbolique. Au demeurant, un déplacement dans l'espace géographique dans un récit prend dans certains cas, notamment dans les deux œuvres de notre corpus, une valeur sociale très marquée.

De surcroît, l'espace dans une œuvre, écrit Roland Bourneuf,

« loin d'être indifférent, s'exprime [...] dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre »¹⁵⁵.

Ces propos nous indiquent la place essentielle qu'occupe l'espace dans une œuvre. Aussi un espace dans un récit ne vaut-il pas moins que la description des lieux et si l'auteur s'est attelé à nommer et à identifier les espaces dans lesquels se déroulent les faits, c'est dans un but bien précis, celui d'inscrire sa fiction dans la vraisemblance.

Jean-Pierre Goldenstein, dans *Lire le roman* (De Boeck Supérieur, 2005), propose d'approcher la notion de spatialité romanesque en se posant trois grandes questions : où se déroule l'action ? Comment l'espace est-il représenté ? Pourquoi a-t-il été choisi au détriment d'autres espaces ?

Où ? nous conduit à nous rendre de la géographie du récit. Ce dernier comporte de ce fait sa topographie qui lui donne sa tonalité particulière : espaces réels créés à partir d'une topographie réelle sont le cas de nos œuvres.

Comment ? nous conduit à examiner les techniques d'écriture qui permettent de représenter l'espace. A ce propos, nous pouvons dégager deux modalités de représentation de l'espace dans un récit : abstraction du décor (investissement puissant de l'imaginaire), d'une part. D'autre part, l'insistance sur le décor (tentative de « créer » le réel par l'écriture).

¹⁵⁵ R. Bourneuf, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972, p. 97.

Pourquoi ? aborde la question des fonctions de l'espace textuel. Le plus souvent argue Goldenstein, l'espace dans un récit sert à la dramatisation de la fiction.

De cette distinction, nous comprenons l'importance majeure que peut avoir un lieu au détriment d'un autre. A cela s'ajoute, le fait que certains *topoi* constituent non seulement des lieux « topographiques » (ou géographiques), mais également – et peut-être surtout – des « lieux de mémoire ». Jean-Jacques Rousseau, en parlant de ces derniers, les qualifie de « signe[s] mémoratif[s] »¹⁵⁶. L'exemple canonique de ces *locus* serait sans doute les espaces marchands dans le cas d'Annie Ernaux. En effet, l'arrière-plan narratif des récits ernauxiens est densément jalonné par les espaces marchands qui vont des cafés-épiceries de *Les Armoires vides* (1974) et de *La Place* (1983) à l'hypermarché d'Auchan de *Regarde les lumières mon amour* (2014). Cette omniprésence joue le rôle de marqueur spatio-temporel et sociologique signifiant et significatif. Dans ce qui suit, nous allons analyser certains lieux emblématiques inhérents à l'avancement du processus narratif de nos textes en essayant de comprendre leurs différents enjeux littéraires, sociologiques et historiques.

2. 1. La maison familiale

Il est de vieil et, sans doute, éternel usage de commencer un récit de soi par l'enfance. Le « récit de filiation contemporain » respecte très rarement cette longue et si bien établie tradition littéraire. Ce genre hybride s'ouvre souvent sur des épisodes postérieurs à l'enfance avant de revenir sur celle-ci. Et D'un bout à l'autre, ces récits semblent s'intéresser spécialement à certains lieux incontournables de ce bas-âge. A ce propos, *La Place* et *Vies Minuscules* semblent émerger d'un ensemble de *locus* bien déterminés si bien que l'on pourrait sans peine penser que l'itinéraire géographique retenu représentait déjà un logiciel narratif qui part de la maison familiale à la vie de couple en passant par les institutions scolaires et les multiples déménagements. Cet intérêt affiché pour la géographie rejoint les thèses de Michel de Certeau pour qui les récits représentent bel et bien des « parcours d'espaces »¹⁵⁷.

¹⁵⁶ J.-J. Rousseau, *dictionnaire de musique*, cité par Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la Transparence et l'Obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, [1957], p. 196.

¹⁵⁷ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, [1980], p. 170.

Les premières pages des *Vies Minuscules*, par exemple, annoncent déjà la couleur géographique des espaces narratifs déployés :

« La province dont je parle est sans côtes, plages ni récifs ; ni Malouin exalté ni hautain Moco n’y entendit l’appel de la mer quand les vents d’ouest la déversent, purgée de sel et venue de loin, sur les châtaigniers »¹⁵⁸.

Chez Michon, les maisons d’enfance et d’adolescence sont souvent, des « maison[s] d’absences, de disparus »¹⁵⁹. Elles sont habitées par les ombres des figures familiales (les Michon, les Gayaudon, les Peluchet, etc.) d’antan. Et comme dans tout récit de soi, les maisons familiales sont les premiers espaces d’existence des narrateurs. Ce sont par excellence les lieux de l’apprentissage et de la découverte, de l’affection et du décalage, de la naïveté mais aussi de la prise de conscience. Tout comme dans *Les Mots* de Jean-Paul Sartre ou dans *Enfance* de Nathalie Sarraute, ce *locus* est distinctement mis en évidence en ce qu’il éclaire et annonce à la fois l’origine et la suite du tissu narratif. Et comme le veut la tradition dans ces récits, les narrateurs, après avoir fait le deuil de leur maison d’enfance, ressentent le besoin d’y retourner un jour ou l’autre.

Dans *Vies minuscules*, le narrateur raconte son retour dans sa maison natale, plusieurs décennies plus tard, accompagnée de sa bien-aimée, Marianne :

« Un jour, nous sommes allés aux Cards. La porte poussée, je ne reconnus pas la maison où sentimentalement j’ai le souvenir d’être né, mais une mesure ou croulaient les gravats, à l’odeur de cave ; [...] »¹⁶⁰.

Comme souvent dans les classiques du cinéma, le retour symbolique *a posteriori* dans la maison d’enfance donne fatalement lieu à une scène érotique entre le narrateur et sa compagne. Cette scène permet au narrateur une analogie entre l’enfant innocent qu’il fut et l’adulte bienveillant qu’il est devenu. Les descriptions des recoins de la maison revêtue de poussière et de moisissure sont ainsi un passage *sine qua non* dans ce genre de scènes.

¹⁵⁸ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 141.

2. 2. La genèse académique (l'école et l'université)

Les récits de soi s'attardent souvent en mettant l'accent sur le premier contact du narrateur-enfant avec le monde extérieur. L'école (privée, publique, internat ou pensionnat) représente dès lors ce premier *locus* qui va rompre la protection familiale dont bénéficiait l'instance narrative en lui proposant d'affronter l'autre dans un espace encore inconnu, encore sibyllin.

Pierre Michon est né le 28 mars 1945 à Châtelus-le-Marcheix (au hameau Les Cards) dans la Creuse, dans la maison de ses grands-parents. Il grandit à Mourioux où sa mère est institutrice. Il intègre par la suite le lycée Notre-Dame de Guéret (désignée par la lettre « G » dans le livre, p. 84 et p.102)¹⁶¹. L'entrée dans cet établissement marque avant tout une rupture émotionnelle et géographique avec les grands-parents paternels, Clara et Eugène :

« Quand je fus au lycée, les visites s'espacèrent ; ils vieillissaient, Clara ne pouvait plus conduire ; ils vinrent quelquefois encore, à la fin des années cinquante, mais le rite était brisé »¹⁶².

Cette dernière phrase, fort significative, est le leitmotiv secret et discret du drame familial michonien où rien ne dure. L'école paraît alors comme l'occasion canonique de l'enfant afin d'élargir son horizon, vaincre ses appréhensions, et surtout, se mesurer à l'autre. Or, chez Michon, l'institution peut tout aussi être un cimetière en raison de son fonctionnement archaïque. Pour se faire sa propre idée, il compare ainsi le travail rimbaldien, « cette poésie féroce peu assortie » aux « récitations domestiques ânonnées les matins d'école dans la première flambée, [...] »¹⁶³. Dès lors, l'école est synonyme chez lui de restrictions protocolaires, lui qui rêvait déjà d'une autre vie à l'époque :

« [...] ; j'avais d'autres choses en tête, en outre de mes succès scolaires que je jugeais plus importants que ces vieillards ridicules [ses grands-parents, Clara et Eugène] : la vie serait belle, je serais riche et ne vieillirais pas »¹⁶⁴.

¹⁶¹ Au demeurant, les trois communes citées se situent dans la Creuse.

¹⁶² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 65.

¹⁶³ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 190.

¹⁶⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 66.

Cette nouvelle vie qui signalera une transition de l'enfance à l'adolescence a été abordée par le narrateur comme une aventure déjà longtemps préparée :

« Ma mère me mit en pension à un âge encore tendre ; non par brimade : on en usait ainsi, le lycée étant loin, les gares peu desservies, les transports coûteux ; [...]. Moi-même, j'y fus dès longtemps préparé. « Quand tu seras en pension... » : c'était là un état transitif certes, vers l'âge adulte, le bonheur et la simple gloire de vivre qui m'écherraient, pour peu que je le veuille ; mais il n'était pas que ce passage : c'était une pleine durée de sept ans au cours desquels le latin deviendrait mon bien, le savoir ma nature, les autres mon combat et sûrement ma victoire, les auteurs mes pairs ; [...] »¹⁶⁵.

L'école est aussi le lieu de la fréquentation des frères Bakroot, Rémi et Roland, et de l'instituteur acerbement moqué, Achille. Cette période charnière va vite s'avérer propice pour le narrateur en termes de découvertes, d'autonomie, de rêveries et par-dessus tout de construction identitaire :

« Entrer au lycée était entrer dans le temps, le seul temps repérable à cela qu'il porte des disparitions définitives ; j'abordais l'époque où les immunités tombent, où les cauchemars sont vrais et où la mort existe ; mon appétit de savoir marcherait sur des cadavres : l'un n'allait pas sans les autres. Mes grands-parents moururent bien après la fin de ma scolarité ; mais j'étais en quelque sorte toujours « en pension » : me séparer de ma mère ne m'avait pas fait embrasser les choses ; [...] le monde était une chambre d'enfant, j'y devais chaque jour « commencer des études » dont je n'espérais plus grand-chose. Mais je n'avais appris aucune autre posture »¹⁶⁶.

Cela dit, l'entrée au lycée, à ce « préau spectral »¹⁶⁷ comme le qualifie le narrateur michonien, marque à la fois une rupture affective mais aussi une découverte fascinante. Ce point est largement partagé avec Annie Ernaux qui avait suivi sa scolarité à Yvetot après plusieurs années vécues à Lillebonne. Elle est ensuite pensionnaire à Saint-Michel avant

¹⁶⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 75.

¹⁶⁶ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁶⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 102.

d'intégrer le lycée Jeanne-d'Arc de Rouen. A l'issue son bac en philosophie, elle s'inscrit à l'École Normale d'Institutrices. Quatre mois plus tard, elle décide d'abandonner cette formation et de regagner l'Angleterre où elle sera fille au pair. A son retour, elle rentre à l'université.

L'entrée à l'école dans *La Place* donne souvent lieu à une comparaison d'ordre sociologique entre la vie institutionnelle et la vie familiale de la narratrice :

« J'avais deux blouses d'école. *La gosse n'est privée de rien*. Au pensionnat, on ne pouvait pas dire que *j'avais moins bien que les autres, j'avais autant* que les filles de cultivateurs ou de pharmacien en poupées, gommes et taille-crayons, chaussures d'hiver fourrées, chapelet et missel vespéral romain »¹⁶⁸ (Italique de l'auteure).

Ces analogies ô combien nombreuses mettent souvent la figure paternelle au cœur de cette entreprise sociologique, d'autant plus que pour le père de la narratrice, l'école serait aussi un marqueur de classes comme cette fois où on apprend que la famille a passé

« Toute une soirée à [se] demander ce que la directrice avait bien pu vouloir dire par : « Pour ce rôle, votre fille sera en *costume de ville*. » Honte d'ignorer ce qu'on aurait forcément su si nous n'avions pas été ce que nous étions, c'est-à-dire inférieurs »¹⁶⁹ (Italique de l'auteure).

Ce même père, et malgré son analphabétisation, tente tant bien que mal de s'intéresser à la scolarité de sa fille. Maintes scènes décrivent ces moments d'échange :

« Quand je faisais mes devoirs sur la table de la cuisine, le soir, il feuilletait mes livres, surtout l'histoire, la géographie, les sciences. Il aimait que je lui pose des colles. Un jour, il a exigé que je lui fasse faire une dictée, pour me prouver qu'il avait une bonne orthographe. Il ne savait jamais dans quelle classe j'étais, il disait, « Elle est chez mademoiselle Untel ». L'école, une institution religieuse voulue par ma mère, était pour lui un univers terrible qui, comme l'île de Laputa dans *Les Voyages de Gulliver*, flottait au-dessus de moi pour diriger mes manières, tous mes

¹⁶⁸ A. Ernaux, *LP, op. cit.*, p. 56.

¹⁶⁹ A. Ernaux, *LP, op. cit.*, p. 60.

gestes : « C'est du beau ! Si la maîtresse te voyait ! » ou encore : « J'irai voir ta maîtresse, elle te fera obéir ! »¹⁷⁰.

Cet extrait traduit parfaitement la brèche culturelle dont souffre le père mais aussi les espoirs qu'il entretient de voir un jour sa fille devenir « quelqu'un ». Tous les passages de *La Place* – ou presque – qui évoquent l'école parlent aussi de la figure paternelle comme si elle avait intégré l'école avec la narratrice. Ils sont également révélateurs d'une profonde hypocondrie qui témoigne d'une double déchirure sociale et langagière :

« Il disait toujours ton école et il prononçait le pen-sion-nat, la chère Sœu-cœur (nom de la directrice), en détachant, du bout des lèvres, dans une déférence affectée, comme si la prononciation normale de ces mots supposait, avec le lieu fermé qu'ils évoquent, une familiarité qu'il ne se sentait pas en droit de revendiquer. Il refusait d'aller aux fêtes de l'école, même quand je jouais un rôle. Ma mère s'indignait, « *il n'y a pas de raison pour que tu n'y ailles pas* ». Lui, « mais tu sais bien que je vais jamais à tout ça »¹⁷¹.

L'on aura aisément compris que quand bien même l'école n'a jamais été le point fort du père, celui-ci voit en elle un tremplin pour sa fille. D'ailleurs, il la galvanise souvent sans réellement comprendre ce qu'elle faisait : « Souvent, sérieux, presque tragique : « Écoute bien à ton école ! ». »¹⁷². Il croyait en elle, sans doute, sans croire en lui.

2. 3. Le village

Vies minuscules et *La Place* sont sans aucun doute deux livres davantage provinço-ruraux qu'urbains. La plupart du temps, l'intrigue s'y déploie dans les petits patelins de la France profonde, demeurée encore assez épargnée par la théorie « du grand remplacement » d'un certain Alain Finkielkraut. De ces endroits perdus du centre et de l'ouest de France, les villages occupent une place prépondérante dans l'espace narratif de nos textes.

¹⁷⁰ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷¹ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.*, pp. 73-74 .

¹⁷² A. Ernaux, *LP*, *op. cit.*, p. 74.

Le village chez Michon est synonyme d'enfance. C'est le souvenir de Chatelus et de Mourioux, de Guéret et de Saint-Goussaud, de la maison grand-parentale de Mazirat et du village Saint-Rémy « au bout du monde » (*VM*, 164) ayant permis la rencontre avec l'abbé Bandy, des hameaux lointains et des granges, des domaines familiaux et des terres ancestrales. Lisons Michon motiver ces choix spatiaux :

« Dans *Vies minuscules* on trouve à l'état brut certains noms de lieux : les lieux-dits, les noms de carrefours – Croix du Sud, Croix de Laurençon –, ces mots qui désignent des sites non-habités, à l'écart, et cependant marqués par une croix, une pierre levée ou un arbre remarquable [...]. Je pense aussi aux noms de ces hameaux de la Creuse où se déroule l'action des *Vies minuscules* : quand je me suis dit que j'allais nommer ces lieux en leur conservant leurs véritables noms, ceux qui apparaissent sur les cartes, quand j'ai vu que ma main acceptait de tracer ces mots-là, j'ai eu la sensation qu'ils étaient aussi forts et aussi vrais que ceux de *La recherche* »¹⁷³.

L'analogie avec l'œuvre proustienne est ici intéressante pour plusieurs points : d'abord, parce que, contrairement à Pierre Michon qui a « cette province en héritage »¹⁷⁴ pour reprendre un titre de Sylviane Coyault, Marcel Proust était foncièrement parisien et beaucoup de ses personnages furent extraits de la haute société de l'époque. Ensuite, le souci d'un réalisme géographique est fortement présent chez l'un comme chez l'autre. Et enfin, ce rapprochement est pertinent en ce qu'il permet la mise en évidence d'une étude sociologique synchronique de la société à partir des *locus* ou des vestiges de ceux-ci. Les villages de la France profonde sont alors chez Michon le miroir de la France d'il y a un siècle. La présence dense des églises, des bars de quartier, des cafés-épicerie dessine un décor spatial d'une société encore non concernée par les avancées technologiques assurant ainsi une certaine authenticité à la fois géo-historique et narrative aussi. Elle suscite par ailleurs de la nostalgie auprès du lecteur.

¹⁷³ P. Michon, *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 276.

¹⁷⁴ Sylviane Coyault-Dublanchet, *La Province en héritage, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

2. 4. La ville

Dans *Noces*, Albert Camus écrivait : « Ce sont souvent des amours secrètes, celles qu'on partage avec une ville ». La relation des narrateurs avec certaines villes mérite parfois d'être étudiée en raison de son potentiel suggestif fort intéressant.

Aussi bien chez Michon que chez Ernaux, l'évocation des villes est souvent synonyme de « culture ». Contrairement aux villages, les villes font peur :

« Le père Foucault n'irait pas à Paris. Cette ville de province déjà, et son village même sans doute, lui paraissaient peuplés d'érudits, fins connaisseurs de l'âme humaine et usagers de sa monnaie courante, [...] »¹⁷⁵.

En ville, tout parle, y compris les murs, les ponts et les rues. A Paris ou à Orléans, à Nantes ou à Clermont-Ferrand où Michon dit être resté deux ou trois ans. La ville peut aussi dans certains cas représenter le refuge ultime après un drame sentimental, familial ou professionnel. Ainsi apprend-on que le narrateur michonien, à un moment donné de sa vie, ne s'échappait de Mourioux que pour :

« courir dans diverses villes des bordées qui décuplaient mon absence au monde, mais complaisamment la dramatisaient ; [...] »¹⁷⁶.

A ce propos, malgré la différence spatiale des deux projets narratifs, une seule ville est cependant considérée comme le carrefour des deux écrivains, Annecy. Dans cette

« ville facile, propre aux effusions romantiques et au pensum bariolé des sports de neige, [...] »¹⁷⁷,

le narrateur michonien dit avoir décidé de la fuir parce qu'il n'écrivait rien. Ce refuge haut-savoyard n'aura pas profité à l'écrivain en quête d'inspiration.

De l'autre côté, le Annecy d'Annie Ernaux est celui de l'entrée dans l'âge adulte, du début de l'enseignement au collège d'Evire, du mariage mais aussi de l'enfermement :

¹⁷⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 129.

¹⁷⁶ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 139.

¹⁷⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 134.

« Annecy, j’y suis entre 25 et 35 ans. C’est très complexe. Dans cette ville, je suis entrée dans le rôle qu’on attendait de moi. Pendant cette époque j’ai pourtant préparé le Capes, l’agrégation, j’ai écrit *Les Armoires vides*. C’est en fait dix années de vie active intellectuellement, ce qui aurait pu aussi ne pas être le cas. Mais c’est très mutilant, d’avoir, dans la force de l’âge, toute son existence soumise à la transmission de la vie. Je suis heureuse d’avoir eu des enfants mais l’enfermement était total. Je ne savais pas comment je me sortirais de là. Quand je retourne à Annecy, je revois cette femme, un double souffrant. Car c’était une souffrance »¹⁷⁸.

Selon l’aveu même de l’auteure, Annecy amorce et annonce un tournant majeur dans sa vie familiale et professionnelle. Cette décennie annécienne était à la fois stimulante et frustrante, généreuse mais aussi capricieuse :

« Je déteste Annecy. C’est là que je me suis enlisée. Que j’ai vécu jour après jour la différence entre lui [son ex-mari] et moi, coulé dans un univers de femme rétréci, bourré jusqu’à la gueule de minuscules soucis. De solitude. Je suis devenue la gardienne du foyer, la préposée à la subsistance des êtres et à l’entretien des choses. Annecy, la fin de la fin de l’apprentissage du rôle, avant c’était encore de la gnognote »¹⁷⁹.

L’impact de cette ville poursuivra l’auteure toute une vie si bien que dans ses interviews elle y revient souvent. Cette magnifique ville de l’est de la France était pourtant vite devenue une ville-fantôme qui enterre les ambitions personnelles et professionnelles. Ernaux y a ainsi vécu une sorte d’exil non pas à l’étranger mais à l’intérieur même de son propre pays.

¹⁷⁸ Cité par Pierre-Louis Fort, dans son commentaire de *La Place*, *op. cit.*, 2006 [première édition 1983], pp. 141-142.

¹⁷⁹ A. Ernaux, *La Femme gelée*, Paris, Éditions Gallimard, 1981, P.148.

2. 5. L'étranger

Si l'on creuse encre davantage les deux textes, l'on se rend compte que la ville d'Annecy n'était pas le seul *locus* commun entre les deux projets ; il y a aussi dans *La Place* et *Vies minuscules* ce désir de gagner l'étranger et plus précisément le Royaume Uni.

En effet, lors de sa scolarité universitaire à l'École Normale d'Institutrices, Ernaux interrompt sa formation après quatre mois seulement pour aller s'installer quelque temps en Angleterre où elle sera fille au pair avec une cadence assez studieuse entre travail le matin et rédaction l'après-midi. Cette période lui sera bénéfique à son retour en France afin d'intégrer l'université.

Tout comme la narratrice ernausienne, le narrateur michonien, après avoir passé son baccalauréat, part pour s'essayer à l'expérience anglaise :

« Je m'envolai pour Manchester ; rien n'y fut considérable ; j'y tins mon premier carnet, et cet événement est le premier que je rapporte »¹⁸⁰.

De surcroît, ce voyage anglais va susciter en lui une sorte d'impression de « déjà-vu » quand il va comparer une petite fille de dix ans rencontrée par hasard à sa sœur qu'il n'a jamais connue :

« Je l'ai vue [sa petite sœur morte] pourtant une fois, à Palaiseau, en juillet 1963. J'allais partir pour l'Angleterre où m'attendaient un ami, des filles rêvées considérables et des horizons plus savoureux encore que de ce côté-ci »¹⁸¹.

Sans pour autant constituer un motif littéraire tout à fait anodin, cet intérêt narratif de l'étranger est également présent à l'intérieur même des intrigues quand on apprend le départ d'André Dufourneau pour l'Afrique et celui d'Antoine Peluchet pour l'Amérique. L'on pourra donc dire que quand bien même les deux textes sont des récits franco-français, la thématique du départ à l'étranger est inhérente à l'intrigue en ce qu'elle permet de faire avancer l'histoire se faisant mais également en ce qu'elle enrichit aussi bien sur le plan humain que professionnel et social des narrateurs, pourtant intimement attachés à leurs terres natales respectives.

¹⁸⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 205.

¹⁸¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 203.

Chapitre 6 : Une écriture aux frontières

1. Œuvres de l'entre-deux

Dans une étape antérieure, nous avons avancé la thèse selon laquelle les textes d'Annie Ernaux et de Pierre Michon sont parfaitement représentatifs d'une certaine poétique de l'« entre-deux » en ce qu'ils permettent le jaillissement et la coexistence de plusieurs entités *a priori* distinctes. Dans ce qui suit, nous allons nous intéresser de plus près à ce point crucial dans les deux projets. Mais avant cela, entendons-nous sur ce que c'est un « entre-deux » dans le paysage littéraire.

1. 1. Qu'est-ce qu'un « entre-deux » ?

L'« entre-deux », tel que nous l'entendons, est une situation de transition, de passage et/ou de passation. Il ne s'agit pas de présenter les choses d'une manière binaire, manichéenne mais de proposer la continuité, le prolongement avec la rupture. L'« entre-deux », ce n'est pas l'un ou l'autre. L'« entre-deux », c'est à la fois l'un et l'autre. Ce pont, cet état intermédiaire entre deux pôles à première vue différents ne doit omettre ni la substance de l'un ni la sensibilité de l'autre. C'est ce qu'a souligné très justement Antoine Compagnon dans *Le Démon de la théorie* quand il s'en prenait à l'alternative du tout ou rien. Pour lui, « la vérité est toujours dans l'entre-deux »¹⁸². De nos jours, maintes recherches littéraires, artistiques, voire politiques si l'on considère l'actualité politique française déclarent leur intérêt pour ce phénomène oscillatoire et conciliatoire.

1. 2. L'« entre-deux » chez Annie Ernaux et Pierre Michon

Cette culture de la croisée et des frontières hante profondément la littérature contemporaine. Annie Ernaux et Pierre Michon semblent, à ce propos, être abondamment représentatifs de cette tendance. Étudier l'« entre-deux » chez eux, c'est découvrir que leur œuvre propose plusieurs

¹⁸² A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998, p.26.

dichotomies, contraignant ainsi tout lecteur à adopter une approche interdisciplinaire, dans le but de valoriser ce qui est sans doute l'une des lignes de force de leur dessein littéraire : leur engagement *par et dans* la littérature.

S'intéresser à ces deux textes, c'est aussi comprendre que ces « récits de filiation » tendent toujours à s'écrire entre biographie et autobiographie, entre réalité et fiction, entre le « moi » et « l'autre », entre le « réalisme » et le « symbolisme ».

Par ailleurs, étudier le vocabulaire, très contrasté si l'on compare les deux auteurs, valide très certainement ce postulat. Quand Ernaux cherche la simplicité, la brièveté et la circularité du mot, Pierre Michon, lui, aime les tensions sémantiques, syllabiques et rythmiques. Il use sans modération des oppositions, des oxymores et des disjonctions offrant ainsi une véritable « valse des dichotomies ».

Dans son entretien avec Catherine Argan, Pierre Michon a parfaitement résumé cet « entre-deux » qui pèse sur lui :

« Ce trait de moi-même est extrêmement perceptible dans mes livres. L'ambivalence est au cœur de ma mythologie personnelle, dans ce petit écart qu'il y a entre la bibliothèque et le réel, mon enfance dans la Creuse et la découverte des grands auteurs. J'adore la littérature et je ne cesse de la détester comme un paysan sa terre. J'ai longtemps travaillé à devenir un écrivain, cette étoile au firmament, et depuis que je le suis, je trouve cette activité burlesque. J'admire Balzac et je ne peux m'empêcher de le considérer comme un balourd vaniteux, je vénère Faulkner et je ne peux oublier qu'en vérité c'est un pochtron, un pochtron honteux qui se cachait sous des façons collet monté. S'il existe une force dans mes textes, c'est qu'ils me sont tout à la fois un objet d'adoration idolâtre et de moquerie. Chaque énoncé inclut son contre-énoncé, chaque période stylistique classique est cassée par un accès de brusquerie, de dérision ou d'argot »¹⁸³.

Cette déclaration solennelle donne déjà des pistes à tout chercheur désireux de s'aventurer dans les textes michoniens qui permettent d'articuler avec brio les éléments d'un *récit de mémoire* (individuelle et collective) et toute une réflexion sur *la mémoire du récit*.

¹⁸³ Cf. Entretien cité avec Catherine Argand, *op. cit.*

D'autre part, l'entre-deux chez Ernaux se décèle d'abord dans le fait qu'elle est à la fois auteure et sujette de narration, personnage social et écrivaine sociologue. Ainsi, l'un des derniers paragraphes de *La Place* résume parfaitement cette situation de l'entre-deux que vit sa narratrice écartelée entre deux mondes :

« Il me conduisait de la maison à l'école sur son vélo. Passeur entre deux rives, sous la pluie et le soleil.

Peut-être sa plus grande fierté, ou même, la justification de son existence : que j'appartienne au monde qui l'avait dédaigné »¹⁸⁴.

Dans ce passage, on a tous les ingrédients de l'auto-socio-biographie dont parle l'auteure. Nous assistons à la mise en scène d'un narrateur-personnage qui relate une expérience personnelle en l'imbriquant au destin d'un tiers personnage, tout en soulevant une vieille interrogation sociologique : la place de l'individu dans la société. De surcroît, on notera la mise en lumière d'une certaine proximité affective entre la fille et son père. Une proximité physique est parallèlement délivrée par le biais de la métaphore du « vélo passeur », et qui peut parfaitement résumer le livre dans son ensemble.

2. Entre engagement et implication

Les livres d'Annie Ernaux, davantage que ceux de Pierre Michon, insistent souvent sur l'envie d'agir sur le monde par le pouvoir de l'écriture. Elle écrivait dans *Le Vrai lieu* :

« J'ai toujours senti qu'écrire était intervenir dans le monde [...] Je ne peux pas écrire sans cette pensée d'être utile »¹⁸⁵.

Cette volonté d'agir dans le monde, sur le monde et pour le monde se traduit concrètement chez elle par un besoin de justice (sociale, politique, économique, littéraire, etc.). Cette résistance pacifique se manifeste à longueur des textes. Car,

¹⁸⁴ A. Ernaux, *LP, op. cit.*, p. 77.

¹⁸⁵ A. Ernaux, *Le Vrai lieu*, Paris, Gallimard, 2014, P. 108.

« Écrire la vie, c'est s'engager [...] dans un travail exigeant, une lutte, que je tente de cerner et de comprendre dans le texte lui-même, au fur et à mesure que je m'y livre »¹⁸⁶.

Ainsi, largement inspirée par l'idée sartrienne d'« engagement », et compte tenu des thèses et des théories développées à ce sujet depuis les années 50, pour Ernaux,

« l'écriture, quoi qu'on fasse, « engage », véhiculant, de manière très complexe [...] une vision consentant ou non à l'ordre social ou au contraire le dénonçant »¹⁸⁷.

Cela dit, malgré la présence – parfois assez éloquente – dans ses œuvres ainsi que dans ses entretiens de certains ingrédients propres à l'« écriture engagée » dans sa définition sartrienne (implication politique, volonté de dévoilement, volonté d'agir et/ou de réagir, etc.), et malgré les prises de position idéologiques (Ernaux ne dissimule point sa sensibilité politique progressiste) que prend l'écrivaine parfois dans le cadre journalistique, il serait cependant très difficile de la considérer comme une « écrivaine engagée » *stricto sensu*. C'est ce qu'ont souligné très justement Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet quand ils avançaient que si

« Ernaux se met en gage pour dire le monde, c'est précisément en tant qu'écrivaine : dans la recherche, toujours renouvelée, d'une forme capable de modifier la perception du monde qui est la nôtre »¹⁸⁸.

Il ne s'agit donc pas de l'engagement au sens traditionnel du terme (mobilisation morale, physique et matérielle de la personne pour une cause donnée), mais bien d'un certain nombre de revendications engagées qui visent davantage à dénoncer et à lutter qu'à attaquer et à invectiver. D'ailleurs, malgré son orientation politique, parfois assez explicite dans ses textes, on note aisément chez elle l'absence totale de manifestes, de pamphlets et de tous écrits exclusivement engagés. S'il y a engagement chez Ernaux, il concernerait partiellement – et non guère exclusivement – les valeurs humaines, les interrogations d'ordre social et/ou politique ainsi que la question féminine, des thématiques assez suggérées et abordées chez elle. Ainsi, voyant dans le terme d'« engagement » une sorte de militantisme, et afin de dépasser cette

¹⁸⁶ A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, réed. Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 8.

¹⁸⁷ A. Ernaux, « Littérature et politique », *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, p. 550.

¹⁸⁸ T. Hunkeler et M.-H. Soulet, *Annie Ernaux, se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, MétisPresses, 2012, P. 17.

périlleuse catégorisation, Bruno Blanckeman va dès lors proposer celui d'« implication », une notion qui permet selon lui, d'échapper à la position de surplomb suggérée – à tort ou à raison – par la première :

« Par *implication*, j'entends donc un type d'engagement qui, n'étant pas validé par une quelconque situation de force dans la Cité, fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel »¹⁸⁹.

Cette nouvelle façon d'aborder la notion d'« engagement » chez les écrivains permet d'échapper aux tyrannies du manichéisme idéologique dont les écrivains contemporains ont horreur. Cette initiative rejoint aussi l'idée forte d'une poétique de l'entre-deux dans la mesure où dans « implication » la notion d'« engagement » n'est pas tout à fait absente mais elle est fatalement suggérée sans qu'elle constitue pour autant un synonyme, confirmant ainsi la tendance contemporaine aux « écritures frontalières » dont nos auteurs se revendiquent délibérément.

¹⁸⁹ B. Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », in. Bruno Blanckeman & Barbara Havercroft (éds), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 73.

Conclusion partielle

Les quelques points que nous avons abordés dans cette première grande partie nous prouvent bien que cet infléchissement et ce glissement de l'autobiographie à la biographie (et *vice versa*, d'ailleurs) caractérisent abondamment la littérature contemporaine. Cette dernière s'intéresse de nouveau au personnage d'extraction sociale et à la famille, à la thématique de l'ascension sociale et à la terre natale provinciale. Et à ce propos, nos deux récits, chacun à sa manière, prolongent et renouvèlent profondément les regards sur la filiation et sur les rapports intra-familiaux.

Nous avons également pu voir que les textes qui constituent notre corpus partagent à première vue maints points en commun : intérêt affiché pour l'histoire familiale, volonté de proposer une nouvelle manière d'appréhender le récit, désir aussi de défier toute chronologie narrative et surtout jaillissement d'une ambition d'interroger la matière première de tout récit, de toute histoire : la langue.

Il a également été question de montrer que ces textes tentent souvent de dire quelque chose de l'obsession, de la démesure, de l'*hybris*. L'identité narrative est dès lors remise en question. Les narrateurs semblent se battre à la fois contre les failles de la mémoire mais aussi contre les exigences du style revendiqué quand bien même très différents l'un de l'autre, comme nous le verrons. Ces récits disent par ailleurs quelque chose de la régénération dans la mesure où l'absence physique des personnes narrées est compensée par leur hantise chez les narrateurs. Cette transmission du malheur et de l'infortune est ainsi assumée et assurée par le simulacre des souvenirs qui construisent le récit tout en le décomposant.

Il en va de même pour la question des interviews qui, comme nous l'avons vu, tente de redorer la posture des auteurs tout en proposant de nouvelles orientations interprétatives à prendre avec autant de curiosité que de prudence.

Au surplus, nous avons pu voir que ces textes de l'âge adulte avaient trouvé un bel écho immédiat auprès du public en ce sens que la forme, l'intrigue, la thématique étaient particulièrement d'actualité dans la première moitié des années 80, une époque qui avait connu un tournant socio-économique et littéraire majeur.

Cette première grande partie n'a pas été sans aborder la question de l'entre-deux chez Pierre Michon et Annie Ernaux. Cette étape inaugurale a montré que les deux projets traduisent une certaine volonté de (ré-)conciliation avec le monde, avec l'histoire, avec la société et avec la littérature.

Et c'est ce renouement qui va occuper le champ de nos investigations dans le cadre de la deuxième grande partie où, outre l'analyse stylistique, il sera d'abord question de s'intéresser de plus près à certains phénomènes socio-culturels qui se font jour chez Annie Ernaux et Pierre Michon. Cette étape ouvrira par la suite la voie à une étude polyphonique des deux œuvres qui clôturera ce travail de recherche.

Partie II :

Le « récit de filiation » à travers *La*

Place et Vies minuscules

Chapitre 1 : Les trois (in- ?)fidélités.....	109
1. A l'origine parentale.....	109
2. A la terre natale.....	110
3. A la langue.....	112
Chapitre 2 : Trahisons familiales et malaises.....	113
1. L'« intellectualisme » quand on est fils/fille d'ouvriers.....	116
2. Quitter la Province pour Paris.....	117
3. Du péché originel à la malédiction ancestrale.....	120
4. La mort comme entre achèvement et avènement.....	121
5. Problématique du père absent, exclu ou perdu.....	124
5. 1. Le père et la langue.....	128
5. 2. Le père et l'alcool.....	133
5. 3. De l'ascension à la chute (Le père d'Ernaux ; Georges Bandy).....	136
6. La figure féminine chez Ernaux et Michon.....	140
6. 1. La femme en l'absence de l'autorité paternelle.....	142
6. 2. Regards croisés narrateur/mère.....	144
6. 3. La dislocation familiale comme une réalité sociétale ?.....	146
Chapitre 3 : Deux parcours : deux projets littéraires et deux types d'écriture.....	147
1. De l'« écriture plate » ernausienne.....	148

1. 1. Qu'est-ce que l'« écriture plate » ? Ses origines et ses caractéristiques.....	149
1. 2. Ses limites.....	150
1. 3. Quel impact a-t-elle pu laisser dans le paysage littéraire contemporain.....	151
2. De l'« écriture de la marqueterie » (P. Brunel) michonienne.....	153
2. 1. Le désir du fragmentaire.....	155
2. 2. De l'écriture kaléidoscopique.....	157
2. 3. De l'ironie à l'auto-dérision chez Michon.....	160
3. De l'écriture comme « jouissance ».....	165
4. La hantise de la page blanche.....	167
5. Qu'en est-il de la langue d'enfance chez Ernaux et Michon ?.....	176
6. Entre écriture photographique et écriture du portrait.....	182
7. Paradoxes fatals et jaillissement d'autre(s) problématique(s).....	185
5. 1. Modestie et renoncement à la littérature.....	186
5. 2. De l'imposture dans l'écriture.....	188
5. 3. La pratique du discours indirect libre.....	190
Conclusion partielle	194

Partie II : Le « récit de filiation » à travers *La Place* et *Vies minuscules*

« Nous essayons de faire, avec de la vérité et nos rêves,
un peu de prose française », Valéry Larbaud¹⁹⁰.

Le « récit de filiation » a connu depuis son émergence une certaine effervescence quantitative qui doit être interprétée comme la preuve indéniable que notre époque tente, au travers de ce genre, de s'intéresser de près à certains soubassements significatifs de son être. Cette *Extension du domaine de la lutte*, pour reprendre un titre de Houellebecq, doit sans doute – et peut-être surtout – être comprise comme une extension du domaine de la littérature vers de nouveaux horizons tout aussi nouveaux que prometteurs. A ce propos, Marc Gontard a distingué trois types d'effets que l'on pourrait retrouver dans un récit contemporain¹⁹¹ : d'abord la *renarrativisation* (ce que nous avons appelé « le retour au récit »), ensuite l'*hypertextualité* (ce que nous avons appelé le « retour aux sources »), et enfin la *discontinuité* (ou l'écriture hybride, fragmentaire). Notre hypothèse est que les textes de notre corpus permettent de saisir parfaitement ces traits définitoires. Le point commun qui se détache rapidement dès la première lecture de ces livres, c'est ce qu'a très justement résumé D. Viart par sa formule : « savoir *qui* l'on est en interrogeant ce dont on *hérite* »¹⁹² (Italique de l'auteur). Quand bien même la doxa littéraire s'accorderait à dire que les deux projets diffèrent foncièrement sur certains points, il est indéniable de souligner d'ores et déjà ce qui les unit, c'est-à-dire cette conscience d'être les héritiers de quelque chose et/ou de quelqu'un, cette ténacité à questionner le matériau langagier, ce refus d'une narration « balzacienne » au profit d'une écriture du recueil, ce recours au postulat et cette préoccupation de la question sociale. Ce sont autant de questions qui vont nous intéresser dans le cadre de cette recherche mais à présent, nous nous intéressons précisément à l'étude des trois (in- ?)fidélités des œuvres de notre corpus.

¹⁹⁰ V. Larbaud, cité par Marcel Arland, « préface » aux *Œuvres* de Valéry Larbaud, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 29.

¹⁹¹ Cf. M. Gontard, 2003, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹² D. Viart et B. Vercier, 2005, *op. cit.*, p. 79.

Chapitre 1 : Les trois (in- ?)fidélités

*« Le néant des géants m'importune ;
moi j'admire, ébloui, la grandeur des petits »,*
Victor Hugo.

La question de la fidélité est foncièrement différente suivant qu'on passe d'un écrivain à un autre. Pour certains, rendre hommage à quelqu'un est d'abord écrire dans sa langue ou son patois, avec un style, une mise en scène et des références qu'il est censé (re-)connaître. Pour d'autres, cette entreprise commémorative peut – et doit – se faire par le biais d'une langue laborieusement travaillée afin de rétablir une vieille injustice d'ordre socio-littéraire. Mais dans les deux cas, le but est le même : faire rentrer en littérature ceux qui en auraient été exclus.

Outré par la vacance paternelle, le narrateur michonien trouvera dans l'espace familial le premier cercle qui va le définir. Par la suite, il se verra octroyer une certaine généalogie substitutive grâce aux huit portraits biographiques. Le troisième cercle – qui, au passage, est sans doute le plus riche – va s'articuler autour des références intertextuelles inimitables qui vont de Jésus Christ à Rimbaud et de Proust à Faulkner en passant par Louis-René des Forêts et les Nouveaux-romanciers. Le quatrième et dernier cercle est celui du partage de cette expérience universellement humaine à travers les espaces et les époques. Et d'un bout à l'autre, il se trouve que l'aventure de l'écriture est le fil d'Ariane qui relie et retransmet tous ces cercles.

La narratrice ernausienne partage quelque part ce postulat avec comme seule différence qu'elle n'effectue aucune généalogie substitutive et se focalise exclusivement sur le récit paternel avec une percée davantage sociologique que littéro-littéraire comme c'est le cas du projet michonien.

1. A l'origine parentale

La question de l'origine est au cœur des deux entreprises littéraires. Les deux textes, si différents soient-ils par maints aspects, chantent la geste familiale pourtant pas/peu glorieuse. Dire la genèse familiale est un passage obligé dans ces récits de filiation. A creuser davantage les deux parcours, l'on se rend compte que chez Michon, contrairement à Ernaux, il n'est pas

question de s'attarder sur la description des vicissitudes de la vie paysanne et de ses banalités. Exception sera toutefois faite à propos des 3^{ième} et 7^{ième} portraits (« Vies d'Eugène et de Clara » et « Vie de Claudette »). L'aspect paysan est présent chez Michon sans pour autant constituer un sujet de pure spéculation. Il sert à implanter le décor et à présenter les personnages dans leur milieu natal sans avoir à dénoncer quelque pratique ou à proposer des itinéraires interprétatifs exclusifs. Chez Michon, l'évocation de l'origine est souvent accompagnée d'une analogie temporelle qui lie cause et conséquence comme dans ce passage où le narrateur parle du sort d'Antoine Peluchet : « Ici, fin de race, moi le dernier à me souvenir de lui » (p. 69). Ces existences que nous fait découvrir Michon pourraient *in fine* être définies comme « les hagiographies des simples », pour reprendre l'expression de Viart¹⁹³.

Selon l'aveu même de leur créateur,

« Les *Vies minuscules* s'organisent autour de la maison abandonnée de mes grands-parents maternels, aux Cards. Joli port de mer que ce pays de déshérités, d'alcoolisme intense, où des êtres naissent diminués par leur origine. Je me suis toujours senti responsable de cet endroit, comme de la mémoire de mes grands-parents »¹⁹⁴.

Ce devoir de mémoire assumé de Michon dit quelque chose de la continuité malgré la rupture et du pardon malgré le courroux. Ces personnages de l'infortune reçoivent dès lors une seconde vie davantage romancée que réelle, permettant ainsi de les resusciter mais aussi de les faire voir sous un nouvel angle, celui de l'œil historico-littéraire de Michon et socio-littéraire de Ernaux.

2. A la terre natale

L'une des premières particularités des deux œuvres c'est que, malgré leur caractère délibérément novateur, elles se situent dans une longue tradition littéraire française dans la mesure où l'intrigue se déroule en France métropolitaine, contrairement à la plupart des romans qui sortent aujourd'hui et qui prennent l'espace du monde comme lieu de narration. Michon,

¹⁹³ D. Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon, op. cit.*, p. 48.

¹⁹⁴ Cf. L'entretien de Pierre Michon accordé à Thierry Bayle pour « Lire », 1997.

lui-même originaire des Cards dans le Châtelus-le-Marcheix situé dans le département de la Creuse en région Nouvelle-Aquitaine, donne le ton dès la première page :

« La province dont je parle est sans côtes, plages ni récifs ; ni Malouin exalté ni Moco n’y entendit l’appel de la mer quand les vents d’ouest la déversent, purgée de sel et venue de loin, sur les châtaigniers »¹⁹⁵.

Cette mise au point narrative annonce d’ores et déjà la couleur de ce qui va suivre. Contrairement à l’orientation américaniste et/ou parisianiste du roman français de cette époque post-moderne, Pierre Michon va proposer un récit provincial qui mettra la vie paysanne à l’honneur. Pour Jean-Louis Tissier,

« Les destins de ces Limousins ne sont pas ceux des figures d’aventures océaniques, ils sont continentaux et cantonaux. Ni palmiers, ni cocotiers, ils sont enracinés comme l’arbre repère du massif ancien, qui s’accommode des sols lessivés et froids. Les *Vies minuscules* sont des récits délibérément « contre-exotiques » »¹⁹⁶.

Ce constat est tout à fait valable pour le récit d’Annie Ernaux. Tous deux ont cette province rurale, dure et sauvage en héritage et en partage, se situant ainsi dans une tradition parfaitement dix-neuviémiste qui a déjà donné *Madame Bovary* et *Le Rouge et le Noir*, *La Comédie humaine* et *Les Rougon-Macquart*.

Remarquons par ailleurs la nomination très fréquente des lieux, même les moins connus d’entre eux. Ce processus vise sans doute à accentuer l’entreprise réaliste de la description tout en rendant hommage à ces personnes,

« Comme si l’un des droits de ces hommes et femmes pauvres était d’être cités et situés dans un lieu connu et littérairement reconnu, êtres « de », non pas le « de » nobiliaire, mais celui, celle ou ceux d’ici ou de là »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 9.

¹⁹⁶ J-L Tissier, « Les *Vies minuscules* de Pierre Michon, ou l’assomption d’une ruralité en marge », *op. cit.*, 2013, [Dernière consultation, le 23/12/2016].

¹⁹⁷ J-L Tissier, *Idem.*, [Dernière consultation, le 23/12/2016].

Notons également que dans ces textes, même en tâchant d'être fidèle à la dénomination des lieux, on ne s'attarde que rarement sur les descriptions des paysages. Or, contrairement à ces illustres œuvres dix-neuviémistes, chez Ernaux, on décèle aisément une nette préférence pour la narration sur la description, tout comme chez Michon qui justifie ses choix rédactionnels :

« Ce que je recherche, c'est peut-être l'épure du roman, son minimum vital, ce qui lui suffit »¹⁹⁸.

On aura donc compris que la description pure et dure, ou ce qu'il qualifie délibérément de « bouillon trop allongé du roman » ne constitue pas l'objet central de ses investigations littéraires. Aussi curieux que cela puisse paraître, ses rapports personnages-lieux ont une dimension poétique dans la mesure où ils permettent de mettre en kaléidoscopie les existences humaines et la nature des *locus* qui, même s'ils ne sont pas idylliques, disent, tous, d'une manière ou d'une autre, quelque chose du bonheur malgré la douleur.

De plus, l'évocation des lieux natals a une valeur sociologique d'enracinement identitaire très marquée :

« Si les *Vies minuscules* paraissent si fortement enracinées, c'est parce que je les ai écrites aussi pour glorifier et brûler dans le même mouvement mes racines. En faire le deuil. Je ne sais pas si je dois m'en plaindre ou non, mais je crois bien n'avoir plus d'autres racines que la lettre », écrit Michon¹⁹⁹.

Ce glissement de la généalogie biologique à la filiation littéraire marque un tournant dans la vie de l'auteur en quête d'identification. Cette mission se fera désormais sur le sinueux et périlleux terrain de la langue.

3. A la langue

Dans une étape antérieure, nous avons avancé que la littérature contemporaine retrouve dans les questionnements et dans les réflexions sur le langage ce qui fonde son identité et son projet.

¹⁹⁸ P. Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 24.

¹⁹⁹ P. Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 150.

C'est du rapport à la langue qu'il s'agit. Claude Louis-Combet voyait juste quand il écrivait que « l'œuvre [contemporaine] est née d'une parole impossible »²⁰⁰. Ce postulat devient difficile d'autant plus que les récits de filiation ambitionnent de renouer un lien rompu tout en s'adressant à ceux à qui on est en train de rendre hommage, d'où la volonté de certains de respecter les codes langagiers utilisés par ces personnes louées en s'éloignant du pittoresque de la « belle lettre ». Tout comme Annie Ernaux, François Bon dans *l'Enterrement* (Verdier, 1991), et par le biais d'un narrateur assistant aux obsèques d'un ami suicidé, une cérémonie funèbre qui ramène le narrateur sur les lieux de son enfance, délivrait son impression :

« [...] Je retrouvais en un matin toute cette langue (implacable communauté sur soi qu'est le patois d'enfance et la déformation de syntaxe qu'il induit) [...] »²⁰¹.

Ces retrouvailles avec la langue de l'enfance représentent un passage *sine qua non* dans les récits de filiation. Or, il se trouve que parfois, délibérément ou pas l'écrivain de la filiation se heurte à certains malaises inévitables.

Chapitre 2 : Trahisons familiales et malaises

« Le pire dans la honte, c'est qu'on croit être seul à la ressentir »,
Annie Ernaux, *La Honte*.

Les notions de « trahison », de « malaise » et de « honte » sont distinctement mises en lumière chez Annie Ernaux. Aussi bien dans *La Place* (1983), où elle s'intéresse à la figure de son père, dans *Une Femme* (1988) où elle retrace la vie de sa mère, ou encore dans *l'Événement* (2000) où elle dévoile son avortement clandestin, honte, inquiétude et malaise font figure d'autorité dans ces « archéologies des origines », pour reprendre la formule de Sylvie Ducas. D'abord parce que la honte est ressentie d'entrée de jeu par le biais d'une épigraphe qui reprend

²⁰⁰ Cité par D. Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, op. cit., p. 136.

²⁰¹ F. Bon, *l'Enterrement*, Lagrasse, Verdier, 1991, p. 78.

une phrase de Jean Genet : « Écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi ». Puis cette honte est présente partout dans le texte quand il s'agit de mettre en scène le père qui avait

« peur d'être *déplacé*, d'avoir honte. Un jour, il est monté par erreur en première avec un billet de seconde. Le contrôleur lui a fait payer le supplément. Autre souvenir de honte : chez le notaire, il a dû écrire le premier « lu et approuvé », il ne savait pas comment orthographier, il a choisi « à prouver ». Gêne, obsession de cette faute, sur la route du retour. L'ombre de l'indignité »²⁰² (Italique de l'auteure).

Ainsi, en voulant délibérément se situer « au plus près des choses », le projet d'Annie Ernaux s'est vite révélé un objet perméable qui vise à être au plus près des gens. Pour ce faire, l'auteure s'est d'abord considérée comme faisant partie d'une époque et d'un peuple bien déterminés :

« Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique »²⁰³.

Cette « subjectivité unique », c'est l'expression d'un destin commun, celui de toute une génération. A partir de là, toute volonté de sortir du « groupe » sera forcément synonyme de l'avènement d'un malaise identitaire, social et/ou langagier. Ernaux ne cache pas son malaise, d'abord en raison de son départ de sa Normandie natale, puis de la distance qu'elle prend vis-à-vis de son ancienne vie de paysanne. Ensuite c'est au niveau de la langue que ce malaise va se déplacer et s'installer. Ce rapport à la langue est selon elle un marqueur de « classe ». On détermine ainsi la « classe sociale » d'un individu à partir de sa langue, ou, oserions-nous dire, de son langage, de son dialecte et/ou de son accent.

Afin d'éviter de tomber dans ce malaise qui donnerait le sentiment d'une trahison, les choix d'écriture doivent donc, selon elle, être représentatifs de l'origine familiale, en l'occurrence modeste dans son cas. C'est la raison pour laquelle Ernaux n'a jamais dissimulé sa volonté de s'éloigner de toute esthétisation du dire, voilà un autre enjeu majeur de l'écriture ernausienne, une écriture à mi-chemin entre effacement et émiettement, entre objectivité et subjectivité, entre

²⁰² A. Ernaux, *LP*, *op. cit.*, p. 59.

²⁰³ A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003, p. 43-44.

personnel et collectif, entre introspectif et rétrospectif mais encore entre le fait que cette écriture replonge dans le passé et vise à se projeter vers l'avenir (cf. « Sauver quelque du temps où l'on ne sera jamais »). Dans un entretien accordé à Grégoire Leménager, Ernaux évoque sa situation de l'entre-deux et le malaise que cela provoque quand elle se demande :

« quelle est ma place à moi, écrivain venant du monde dominé, mais ayant la culture du monde dominant, et écrivant à des gens qui appartiennent plus ou moins à ce monde dominant ? »²⁰⁴.

Ce questionnement fonde l'œuvre ernausienne. Il lui permet de se situer par rapport à celle qu'elle a été et celle qu'elle est devenue, compte tenu de l'évolution sociale, familiale et professionnelle.

Au surplus, un petit détour dans l'œuvre ernausienne nous montre à quel point l'obsession est présente. Ce mal-être est bien perceptible par exemple dès les premières phrases de l'autre livre, *La Honte*, traduisant ainsi, abysalement, cette honte relationnelle :

« Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin au début de l'après-midi »²⁰⁵.

Cet incident s'est produit un certain 15 juin 1952, et est au passage le souvenir le plus lointain que la narratrice-enfant peut se remémorer. A partir de cet épisode, la honte est devenue un « mode de vie » pour Ernaux. Tout émane d'elle et tout va vers elle. De surcroît, chose toute de même curieuse et originale aussi : cette honte est moins personnelle que familiale, voire sociale et générationnelle en ce qu'elle narre la vie *Des gens sans importance*, pour reprendre le titre d'un film évoqué dans *Les Années* (p. 253).

²⁰⁴ Entretien avec Grégoire Leménager, paru dans "le Nouvel Observateur" du 8 décembre 2011.

²⁰⁵ A. Ernaux, *La Honte*, Paris, Gallimard, 1997, p. 13.

1. L'« intellectualisme » quand on est fils/fille d'ouvriers

Dans *Syllogismes de l'amertume* (1952), Emil Michel Cioran a avancé que « les sources d'un écrivain, ce sont ses hontes [...] ». Annie Ernaux se reconnaît pleinement dans cette thèse. La honte est une thématique fréquente dans ses textes : honte d'avoir effectué des études supérieures, honte de s'être éloignée de la famille, honte aussi d'avoir mené une vie conjugale assez bourgeoise. On ne sera donc pas étonnés de la voir publier en 1997 un texte s'intitulant justement *La Honte* où l'aveu est on ne peut plus clair : le sentiment d'avoir trahi son origine familiale modeste quand on devient intellectuel est de loin le plus marquant. Un sentiment ayant débuté avec un décalage entre ce qu'elle apprenait à l'école et ce qu'elle vivait chez elle, entre la langue dont elle se servait pour parler en famille et celle que l'institution lui imposait, et ce malaise s'est poursuivi ensuite avec l'écart entre l'enfant qu'elle fut et celle qu'elle est devenue. Lors de son passage dans l'émission *Apostrophe* du 6 avril 1984, elle déclare à Bernard Pivot :

« Je n'ai pas été une enfant double. J'étais une enfant déchirée, je pense. Déchirée entre le milieu de mes parents et un milieu de petits bourgeois que, automatiquement, je me suis mise à fréquenter ».

Ce décalage est également perceptible à d'autres endroits dans le texte, générant ainsi un « sentiment d'irréalité » :

« Tout le temps que j'ai écrit, je corrigeais aussi des devoirs, je fournissais aussi des modèles de dissertation, parce que je suis payée pour cela. Ce jeu des idées me causait la même impression que le *luxe*, sentiment d'irréalité, envie de pleurer »²⁰⁶ (Italique de l'auteure).

Il est intéressant de voir ici que cette dualité se traduit souvent chez elle par une complexité avec la langue. Ce rapport à la langue constitue le cheval de bataille par excellence de l'auteure. Toute son œuvre propose une réflexion sur le statut de la langue qu'elle doit chérir. Elle va même jusqu'à déclarer ouvertement :

²⁰⁶ A. Ernaux, *LP, op. cit.*, p. 113.

« Je suis certaine d'écrire depuis une déchirure entre deux mondes »²⁰⁷.

Ernaux, en voulant porter la *vox populi*, semble peiner à recoudre la voie vers son père. Néanmoins la conscience de la langue parlée chez elle permet une certaine transmission écrite par la suite. A ce propos, l'on peut noter que le texte d'Annie Ernaux se rapproche curieusement de *Changer la vie, Mon enfance et ma jeunesse* (Grasset, 1961) de Jean Guéhenno. Dans ce livre autobiographique, pourtant stylistiquement très différent par rapport à *La Place*, le personnage principal, fils d'un cordonnier breton, décide de s'éloigner de son milieu social afin de devenir professeur et critique, dessein qu'il parviendra à accomplir et il ira même jusqu'à siéger en 1962 à l'Académie française. Les deux projets d'Ernaux et de Guéhenno se rapprochent car ils expriment ensemble un double malaise celui d'une enfance modeste riche de promesses, d'une part, et d'un présent glorieux lourd de regrets, de l'autre :

« Il me faut donc m'arranger avec ce dernier homme que je suis devenu, ce chercheur de sagesse, cet homme de livres, assis dans un fauteuil. Je doute d'y parvenir tout à fait. S'il faut le dire, je sens souvent la sourde inquiétude d'une sorte de trahison. Il y a si loin du monde où je suis né au monde où je vis désormais »²⁰⁸.

L'intellectualisme serait donc une arme à double tranchant qui peut à la fois honorer et déshonorer, rendre hommage comme porter préjudice, assurer la transmission comme se faire bannir de la tradition.

2. Quitter la Province pour Paris

Comme leur illustre frère d'armes Jean Guéhenno, Annie Ernaux et Pierre Michon ont fini par atterrir à Paris, un jour ou l'autre. Ce trait d'époque, ce *topos* littéraire est un passage obligé chez nombre de ces écrivains « provinciaux ». Le Paris des écrivains symbolise la place culturelle que tient la capitale française à l'échelle universelle en termes de réussite professionnelle assertée. Or, ce Paris demeure longtemps jalonné de préjugés :

²⁰⁷ Cf. Fabrice Thumerel (études réunies par), *Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux*, 2003.

²⁰⁸ Cité par Pierre-Louis Fort, dans son commentaire de *La Place*, *op. cit.*, 2006 [première édition 1983], p. 96.

« On me disait ainsi qu'à Paris m'attendait peut-être une manière de guérison ; mais je savais, hélas, que si j'allais y proposer mes immodestes et parcimonieux écrits, on en démasquerait aussitôt l'esbroufe, on verrait bien que j'étais, en quelque façon "illettré" »²⁰⁹, peut-on lire dans *Vies minuscules*.

Cette appréhension va même jusqu'à empêcher le père Foucault d'aller se soigner à Paris par peur d'affronter ses érudits, ces

« fins connaisseurs de l'âme humaine et usagers de sa monnaie courante, qui s'écrit ; instituteurs, démarcheurs de commerce, médecins, paysans même, tous savaient, signaient et décidaient, à des degrés de forfanterie divers ; et il ne doutait pas de ce savoir, que les autres possédaient de si flagrante façon »²¹⁰.

On lira plus loin aussi :

« Il resterait ici, et en mourrait ; là-bas, peut-être l'eût-on guéri, mais au prix de sa honte ; surtout, il n'eût pas expié, magistralement payé de sa mort le crime de ne pas savoir »²¹¹.

Aussi curieux que cela puisse paraître, et parallèlement à la décision du père Foucault de ne pas se rendre à Paris pour s'y soigner en raison de ses vieilles craintes d'ordre culturel, le narrateur michonien est inspiré par la position de son camarade de chambre en appréhendant de la même manière la capitale française :

« Cette vision des choses n'était pas si naïve ; elle m'éclairait. Moi aussi, j'avais hypostasié le savoir et la lettre en catégories mythologiques, dont j'étais exclu : j'étais l'analphabète esseulé au pied d'un Olympe où tous les autres, Grands Auteurs et Lecteurs difficiles, lisaient et forgeaient en se jouant d'inégalables pages ; et la langue divine était interdite à mon sabir »²¹².

Cette vision partielle – et sans doute partielle – de Paris témoigne d'une certaine absence de confiance de soi ainsi que d'une fragilité identitaire chez le jeune narrateur obnubilé par les

²⁰⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 130.

²¹⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 129.

²¹¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 130.

²¹² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 130.

vieux discours stéréotypés profusément répandus dans la société française depuis notamment le 19^{ième}, des thèses selon lesquelles l'on « ne pouvait se confirmer littérairement et culturellement loin de Paris ». Cette épineuse obsession revient à plusieurs endroits dans le texte michonien. On lira ainsi cette viscérale crainte des « décideurs » :

« [...] les éditeurs me seraient ce qu'auraient été au père Foucault les implacables dactylos lui désignant d'un doigt de marbre les blancs vertigineux d'un formulaire : gardiens des portes, Anubis omniscients aux dents longues, éditeurs et dactylos nous eussent l'un et l'autre déshonorés avant de nous dévorer. Sous l'imparfait trompe-l'œil de la lettre, on eût deviné que j'étais pétri d'inconnaissance, de chaos, d'analphabétisme profond, iceberg de suie dont la partie émergée n'était que miroir aux alouettes ; et on eût fustigé le charlatan. [...]. Mais j'étais vivant ; et puisque ma vie n'était pas un verbier, puisque toujours m'échappait la lettre dont j'eusse voulu des pieds à la tête être constitué, je mentais donc en me voulant écrivain ; et je châtais mon imposture, pulvérisais mon peu de mots dans l'incohérence de l'ivresse, aspirais au mutisme ou à la folie, et singeant « l'affreux rire de l'idiot », me livrais, mensonge encore, aux mille simulacres du trépas »²¹³.

Ce combat intérieur motive et explique la trajectoire du narrateur. Il dit surtout quelque chose de la lucidité et de la vulnérabilité, inhérentes au projet michonien dans son ensemble. A cela, il faut ajouter les deux ans que le narrateur dit avoir vécus à Paname, un séjour empreint de mélancolie, d'instabilité aussi bien sentimentale que financière :

« À Paris, où j'allais mendier du ciel une seconde chance en laquelle je ne croyais pas, l'absence de Marianne acheva de pourrir en moi. J'y passai deux années vociférantes, nulles, en rêve : [...] »²¹⁴.

Le Paris des Lettres et des Arts est donc perçu chez le narrateur michonien comme un espace clos et exclusivement pénétrable, une cité dont la réputation précède l'expérience et où rêves, espoirs, déceptions et illusions se côtoient, s'affrontent et se complètent.

²¹³ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 130-131.

²¹⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 179.

3. Du péché originel à la malédiction ancestrale

L'héritage, bon comme mauvais, récent ou ancien, intégralement ou partiellement transmis, est au cœur du récit de filiation contemporain. Davantage chez Michon que chez Ernaux, l'héritage est souvent héritage d'une culpabilité, d'une misérabilité et surtout d'une malédiction. C'est le transfert de la faute et du péché enfoui, de la malchance et de l'anathème. Pour Pierre Michon, cette bien triste histoire familiale a des racines lointaines dans la mesure où derrière ces orphelins et êtres mélancoliques et impuissants se dessine et s'installe la figure d'un ancêtre maudit au nom de Léonard, qui aurait été responsable de la mort même de sa petite sœur du narrateur, alors qu'il y a plusieurs décennies qui séparent les deux existences, celle de Léonard et celle de Madeleine.

La faute inéluctable de cet ancêtre maudit aurait fatalement et sensiblement affecté les générations qui allaient lui succéder, selon le narrateur :

« [...] et les vieux Mouricaud revivaient dans Élise, Léonard l'ancêtre se levait tout droit sous les ombrages, disparaissait dans un chaos, dans un essaim de mouches d'or avec vindicte murmurait, le fondateur au cœur sec qui sou par sou avait acheté les Cards, l'homme qui sur son unique portrait tenait en sa main un portefeuille, assis comme un iguane patient, moustachu, entre Paul-Alexis et Marie Cancian, le fils et la femme de part et d'autre debout, pour la gloire du seul tyran posant, souriants, incertains et flous, Léonard qui aimait l'or et sa jument et détestait les hommes ; et d'autres ombrages brusquement poussaient dans le jour les fils prodigues et voyous, Dufourneau le tacite et Peluchet le parricide, ébouriffés comme des Jean-Baptiste, et les Érinées vertes du sous-bois soufflaient leurs cheveux d'outre-tombe »²¹⁵.

Le récit de cette figure ancestrale est curieusement cité à quelques pages de la fin des *Vies minuscules* comme pour lui faire porter le chapeau d'avoir condamné sa lignée à

« reproduire les gestes sacrilèges et à rembourser une créance, dont les fils sont les éternels débiteurs. Dans cette archéologie de la faute, le narrateur invente,

²¹⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 200-201.

entre légende familiale et mémoire des mythes antiques, cette figure originelle, qui a frappé sa descendance d'une malédiction de l'or, entraînant à sa suite la défaillance de la branche mâle »²¹⁶.

Aussi curieux et étonnant que cela puisse paraître, l'un des passages évoquant la malédiction de cet aïeul fait état d'une identification entre ce dernier et le narrateur :

« il leur jette gentiment des louis qui sur le seuil tintent, comme je leur jette à cet instant ces lignes ; [...] »²¹⁷.

Cette analogie cynique vise à comparer pour mieux séparer dans un geste ultime d'autodérision par le biais d'un effet kaléidoscopique habile.

Si l'on approfondit davantage ce recueil, l'on se rend compte qu'outre le cas de Léonard, la vie d'Antoine Peluchet est également le récit d'une déchirure irréparable qui va de Toussaint à Fiéfié en passant par Antoine lui-même. D'un bout à l'autre le narrateur michonien fait état d'un long récit traversé de regrets et de remords, de mélancolie et de lamentation si bien qu'il devient, malgré lui, un héritier problématique voyant dans le défaut, le manque, l'absence et le mutisme les seuls legs reçus, ouvrant ainsi la voie à « la transmission d'un héritage négatif et d'un héritage du négatif »²¹⁸. C'est arguer aussi que ce sont ces ruines de l'abandon et de la perte qui définissent le plus fidèlement le récit de filiation contemporain.

4. La mort, entre achèvement et avènement

« Les morts existent deux fois : dehors, avant et, ensuite, dedans », (P. Bergounioux, *La Toussaint*, p. 40).

Le récit de filiation contemporain entretient des rapports compliqués avec la mort. Il ne la considère guère comme le contraire de la vie, mais bien comme autre chose de la vie, bref, le prolongement de la vie. Penser la mort dans le contexte contemporain, c'est sans doute – et

²¹⁶ L. Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 177.

²¹⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 202.

²¹⁸ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 180.

peut-être surtout – la charrier et la chérir. Ce n'est plus un objet tabou ou un sujet mythique. La mort n'est plus aujourd'hui vue comme une mort-disparition mais le plus souvent comme une mort-naissance, naissance d'une volonté d'écrire et de vivre. Fatalement, c'est la littérature personnelle qui va le plus s'intéresser aux problématiques du sommeil éternel.

La thématique de la mort jalonne les textes de notre corpus. Elle est présente partout et invite à s'y attarder un moment. De tous les passages où les narrateurs traitent de cette notion, ceux consacrés à la description d'un membre de la famille sont sans l'ombre d'un doute ceux où la symbolique est le plus fortement suggérée.

Ainsi, les portraits dressés par Ernaux et Michon sont particulièrement magnétisés par la mort. Le récit ernausien commence par annoncer la mort du père avant de revenir sur les raisons et les circonstances de cette agonie. Chez Pierre Michon, exception faite de « Vie de Claudette », tous les autres portraits traitent de la mort : d'André Dufourneau et d'Antoine Peluchet dont la mort est spéculée par la fiction et jusqu'aux récits de l'Abbé Bandy et du Père Foucault et dont la mort est également moins aperçue que fantasmée, les vies des frères Bakroot, d'Eugène et de Clara, mais aussi de la petite morte s'achèvent curieusement sur une scène tombale rappelant à quel point la mort orchestre ce long recueil. Dès lors,

« Le récit biographique chez Pierre Michon semble alors un récit thanatographique. Et *Vies minuscules* raconte moins des genèses intimes que des déroutes et des morts »²¹⁹.

Il faut dire que l'auteur de *la Grande Beune*, à l'image de Mallarmé et de Balzac, chérit la mort. Et à ce propos, évoquant les personnages de ce dernier, Michon écrit que le « récit n'est écrit que pour les mettre à mort ». Cette obsession de l'éphémère structure les *Vies minuscules* qui semblent cheminer *ipso facto* de stèle en tombe, érigeant à la mesure d'un recueil fragmenté une nécropole de l'infime :

« Ma mère, ma grand-mère, me montraient chaque fois l'école où elles apprirent à lire ; des souvenirs leur venaient, des mots, et avec eux les morts, les petites filles mortes dont elles tirèrent les nattes et les morts folâtres qui leur firent la cour, les morts étonnants qui vécurent ; ceux-là aussi s'étaient obscurcis derrière nous »²²⁰.

²¹⁹ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 161.

²²⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 195.

Cet intérêt affiché pour la mort nous invite également à déceler que, malgré l'évidente disparité des deux trajectoires, curieusement, Annie Ernaux et Pierre Michon ont eu en commun le fait d'avoir perdu une sœur. Ils parlent ainsi de la chance mais surtout du malheur d'avoir eu une sœur morte. Commençons par le cas d'Annie Ernaux : Ernaux est née le 1^{er} septembre 1940 de l'union d'Alphonse (1899-1967) et de Blanche Duchesne (1906-1986). Sa sœur aînée est morte en 1938, à l'âge de 7 ans. Dans un entretien, Ernaux revient sur ce « complexe » de la petite sœur :

« C'est un problème douloureux, au cœur de ma création. Jusqu'à l'âge de sept, huit ans j'ignorais que j'avais une sœur. Des photos qui la représentaient bébé, on me disait que c'était moi. Sinon que c'était une cousine, je crois. Ma mère m'a appris l'existence de ma sœur en même temps qu'elle m'a raconté sa mort. Elle m'a raconté toute sa mort. Mes parents voulaient un seul enfant, je suis née trois ans après. J'ai compris que je devais ma vie à la mort de ma sœur. Mais ce n'est que bien plus tard que je me le suis dit, quand j'ai écrit *La Place* »²²¹.

Cette mort-achèvement est donc perçue comme une mort-avènement, celle d'une « enfant de substitution », et ce qui accroit ce postulat, c'est les discours sociaux qui régnaient jadis. Ainsi, par exemple, conscient des conditions de vie misérables de la société de l'époque, on apprend que le père d'Annie Ernaux « avait appris la condition essentielle pour ne pas reproduire la misère des parents : ne pas s'oublier dans une femme ». Ce passage en dit long sur la pensée malthusienne qui faisait florès autrefois en France, une doctrine qui exhortait drastiquement la restriction démographique en baissant le taux de la natalité dans les familles.

D'autre part, dans le portrait de « la petite morte », le narrateur michonien relate le sort de sa sœur aînée Madeleine, née en pleine guerre et décédée six mois plus tard, « le 24 juin 1942 au matin, jour de la Saint-Jean, dans la chaleur immense qui se levait sur Marsac » (p. 241). La symbolique est poussée à l'extrême dans ce récit, dans la mesure où la présence fugitive de cette sœur a donné au narrateur l'impression qu'il était sans doute lui aussi considéré comme un « enfant de substitution ». Ce dernier portrait s'entame d'ailleurs par le syntagme « Il faut en finir », interprété ici à la fois comme un ultime soulagement après les vibrants hommages

²²¹ Cf. l'entretien d'Annie Ernaux avec Catherine Argand, *Lire*, avril 2001.

rendus à ces « vies minuscules » mais aussi comme une inquiétude existentielle qui validerait l'hypothèse d'une malédiction ancestrale.

5. Problématique du père absent, exclu ou perdu

Les récits de filiation sont par excellence des textes impossibles de la bâtardise paternelle. De Michon à Bergounioux et de Macé à Rouaud, cette thématique enténébre l'âme aussi bien des écrivains que des lecteurs eux-mêmes. La figure paternelle tient une place de tout premier plan, allant parfois jusqu'à constituer l'objet central même du texte, comme c'est le cas dans *La Place* et *Vies minuscules*. Pour Annie Ernaux par exemple, le processus du deuil de son père disparu quelques années plus tôt avait exigé d'elle de passer par la case des aveux, quand bien même parfois ces derniers pouvaient porter un jugement sévère sur la personne narrée. Le père est ainsi décliné chez Ernaux dans tous ses états (à la maison, au travail, lors des déménagements, à l'épicerie familiale, etc.). Comme elle fera ultérieurement avec la figure de sa mère en lui consacrant un texte intitulé *Une Femme* (Gallimard, 1988), *La Place* tente d'esquisser le portrait fidèle de ce père disloqué.

Chez Pierre Michon, il s'agit d'une tout autre affaire. Son premier livre, même s'il n'aborde pas directement ni aussi longtemps la figure du père enfoui, s'y intéresse amplement. Il faut dire que Michon, d'après ses propres propos, a souvent écrit sur des personnages en fuite : son père, André Dufourneau, Antoine Peluchet, Artur Rimbaud²²², etc. Ainsi, dans *Rimbaud le fils* (Gallimard, 1991), le narrateur tente un vilain rapprochement entre sa situation et celle du célèbre poète français. Le père de celui-ci était lui-même absent :

« [...] Mais on sait que le mari de cette femme [Vitalie Rimbaud] qui était le père de ce fils devint tout vif un fantôme, dans le purgatoire de garnisons lointaines où il ne fut qu'un nom, quand le fils avait six ans »²²³.

Dans *Vies minuscules*, le questionnement sur le passé du père ponctue le récit à longueur des monologues intérieurs et des discours indirects libres, tous visant à aggraver le sentiment pusillanime de la démarche paternelle de quitter le foyer familial :

²²² Cf. son entretien avec Catherine Argand, *op. cit.*

²²³ P. Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « l'un et l'autre », 1991, pp. 11-12.

« [...] je ne savais à qui s'adressaient ma peine et ma pitié : à eux [ses grands-parents] sans doute, qui disparaissaient d'autant plus dans le froid, les larmes et la nuit, que je ne connaissais pas la maison où ils allaient retrouver la chaleur et le repos ; au mort énigmatique ; à moi-même enfin, godiche interloqué, qui n'osais m'enquérir de l'identité du disparu et cherchais le cadavre dans les ombres montantes, dans les yeux nostalgiques de ma mère, dans mon propre corps aux genoux rouges de froid »²²⁴.

Cette obsession du père va pousser Pierre Michon à envoyer une lettre à ce dernier parti alors que le narrateur n'a que deux ans. Une lettre qui sera froidement reçue par le père et restera donc sans appel. Depuis, plus aucune rencontre, plus aucune nouvelle, et cette décision semble convenir finalement à Michon fils :

« Je l'ai soigneusement évité. Si je l'avais rencontré, j'aurais découvert un homme comme un autre et j'en serais mort. Mon ennemi, mon ami, ce n'est pas le père, c'est le texte. J'avais besoin d'un père superlatif pour écrire. Après la parution des *Vies minuscules*, je lui ai écrit. Il m'a envoyé une lettre évidemment décevante que j'ai mise au panier. J'aurais aimé qu'il réagisse au livre. Il ne l'a pas fait »²²⁵.

Dans le même ordre d'idées, et lors d'un entretien avec Catherine Argand, Michon revient sur sa relation avec son père et les bienfaits que curieusement cette absence a apportés :

« Mon père, je ne le connais pas. J'ai tiré ce fil biographique pour écrire. Le père, le grand absent, voilà un thème en or qui fait écrire nombre d'écrivains. Mais, en fait, j'ai peut-être très bien vécu son absence, j'étais très heureux tout seul avec ma mère. Un père absent donne l'expérience de la plénitude. La loi n'est pas là. Jacques Lacan disait : « Le souverain bien n'existe pas, la mère est interdite. » Eh bien, lorsque le père s'en va, la mère n'est pas interdite, rien n'interfère entre vous et elle. Peut-être est-ce cette expérience de la plénitude que j'essaie de reconstituer lorsque j'écris »²²⁶.

²²⁴ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 65.

²²⁵ Cf. Entretien cité avec Catherine Argand, *op. cit.*

²²⁶ Cf. Entretien cité avec Catherine Argand, *op. cit.*

Cette absence s'est donc révélée être un mal mais mal nécessaire pour éprouver cette « expérience de la plénitude » sans quoi Michon n'aurait peut-être jamais écrit. Le legs paternel répand dès lors un défaut et répète une déficience mais, paradoxalement, c'est grâce à cette carence et dans son ombre que l'identité narrative va se construire et s'affirmer.

Par ailleurs, malgré le manque physique et psychologique du père, « [...] l'Absent était là, il habitait mon corps défait, [...] », peut-on lire à la page 90. Le narrateur se rend alors compte de l'écho et de l'impact de la trajectoire paternelle, elle-même calquée ancestralement comme si l'histoire recommençait au milieu du 20^{ème} siècle. Le narrateur culpabilise son père en lui reprochant d'être à l'origine de ce malaise identitaire. Tout en s'interrogeant inlassablement, il l'accuse d'être le responsable avéré de ce « mélodrame » familial :

« À l'aide de quels faux-fuyants, de quels mots sans conviction, évitaient-ils [ses deux grands-pères] en ma présence, et sans doute ailleurs, de nommer le « disparu », le traître de ce mélodrame qui en était aussi le *deus ex machina* dont ma présence attestait la trace, le metteur en scène déserteur sans lequel pourtant ils n'auraient pas été réunis autour de cette bouteille, cherchant de rares mots, comédiens sans régie ni souffleur ayant oublié leur rôle ? »²²⁷.

Dans cet extrait, à forte connotation gidienne, Michon aborde ce que Gisèle Mathieu-Castellani nomme judicieusement « la scène judiciaire de l'autobiographie »²²⁸. Ce passage canonique et laconique des récits de soi sert de pilier incontournable du projet argumentatif dans son ensemble. Ainsi, pour le philosophe Paul Ricœur,

« la figure du père, avant de faire retour, doit d'une certaine façon être perdue, et [...] elle ne peut faire retour que réinterprétée par le moyen d'autres figures non-parentales, non-paternelles »²²⁹.

Cette fixation sur l'attitude paternelle irresponsable est également à analyser à propos des vies des frères Bakroot. En effet, dans *Corps du roi*, l'autre livre de Michon, on apprend que c'est

²²⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 62.

²²⁸ G. Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1996.

²²⁹ Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique I*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 472.

le père des Bakroot, « ce père impossible, qui les a rendus enragés de jalousie »²³⁰ et qu'à la mort de ce dernier, l'un des frangins, Roland, était quelque peu

« soulagé de n'avoir plus à être confronté à ce triste miroir, à traîner ce boulet dont riaient les filles, à épauler ce père déchu [...] »²³¹.

Ce « père déchu » peut tout aussi s'appeler « Toussaint Peluchet », le père d'Antoine, qui est, rappelons-le, celui qui

« peu à peu délaissa son lopin, [...], ce morne reliquaire des jours perdus et des sueurs vaines de trente générations de Peluchet, dont l'indifférence du fils l'avait exclu, [...] »²³².

Ce même père, Toussaint, est même qualifié de

« l'auteur des jours du fils [Antoine] et l'Auteur maintenant de sa part nocturne, [...] »²³³.

Ainsi, chez Michon, qu'ils soient de sa propre famille ou issus de son entourage social, les pères sont toujours sources de malheurs et de drames fatals. Cette donne malheureuse plombe, si besoin était, l'ambiance familiale déjà ruinée, à tel point que la grand-mère paternelle du narrateur, Clara, associe ce dernier à son père disparu :

« [...] sa tendresse ne s'adressait pas qu'à moi, elle fouillait au-delà de mon visage d'enfant, à la recherche des traits du faux mort, mon père – [...] »²³⁴.

On apprend également que cette même Clara était « évidée » (*VM*, p 70) de l'absence de son fils qui n'est autre que le père du narrateur qui s'interroge malgré tout sur ce qui le lie tout compte fait à son père :

²³⁰ P. Michon, « Corps de bois », in. *Corps du roi*, *op. cit.*, p. 37.

²³¹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 101.

²³² P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 45.

²³³ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 45.

²³⁴ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 58.

« Je ne sais si mon père est indubitablement le fils du vieux maçon [Eugène] ; je ne sais quel âge avait l'enfant lorsque Eugène revint, ou fut de nouveau accepté au bercail ; [...] »²³⁵.

De l'autre bout, chez Annie Ernaux, quand bien même le père était physiquement présent, il était très difficile, voire impossible, pour la narratrice de s'identifier à un père qui ne lui ressemble pas/peu. A notre question de savoir depuis quel manque elle écrit, Ernaux nous confiait qu'elle écrivait depuis un manque, celui de la fille qu'elle fut et du père qu'elle avait.

On aura donc compris qu'afin de palier la carence paternelle qui taraude leur être, les deux narrateurs, michonien et ernausien, se livrent à une anamnèse identitaire et sociale. Si dans le cas de Michon, le père est présent par son absence, dans le texte d'Ernaux, le père est justement absent par sa présence, une présence creuse qui ne fait qu'aggraver le décalage instauré entre lui et sa fille. Pour Michon, l'absence de la figure paternelle brise le tissu brouillé de l'histoire familiale, parachève la chaîne des ascendants, plongeant ainsi l'instance narrative dans une hypocondrie des origines.

5. 1. Le père et la langue

Il est intéressant de voir à ce stade de l'étude que le rapport à la langue constitue le cheval de bataille par excellence de nombre de ces textes de la filiation. Ce passage, *sine qua non* chez beaucoup de ces écrivains s'intéressant à l'histoire personnelle et familiale, trouve toute son expression dans nos deux textes. En effet, d'un bout à l'autre, il se trouve que *La Place* et *Vies minuscules* ne cessent de titiller le matériel avec lequel l'on écrit, poussant ainsi, parfois, à la spéculation ce sujet tant chéri, tant haï parfois.

Chez Ernaux, ce rapport contigu avec la langue apprise à l'école et le patois qui « avait été l'unique langue de [s]es grands-parents »²³⁶, est différemment vu et interprété par un autre personnage du livre : le père de la narratrice. Ce père voyait, apprend-on, le patois comme « quelque chose de vieux et de laid, un signe d'infériorité » (p. 43). Ce même père qu'Ernaux met en scène comme personnage central dans ce livre, elle dira à son propos :

²³⁵ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 62.

²³⁶ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.* p. 43.

« faire de mon père un personnage, de sa vie un destin fictif, me paraissait la trahison continuée de la vie dans la littérature »²³⁷.

Ici, Ernaux semble accuser la littérature et son éventuelle connivence avec la bourgeoisie, la noblesse ou encore l'« intellectualisme ». Ce rapport de force avec la langue, elle le motive des années plus tard :

« En 1982, j'ai mené une réflexion difficile, qui a duré six mois environ, sur ma situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme disait Genet, dans la « langue de l'ennemi », qui utilise le savoir-écrire « volé » aux dominants. (ces termes ne sont pas, comme vous pourriez le penser, excessifs, j'ai eu longtemps – et peut-être même l'ai-je encore – le sentiment d'avoir conquis le savoir intellectuel par effraction »²³⁸.

De ce passage, il importe de souligner que le rapport entre le français populaire et la langue académique a toujours profondément occupé l'esprit de la narratrice, fille d'ouvriers mais future agrégée de Lettres. Certains passages de *La Place* mettent souvent en évidence cette dualité comme lorsqu'elle évoque l'éloge qu'avait fait Proust de cette langue patoise :

« Il se trouve des gens pour apprécier le "pittoresque du patois" et du français populaire. Ainsi Proust relevait avec ravissement les incorrections et les mots anciens de Françoise. Seule l'esthétique lui importe parce que Françoise est sa bonne et non sa mère. Que lui-même n'a jamais senti ces tournures lui venir aux lèvres spontanément »²³⁹.

Cet exemple en dit long sur cette « transfuge des classes »²⁴⁰, pour reprendre l'expression d'Annie Ernaux. L'exemple proustien n'est pas anodin puisque l'auteur de la *Recherche* s'est lui-même longtemps intéressé à la langue et à ce qu'elle véhicule. Il s'était à la fois intéressé au rapport des illettrés à la langue (Françoise ou le liftier de Balbec) mais également à la manière de parler d'hommes beaucoup plus érudits (le docteur Cottard ou le Duc de Guermantes). Il

²³⁷ A. Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *RITM*, N°6, 1994, p. 221.

²³⁸ A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 2003, *op.cit.* p. 34-35.

²³⁹ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.* p. 43.

²⁴⁰ A. Ernaux, « La littérature est une arme de combat » in Mauger, *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Bellecombe en Bauges, Éditions du croquant, 2005, p. 156.

faut dire aussi qu'Annie Ernaux, elle-même justifie son impact sur la littérature et l'impact de cette dernière sur elle, comme on peut le lire dans *L'Écriture comme un couteau* :

« 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 »²⁴¹.

A partir de 18 ans et de son entrée à l'université, un nouveau monde s'ouvre à la petite narratrice. Une nouvelle vie qui ne fait qu'accroître le décalage entre elle et son père notamment.

Un autre exemple poignant justement de ce malaise que ressent le père est livré à la page 25 quand la narratrice évoque le sémantisme du terme culture et le choix rapide que fait le père :

« Au retour, il n'a pas voulu retourner dans la culture. Il a toujours appelé ainsi le travail de la terre, l'autre sens de culture, le spirituel, lui était inutile »²⁴².

Ce même père, lit-on plus loin, éprouvait :

« la peur d'être *déplacé*, d'avoir honte. Un jour, [...] autre souvenir de honte : chez le notaire, il a dû écrire le premier "lu et approuvé", il ne savait pas comment orthographier, il a choisi "à prouver". Gêne, obsession de cette faute, sur la route du retour. L'ombre de l'indignité »²⁴³ (Italique de l'auteure).

La comparaison avec l'autre est d'autant plus importante qu'elle ne cesse d'aggraver cette « lutte des classes ». La langue est ici un marqueur de différence et d'indifférence :

« Quand le médecin ou n'importe qui de *haut* placé glissait une expression cachoise dans la conversation comme "elle pète par la sente" au lieu de "elle va bien", mon père répétait la phrase du docteur à ma mère avec satisfaction, heureux de croire que ces gens-là, pourtant si chics, avaient encore quelque chose de commun avec nous, une petite infériorité »²⁴⁴ (Italique de l'auteure).

²⁴¹ A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 2003, *op.cit.* p. 35.

²⁴² A. Ernaux, *LP*, *op. cit.* p. 25.

²⁴³ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.* p. 41.

²⁴⁴ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.* p. 43-44.

Ce père qui était à l'aise dans ses mots quand il parlait en famille, se rapetissait pourtant souvent lorsqu'il avait affaire à des gens qui « parlaient bien ». D'après la narratrice, souvent même il interrompait et finissait ses phrases par « n'est-ce pas » ou « pas » tout court, laissant ainsi à l'autre le soin de comprendre et de poursuivre. Il était même étonné que l'on puisse dire « Sûrement pas » car, pour lui, les deux mots se contredisaient. Et c'est ainsi qu'il « se refusait à employer un vocabulaire qui n'était pas le sien »²⁴⁵. Il faut dire aussi qu'« Il était fier de s'en débarrasser [du patois] en partie, même si son français n'était pas bon, c'était du français »²⁴⁶. Ce rapport difficile du père avec la langue avait impacté la narratrice dans sa tendre enfance :

« Enfant, quand je m'efforçais de m'exprimer dans un langage châtié, j'avais l'impression de me jeter dans le vide »²⁴⁷.

Ce sentiment de décalage, cette « vibration sentimentale »²⁴⁸ comme dirait Christine Jérusalem, n'a pas manqué de heurter la sensibilité de la petite fille et bientôt du père aussi. Ce père que la narratrice-enfant voulait lui apprendre à « bien parler » ne voyait pas cette initiative du bon œil :

« Puisque la maîtresse me "reprenait", plus tard j'ai voulu reprendre mon père, lui annoncer que "se parterrer" ou "quart moins d'onze heures" n'existaient pas. Il est entré dans une violente colère. Une autre fois : "Comment voulez-vous que je ne me fasse pas reprendre, si vous parlez mal tout le temps !" Je pleurais. Il était malheureux. Tout ce qui touche au langage est dans mon souvenir motif de rancœur et de chicanes douloureuses, bien plus que l'argent »²⁴⁹ (Italique de l'auteure).

Cette complexité est devenue encore plus accrue quand il a découvert que sa fille parlait une autre langue que le patois et que le français :

²⁴⁵ A. Ernaux, *LP, op. cit.* p. 44.

²⁴⁶ A. Ernaux, *LP, op. cit.* p. 43.

²⁴⁷ A. Ernaux, *LP, op. cit.* p. 44.

²⁴⁸ « La langue d'enfance chez François Bon et Annie Ernaux : écrire depuis l'origine », Texte reproduit suite à l'intervention dans un colloque de l'université de Clermont-Ferrand en mars 2003, article disponible sur : http://www.tierslivre.net/univ/X2003_Jerusalem1.pdf

²⁴⁹ A. Ernaux, *LP, op. cit.* p. 44-45.

« Une autre fois, sa stupéfaction a été sans bornes, de me voir parler anglais avec un auto-stoppeur qu'un client avait pris dans son camion. Que j'aie appris une langue étrangère en classe, sans aller dans le pays, le laissait incrédule »²⁵⁰.

Un dernier exemple éloquent de ce malaise langagier est livré page 64. Dans cet extrait, la jeune narratrice raconte la visite que lui ont fait ses collègues et le comportement du père à cette occasion :

« Quand la famille d'une de ces amies me recevait, j'étais admise à partager de façon naturelle un mode de vie que ma venue ne changeait pas. A entrer dans leur monde qui ne redoutait aucun regard étranger, et qui m'était ouvert parce que j'avais oublié les manières, les idées et les goûts du mien. En donnant un caractère de fête à ce qui, dans ces milieux, n'était qu'une visite banale, mon père voulait honorer mes amies et passer pour quelqu'un qui a du savoir-vivre. Il révélait surtout une infériorité qu'elles reconnaissaient malgré elles, en disant par exemple, "bonjour monsieur, comment va-ti ? »²⁵¹ (Italique de l'auteure).

Cette double comparaison entre les deux mondes mais aussi entre la narratrice et son père donne un ultime signe de malaise et de honte que ressent la petite Annie qui ne dissimule point son humiliation très visible au sein de son entourage extra-familier, validant ainsi ce célèbre postulat de Milan Kundera dans *l'Immortalité* :

« La honte n'a pas pour fondement une faute que nous aurions commise, mais l'humiliation que nous éprouvons à être ce que nous sommes sans l'avoir choisi, et la sensation insupportable que cette humiliation est visible de partout »²⁵².

Cette vision onirique de la honte traverse profondément les récits ernausiens, faisant ainsi de cette thématique un élément constitutif du projet littéraire dans son ensemble. Qu'il soit lié aux conditions de vie modestes vécus, à la langue patoise parlée par le père ou encore au décalage générationnel saisissant, ce sujet authentifie le récit en cours en lui conférant davantage d'« effets de réel », chers à Roland Barthes.

²⁵⁰ A. Ernaux, *LP, op. cit.* p. 57.

²⁵¹ A. Ernaux, *LP, op. cit.* p. 64.

²⁵² M. Kundera, *l'Immortalité*, É. Bloch (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 366.

5. 2. Le père et l'alcool

Tout en reprochant aux autres membres de sa famille leur volonté de lui dissimuler le passé de son père, le narrateur revient lui-même sur sa propre expérience de l'alcoolisme et en cela il se rapproche étrangement de son père disparu, lui aussi alcoolique :

« Je sombrais ; pour des raisons qu'on apprendra, j'accusais avec grandiloquence le monde entier de m'avoir spolié, et parachevais son œuvre ; je brûlais mes vaisseaux, me noyais dans des flots d'alcool que j'empoisonnais, y diluant des monceaux de pharmacopées enivrantes ; je mourais ; j'étais vivant. [...] Nul n'entendit le rire terrifié qui secoua mon seul esprit : l'Absent était là, il habitait mon corps défait, ses mains agrippaient la table avec les miennes, il tressaillait en moi d'enfin m'y rencontrer ; c'était lui qui se levait et allait vomir. C'est lui, peut-être, qui en a ici fini avec l'histoire infime d'Eugène et de Clara »²⁵³.

Cet héritage légué au narrateur pose déjà la clef de voûte d'une filiation paternelle saugrenue. Le reproche, la culpabilité, la damnation y sont on ne peut plus directes. Dès lors, le narrateur va se lancer dans une sorte d'entreprise interprétative afin d'essayer de comprendre comment cet « or liquide » s'était emparé de son père avant lui :

« [...] ; et peut-être fut-ce aussi pour combler ce vide-là que l'alcool entra dans son corps et sa vie - avec la place qu'on sait, celle de la plénitude toujours empruntée et toujours évanouie, la place tyrannique de l'or liquide qui dans les flancs de ses bouteilles recèle autant de pères, de mères, d'épouses et de fils que l'on veut. Mais j'incline à penser qu'il but aussi pour libérer sa volonté, fuir son amour pour une mère hélas inoubliable »²⁵⁴.

Vers la fin de ce même portrait, le narrateur évoque l'un des rares souvenirs appris concernant son père, et même dans ce vieux souvenir, l'alcool était l'invité d'honneur :

²⁵³ P. Michon, *Vies minuscules*, op. cit., pp. 72-73.

²⁵⁴ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 63.

« de ce que dit cette femme, de parole et de mise vulgaires, j'ai retenu ceci : mon père, à l'entendre, était parvenu à l'ultime degré de l'alcoolisme et, disait-on, se droguait [...] » (p. 73).

Cette fascination ironique ressort également dans les interviews de l'auteur. Ainsi, emporté par les souvenirs enfantins et une imagination débordante, Pierre Michon relate non sans ironie comment fut sans doute son père :

« [Ma mère] n'en parlait jamais, elle avait ôté toutes les photos de l'album familial. Très tôt, j'ai su qu'il était « intelligent », comme disent les gens de la campagne, et qu'une malédiction pesait sur lui. L'alcoolisme était sa raison sociale. C'était donc un être maudit, un être-fuite qui avait rompu avec cette personne merveilleuse qu'est une mère. Toutes ces qualités négatives, funestes, l'ont transformé en héros dans mon esprit, un héros pour lequel il n'était pas nécessaire que je récuse ma mère. Il était d'une essence autre, infréquentable, divine »²⁵⁵.

De surcroît, cette « neuvaine alcoolique » (*VM*, p. 145) est abondamment présente dans le passé houleux du narrateur, tout comme lors de l'agression dont il fut l'objet dans un bar, un récit relaté dans le portrait du « Père Foucault ». Boire a ainsi rendu le narrateur « insensible » à son agresseur selon ses propres mots. On pensera même que l'alcoolisme justifiait quelque part la vie tumultueuse du jeune Michon.

Plus loin dans le livre, et plus précisément à travers le portrait de Georges Bandy on revient également sur l'alcoolisme du narrateur. Ce dernier, lors d'une virée effectuée avec Marianne à Clermont-Ferrand révoque le motif de l'alcool :

« Nous marchâmes de bar en bar, mon courroux grandissant avec l'empêchement de mon verbe, de plus en plus poisseux, noyé d'ombres, sonore ; Je me vouais aux gémonies : ma langue ne pouvait plus même maîtriser les mots, comment pourrais-je jamais les écrire ? »²⁵⁶.

²⁵⁵ Cf. Entretien cité avec Catherine Argand, *op. cit.*

²⁵⁶ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 114.

Cette omniprésence du verre est également perçue quand Marianne s'apprêtait à faire l'ultime visite au narrateur :

« Elle vint une autre fois à Mourioux, et ce fut la dernière. J'étais alors au comble de la disgrâce ; des barbituriques pris à longueur de jour s'ajoutaient à l'alcool ; vitreux, je chancelais dès le matin et avais à peine la force encore de balbutier pour la millième fois mes poèmes fétiches ou, bavochant, des Abracadabras joyciens que les anges entendaient en riant aux éclats et, invisibles, m'abandonnaient à mes limbes ; [...] »²⁵⁷.

Il faut dire aussi que l'alcoolisme fut l'une des raisons qui ont poussé Marianne à quitter le narrateur à l'automne 1972 (p. 133), ce même alcool qui les emmener souvent faire de jolies balades dans « le bateau ivre » ou, parfois encore, une petite virée dans cette « saison en enfer » dont s'enthousiasmait jadis un certain Rimbaud. S'en suivirent d'autres épisodes d'errance et d'autodestruction. Tout comme pour Faulkner, cette ivresse était quelque part bénéfique à Michon, d'autant plus que l'on apprend et l'on comprend plus loin dans le livre que le breuvage fut un passage essentiel avant de s'aventurer dans l'écriture. Cette prise de position est partagée par Jérôme Ferrari pour qui

« l'écriture réclame une sobriété complète. Sinon, on se trouve dans la situation fâcheuse d'être ravi de ce qu'on écrit... et de connaître un retour à la réalité très brutal »²⁵⁸.

Ce rapport exhibé à la boisson, de Zola à Rimbaud, et de Bukowski à Enard en passant par Deville et Echenoz, aura été une source d'inspiration inconditionnelle pour nombre de ces esprits créatifs. Pour David Caviglioli et Grégoire Leménager,

« le cas du grand Pierre Michon est l'archétype de cette soif inféconde. Son alcoolisme faulknérien tranche avec la sobriété de son œuvre »²⁵⁹.

²⁵⁷ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 141.

²⁵⁸ Cf. l'article de David Caviglioli et Grégoire Leménager intitulé « Le génie est-il dans la bouteille ? », *le Nouvel Observateur* du 3 décembre 2012, disponible sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20121113.OBS9182/le-genie-est-il-dans-la-bouteille.html> [consulté le 14/04/2017].

²⁵⁹ *Ibidem*.

Au demeurant, force est de constater que d'une manière globale, l'ivrognerie est présente partout dans ces vies campagnardes. Faire boire le narrateur et le personnage n'est donc qu'une célébration d'une vieille coutume à la fois populaire mais aussi littéraire.

5. 3. De l'ascension à la chute (Le père d'Ernaux ; Georges Bandy)

Dans une étape antérieure, nous avons souligné que les premiers portraits des *Vies minuscules* sont ceux de l'invention de soi, de l'apprentissage et du départ. Chaque personnage (Dufourneau, Peluchet et les frères Bakroot, notamment) poursuit, à sa manière, tant bien que mal, son rêve enfoui. Ils partagent ainsi en commun une infortune et un fatalisme de l'échec. Les portraits de l'Abbé Bandy et du Père Foucault racontent excellemment l'échec du mythe de l'ascension sociale tout en justifiant cela par une absence de maîtrise de la « belle langue ».

De l'autre bout, il faut dire que l'illettrisme est présent partout dans tous les récits ernausiens, *La Place* en particulier. La barrière langagière constitue d'ailleurs le plus grand obstacle qui sépare la narratrice de son père. C'est pourquoi dans cette étape, nous avons décidé d'ausculter la thématique de l'ascension et de la chute sociales à travers deux personnages emblématiques dans notre corpus : le père de la narratrice chez Ernaux et la figure de Georges Bandy chez Michon.

Loin de constituer d'amusantes images d'Épinal, les portraits du père chez Ernaux et de certains personnages chez Michon représentent à la fois des récits d'ascension en même temps que des expériences de chute. Chez les deux auteurs, les thématiques de l'ascension sociale – chère à Zola – jalonnent leurs textes. Commençons d'abord par Annie Ernaux. Son livre est représentatif d'une ascension familiale et sociale.

Le père d'Annie Ernaux souffrait de la précarité du travail à l'issue de la seconde guerre mondiale notamment. *La Place* raconte avec beaucoup de lucidité l'itinéraire cauchemardesque d'un père de famille paysan devenu ouvrier, commerçant, ensuite salarié dans une société industrielle qui tourne à plein régime. La survie financière et la recherche d'un travail digne et lucratif représentent alors la nécessité absolue et le but ultime de cet individu plein de bon sens. « Remonter la pente » pour reprendre une expression courante, se résumait en la garantie d'avoir une vie socialement stable. Or, c'est la stabilité qui lui faisait défaut en raison de la conjoncture socio-économique de l'époque. C'est cette douloureuse trajectoire que raconte le

livre : l'ascension et la chute, et entre les deux, l'on assiste à une mise à nu du sociologique qui fait sa rentrée tant attendue au sein du littéraire, et du littéraire qui renoue avec l'interrogation sociologique après des années d'abandon et de méfiance.

A l'opposé d'Ernaux, les portraits de Pierre Michon traitent davantage de la thématique de l'écroulement que de celle de l'ascension. Toutes les « vies » (ou presque) sont déployées autour d'une chute initiale. Cette dernière est souvent d'ordre sociale. Michon, lui-même, justifie ce choix :

« Mais surtout, j'ai prévu la chute...Il y a toute une trame de sens qui se tisse entre la première page et la chute »²⁶⁰.

Le récit qui rend compte le mieux de ce phénomène serait « Vie de Georges Bandy ». Ce que l'on retient à première vue à la lecture de ce chapitre, c'est qu'il est dédié à Louis-René Des Forêts, grand poète français, ami de l'auteur et celui qui a grandement galvanisé ce dernier pour qu'il relance son manuscrit auprès de Gallimard après un premier refus. Ici, se pose naturellement la question de savoir pourquoi de tous les huit portraits, c'est précisément le plus volumineux d'entre eux, celui de Georges Bandy, qui est dédié à Des Forêts²⁶¹.

Si le récit le plus court de tout le recueil demeure manifestement « Vie de Claudette » – un portrait où le narrateur revient sur sa relation avec une femme qui avait cru en lui avant de le quitter –, « Vie de Georges Bandy » est incontestablement le récit le plus long des huit. Ce portrait est un récit de dégénérescence absolue. Après avoir connu, pendant plusieurs années, le charme d'une vie de curé et après avoir longtemps séduit les yeux et les cœurs des Fidèles lors des mythiques messes qu'il assurait régulièrement avec *maestria*, le voilà réduit à l'alcoolisme et à une vie pour le moins misérable. Le besoin de Michon de s'attarder sur cette figure s'explique sans doute par le désir de revenir sur la métamorphose du destin de cet ancien abbé devenu pochtron quand le narrateur le croise quelques années plus tard :

« L'enfant terrible du diocèse, le théologien séduisant et roué, était devenu un paysan alcoolique confessant les cinglés »²⁶².

²⁶⁰ Cf. « Le miracle d'un embrasement de la langue », Magazine littéraire, n°401, sept. 2001, p. 50.

²⁶¹ Il est intéressant de voir que sur les huit « vies » deux seulement commencent par des dédicaces à des écrivains contemporains qui plus est : « Vie de Georges Bandy » à Louis-René des Forêts et « Vie d'Antoine Peluchet » à Jean-Benoît Puech.

²⁶² P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 165.

Ce récit est intéressant en ce qu'il transpose une certaine réalité à propos du narrateur : pendant l'enfance du narrateur passée à Saint-Goussaud, l'abbé Bandy était, de droit moral, un père pour lui. Aujourd'hui, alcoolique, au même titre que le narrateur, il est devenu comme un frère (de bouteille ?) pour lui. Cette fraternité de l'infortune, du hasard et du verre va s'installer et se développer entre « Pierrot » et Georges Bandy.

Aussi curieuse soit-elle la « vie » de Bandy censée traiter de sa figure ne va pourtant l'évoquer qu'à la neuvième page après le titre et la dédicace. Les premières pages de ce chapitre racontent les désillusions amoureuses du narrateur, son déménagement ainsi que sa difficulté à écrire. Ce n'est que plus tard que la narration se focalise sur ce jeune prêtre éloquent et fort ambitieux.

On apprend par la suite que le narrateur tombe par hasard sur un individu dont sa veste « était maculée de la nourriture vagabonde » (*VM*, p. 149). Il reconnaît alors l'abbé Bandy, méconnaissable. Il se souvient « d'un autre homme » quand il avait « l'âge du catéchisme » (*idem*). Après la mort du curé de Saint-Goussaud, l'abbé Lherbier, c'est l'abbé Bandy qui a pris sa relève et va y rester quasiment une décennie. On apprend que ce fut

« un jeune théologien plein d'avenir, mais frondeur, dont l'évêché avait jugé bon de mettre la vocation à l'épreuve en l'envoyant paître les plus humbles ouailles paysannes, à Arrènes, Saint-Goussaud, Mourioux, autant dire *in partibus* » (*Idem*).

Emerveillé par l'éloquence du jeune prêtre, le narrateur apprend alors « que la Bible est écrite de mots et qu'un prêtre peut, mystérieusement, être enviable » (*Idem*). La fascination sera si culminante à telle enseigne que si le jeune abbé,

« voulait dompter le monde, c'était à son propre usage et sans léser quiconque, par la seule puissance de sa juste diction, par la seule forme achevée des mots, sans préjudice de leur signification morale [...], en un mot il faisait du charme. Sa messe impeccable était une danse de séduction [...] »²⁶³.

Ces discours empreints de grâce furent la marque de fabrique de ce « fils charmeur et rhétoricien ». L'abbé Bandy était par ailleurs

²⁶³ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 153.

« le complément de la beauté virile, nette et brune, dont l'avait gratifié la nature. Qui cherchait-il à séduire ? Dieu, les femmes, lui-même ? Les femmes, certes, il les aimait ; Dieu sans doute, croyant alors que la Grâce ne se prêtait qu'aux riches, aux beaux parleurs ; lui-même sûrement, qui s'encombraient de chasubles sous les voûtes et de lourde moto sous le soleil, de belles maîtresses et de théologie »²⁶⁴.

Les années passent et les deux personnages se perdent de vue. Quand ils se rencontrent par coïncidence avec une autre ancienne camarade de classe, Lucette Scudéry, le narrateur décrit non sans dérision cette scène :

« De la petite paroisse de jadis, nous étions venus tous les trois : le jeune curé promis à l'épiscopat, le garçon vif plein d'avenir et l'idiote sans lendemain ; l'avenir était là et le présent nous réunissait, égaux ou bien peu s'en fallait »²⁶⁵.

L'ivresse avait gagné du terrain depuis les vieux souvenirs d'enfance. L'ivrognerie était visiblement la nouvelle vocation de l'ancien rhétoricien. L'on peut ainsi lire que :

« Le regard derechef s'enfouit dans sa neige : monsieur le curé était le petit Georges Bandy qui avait vieilli »²⁶⁶.

Cet abbé, cité à vingt-cinq reprises dans *Vies minuscules*, est l'incarnation même de la chute chez Michon. Il va même en témoigner dans une interview, liant cela à une sorte de jubilation interne longtemps escomptée :

« la plus grande joie de ma vie, c'est la mort de l'abbé Bandy dans « *les Vies minuscules* ». Là, c'était les trompettes d'« Aïda ». Au fond, j'ai eu beaucoup de ces moments de joie, mais ça fait quand même court »²⁶⁷.

Outre l'irréfutable thématique de la chute, il faut savoir que *Vie minuscules* est aussi un livre du rêve et du départ (André Dufourneau pour l'Afrique, Antoine Peluchet pour l'Amérique et Rémi Bakroot pour l'école militaire de Saint-Cyr). Le but était selon Michon de s'éloigner de

²⁶⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 153.

²⁶⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 159.

²⁶⁶ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 162.

²⁶⁷ Entretien accordé en septembre 2007 à Didier Jacob du *Nouvel Observateur*, article disponible sur <http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/archive/2007/09/26/l-ecriture-ma-vieille-maitresse-un-entretien-avec-pierremic.html>, consulté le 07/04/2017.

ce qu'il appelle « les cantons gueux » (*VM*, p. 40). Mais ces départs ont-ils tous été fructueux ? Pas le moins du monde. Dufourneau meurt sans doute impacté par les premières rebellions indigènes. Peluchet a fini par atterrir à Cayenne brisant ainsi peut-être son rêve américain et Rémi Bakroot est rentré tôt chez lui et décède quelque temps après. Cette cassure ancestrale, cette fêlure générationnelle a instauré les piliers de ces lambeaux épars qui composeront ces bien dramatiques récits familiaux.

6. La figure féminine chez Ernaux et Michon

L'atavisme des pères et l'hommage aux femmes, telle est une autre idée majeure chez les deux auteurs ! Aussi bien chez Ernaux que chez Michon, c'est la figure féminine qui tient le flambeau familial quand les mâles ne parviennent pas/peu à remplir ce rôle-là. La femme est devenue alors ce pivot familial qui assure la transmission et garantit la pérennité. Chez Michon par exemple, c'est Élise, la grand-mère qui a façonné en quelque sorte l'identité du narrateur en lui apprenant dès son bas-âge les mythes ancestraux.

De surcroît, à ses souvenirs de lecture, Michon joint les anecdotes familiales colportées tant bien que mal par Élise :

« L'hypothèse la plus romanesque - et, j'aimerais le croire, la plus probable - m'a été soufflée par ma grand-mère. Car elle « avait son idée » là-dessus, qu'elle n'a jamais tout à fait avouée, mais laissait volontiers entendre »²⁶⁸.

On lit plus loin :

« Cette façon de concevoir son trépas s'harmonise plus sournoisement encore avec le peu que je sais de sa vie ; de la version d'Élise, se dégageait une autre unité que celle du comportement, une cohérence plus sombre, quasi métaphysique et antique presque »²⁶⁹.

²⁶⁸ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 22.

²⁶⁹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 24.

Dès lors, il serait non dénué d'intérêt d'avancer que ce personnage serait le co-narrateur des deux premiers portraits qui sont davantage familiaux qu'amicaux. Cet intérêt et cet hommage aux femmes se manifestent partout dans le livre comme n'a pas manqué de le rappeler Jean-Pierre Richard :

« Toutes les *Vies* manifestent l'importance des femmes, mères, surtout grands-mères, à la fois dans le legs et la révolte (le legs de la révolte ?), et la faiblesse parallèle des rôles masculins. [...]. Les hommes, chez Michon, n'ont ainsi le choix qu'entre l'embourbement et la viduité : ou bien des rustres, patauds, lourds de glaise et de nature, ou bien êtres de fuite et de vertige, attachés à l'abstraction du Nom »²⁷⁰.

Outre Marianne, Michon relate aussi son expérience avec Claudette et Laurette, deux femmes qui ont donné un sens profond à son être dans des moments clefs de sa vie.

Tout comme dans les films classiques américains de la première moitié du siècle précédent, - le livre de Michon commence sur une enfance discrète et muette d'un narrateur-auditeur passif envouté par les anecdotes familiales. Cette enfance est enveloppée par le vacarme narratif offrant ainsi au jeune narrateur un imaginaire substantif composé de sacrifices féminins et de défaillances masculines. C'est grâce à ce double apprentissage que sa personnalité va se modeler pour affronter les drames familiaux. Convoquer le mythe familial dès le début du récit permet de mettre d'ores et déjà l'accent aussi bien sur le caractère fictionnel des histoires mais aussi – et peut-être surtout – sur ces « généalogies compliquées »²⁷¹ et la malédiction qui semble viscéralement s'abattre sur elles. Ce passage obligatoire dans les récits de soi qui débutent par l'enfance a brillamment été abordé par Freud pour qui l'enfant sollicite son imagination pour combler un vide, pallier une erreur de transmission, ou tout simplement se comparer aux autres enfants de sa génération :

« Au récit oral de la grand-mère qui donne aux histoires contées la matérialité d'un corps maternel et la puissance évocatoire de la voix, succède un recueil qui s'éloigne consciemment, à force d'emphase stylistique, de la tradition orale »²⁷².

²⁷⁰ J-P Richard, *Chemins de Michon*, *op. cit.*, p. 19.

²⁷¹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 25.

²⁷² L. Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 278.

Notons à ce propos que lorsque le narrateur évoque sa grand-mère paternelle, Clara, il tente encore une fois de l'éloigner des « Michon » en rappelant son nom de jeune fille, « Michon, née Jumeau » (p. 238), et que de la même manière que *Vies minuscules* est dédié à Andrée Gayaudon, mère de l'auteur, aucun prénom n'est donné au père. Cette paternité défaillante est donc vécue comme l'expérience d'une substitution quelque peu douloureuse mais qui va vite s'avérer fructueuse.

Si l'on regarde de plus près, l'on se rend compte qu'outre l'absence du père, le narrateur fait et doit également faire face à une autre absence : celle de l'inspiration. Et là encore la figure féminine essaye tant bien que mal de combler cette vacance mélancolique à tel point que le narrateur voit en Marianne, sa compagne, celle qui dorénavant représente le monde à ses yeux :

« Mais il y avait pire sans doute : dans ma dérélition, dans mon vain isolement, elle avait fini par me tenir lieu de toutes les autres créatures ; je m'en remettais à elle pour me représenter le monde ; [...] »²⁷³.

Cet hommage délibéré, qui rapproche l'image de Marianne de celle de Venus, revient dans plusieurs endroits du livre. La femme devient dès lors à la fois une autorité morale et physique, un personnage clef et une divinité mythologique. Les multiples scènes racontant l'absence de l'écriture avec la naissance simultanée et renouvelée du désir sexuel du narrateur en présence de Marianne traduisent ce nouveau rôle d'embrayeur de mémoire et de narration. La femme devient alors le centre d'intérêt du narrateur, et parfois même l'objet de départ de ses récits et de ses réussites.

6. 1. La femme en l'absence de l'autorité paternelle

Aussi bien chez Annie Ernaux que chez Pierre Michon, les femmes – et surtout les mères – héritent glorieusement de la part du lion dans l'intrigue. Si chez Ernaux, il ne s'agit que d'une seule femme (mère de la narratrice), chez Michon, la présence féminine se fait sentir par le biais des figures de la mère, des grands-mères et de la compagne. De surcroît, les femmes (bien plus chez Michon que chez Ernaux) entretiennent des liens privilégiés à la parole et à la transmission.

²⁷³ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 144.

Ainsi apprend-on qu'Élise avait appris l'orthographe à Dufourneau et la mère du narrateur initiera ce dernier aux poèmes raciniens :

« La métaphysique et le poème me sont venus par les femmes : alexandrins raciniens dans la bouche de ma mère, et par elle évoqués au seul titre de souvenirs de lycée, mystères de grandes abstractions que véhiculaient, en leur croyance approximative, les vocables bienveillants et maladroitement solennels de mes grand-mères »²⁷⁴.

Il faut dire que c'est que c'est les « Vies d'Eugène et de Clara » qui instaurent les premiers détails de cette bien triste histoire familiale :

« Nul ne parlait évidemment jamais de l'absent ; était-ce accord, tacite ou non, entre les deux familles ? Avait-on délibéré, avant ma comparution d'accusé d'avance innocenté, et s'était-on entendu sur l'ellipse de l'essentiel, comme les juges de l'affaire Dreyfus statuant, avant même d'entrer dans la salle d'audience, que « la question ne serait pas posée » ? Je ne sais ; mais je sais aujourd'hui à quoi me fait penser l'atmosphère empêchée, feutrée, quasi sacramentelle dans ce qu'on tait, le goût de ces dimanches où j'avais deux grands-pères et deux grand-mères : on veillait un mort »²⁷⁵.

Ce rôle initiateur des femmes dans *Vies minuscules* est aussi bien précieux dans l'apprentissage de la langue que dans la découverte de la mythologie familiale, les deux processus étant inhérents et indissociables dans le récit michonien, un récit hanté par l'absence absurde du patriarce :

« En cet instant lucide, je suspendis l'affront qui me la faisait ressentir grevée, évidée de l'absence de mon père : autre que le canal d'un dieu absenté et l'autel où brûlait la flamme en perpétuant l'absence, elle était une femme vieillie [...] »²⁷⁶.

Cet amour à l'égard de la mère est témoigné lors d'un entretien accordé à *France Culture* quand Michon déclarait :

²⁷⁴ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 60.

²⁷⁵ P. Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, pp. 64-65.

²⁷⁶ P. Michon, *Vies minuscules*, *op. cit.*, p. 86.

« [...] c'est un livre qui a été fait par la voix de ma mère en quelque sorte »²⁷⁷.

Cette proximité physique et affective qui se noue entre le narrateur et sa mère rappelle, à bien des égards, certains célèbres passages des *Mots* de Jean-Paul Sartre en ce que les deux récits mettent en évidence un processus d'apprentissage dont la mère est la cheffe d'orchestre, une démarche jalonnée de remords, de questionnements sans réponses, d'auto-dérision et d'ironie.

6. 2. Regards croisés narrateur/mère

De toutes les figures féminines qui jalonnent *Vies minuscules*, il se trouve que c'est la mère du narrateur, davantage même que Marianne qui avait tant cru en lui, qui suscite le plus d'intérêt narratif. Cette hypothèse est confirmée dès les premières pages. Il faut dire que ce premier livre de Michon est dédié à « Andrée Gayaudon », qui n'est autre que la mère du narrateur, encore vivante à la parution du livre en 1984, et âgée alors de 70 ans. Il insistera plus tard dans un entretien sur le fait que *Vies minuscules* sont dédiées à Andrée Gayaudon (nom de jeune fille) et non à Andrée Michon (nom de femme mariée)²⁷⁸. Cette précision vaut un hommage à la mémoire de celle qui l'a élevé en l'absence brutale de son père. En 2002, Michon publie *Corps du roi*, un récit d'inspiration autobiographique dédié à la mère de sa fille, Eloïse, alors fraîchement née.

Dans son livre d'entretiens, *Le Roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, Pierre Michon ressort cette flamme pour sa mère :

« J'ai longtemps écrit pour ma mère. Pas de façon déclarative, mais on m'a dit récemment, et ça m'a fait réfléchir : « Tu écris comme ta mère parlait. » Ma mère est morte en 2001. Elle parlait juste et bien. L'hystérique qui se met à ma place et me dit « pousse-toi abruti », cet hystérique en moi, ça pourrait être ma mère. C'est une femme qui avait 20 ans en 1934. C'est cette langue-là qu'elle parle. Il se peut

²⁷⁷ Cf. l'entretien accordé à Arnaud Laporte pour FranceCulture le 25/07/2017. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/pierre-michon-les-entretiens-veillent-des-idees-car-je-ne-les-prepare> [Dernière consultation, le 30/01/2018].

²⁷⁸ Cité par Pierre-Marc de Biasi, « Pierre Michon, retour aux origines », in. *Pierre Michon : naissance et renaissances*, ouvrage sous la dir. de Florian Préclaire et Agnès Castiglione, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, 2007, p. 16.

que tout ce que j'écris soit une manière pour moi de faire une place à ma mère en moi »²⁷⁹.

On retrouve ici encore une fois une dimension sartrienne très profonde avec cette vénération de la mère, considérée comme source d'inspiration mais aussi comme premier destinataire des livres parfois. Cette reconnaissance et cette complicité se lisent abondamment chez Michon qui célèbre la femme et la mère que fut la sienne jouant ainsi un rôle d'embrasseur identitaire et narratif.

Cette hypothèse se valide dès le tout début du texte (la première page) quand on apprend qu'André Dufourneau a même dit avoir cru reconnaître dans le narrateur la toute petite fille qu'était la mère de ce dernier. Partant, le narrateur michonien ne cesse de multiplier les échos avec sa mère qu'il va devoir pourtant quitter momentanément très jeune lorsqu'il est envoyé en pensionnat. Pendant cette période-là, ce qui lui a manqué le plus « c'était surtout renoncer à voir chaque jour [s]a mère, errer avec elle dans la tendresse des entours du langage » (p. 76). Le lycée, par la suite, était devenu ce *locus* où « se tapissait le Savoir, bête antique, inexistante et pourtant goulue, qui vous prive de votre mère et vous livre, à dix ans, à un simulacre du monde ; [...] » (p. 77). Cette distance géographique et physique a engendré un vide émotionnel et affectif chez le narrateur, déjà souffrant de l'absence paternelle. Ce passage obligé dans les écritures de soi, d'une manière générale, donne souvent lieu à des scènes de description d'émotions assez parlantes.

Plus tard, quand le narrateur raconte ses déboires amoureux ou sa longue quête de la « Grâce de l'Écrit », on apprend qu'il trouvait souvent refuge chez sa mère (page 133) se rappelant aussi, à d'autres endroits, son enfance quand, malade, il s'isolait souvent dans la chambre de sa mère, et c'est ainsi qu'il a pu faire « la connaissance d'Arthur Rimbaud » (p. 189). Cette fascination de la mère dans son rôle de « mère célibataire » met toutefois l'accent sur une certaine complexité sociétale qui ne manque pas d'impacter les enfants, parfois allant même jusqu'à créer en eux un certain complexe psychologique.

²⁷⁹ Entretien accordé en septembre 2007 à Didier Jacob du *Nouvel Observateur*, article disponible sur <http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/archive/2007/09/26/l-ecriture-ma-vieille-maitresse-un-entretien-avec-pierremic.html>, consulté le 07/04/2017.

6. 3. La dislocation familiale comme une réalité sociétale ?

Ce point de l'étude pose forcément la question de savoir si la littérature tend par essence à représenter la « réalité » ou au contraire ambitionne de forger sa propre réalité. Il n'y a guère de doute aujourd'hui que la littérature puise abondamment dans le quotidien. Dans son long combat identitaire, elle avait même précédé les sciences humaines et sociales à représenter l'homme et le monde, ou pour le dire clairement, l'homme dans son monde.

Le « récit de filiation » est l'exemple parfait de cet entrelacement, de cette imbrication. Davantage porté sur les relations intra-familiales, il adopte dès lors des stratégies interprétatives diverses issues des sciences humaines et sociales afin de donner plus d'épaisseur argumentative à sa cause.

De nos jours en France métropolitaine, parfois bien plus que chez nos voisins européens, on s'accorde facilement à dire que la dislocation familiale bat son plein au point où les séparations (divorce ou abandon de foyer) explosent.

Ce phénomène est dès lors perçu comme une pathologie sociale. Il reflète par excellence le profond dysfonctionnement des relations intra-familiales, et plus généralement, sociales déjà fragiles.

De cette désintégration familiale, ce sont ce qu'il est communément convenu d'appeler depuis quelques décennies déjà « les enfants du divorce » qui sont devenus les victimes incontestées à la recherche d'un remplacement identitaire et social nouveau, légitime et significatif. C'est ce point qui intéresse plus précisément les chercheurs (scientifiques, artistiques et littéraires) ainsi que les spécialistes des ressources humaines et sociales.

Cette matière première se reflète par conséquent dans les textes littéraires ayant pour vocation d'élucider le mystère familial et les raisons de son éclatement depuis un demi-siècle. Même si la question des rapports familiaux conflictuels ne date guère d'hier (la littérature dix-neuviémiste en est riche, par exemple), c'est bien la littérature contemporaine, secondée par l'avènement des sciences et humaines et sociales, qui va réinvestir ce phénomène sociétal en mettant l'accent davantage sur le regard diachronique de l'enfant, son ressenti et ses réactions.

Il est intéressant, à ce stade de la recherche, de constater que cette fissure dans la transmission généalogique accable les narrateurs de ces récits de filiations à telle enseigne qu'elle est

quasiment interprétée comme une malédiction familiale, générant ainsi un certain complexe œdipien qui domine l'univers obsessionnel de ces instances narratives.

Ces textes de la filiation soulèvent aussi une autre problématique contemporaine : qui est le responsable de cette crise ? Est-ce la modernisation de la société qui a impacté les rapports intra-familiaux ? ou est-ce la faute aux membres de la même famille qui ne considèrent plus le nid familial sacré ? Evidemment que si l'on s'accorde à dire qu'aucune réponse exhaustive ne peut être prise, il n'en demeure pas moins que les avancées aussi bien sociétales que technologiques obtenues à partir des années 60 ainsi que l'émergence d'un certain nombre de courants de pensée libérale (mouvements migratoires, facilité de divorce, possibilité d'avortement, mariages homosexuels, phénomène de familles recomposées, etc.) a sensiblement modifié les mœurs et ce sur quoi reposait jusqu'au là la définition même d'une « famille ». Et c'est cette genèse-là que tentent de décrire les récits de filiation contemporains, qui cherchent à leur tour à trouver des réponses claires à certaines problématiques générationnelles.

Dans leur diversité interprétative et méthodologique, c'est l'ambition littéraire qui ne change guère et ce sont ces éléments constitutifs qui vont nous intéresser dans notre chapitre suivant.

Chapitre 3 : Deux parcours : deux projets littéraires et deux types d'écriture

Pour rendre compte de l'insignifiance quotidienne et de la séparation douloureusement vécue, Ernaux décline tous les fastes romanesques au profit d'une « écriture plate ». Si pour Michon, l'écriture est sans doute considérée comme un « après-coup », pour Annie Ernaux, il s'agit d'un « avant-coup » dans la mesure où l'auteur (par le biais de l'instance narrative) continue quelque part l'impossible dialogue familial entamé alors que la narratrice vivait encore sous le foyer familial, une situation inconfortable encore ressentie quand elle décide de s'éloigner pour ses études puis pour son mariage. Cette écriture « plate » a pour but d'écarter tous les signes d'un éloignement imposé par la distance géographique et/ou intellectuelle. Par ce récit postérieur, la narratrice tente donc de prolonger ce dialogue rompu par les affres du milieu social défavorable du père. D'autant plus que :

« si Annie Ernaux tente de raccommoder un dialogue interrompu et de prolonger par ses livres les lettres qu'elle envoyait à ses parents, la vocation d'adresse chez Pierre Michon s'ancre dans un *après*, qui emprunte à la rhétorique des éloges funèbres : ici la parole vivante, et là la parole déployée depuis l'événement douloureux de la perte, et qui fait de cette perte un spectacle »²⁸⁰.

Dans ce chapitre, notre objectif sera d'ausculter les deux esthétiques et d'essayer de comprendre en quoi chaque style participe de la réussite du projet littéraire dans son ensemble. Il faut savoir que ce point précis constitue par excellence l'élément de divergence majeur des deux œuvres et il convient de l'aborder en détail.

1. De l'« écriture plate » ernausienne

Le désir d'écrire chez Ernaux est étroitement lié à une volonté de titiller la réalité et de rester, pour reprendre son expression, « auprès des choses ». Pour cela, l'idée d'adopter une écriture minimaliste semble avoir la préférence de l'auteure qui parle ainsi d'une écriture qui

« décharne la réalité pour la faire voir [...]. J'écris contre. Contre une forme de domination culturelle, contre la domination économique, [...]. J'écris contre la langue que j'enseigne, la langue légitime, en choisissant d'écrire dans une langue qui véhicule des mots normands, dans une syntaxe déstructurée »²⁸¹.

Cette forme de résistance langagière s'explique par le besoin de fidélité aux origines mais aussi par la nécessité de cohérence identitaire et professionnelle chez une auteure écartelée entre deux mondes que peu de choses relient finalement.

1. 1. Qu'est-ce que l'« écriture plate » ? Ses origines et ses caractéristiques

²⁸⁰ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 187.

²⁸¹ A. Ernaux, *Le Vrai lieu*, Paris, Gallimard, 2014, p. 83.

L'« écriture plate » est une écriture plutôt nominale à moindre complication phrastique et syntaxique. C'est une écriture qui écarte à première vue toute recherche stylistique et esthétique mais aussi toute quête d'un pittoresque artistique. C'est pourquoi, elle tient à éviter les figures du style de tout genre et, d'une manière globale, tout travail acharné sur la forme. Elle remplace aussi le passé simple par le passé composé. A propos de ce dernier point, Ernaux avait déclaré lors de son entretien avec F-Y Jeannet :

« J'emploie le passé composé par impossibilité absolue de rendre compte des choses au passé simple. Je le sens comme une mise à distance [...]. Et il y a ceci pour le passé composé : il fait sentir que les choses ne sont pas terminées, qu'elles durent encore dans le présent. C'est le temps de la proximité des choses, dans le temps et dans l'espace. Le temps du lien entre l'écriture et la vie »²⁸².

Le choix de ce temps verbal sert donc d'actualisation du propos qu'on tient. Il permet de rapprocher significativement deux périodes afin de livrer le sentiment d'un prolongement dans le temps et dans l'espace, contrairement au passé simple qui exprime une rupture spatio-temporelle définitive. Le passé composé est un donc un élément indispensable dans l'écriture plate ernausienne, en ce qu'il rapproche les époques, les espaces mais également les instances narratives que sont le narrateur et son lecteur :

« La seule écriture que je sentais « juste » était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé [...]. Par et dans le choix de cette écriture, je crois que j'assume et dépasse la déchirure culturelle : celle d'être une « immigrée de l'intérieur ». »²⁸³.

Écrire, pour Annie Ernaux, serait donc militer contre le temps, contre la mémoire mais aussi contre une certaine idée selon laquelle la culture serait réservée à une élite. Écrire doit dépasser les clivages et les stéréotypes, les vieux discours réducteurs et les violentes rivalités internes. Écrire doit être le bien commun de tous les mortels quels que soient leurs horizons, leurs sensibilités et leurs espérances. L'écriture plate est à ce propos un merveilleux moyen qui permet de valider ces postulats. Du fait de sa simplicité, de ses moyens abordables, ou encore de ses méthodes narratives et/ou discursives, cette démarche a tout pour réussir son pari

²⁸² Cf. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit.

²⁸³ Cf. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit.

ambitieux : celui de réunir au sein du tissu littéraire toutes les composantes d'une même société. Cette écriture présente cependant quelques bémols que la critique contemporaine n'a pas manqué de pointer du doigt.

1. 2. Ses limites

Aussi enthousiasmée qu'enthousiasmante, l'écriture plate n'a pas été sans présenter quelques inquiétudes. D'abord, par rapport à ce qui la fonde même, c'est-à-dire sa simplicité. A vouloir toucher un maximum de public, en étant abordable, ce type d'écriture peut parfois virer à la facilité et/ou à la légèreté. Écrire simple peut laisser conclure à une absence d'inspiration, ou, pire encore, de talent. On se rappelle tous les critiques acerbes qu'avait reçues Albert Camus suite à la publication de *l'Étranger* en raison de la fluidité du style. Dans une époque à fort intérêt pour la syllabe et la construction phrastique, Camus avait présenté, au grand dam des structuralistes et des formalistes, un texte sans effets artificiels. Aussi étonnant que curieux, ce texte a eu un bel écho inattendu auprès du public camusien, obnubilé par la triste trajectoire de Meursault. Ce même reproche a été formulé à Ernaux, lors de ses débuts dans les années 70-80, notamment, une époque où la pensée structuralo-formaliste pesait encore dans la scène médiatique française. Ce type d'écriture a été accusé de « creux » et de « simpliste ». Dans un contexte où régnait encore la pensée ricardoulienne relative à « l'aventure d'une écriture », l'adoption d'une écriture minimaliste n'a pas épargné l'avènement de certaines critiques violentes, allant même jusqu'à qualifier ces textes sans trop d'effets stylistiques comme davantage « journalistiques » que « littéraires ».

1. 3. Quel impact a-t-elle pu laisser dans le paysage littéraire contemporain

Malgré les reproches et les critiques, il faut savoir que ce type d'écriture va recevoir un bel écho auprès du public en raison de son accessibilité. C'est pourquoi un certain nombre d'écrivains de cette période vont opter pour cette écriture assez singulière dont Annie Ernaux avait, dès *La Place*, décrété et justifié le choix esthétique :

« Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles alors qu'ils auraient ressenti toute recherche de style comme une manière de les tenir à distance »²⁸⁴.

Elle motive ce choix plus tard dans un entretien :

« J'essaie de rester dans la ligne des faits historiques, du document. Une écriture sans jugement, sans métaphore, sans comparaison romanesque, une sorte d'écriture objective qui ne valorise ni ne dévalorise les faits racontés »²⁸⁵.

L'écriture de *La Place* semble s'inscrire pleinement dans cette définition. A maintes reprises, la question de savoir « comment écrire » hante la narratrice. Pour elle,

« Le problème est toujours de *trouver une forme* qui permette de *penser l'impensé* (le mien, celui des autres) »²⁸⁶ (italique de l'auteure).

Mais que doit-on comprendre au fond par « écriture plate » ? Est-ce une forme de « réalisme littéraire » un peu tardif ? Ou juste le résultat fatal d'un rejet systématique du processus fictionnel ? Pour Elisabeth Seys, l'écriture plate est une écriture

« factuelle, dépourvue d'émotions. Elle conserve une distance qui permet, à travers une expression personnelle, le récit d'une intimité, de mettre au jour des mécanismes, des fonctionnements généraux partagés, ressentis par tous. [...] [C'est] une écriture qui n'est pas tournée vers le « moi » mais au contraire cherche une vérité hors de lui »²⁸⁷.

Cela dit, cette « écriture plate » permet donc à l'auteure d'être fidèle à l'origine paysanne tout en évitant de tomber dans la facilité et la légèreté. C'est une écriture « blanche », « sans effets » littéraires pour reprendre l'expression de Barthes²⁸⁸. Mais cette « écriture plate » ne doit donc

²⁸⁴ A. Ernaux, *LP, op. cit.*, p. 24.

²⁸⁵ Entretien avec Isabelle Charpentier, février 1992.

²⁸⁶ A Ernaux, *L'Atelier noir*, éditions des Busclats, 2011, 1^{er} janvier 1993, p. 99.

²⁸⁷ Elisabeth Seys, *Ces Femmes qui écrivent. De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*. Paris, Ellipses, coll. « Biographies et Mythes historiques », p. 390.

²⁸⁸ Il est à rappeler que c'est Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* (Le Seuil, 1979) qui a utilisé le premier cette formule proche de l'« écriture plate ».

pas laisser conclure à une « oralisation » du style dans la mesure où le traitement de la phrase et du texte est soumis à un travail sérieux d'élaboration et de finesse. C'est un art qui exige un travail rigoureux de style tout comme furent le cas dans certains grands textes de la Littérature française du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo à *L'Étranger* d'Albert Camus.

Il faut dire par ailleurs qu'au-delà de cette neutralité esthético-stylistique de l'écriture ernausienne, Annie Ernaux voit dans le langage un marqueur social par excellence. Depuis que Pierre Bourdieu a montré que la parole comporte une certaine corporéité socialement bien précise, Ernaux voit en elle ce qui doit favoriser le « vrai » sur le « beau »²⁸⁹. Dans son cas, le langage représente une certaine fidélité (certes remise en doute depuis) à son origine familiale modeste mais aussi – et peut-être surtout – à sa terre provinciale natale. Son œuvre n'est donc pas sans mêler l'exigence du tissu littéraire avec l'« innocence »²⁹⁰ du discours paysan qu'elle revendique d'ailleurs. Ce mélange des deux registres permet le traitement du récit de vie à la fois comme triomphe sur le temps qui passe et la mémoire qui se perd, d'une part, mais également comme rapprochement entre le génie du simple et le charme du profond, de l'autre.

Cela dit, le style littéraire constitue le point de divergence majeur entre Annie Ernaux et Pierre Michon, la première trouvant dans l'ascèse stylistique un amont de la distance physique et émotionnelle ; et le deuxième qui, optant pour une dissonance stylistique et une écriture soutenue, cherche toujours à approfondir encore davantage la fissure de la perte.

2. De l'« écriture de la marqueterie » (P. Brunel) michonienne

Dès *Vies minuscules*, Pierre Michon a instauré les pilastres d'une écriture qui l'accompagnera tout au long de sa carrière jusqu'à faire d'elle « un héros qui [l]'exaspère » en même temps, « [sa] vieille maîtresse », comme le dit lui-même. Pour Gaëtan Brulotte, *Vies minuscules*,

« c'est le livre des errances d'un écrivain authentique qui cherche une signification à son travail. Les pages les plus fortes abordent précisément le problème de

²⁸⁹ A. Ernaux, « Être au-dessus de la littérature », entretien avec Pierre Louis Fort, *The French Review*, vol. 76, n° 5, avril 2003, p. 984-994.

²⁹⁰ Dans un entretien avec Grégoire Leménager, paru dans "le Nouvel Observateur" du 8 décembre 2011, en parlant de la langue des « dominés », elle déclarait : « Il fallait sortir d'une naïveté, d'une innocence politique de l'écriture ».

l'écriture : le narrateur propose une déconstruction, souvent impitoyable, du mythe de l'écrivain. Il jette un regard froid, critique, ironique, sur lui-même, sur son impuissance passée, sur ses anciennes prétentions. Il dégonfle l'activité littéraire de tout le solennel dont il l'avait si longtemps affublée »²⁹¹.

Cette relation assez mallarméenne d'amour et de combat, de douceur et de douleur entretenue avec le matériau langagier, en s'inscrivant dans une longue tradition littéraire (biographies des illustres par une langue érudite) propose une nouvelle orientation (biographies des inconnus par une langue érudite) :

« élabore un programme oxymorique par lequel il coule dans un genre consacré aux illustres, dans une langue chargée des ors de la culture, les expériences minimales de ceux que l'histoire a assourdis dans ses marges »²⁹².

Pour comprendre la genèse de ce travail d'orfèvre, cette « écriture de la marqueterie » pour reprendre une belle expression de Pierre Brunel²⁹³, lisons l'explication du concerné lui-même :

« Toute cette louche étiquette de styliste qu'on veut me faire endosser, qu'on me le reproche ou qu'on m'en félicite, je ne me reconnais pas trop là-dedans. C'est peut-être par hasard que j'ai pris cette façon-là, cette main à plume, précisément et pas une autre. C'était très circonstancié au départ et maintenant je ne peux plus m'en débarrasser. Cette langue exagérée m'est venue au moment d'écrire *Vies minuscules* et pour *Vies minuscules*, pour installer ces vies dans l'écart le plus grand entre leur référent minable et les grands orgues dont je jouais, pour rendre compte de cette nullité, et en même temps la magnifier et la dépasser. La transformer en son contraire, ce fut ma recette personnelle pour échapper au pire, qui est le nihilisme, ce fut ma façon d'avoir la foi, en quelque sorte. Si c'est la langue des anges qui rend compte de la vie bousillée des journaliers alcooliques du fin fond de la cambrousse, alors ils sont sauvés et celui qui en a parlé est sauvé avec eux. Une langue trop belle charriant les existences nulles et leur donnant un

²⁹¹ G. Brulotte, « Michon : la conquête du sens par le minuscule », in *Liberté*, vol. 35, n° 3, 1993, p. 134.

²⁹² L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 369.

²⁹³ Cité par P. Brunel, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, *op. cit.*, p. 221.

sens, cette positivisation du rien, c'est ce qui me rend donne de la joie et une espèce de foi quand j'écris »²⁹⁴.

Dans le livre de Michon, concrètement, c'est « Vie du père Foucault » qui instaure déjà la problématique du langage d'une façon générale et de l'écriture, d'une manière particulière. Dans ce cinquième portrait supposé traiter de la vie d'un vieillard rencontré à l'hôpital lors de la convalescence du narrateur, il est sidérant de voir que ce récit, étalé sur 23 pages censées être consacrées à la figure du père Foucault, n'aborde la vie de ce dernier qu'à partir de la 12^{ième} page. Tout le reste raconte les peines du narrateur dans la vie et ses rapports difficiles avec la langue, cette langue qu'il chérit et pétrit tant.

Lire Pierre Michon, c'est ainsi découvrir la beauté du mot et du phrasé. Pour lui, « la littérature, c'est [sa] vérité sous forme de beauté... ». Sa conception de la chose littéraire selon son propre aveu, est « archaïque » au bon comme au mauvais sens. Il va même jusqu'à se demander si cette « beauté littéraire » qu'il quête, « n'est pas un concept tombé en désuétude »²⁹⁵. Michon parle dès lors d'une

« [...] langue pseudo-classique, un peu dix-septémiste, un peu flaubertienne aussi, mais comme minée par l'argot, par une certaine dérision violente, surtout sans doute par un *je* incongru qui bousille de l'intérieur la belle langue universaliste des grands siècles »²⁹⁶. (Italique de l'auteur).

L'adoption de cette langue, dans un tel projet littéraire avec les thématiques que l'on lui connaît, peut cependant s'avérer un pari très risqué. Comment peut-on célébrer la mémoire d'une personne dans une langue qu'elle n'a quasiment jamais parlée ou connue (le cas des grands-parents du narrateur) ? Qu'elle a parfois obstinément refusée (le cas du père Foucault) ? Comment ces personnages auraient réagi s'ils avaient été vivants à la parution de ce livre censé parler d'eux dans un langage qui leur est étranger ? La fin des *Vies minuscules* apporte quelques éléments de réponse en revenant avec beaucoup de lucidité sur cette problématique, comme pour justifier les choix stylistiques de l'auteur et son rapport à la langue :

²⁹⁴ « Entretien avec Thierry Bayle », *Magazine littéraire*, art. cit., p. 100.

²⁹⁵ Entretien accordé en septembre 2007 à Didier Jacob du *Nouvel Observateur*, article disponible sur <http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/archive/2007/09/26/l-ecriture-ma-vieille-maitresse-un-entretien-avec-pierremic.html>, consulté le 07/04/2017.

²⁹⁶ P. Michon, propos recueillis dans *Prétexte* n°9, 1996, et repris dans *Le Roi vient quand il veut*, Paris, Albin Michel, op. cit., pp.122-123.

« Qu'un style juste ait ralenti leur chute, et la mienne peut-être en sera plus lente ; que ma main leur ait donné licence d'épouser dans l'air une forme combien fugace par ma seule tension suscitée [...] ce penchant à l'archaïsme, ces passe-droits sentimentaux quand le style n'en peut mais, cette volonté d'euphonie vieillotte, ce n'est pas ainsi que s'expriment les morts quand ils ont des ailes, quand ils reviennent dans le verbe pur et la lumière. Je tremble qu'ils n'y soient obscurcis davantage. [...]. Si je repars à leur poursuite, je délaisserai cette langue morte, en laquelle peut-être ils ne se reconnaissent point »²⁹⁷.

La fin de ce paragraphe a quelque chose d'ernausien en ce sens qu'elle remet en question le choix judicieux de la langue afin d'assurer le message mais aussi de rendre hommage à ces disparus dans la langue qu'ils utilisaient de leur vivant de peur qu'ils ne « soient obscurcis davantage » par « cette langue morte » et souvent inaccessible pour eux, compte tenu de leur insuffisance intellectuelle et culturelle.

2. 1. Le désir du fragmentaire

Le projet novateur d'Annie Ernaux et de Pierre Michon ne pouvait s'accomplir sans une certaine (r)évolution esthétique. Ainsi, las des vicissitudes du roman-fleuve et de l'insuffisance d'une (auto-)biographie classique, ils vont dès lors s'intéresser à une forme particulière d'écriture consciente des attentes qui pèsent sur elle. Ces transformations, annoncées pourtant déjà par les nouveaux-romanciers, donnent à penser que le romanesque contemporain vise à souscrire aux bons vieux fantasmes de la théorie barthésienne d'une « langue étrangère » qui saurait rendre compte du « plaisir du texte », mais aussi, paradoxalement, veut tirer profit de l'héritage, d'abord moderne, puis postmoderne, de l'éclatement et de la dissémination aperçus dans le nouveau rapport au monde, souhaités et assurés par la vague irrésistible de la mondialisation. Chez nos deux écrivains, l'acte d'écrire devient un exercice de sclérose d'une forme fragmentaire qui tenterait de dire le plus fidèlement possible le « moi » dans le « monde ».

²⁹⁷ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 206.

S'appuyant délibérément sur les travaux barthésiens à propos de la jouissance esthétique que peut sentir l'écrivain, Alain Roy avance que l'expérience de la forme peut bien à la fois « nous ouvrir à la fatalité du monde »²⁹⁸ mais également à sa richesse.

Il est intéressant de voir que dans ces textes postmodernes, on assiste, à travers cette écriture à une révolution pacifique de démolition qui, en même temps qu'elle éclate l'identité narrative d'un genre littéraire, brouille les frontières des genres en procédant à une dissémination continue du récit et à une impitoyable brutalité exercée sur la forme quand bien même très différente chez nos deux écrivains.

Ce phénomène, rappelons-le, n'est pas une originalité en soi. C'est sans doute à Pascal et à son *Apologie de la religion chrétienne* (1658) que l'on doit ce désir du fragmentaire. Plusieurs écrivains l'ont suivi à travers les époques. Au siècle dernier, l'on ne peut s'empêcher de penser aux textes de Marcel Schwob (dont Michon s'est largement inspiré), de Claude Simon, de Nathalie Sarraute et de nombreux écrivains modernes qui écrivaient comme s'ils jouaient une partition musicale mettant en harmonie plusieurs instruments distincts et autant de *tempi* dans le but de créer une œuvre homogène, quoique fragmentée, qui échapperait à toute classification :

« On sait que le geste de la fragmentation comme brisure est un geste moderne qui se traduit dans la représentation du réel et dans l'écriture elle-même.

Mais la fragmentation moderne apparaît également dans le rapport à la tradition qui est littéralement mise en éclats dans les pratiques de l'hypertextualité. La fragmentation peut intervenir dans le cadre d'une réécriture. Dans ce premier cas, les modernes opèrent un émiettement du texte par une dispersion de l'hypotexte dans leur propre réécriture »²⁹⁹.

Chez Annie Ernaux et Pierre Michon, le texte se compose et se décompose à coup d'hypotextes et d'hypertextes permettant d'assurer une progression narrative, générant elle-même, une impression de *patchwork*, voire de collage qui fait du tissu narratif une sorte

²⁹⁸ A. Roy, « L'art n'est pas une subversion », *L'Atelier du roman*, Paris, n° 33, 2003, p. 32.

²⁹⁹ Sophie Rabau, « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », dans Ricard Ripoll (dir.), *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Perpignan, PU de Perpignan, 2002, p. 31.

d'assemblage de bribes distincts et autonomes qui simulent indubitablement une certaine cohésion inattendue.

Pour Pascal Quignard, le désir du fragmentaire doit forcément tendre à une certaine homogénéité totalisante. Pour lui, les fragments ressemblent sensiblement à

« ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'auraient répété le ciel qu'une fois »³⁰⁰.

Cette métaphore de la goûte reflétant un tout nous invite immanquablement à parler de l'écriture kaléidoscopique de nos deux textes.

2. 2. De l'écriture kaléidoscopique

A longueur de portraits, le narrateur michonien se découvre au miroir de ces ancêtres ternis. En narrant ces « vies », il se fait dès lors son propre récit. Cette genèse en miroir donne de ce fait un effet kaléidoscopique au récit dans son ensemble. Le livre de Michon est dès lors considéré comme le récit d'un témoin qui, voulant se (re-)construire, s'efface habilement, et *vice versa*, d'ailleurs.

Cela dit, si chez lui, l'instance narrative tente de reconstituer sa trajectoire autobiographique par le détour biographique d'une ascendance remise à l'honneur, il n'est guère difficile de constater que cette malédiction des échecs et des errances se répète en prolongeant le récit heureux et douloureux de ces ancêtres disparus. Ainsi, tout au long du livre s'instaure magistralement une certaine double poétique de la métonymie et de la métaphore qui permet d'élucider quelque peu ces rapports familiaux très complexes.

Cette herméneutique de la désolation en dit aussi quelque chose de l'« incomplétude » qui hante par moments et par endroits l'esprit du narrateur michonien :

³⁰⁰ P. Quignard, *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, pp. 48-49.

« Je m'épuise en vain peut-être : je ne saurai pas ce qui s'enfuit et se creusa en moi »³⁰¹.

Cette remise en question d'un flou intérieur caractérise d'une manière générale la littérature postmoderne qui, comme le rappelle très justement Laurent Demanze, tient à mettre en avant un

« individu incertain, mais qui cherche à travers son ascendance une parcelle enfouie de sa vérité singulière »³⁰².

L'écrivain en son miroir favorise ainsi la naissance d'une poétique du personnage autoréflexif à la figure spéculaire. On peut aussi avoir affaire à des doubles des personnages et du narrateur lui-même :

« L'écrivain qui s'invente des doubles ne diffère en rien, a priori, de n'importe quel autre humain : obéissant à l'irrépressible besoin de se doter d'une ombre ou d'une âme pour s'assurer de son existence, il répare la fragilité d'une identité toujours incertaine, et répond à la menace de la mort, qui pèse sur lui en permanence, par le truchement d'une image de soi qui le fortifie ou qui l'authentifie »³⁰³.

C'est pleinement le cas du narrateur michonien qui, de comparaison en jeu de mémoire kaléidoscopique, poursuit sa (con-)quête de la vérité tout comme le personnage d'Aimé, une figure inquiète et inquiétante en perpétuelle recherche identitaire :

« Sur Aimé, l'influence de ce père qu'il aima, ou qu'au contraire il détesta comme un miroir déformant posé sempiternellement devant lui à la table familiale, fut sans doute indirectement négative ; comme moi, il dut ressentir douloureusement une défaillance des branches mâles, une promesse non tenue, un rien marié à la mère ; autour de ce rien, de cet évidemment du cœur qui appelle les larmes, se façonna la sensiblerie féminine d'Aimé, dont j'ai tant de preuves ; dans ce rien

³⁰¹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 187.

³⁰² L. Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 9.

³⁰³ Éric Wessler, « Introduction. Le double de l'écrivain comme fondement de la littérature », in *L'Écrivain et ses doubles. Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, p. 7.

encore, s'ancre son apparent cynisme ; sans doute épuisa-t-il sa vie en recherches de bouts de ficelles à lier en place de ce chaînon manquant [...] »³⁰⁴.

Dans ce passage, le narrateur approche l'histoire d'Aimé de sa propre trajectoire. Ce procédé qui vise à piocher dans l'autre ce que l'on vit caractérise le récit michonien qui procède ainsi par comparaisons, métaphores, allusions et syllogismes. D'une manière ou d'une autre, tout personnage des *Vies minuscules* projette un aspect de lui que le narrateur va vite reconnaître et adopter. C'est le cas par exemple des personnages du père Foucault et de l'abbé Bandy qui ne sont somme toute qu'une projection en miroir du narrateur. Leurs aspects contradictoires (le père Foucault était éloquent mais illettré et Georges Bandy fut un homme d'église fort influent mais qui a fini par sombrer dans l'alcool) se rapprochent curieusement de ceux du narrateur, lui-même, grand connaisseur des livres mais pourtant incapable d'écrire. Ainsi,

« en mettant en récit leur existence minuscule, il [le narrateur, d'autant plus l'auteur] reproduit au gré d'une nécessité psychique deux fragments de miroir qui lui permettent de s'approcher de sa quête autobiographique », argue David Faust³⁰⁵.

Le projet des *Vies minuscules* se reprocherait ainsi de celui de la *Recherche* dans la mesure où tout au long de l'œuvre on suit la trajectoire d'un narrateur (auteur ?) qui est en train de devenir écrivain, comme l'a déjà avancé Jean-Pierre Richard. De surcroît, à partir du fameux titre *Rousseau juge Jean-Jacques* l'on peut même hasarder un autre (sous- ?)titre pour le texte de Michon : *Michon juge Pierrot*. Cette hypothèse est plausible d'autant plus que le narrateur s'apprête souvent bien volontiers à ce jeu habile de réalité et de fiction.

Cette imbrication est perceptible à d'autres endroits et dans d'autres contextes comme ici lorsque le narrateur évoque la scène de son opération à l'hôpital :

³⁰⁴ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 63.

³⁰⁵ David Faust, « Archive, Biographie, et autobiographie oblique dans *Vies minuscules* de Pierre Michon », in. Fortin, Cynthia (dir.). 2004. *Postures*, Dossier « Littérature québécoise », n°6. En ligne sur <http://revuepostures.com/sites/postures-dev.aegirt2.uqam.ca/files/faust-06.pdf>. Dernière consultation le 30/05/2018). D'abord paru dans : Fortin, Cynthia (dir.). 2004. *Postures*. Dossier « Littérature québécoise », n°6, p. 136.

« [...] ; on m'ouvrait comme un livre et comme tel je me lisais, à haute et confuse voix, pour le plus grand plaisir des carabins dont j'entendais les rires »³⁰⁶.

Cette comparaison, pourtant à première vue anodine, fait allusion à plusieurs sujets qui constituent le récit michonien dans son ensemble (rapports avec les livres, regards croisés avec l'autre, la question de savoir comment l'autre me voit et comment je perçois ce fait, l'assimilation du chirurgien opérant en se concentrant sur les plaies du narrateur au narrateur ouvrant et lisant un livre, présence de l'ironie et de l'auto-dérision). Ces deux derniers points sont omniprésents dans le texte michonien contrairement à celui d'Annie Ernaux qui les utilise modérément et souvent à des fins davantage pragmatiques, visant à aggraver l'effet de réel, que stylistiques comme nous allons à présent l'étudier chez Pierre Michon.

2. 3. De l'ironie à l'auto-dérision chez Michon

La voix auctoriale est abondamment présente dans les livres de notre corpus, notamment chez Pierre Michon. La dimension méta-critique de son texte se décèle à travers ces multiples interventions qui rompent (avec) le tissu narratif pour permettre le glissement d'une parenthèse qui concerne le plus souvent l'état de l'écrivain-écrivain, les relations intra-familiales disloquées, ou encore la mise à distance ironique du narrateur par rapport à une scène décrite. Ainsi, par exemple, tous les passages des *Vies minuscules* évoquant la figure paternelle sont relatés avec une culpabilisation teintée de cynisme et de dérision acerbes. Tout ce qui touche, de près ou de loin, directement ou indirectement, délibérément ou involontairement, au père, à ce « rien marié à la mère » (VM, 63) est sujet de raillerie parfois assez poussée.

Outre la figure du père dont il était longuement question dans une étape antérieure, c'est celle du professeur de latin qui va être, le temps d'un portrait, longuement et profondément bafouée. Avec la complicité des frères Bakroot, la vie de cet enseignant fut marquée :

« Il y avait alors au lycée de G. un professeur de latin considérablement chahuté, et que par antiphrase sans doute nous nommions Achille. Rien en lui de guerrier ni d'impétueux ; de l'ancien prince charmant des Myrmidons il n'avait que la

³⁰⁶ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 121.

stature et la maîtrise de la langue d'Homère ; c'était un vieil homme colossal et disgracié. Je ne sais quelle maladie l'avait privé de cheveux, de barbe et de sourcils ; il portait une perruque, mais nul cache-misère n'aurait su travestir la douloureuse nudité du regard dans ce visage uniformément glabre ; et cette face n'était pas de celles qu'on peut cacher, mais bien au contraire de forte complexion, patricienne, lourde, d'une sensualité effondrée, avec un nez magistral et de grandes lèvres d'un rose encore frais : le peu qui manquait à cette architecture la faisait prodigieusement comique, morbide et théâtrale comme une figure de vieux castrat à la voix rompue. Il marchait très droit, s'habillait avec goût et aimait les petits élégiaques. Virgile dans sa bouche désopilait ; des tempêtes de rire accueillaient ses entrées, les Sixième même le bousculaient, et il consentait qu'à cela il n'y eût rien à faire : il dépassait les bornes permises au cocasse, il le savait, et que la puissance de l'esprit ni la bonté du cœur, dont il était par dérision pourvu, ne sont rien si le corps fait défaut »³⁰⁷.

Par le biais d'un narrateur omniprésent et d'une focalisation zéro, le portrait d'Achille est ici caricaturé jusqu'à en faire une marionnette impuissante délivrée au bon vouloir du narrateur et de ses anciens camarades de classe. Les parallélismes établis avec le héros légendaire, le physique peu glorieux du professeur ainsi que son comportement général ne faisaient qu'aggraver l'image péjorative de l'enseignant aux yeux de ses élèves.

Un autre extrait fort éloquent de cette ironie est fourni quelques pages plus loin :

« Au fil des ans, cette amitié étonnante ne se démentit point. Achille devint plus tard le correspondant de Roland, c'est-à-dire qu'il venait le chercher au lycée les jeudis et dimanches vers deux heures et que l'enfant passait l'après-midi avec lui, dans son foyer sans enfant, près de sa femme que je n'ai jamais vue, mais dont je crois deviner ce qu'elle était, pâtissière et patiente, soutien sans faille d'un homme ridicule dont la disgrâce l'atteignait et que jadis sans doute elle lui avait amèrement reprochée en secret, mais qui, avec l'âge dont le ridicule égalitaire atteint chacun, s'était muée en une compassion souriante pour toutes choses et une gaieté, oui, cette gaieté un peu folle de s'être si souvent vue battue en brèche,

³⁰⁷ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 84.

qu'on voit aux nonnes antiques et aux vieilles poivrottes. Bien plus que les auteurs et les destins romains, c'était cette gaieté-là sans doute, qui avait en retour rejailli sur lui et qu'on lui soupçonnait parfois au milieu d'un chahut, qui gardait Achille en vie »³⁰⁸.

Dans ce passage, Achille est moqué non pas pour ce qu'il est mais pour ce qu'il fait. Sa femme est également sujette à dérision. Bien que le narrateur ne l'ait jamais réellement entrevue, elle n'a pas été épargnée par ses « prétentions » à visée péjorative et humoristique. Tout ce qui touche à ce professeur devient alors cible de boutades.

De surcroît, tout comme Poulou dans *Les Mots* de Sartre, le narrateur michonien n'épargne guère ses grands-parents de moquerie. Ce sont d'ailleurs ses premières cibles. D'Eugène, ce « vieil homme massif, sincère, distrait, transparent aux autres, dont on oubliait vite la présence » (p. 60) et ayant un faible caractère qui le « conduisit, de déboires en humiliations, [...] » (*Idem*) à la très autoritaire grand-mère, Clara, cette « longue femme blême aux joues caves, image de la mort inquiète, résignée mais brûlante, curieux mélange des expressions si vivantes, vivaces, et du masque d'outre-tombe sur lequel elles se jouaient ; [...] » (p. 57), en passant par les grands-parents maternels, Félix et Élise que le narrateur soumet à une habile comparaison ironique avec les grands-parents paternels :

« Quoique fort atténuée, la disparité de Clara et d'Eugène se répétait en Élise et Félix ; quoique la relative lourdeur d'esprit de Félix eût été davantage le fait d'une impulsivité confuse, d'une sensibilité à fleur de peau, un peu égoïste et brouillonne, qui oblitéraient le jugement, que d'une foncière incompétence de jugement même - comme c'était, je crois, le cas du grand-père de Mazirat -, il n'en demeure pas moins que sa pensée bavarde et vite embourbée ne pouvait remporter à mes yeux sur les traits d'esprit (remarquablement concis parfois, quoique à rencontre de Félix elle répugnât aux jugements définitifs, à l'emporte-pièce) dont était capable Élise. De même, encore que moins flagrant, moins bien conservé que par la haute et droite silhouette de Clara, quelque chose d'aristocratique, nostalgique et réfléchi, subsistait chez Élise au-delà de toute déprédation du corps. Et puis, des mots prestigieux et incompréhensibles - Dieu,

³⁰⁸ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, pp. 89-90.

le destin, l'avenir - passaient les lèvres de l'une et l'autre ; suis-je sûr que l'intonation qu'ont encore aujourd'hui ces mots – en quelque oreille intérieure qui au fond de moi les entend résonner -, leur timbre n'est pas celui que l'une et l'autre y ont gravé ? Bref, je les écoutais « d'une autre oreille » ; elles savaient parler : la première avec quelque ostentation (elle passait pour un peu bigote). Élise au contraire avec cette obstination adorablement paysanne, pudique dans les larmes même, à ne pas prétendre parler de « ces choses-là », ces choses dont on parle pourtant, qui ne paraissent si redoutables que parce qu'elles sont universelles, ces choses qui sont de la pensée »³⁰⁹.

Tout comme Poulou aussi, l'auto-dérision s'affirme comme un procédé de tout premier plan dans le livre michonien. L'un des passages les plus poignants et les plus auto-dérisoires des *Vies minuscules* revient sur l'épisode du départ d'Annecy un matin d'hiver. Galvanisé par Marianne, le narrateur michonien décide de s'isoler pour attendre « l'effet de miracle promis » :

« Ayant, comme tant de nigauds infortunés, pris pour dogme les rodomontades juvéniles de la *Lettre du Voyant*, je « travaillais » à me faire tel, et en attendais l'effet de miracle promis ; j'attendais qu'un bel ange byzantin, descendu pour moi seul dans toute sa gloire, me tendît la plume fertile arrachée à ses rémiges et, dans le même instant, déployant toutes ses ailes, me fît lire mon œuvre accomplie écrite à leur revers, éblouissante et indiscutable, définitive, indépassable »³¹⁰.

Cet extrait ironique et onirique est symbolique du désarroi total dans lequel était submergé le narrateur. La quête de l'écrit et la quête de l'identité ne feraient dès lors qu'un seul projet et ne répondraient qu'à une seule question : Qui suis-je ? Cette question existentielle est posée différemment dans le texte aussi bien à travers les origines familiales que par le biais du texte se faisant, grâce aux souvenirs de ces « gens de peu » que dans la filiation littéraire interrogée.

Il faut dire que tous les autres passages où le narrateur évoque cette démesure à écrire adoptent ce procédé qu'est l'auto-dérision comme dans cet emblématique extrait :

³⁰⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 59-60.

³¹⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 137.

« Dans ces mois funestes où je cherchais la Grâce, j'ai perdu la grâce des mots, du simple parler qui réchauffe le cœur qui parle et celui qui écoute ; j'ai désappris de parler aux petites gens parmi lesquels je suis né, que j'aime encore et dois fuir ; la théologie grotesque que j'ai dite est ma seule passion, elle a chassé toute autre parole ; ma parentèle paysanne ne pourrait que rire de moi ou se taire avec gêne si je parlais, me craindre si je me taisais »³¹¹.

On lire également plus loin :

« Je ne pouvais tolérer la perte de ce lecteur fictif [Marianne] qui feignait, avec de si tendres égards, de me croire gros d'écrits à venir : il y avait longtemps que moi-même n'y croyais plus, et en elle seule survivait un semblant de croyance ; elle était en quelque façon, sous mes yeux et dans ma main, tout ce que j'avais écrit et pourrais jamais écrire ; je dirais : mon œuvre, si cela n'était grotesque - et n'est que trop vrai. Elle disparue, je cessais, même mensongèrement, de m'être crédible »³¹².

Ces deux passages michoniens comportent curieusement tous les ingrédients d'un récit ernausien : difficulté d'écrire, rappel d'appartenance généalogique à une catégorie sociale modeste et volonté vaine de s'y voir, l'impuissance de la parole, etc. sans oublier le rôle des femmes dans le processus d'écriture. L'analogie ironique multidimensionnelle s'invite dès lors en long et en large dans le texte michonien ainsi que dans ses interviews, mettant *ipso facto* en lumière les mystères et l'amour de l'écriture.

3. De l'écriture comme « jouissance »

Le début des années 80 était particulièrement marqué, nous l'avons vu au début de cette étude, par un retour triomphant au récit et au sujet, entre autres. Ce double retour, s'il a renoué avec les personnages et les intrigues, n'a pas complètement et définitivement abandonné les

³¹¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 138.

³¹² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 144.

recherches stylistiques. Cette démarche se traduit par l'avènement d'une volonté de mettre au jour une « langue étrangère », pas dans le sens traditionnel de cette formule (la langue d'un pays pays/région parlée par d'autres personnes), mais bien une langue française littéraire façonnée, modelée par les auteurs eux-mêmes, se souvenant ainsi de Proust qui disait que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ». Dans un article qui rend délibérément hommage à Proust et au « le Plaisir du texte » de Roland Barthes, Julia Kristeva écrivait dans « De l'écriture comme étrangeté et comme jouissance » :

« Je veux parler de sa conviction [celle de Barthes] selon laquelle l'écriture est une étrangeté parce qu'elle est une jouissance et, réciproquement, une jouissance pour autant qu'elle est une étrangeté »³¹³.

Ce que met en évidence Kristeva dans son article, c'est cette multiplication des moments de l'écriture comme un pur plaisir esthétique chez le narrateur, et un singulier moment de découverte chez le lecteur, de plus en plus curieux de savoir les secrets du métier bien différents d'un écrivain à un autre. Le narrateur des « récits de filiation » ne se détache que rarement de ses matériaux d'écriture. De surcroît, par bien des aspects, ces récits sont une parfaite célébration de l'écriture comme le résume si bien Pierre Michon :

« Écrire, c'est changer le signe des choses, transformer la douleur passée en jouissance présente, faire de l'art avec la mort. Je ne valorise absolument pas la douleur, je ne suis ni doloriste ni saint-sulpicien. Seule l'écriture, cet après-coup inouï, peut la sublimer en joie, c'est-à-dire lui donner un sens »³¹⁴.

Ce sentiment jouissif de l'écriture se confond cependant avec une autre sensation, celle d'un effort pénible fourni à l'écriture. Ainsi, l'écrivain joue à sa guise avec les deux situations. Souvent donc, la douceur de fabuler est associée à la douleur de rédiger. C'est ce mélange entre les deux sentiments qui hante l'écrivain écrivant. Vers la fin des *Vies minuscules*, le narrateur michonien évoque l'effet ô combien crucial des amphétamines sur lui en leur devant « les instants du bonheur le plus pur, et en quelque sorte littéraire ». Cette rencontre a fait naître en lui ce « plaisir du texte » dont parlait un certain Roland Barthes en 1973 :

³¹³ J. Kristeva, « De l'écriture comme étrangeté et comme jouissance », in. *R/B*, recueil publié sous la dir. de Marianne Alphant et Nathalie Léger, Paris, Le Seuil, éd. du Centre Pompidou et IMEC, 2002, p. 82.

³¹⁴ « Entretien avec Catherine Argand », *art. cit.*, p. 38.

« En ayant pris, j'étais impeccablement seul ; j'étais roi d'un peuple de mots, leur esclave et leur pair ; j'étais présent ; le monde s'absentait, [...], mon écriture postiche, virtuelle et souveraine, spectrale mais seule survivante, planait et plongeait, déroulant une interminable bandelette dont j'emmaillotais le cadavre du monde. [...], je triomphais : je passais du côté du maître, du côté du manche, du côté de la mort. Ce bonheur ne devait rien à la force de l'âme, mais il était peut-être, superlativement, bonheur d'homme ; comme la jubilation des bêtes vient qu'elles ne diffèrent pas de la nature dont elles participent, la mienne venait d'exactlyment coïncider avec ce qui, dit-on, est pour l'homme nature : des mots et du temps, des mots jetés en vaine pâture au temps, n'importe quels mots, les faussaires et les véridiques, les bien sentis et les insensibles, l'or et le plomb, précipités avec perte et fracas dans le courant toujours intègre, insatiable, béant et calme »³¹⁵.

Cet extrait prouve, si besoin était, que personne ne peut nier aujourd'hui l'éclat qui se détache de la lecture de Michon. Il en était d'ailleurs même le premier à être conscient :

« Ce n'est pas le beau morceau d'écriture en soi, pour lui-même, que j'aime. Je ne suis pas un styliste. Ce que je veux, c'est que la justesse de l'euphorie énonciatrice se reflète d'un seul jet et sans travail superflu dans un énoncé comme nécessaire »³¹⁶.

Aussi bien un grand artisan du style qu'un maître des intrigues, Pierre Michon s'éloigne pourtant de toute étiquette protocolaire. En évoquant, dans *Trois auteurs* (1997), le cas de Balzac dont l'anecdote (ou l'histoire) aime à rappeler qu'il s'attablait souvent le soir à des horaires bien précis pour écrire, Michon écrit d'abord par plaisir, par jouissance et par coup de grâce :

« Balzac voulait si fort avoir l'air d'être un auteur qu'il fut extraordinairement auteur (mais je ne suis pas sûr qu'il était persuadé de l'être : de six heures du soir

³¹⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 183-184.

³¹⁶ Jean-Christophe Millois, « Entretien avec Pierre Michon », dans : *Prétexte*, n°9, 1996, p. 59-60.

à dix heures du matin chaque nuit pendant quinze ans, il frimait, de toute son âme) ».

Pierre Michon est contre l'idée de réserver des créneaux horaires pour écrire. Selon lui, l'inspiration devrait être le seul moteur d'écriture et cette « machinerie » balzacienne (terme repris par Simon et Robbe-Grillet) ne devrait plus avoir sa place dans le contexte contemporain, qui, comme le rappelle Barthes à partir de 1973 et après lui Kristeva et bien d'autres, invite à l'écriture par plaisir, par coup de cœur, et non plus par contraintes protocolaires. Et c'est dans cette perspective qu'à la question de savoir combien d'heures par jour elle (se) consacrait pour l'écriture, Fanny Salmeron répondit :

« [...] ça ne se compte pas en heures par jour. Et je n'ai pas un rythme très régulier. Je suis admirative de ces écrivains qui se disent à huit heures du mat « allez, je vais écrire jusqu'à dix-neuf heures » et qui le font. Je ne suis pas assez disciplinée pour ça. Tout me distrait »³¹⁷.

Fanny Salmeron, sur les pas de Pierre Michon, d'Annie Ernaux, d'Yves Simon, de Dany Laferrière et de bien d'autres, s'accorde à dire qu'il est aujourd'hui de bon aloi de parler d'une éthique de l'écriture comme thérapie jouissive et jouissante loin des règles et des codes bien établis.

4. La hantise de la page blanche

L'écriture, davantage chez Michon que chez Ernaux, si elle est avant tout une jouissance et répond à un besoin fatal de célébration, constitue particulièrement l'expérience d'un triple empêchement : empêchement d'une filiation, empêchement d'une stabilité sociale et surtout, empêchement d'un projet d'écriture. Ces trois obstacles vont vite devenir les trois principaux motifs d'écriture. D'autant plus qu'à mesure que l'on avance dans l'histoire, si tenté qu'il en y ait une, on comprend que l'absence du père conjugée à une vie vouée aux échecs familiaux,

³¹⁷ Entretien « Et si on parlait écriture avec des écrivains ? », sur insatiablecharlotte.wordpress.com, article du 19 février.

amoureux et professionnels crée chez les deux narrateurs un besoin impérieux d'écrire, une volonté qui va pourtant vite se heurter à un manque cruel d'inspiration et/ou de méthodologie :

« Je fis en train un voyage terrifié ; il allait falloir écrire, et je ne le pourrais pas : je m'étais mis au pied du mur, et n'étais pas maçon »³¹⁸.

Il faut dire qu'à bien des égards et par des moyens différents, nos deux textes restituent par excellence la genèse d'une écriture et la difficulté de celle-ci aussi. Cette tâche laborieuse scande la deuxième partie du livre michonien à partir du portrait du « Père Foucault » et va se poursuivre et s'accroître avec les portraits suivants « Vie de Georges Bandy » et « Vie de Claudette » :

- « dans l'absence de l'Écrit, je ne voulais plus vivre, ou seulement givé, somnolent et niais »³¹⁹ ;
- « Pas de jour plus insupportablement fort que celui-ci dans ma mémoire ; j'y expérimentais que les mots peuvent s'évanouir et quelle flaque sanglante, bourdonnante de mouches et harcelée, ils laissent d'un corps dont ils se sont retirés : eux partis, restent l'idiotie et le hurlement »³²⁰ .
- « Si l'Écrit m'était donné, pensais-je, il me donnerait tout. Abêti dans cette croyance, [...], je m'enfonçais chaque jour plus avant dans l'impouvoir et la colère, [...] »³²¹.
- « [...], le doute venait à son tour, m'arrachait à la torture de la croyance vaine pour un supplice plus noir, me disant : si l'Écrit t'est donné, il ne te donnera rien »³²².
- « À la fin de l'août étouffant de 1976, j'étais de passage dans la petite ville de G., en quête de livres ; nulle Grâce ne m'était venue et, fiévreusement, je compulsais en vain toutes Écritures pour en trouver la recette »³²³.

³¹⁸ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 136.

³¹⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 141.

³²⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 143.

³²¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 138.

³²² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 138.

³²³ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 175.

La recherche de l'inspiration est donc une recherche de soi et de l'autre, une quête de la vérité et de l'amour, de la résistance et du partage. Elle est aussi une exploration de l'inconnu et de l'hermétique :

« je ne savais pas que l'écriture était un continent plus ténébreux, plus aguicheur et décevant que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur ; et, quoiqu'il explorât la mémoire et les bibliothèques mémorieuses en lieu de dunes et forêts, qu'en revenir cousu de mots comme d'autres le sont d'or ou y mourir plus pauvre que devant - en mourir - était l'alternative offerte aussi au scribe »³²⁴.

Ce passage très proustien délivre une double image assez contrastée d'une écriture fortement tournée vers le continent africain, d'une part, et d'un écrivain-explorateur avide de quêtes et d'aventures, de l'autre.

A ce propos, il faut savoir que du narrateur proustien de la *Recherche* et le narrateur michonien des *Vies minuscules* se rapprochent sans se confondre totalement. Ils se partageraient ainsi quatre éléments complémentaires : d'abord la volonté d'écrire dans une langue somptueuse, puis le besoin d'avoir un amour maternel pour s'y identifier, ensuite l'aveu de la difficulté d'écrire, et enfin la Grâce éprouvée grâce à cette écriture. L'itinéraire des deux projets, malgré la différence absolue des volumes, est quasi-identique puisque la fin de chaque projet (*Le Temps retrouvé* pour Proust et le portrait de la « petite morte » pour Michon) annonce l'avènement tant escompté de la rédaction, du « livre à faire », comme écrivait Ernaux à la fin des *Années*. Curieusement, ces similitudes sont explicitement suggérées dans *Vies minuscules* :

« C'est que, orgueilleusement janséniste, je ne croyais qu'à la Grâce ; elle ne m'était point échue ; je dédaignais de condescendre aux Œuvres, persuadé que le travail qu'eût exigé leur accomplissement, si acharné qu'il fût, ne m'élèverait jamais au-dessus d'une condition d'obscur convers besogneux. Ce que j'exigeais en vain, dans une rage et un désespoir croissants, c'était *hic et nunc* un chemin de Damas ou la découverte proustienne de *François le Champi* dans la bibliothèque des Guermantes, qui est le début de la *Recherche* et en même temps sa fin, anticipant toute l'œuvre dans un éclair digne du Sinaï. (J'ai compris, trop tard peut-

³²⁴ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, pp. 16-17.

être, qu'aller à la Grâce par les Œuvres, comme à Guermantes par Méséglise, c'est « la plus jolie façon », la seule en tout cas qui permette d'apercevoir le port ; [...] »³²⁵.

Les deux desseins ont aussi en commun le fait de mettre en scène un narrateur impuissant qui essaye tant bien que mal d'apprendre le signe de l'art. Michon, après *Vies minuscules*, poursuivra également cette démarche herméneutique avec *Maîtres et serviteurs* (Verdier, 1990), *Rimbaud le fils* (Gallimard, 1991), ou encore *Trois auteurs* (Verdier, 1997) pour ne citer qu'eux.

Dans le dernier extrait, force est de noter le clin d'œil intertextuel à la célèbre tirade de Don Diègue dans l'acte 1 de la scène 4 du *Cid* (1637) de Pierre Corneille :

« Ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !

N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ? ».

Cette recherche désespérée de la Grâce est sans doute le fil conducteur qui lie le narrateur à son métier, à ses personnages, à la littérature, à la vie tout simplement. L'écriture, ou plutôt l'absence de l'écriture, est au centre du processus remémoratif :

« A Mourioux, mon enfer changea ; c'est à celui-ci que je me suis tenu désormais. Chaque matin, je posais la page sur mon bureau, et attendais en vain que la remplît une faveur divine ; j'entrais à l'autel de Dieu, les instruments du rituel étaient en place, la machine à écrire à main gauche et les feuillets à main droite, l'hiver abstrait par la fenêtre nommait les choses plus sûrement que n'eût fait l'été profus ; des mésanges voletaient, qui n'attendaient que d'être dites, des cieux variaient, dont la variation se pourrait réduire à deux phrases ; allons, le monde ne serait pas hostile, ressenti dans le vitrail d'un chapitre. Des livres m'entouraient, bienveillants et recueillis, qui allaient intercéder en ma faveur ; [...] »³²⁶.

L'absence d'inspiration peut s'avérer problématique en poussant le narrateur à l'extrême négativisme : « [...] dans l'absence de l'Écrit, je ne voulais plus vivre, [...] »³²⁷. Elle peut aussi

³²⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 137.

³²⁶ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 136.

³²⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 141.

impacter sensiblement son quotidien, comme dans ce passage de la « vie de Georges Bandy » où le narrateur, compatissant non sans moquerie à la douleur de son ami Jean qui vient de perdre sa mère, en vaut au manque d'inspiration :

« [...] ; j'avais pitié et ne pouvais que railler en secret : je m'en étais pris de la sorte aux touristes, à la Loire, coupables assurément de m'empêcher d'écrire, à l'universel fauteur de page blanche, deux mois plus tôt dans Sancerre »³²⁸.

Il faut savoir que dans ce portrait, le narrateur michonien ne manque pas d'occasion afin d'établir des comparaisons entre lui et le héros de son portrait. Ces parallélismes identificatoires établis entre le narrateur inconscient, ivrogne et à la quête de l'inspiration, d'une part, et le personnage de Georges Bandy, ancien abbé devenu lui-même alcoolique, de l'autre, atteignent leur paroxysme lors de la remise en question de la Grâce :

« Il ne s'était rien passé, sinon ce qui passe sur tous, l'âge, le vieux temps. Lui n'avait pas beaucoup changé - simplement, il avait changé de tactique ; il avait jadis en vain appelé la Grâce en montrant combien il était digne de la recevoir, beau comme elle et comme elle fatal ; mimétique avec passion, il faisait l'ange comme certains insectes se font brindilles pour surprendre leur proie : dans son nid de mots purs, il attendait le divin oisillon. Aujourd'hui, il ne croyait plus sans doute que la Grâce, docile et métonymique, atteignît un bel orant en remontant la chaîne de ses justes mots tressés jusqu'au ciel, mais qu'au contraire elle n'empruntait que le bond intense de la métaphore, la fulgurance railleuse de l'antiphrase : [...] Bandy, nul et pochard, quasi muet, travaillait à s'abolir, il était le creux que comblerait un jour l'indicible Présence : les ivrognes croient volontiers que Dieu, ou l'Écrit, sont derrière le prochain comptoir »³²⁹.

On aura donc compris que le processus d'identification narrateur-personnages est bien dense dans *Vies minuscules*, à commencer par le parallélisme avec la figure paternelle vacante, puis avec le personnage du père Foucault et son refus obstiné de se rendre à Paris pour se soigner par peur de se faire dénigrer en raison de son analphabétisme. Et ensuite, avec Georges Bandy

³²⁸ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 160.

³²⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 165.

qui, après avoir jalonné les livres, trouve refuge dans les verres. Ce nouveau compagnon de l'infortune reconforte et fascine le narrateur dans l'absence de l'inspiration escomptée.

Ce manque d'inspiration peut également engendrer quelques problèmes relationnels. C'est le cas avec Claudette et Marianne, deux personnages qui espéraient voir le jeune Michon saisir et réussir ses chances de carrière. Seul bémol cependant, le manque de confiance et d'inspiration chez le narrateur combiné à une négligence accrue et à une certaine naïveté existentielle :

« [...] je n'écrirais jamais et serais toujours ce nourrisson attendant des cieux qu'ils le langent, lui fournissent une manne écrite qu'ils s'obstinaient à lui refuser ; mon désir glouton ne cesserait pas davantage que son inassouvissement devant l'insolente richesse du monde ; je crevais de faim aux pieds de la marâtre : que m'importait que les choses exultassent, si je n'avais pas de Grands Mots pour les dire et que nul ne m'entendît les dire ? Je n'aurais pas de lecteurs, et n'avais plus de femme qui, m'aimant, m'en tînt lieu »³³⁰.

L'absence d'une « pompeuse volonté d'alchimie du verbe »³³¹ comme il la nomme, est récompensée par la présence affective d'une bien-aimée qui le galvanise dans ces moments délicats mais à qui le narrateur est parfois contraint de mentir pour préserver leur relation :

« [...] mes lettres à Marianne, quotidiennes, mentaient effrontément ; je faisais état de pages éclatantes miraculeusement venues, j'étais l'Opéra Fabuleux et chaque nuit m'était pascalienne, le ciel mouvait ma plume, comblait ma page. Ces forfanteries baignaient dans un mélange de lyrisme fruste et de roublardises sentimentales. Je ne pouvais les relire sans rire et me méprisais, fougueusement ; je me demande si j'ai changé de style depuis ces lettres inaugurales à un lecteur leurré »³³².

Teintés d'humour et de lucidité, des passages entiers de la deuxième partie des *Vies minuscules* font pourtant état de résistance et d'une volonté chevillée de sortir de ce « gouffre » tumultueux dans lequel est submergé le narrateur :

³³⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 144.

³³¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 143.

³³² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 133.

« la Grâce ne saurait assurément résister à un si bon vouloir ; je la préparais par tant de macérations (n'étais-je pas pauvre, méprisable, détruisant ma santé en excitants de tous ordres ?), tant de prières (ne lisais-je pas tout ce qui se peut lire ?), tant de postures (n'avais-je pas l'air d'un écrivain, son imperceptible uniforme ?), tant d'imitations picaresques de la vie des Grands Auteurs, qu'elle ne pourrait tarder à venir. Elle ne vint pas »³³³.

Cette démesure, cette *hybris* va pourtant, et contre toute attente, finir par arriver non pas suffisamment pour écrire tout un livre mais elle instaurait déjà les piliers d'un chapitre qui n'avait rien à voir, semble-t-il, avec la rédaction du présent livre. On apprend que cet événement s'est produit lors d'une agréable visite de sa compagne, Marianne à qui le narrateur michonien fait ainsi un constat solennel :

« Je me dois justice : quoique peu touché par la Grâce, j'en conservais l'espoir, et avais d'ailleurs écrit quelque chapitre d'un petit texte exalté et pieusement moderne, où une encombrante « recherche » formelle vêtait des chevaliers en armure sortis de Froissart ou Bérout ; mais j'en étais heureux, voulais les lui faire lire, [...] »³³⁴.

Malgré l'investissement du narrateur, Marianne finit par le quitter dans un désarroi total, le confiant ainsi à la « bonne vieille page blanche » qui le hante viscéralement depuis déjà plusieurs mois, et croyant que cette rupture allait bientôt déclencher un déclic chez lui. En vain :

« [Marianne] avait foi en moi, elle n'avait consenti cette séparation, pour elle si douloureuse, qu'afin que j'écrivisse. Elle m'avait soutenu dans mon projet de fuir Annecy où je n'écrivais rien (elle ne savait pas, si je le devinais, qu'à Mourioux m'attendait une page tout aussi blanche, qu'aucun voyage ni pédante retraite ne suffisent à remplir), et où j'avais passé un hiver funeste ; [...] »³³⁵.

³³³ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 136.

³³⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 139-140.

³³⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 134.

On apprend par la suite que la Grâce résistait toujours obstinément à la bonne volonté du narrateur et qu'elle « [...], sait d'autant mieux atteindre, dans un écart prodigieux ; [...] »³³⁶. On découvre alors un narrateur exténué ayant perdu la notion du temps et celle de la vie :

« Un vertige orgueilleux me saisit, mon cœur déborda ; dans la surnaturelle absence céleste, la défection de la Grâce que j'avais si vainement réclamée me parut d'une insupportable candeur : m'échoir l'eût souillée. Marianne s'était retirée, plus rien ne me séparait de la douloureuse vacuité des cieux, un beau soir de gel : j'étais ce froid, cette clarté dévastée. Un enfant sale et sifflotant passa, jetant un regard narquois à ce grand demeuré littéraire qui béait aux corneilles ; la honte et le réel revinrent. [...] ; je marchai vite dans le village obscur, mes mauvais livres sous les bras »³³⁷.

Cette vision assez peu glorieuse d'un narrateur en quête d'inspiration est un passage obligé dans les récits de soi (dans les autobiographies d'écrivains, d'une manière particulière). Deux scènes reviennent fréquemment dans ces types d'écriture : d'abord, les moments d'errance à la recherche de l'inspiration comme lorsqu'on apprend que lors de ses déplacements, et faute de pouvoir écrire, le narrateur michonien, aussitôt sorti des gares, se donnait à cœur joie de faire les tournées des bars enchaînant démesurément les verres. Il se dérobaît parfois à sa vieille tradition pour se procurer des livres et aller s'offrir les services de quelques « femmes consentantes » :

« Chaque biture m'était une répétition générale, un radotage des formes déchues de la Grâce : car l'Écrit, pensais-je, viendrait à son heure de la sorte, exogène et prodigieux, indubitable et transsubstantiel, changeant mon corps en mots comme l'ivresse le changeait en pur amour de soi, sans que tenir la plume me coûtât plus que lever le coude ; le plaisir de la première page me serait comme le frisson léger du premier verre ; l'ampleur symphonique de l'œuvre achevée résonnerait comme les cuivres et les cymbales de l'ivresse massive, quand verres et pages sont innombrables »³³⁸.

³³⁶ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 165.

³³⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 161.

³³⁸ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 139.

Ensuite viennent les moments davantage intimes des narrateurs religieusement attablés à la recherche diligente tant bien que mal des mots dans les maux qu'ils traversent :

« Sur cette façade j'écrivais, en rêve.

Je m'installais dès les premières heures à ma table de travail, sous l'œil chaque jour plus dubitatif de Claudette ; [...] »³³⁹.

Ou encore à un autre endroit quelques pages plus loin :

« [Claudette] savait bien que je n'écrivais pas : l'auteur fanfaron de Montparnasse était cette loque exaltée, ce maniaque attablé devant des feuilles vierges ; [...] »³⁴⁰.

La hantise de la page blanche va sensiblement affecter l'existence du narrateur impuissant :

« [...] avare, je n'en confiais pas une once au papier. Comme j'allais bien écrire ! Me disais-je pourtant ; ne suffisait-il pas que ma plume maîtrisât le centième de cette fabuleuse matière ? Hélas, elle n'était telle que parce qu'elle n'avait ni ne tolérait de maître, fût-ce ma propre main. L'eussé-je écrite qu'elle n'eût laissé sur la page que cendres, comme une bûche après la flambée ou une femme au sortir du plaisir. Allons, j'allais tout de même écrire, tout à l'heure ; rien ne pressait »³⁴¹.

Voyant sa vie personnelle et professionnelle se dégrader le narrateur trouvera refuge chez sa mère et parmi les livres. Faute d'écrire, il faut lire, Tel est sans doute le constat fait après plusieurs mois de non-production :

« [...] j'étais depuis plusieurs mois chez ma mère, aspirant sottement à la grâce de l'Écrit et ne la recevant pas : grabataire ou de drogues diverses m'exaltant mais toujours distrait au monde, indolent, furieux, et une hébétude forcenée me rivant satisfait à la page infertile sans qu'il me fût besoin d'écrire un seul mot. Comment écrire du reste, quand je ne savais plus lire : au pire de misérables traductions de science-fiction, au mieux les textes benoîtement tapageurs des Américains de

³³⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 182.

³⁴⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 184.

³⁴¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 183.

1960 et ceux, pesamment avant-gardistes, des Français de 1970, étaient mon seul aliment ; mais si bas que ces lectures déchussent, elles m'étaient encore des modèles trop forts que j'étais incapable d'imiter. Je m'invétérais dans l'échec, l'inertie fascinée ; dans l'imposture aussi : [...] »³⁴².

Cet extrait nous éclaire que le processus d'écriture est étroitement lié à celui de lecture. Se confirme également ici la position de l'auteur quand il s'en prenait à la théorie de « la table rase » promue par certains intellectuels de cette époque. Pour Michon, aucun texte n'est né du nihilisme. On n'écrit sans doute plus mais on réécrit.

5. Qu'en est-il de la langue d'enfance chez Ernaux et Michon ?

Les problématiques de la langue et du langage constituent un pivot majeur dans les récits de soi contemporains. Au-delà du caractère linguistique et pragmatique de la question langagière que remettent en cause ces écrits personnels, c'est la dimension sociologique qui mérite d'être soulignée. La langue, qu'elle soit écrite ou parlée, réelle ou fantasmée, semble fasciner toujours les écrivains contemporains de la filiation et il se trouve qu'outre la phase de l'écrivain-écrivain, c'est l'auto-apprentissage de la langue qui est souvent mis en avant dans ces textes.

A ce propos, Annie Ernaux et Pierre Michon ont en commun une enfance, une langue et un *locus* provinciaux. Ces trois éléments unissent joyeusement les deux œuvres en ce sens qu'ils permettent une mise en application et en circulation du processus de l'apprentissage enfantin.

Aussi, tout comme dans *Enfance berlinoise* de Walter Benjamin, beaucoup de passages issus de ces deux textes mettent-ils l'accent sur l'auto-apprentissage grâce aux livres. Un jargon et un langage que l'on ne pouvait trouver que dans les livres. Ces phases d'apprentissage visent à montrer l'incrustation de l'enfant dans la société et le positionnement qu'il adoptera plus tard par rapport à cela.

Vies minuscules et *La Place* gravitent donc autour de mots et expressions prononcés dans l'enfance. La langue constitue pour eux un embrayeur de mémoire. Dans le cas de nos deux auteurs, convoquer ses souvenirs d'enfance, c'est surtout rappeler un contexte sonore précis,

³⁴² P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 133.

constituant ainsi des « fredons » chargés de nous dire « quel “ancien temps” il fait actuellement en nous », comme écrivait Pascal Quignard³⁴³. La langue de l'enfance, c'est la langue des découvertes de soi, de l'autre et du monde. Chez Annie Ernaux par exemple, la narratrice revient souvent sur le souvenir d'apprentissage de l'époque quand elle fut enfant (étymologiquement, celui qui ne sait manifester sa pensée par la parole). Dans son journal intime qu'elle évoque dans *Les Années*, elle déclare être

« "à la recherche d'un autre langage", [...] Elle rêve d'écrire dans une langue inconnue. Les mots lui sont une petite broderie autour d'une nappe de nuit »³⁴⁴.

Cette déclaration est à mettre en rapport avec cette autre de Proust qui écrivait dans son essai *Contre Sainte-Beuve* que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ». Autrement dit, dans une langue singulière, originale, bref novatrice.

Dès lors, il ressort que la quête langagière devient une quête identitaire, qui, elle-même, va bientôt devenir une quête sociologique qui part du cas particulier afin d'analyser un phénomène sociétal. Pour A. Ernaux, il s'agit de

« mettre au jour les langages qui me constituaient, les mots de la religion, ceux de mes parents liés aux gestes et aux choses, des romans que je lisais dans *Le Petit Echo* de la mode ou dans *Les Veillées des chaumières* »³⁴⁵.

Pour P. Michon, « le langage demeurait un secret ; [...] »³⁴⁶, les livres des mythes concrets qui permettent une certaine déconnexion du monde. Tout comme chez Emma Bovary, les textes apprennent et désapprennent. Ils ouvrent les yeux et l'esprit et avec eux les portes de l'éternelle insatisfaction humaine.

Depuis l'apparition de l'*Émile* de Rousseau, en passant par *Mort à Crédit* de Céline, *Les Mots* de Sartre, *W ou le Souvenir d'enfance* de Perec, *Enfance* de Sarraute, *Vipère au poing* de Bazin, ou encore par *L'Africain* de Le Clézio, on s'intéresse de nouveau aux différentes phases d'apprentissage enfantin, à sa psychologie et à son parcours. Ces livres-là, et à travers eux bien d'autres, ont le mérite d'avoir mis en lumière la trajectoire d'un enfant partant à la conquête du

³⁴³ P. Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy, réédition Folio, 1997, p. 20.

³⁴⁴ A. Ernaux, *Les Années*, *op. cit.*, p. 91.

³⁴⁵ Annie Ernaux, *La Honte*, Paris, Gallimard, 1993, réédition « Folio », 2002, pp. 39-42.

³⁴⁶ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 76.

monde et à l'apprentissage des codes sociétaux. Aussi curieux que cela puisse paraître, ces récits de l'apprentissage ont souvent une vision sociale progressiste.

Dans *La Création et la créativité de Réjean Ducharme*, en s'intéressant aux profils des personnages enfants dans la littérature postmoderne, Petr Vurm encense deux courants sensiblement distincts :

« Soit la figure de l'enfant permet à l'auteur de se remémorer avec nostalgie l'enfance perdue, et le souvenir de cette enfance se radoucit forcément par la capacité d'oublier les choses désagréables. L'enfant y représente soi-même et les valeurs classiques qu'on reconnaît à l'enfance. L'autre grand courant est l'enfant inversé, « paradoxal » - le plus souvent un enfant avancé sur son âge biologique, génie et révolté. *Zazie dans le métro* représente à nos yeux le mieux ce genre de personnage »³⁴⁷.

Si l'on considère nos deux œuvres à la lumière de cette classification, nous nous rendons vite compte qu'ils s'inscrivent clairement dans la première catégorie. Ainsi, alors que maints écrivains aiment à parler avec complaisance de leurs souvenirs d'enfance, Michon par exemple, au contraire, se livre à ce périlleux exercice avec un certain esprit critique, voire ironique. Tout son projet tend à démystifier l'attendrissement dont beaucoup d'enfants profitent naturellement en cette époque de la vie, et n'hésite pas à « se ridiculiser » bien des décennies plus tard. Encore une fois, il se rapproche ici de l'emblématique Poulou de Sartre qui avait déclaré dans *Les Mots* : « J'étais un enfant, ce monstre [que les adultes] fabriquent avec leurs regrets »³⁴⁸.

Cette entreprise de démystification des codes et des souvenirs enfantins n'a pu se passer sans une exhibition assez forcée du style. Chez Michon, le narrateur adulte prête délibérément des comportements et des pensées à l'enfant qu'il fut mêlant ainsi vraisemblance autobiographique et création romanesque. Le narrateur combat donc contre son *ego*, voire contre son *alter ego*. Ce travail de destruction de son propre *ethos* traduit un paradoxe qui renforce le génie des *Vies minuscules* : si le récit tend à multiplier les fausses pistes, il est indéniablement d'une profonde sincérité.

³⁴⁷ P. Vurm, *La Création et la créativité de Réjean Ducharme*, Thèse de doctorat, Université Masaryk de Brno, Brno, 2009.

³⁴⁸ J-P Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, « Folio », 1964, p. 70.

Par ailleurs, s'il est communément admis que le récit d'enfance ambitionne logiquement à restituer les souvenirs du passé, Philippe Lejeune trouve que :

« supposer un passé en soi c'est le couper du présent et s'exposer à ne pouvoir jamais expliquer comment il se fait que nous le percevions comme passé »³⁴⁹.

Ernaux et Michon semblent mettre en avant une façon assez audacieuse de concilier cette difficulté en concevant des interférences entre le passé et le présent, à l'intérieur même du récit d'enfance.

Ainsi, bâti autour de l'embrouillement, du parallélisme et du changement progressif des réminiscences et de l'écriture, le retour sur l'enfance se métamorphose vite en un exercice métaréflexif, métamémoriel, ou encore métalittéraire, sur les facultés germinatives du langage. Dès lors, Michon remodèle le célèbre pacte autobiographique présenté comme :

« un 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 »³⁵⁰.

En décidant de contrecarrer ce pacte, Michon par exemple va s'intéresser moins aux activités du *je* narré qu'à ceux du *je* narrant, chose qui relègue le récit du passé au second plan de l'écriture. Ainsi, dans les quatre premiers portraits des *Vies minuscules*, où l'on assiste à une mise en avant de l'enfance, il est aisé d'observer une certaine différence volumétrique entre les segments dédiés aux souvenirs vraisemblables (ou, en tous cas, ceux qui se veulent comme tels) et ceux consacrés aux associations et aux activités métaréflexives qu'ils déclenchent. Certains souvenirs témoignent de cette inégalité par un mouvement circulaire entre les caprices de la mémoire et l'assurance de l'écriture dans un récit où le narrateur « jongle » avec deux *tempo*s différents qui correspondent respectivement *au* je narrant et *au* je narré. Quand le narrateur restitue le récit de ses souvenirs, il est question de faire recourt au passé simple et à l'imparfait de description. En revanche, l'introduction des commentaires de toutes sortes implique fatalement l'utilisation d'un présent contemporain au moment de l'énonciation afin que celui-ci prenne le relais. Le passé simple, en exprimant une action achevée et souvent brève, la place systématiquement dans un passé révolu, sans rapport avec le moment de l'énonciation. Ce

³⁴⁹ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 [1975], p. 235.

³⁵⁰ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.* p. 13.

temps est jusqu'au là en harmonie avec la narration et/ou la description des souvenirs, mais la présence inopinée du présent, crée une sorte de disjonction temporelle qui brouille les frontières entre le temps de la narration/description et celui du souvenir raconté. Si les constructions au présent se présentent dès lors comme des « métarécits » et relient le souvenir à la narration, les temps du passé (simple et imparfait, en premier lieu), repoussent dans les abîmes les souvenirs du moment de l'énonciation en aggravant leur côté évanescent. Ce chevauchement des temps verbaux est perceptible dans plusieurs passages dont les plus éloquents seraient les suivants :

« Antoine *s'évanouit* et *devint* un rêve, on *apprendra* lequel. Il *avait* une sœur aînée, dont ce récit ne *parlera* pas, car Élise n'en *parlait* pas ; *j'ignore* le prénom de cette sœur sacrifiée, comme *j'ignore* le nom du croquant qu'elle *épousa* ; mais je *sais* que ces deux-là *n'eurent* qu'une fille, qu'ils *appelèrent* Marie et qui *épousa* un Pallade »³⁵¹ (Nous soulignons).

« (*Il est possible aussi, mais peu probable*, qu'il ne comprît goutte à tout cela ; il referma brutalement le livre et, dans des jurons, but avec colère jusqu'à l'ivresse : *c'était, on le sait*, un paysan déjà vieux.) »³⁵² (Nous soulignons).

« Eugène mourut à la fin des années soixante ; de ce trépas, *je ne saurais préciser* le mode ni la date. *Mais j'incline pour* le printemps de 1968. J'avais d'autres soucis, et de plus urgents et nobles, que le bout du rouleau d'un vieil ivrogne : sur la scène imitée du gaillard d'avant du *Potemkine* où des enfants romanesques jouaient au malheur (*et pour certains, qui le sauraient plus tard, jouaient de malheur*), j'avais un premier rôle ; »³⁵³ (Nous soulignons).

« Il ne me tua pas. Mais il frappait toujours du talon mon visage insensible et enfin muet, quand passa une ronde de police providentielle (*mon corps a toujours eu de la chance, et ma survie, si ma vie est aussi malchanceuse que ce que j'en écris*) »³⁵⁴ (Nous soulignons).

³⁵¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 27.

³⁵² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 40.

³⁵³ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 71.

³⁵⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 191.

« Elle [Mariane] me parlait comme à un enfant, me donnait une paix qui n'est pas de cette terre (*comment ferais-je comprendre que ses gestes étaient maladroits tant ils étaient tendres ?*) ; »³⁵⁵ (Nous soulignons).

Les ruptures temporelles génèrent ainsi une espèce d'« arrêt sur image » (« capture d'écran », dirait-on dans notre langage quotidien) des souvenirs qui peinent à s'ancrer dans une suite narrative homogène. Cette écriture hybride permet la jonction du récit révolu à celui de la fiction en cours. De ce fait, ces textes qui, à première vue, ambitionnent d'investir le passé, reculent doucement derrière une écriture visiblement ancrée dans le présent ; l'exercice mémoriel, pour le coup insuffisant, laisse progressivement place à l'exercice métaréflexif qui devient lui-même l'une des marques de fabrique de ces récits de filiation. Le chevauchement temporel et énonciatif installe les réminiscences dans un hors temps féérique. Cette a-chronologie est parfaitement visible dans nos textes qui s'appuient prestement sur l'éclat sombre du récit fictif dans un jeu kaléidoscopique convexe.

L'on pourra dès lors arguer par dire que les sillons de l'écriture chez Annie Ernaux et Pierre Michon fusionnent avec les contingences des souvenirs et prouvent, si besoin était, que l'enfance reste un lieu et un moment insaisissables, sauf à la considérer comme un espace hétérogène où coexistent la fiction et le réel, ou plutôt la fiction dans le réel, dans une ambiance d'union que seule le travail d'écriture est capable d'assurer.

Dans les passages que nous avons cités, la régularité du pronom personnel « *je* », dont les verbes sont curieusement conjugués au présent de l'indicatif ou au conditionnel présent, se rapporte soit aux réminiscences, soit à l'exercice narratologique en charge de la réécriture de ces réminiscences floues (« j'ignore », « je sais », « je ne saurais », « j'incline », « ma vie est », « j'en écris », « comment ferais-je », etc.). Dès lors, le *moi* subsistant n'est autre que celui du narrateur adulte, dont la démarche métaréflexive prime sur l'évocation du souvenir. Ce dernier passe subitement à l'arrière-plan de l'énonciation en raison de son instabilité et de son caractère fabulé. Le jeu d'associations adopté par l'écrivain prévaut sur le souvenir initial qui devient vite réversible. Les multiples « pauses » métaréflexives participent délibérément de la mise en retrait du souvenir, faisant ainsi du doute la porte promise vers la fiction.

³⁵⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 121.

6. Entre écriture photographique et écriture du portrait

Au début de ce travail de recherche, nous avons avancé que nos deux auteurs refusent la catégorisation générique traditionnelle et plaident pour l'avènement et l'émergence de nouveaux genres hybrides. Dans *Écrire la vie*, Annie Ernaux, par exemple, avait déjà motivé son choix d'une écriture renouvelée :

« A une biographie, qui laisse souvent une impression décevante par son caractère purement factuel, j'ai préféré l'alliance de deux documents personnels, l'album photo et le journal intime : une sorte de photojournal. En regard des photos d'êtres, de lieux, qui ont compté, comptent toujours pour moi de toutes les manières – dans ma vie, dans mon écriture – j'ai fait figurer des extraits de mon journal. Une façon d'ouvrir un espace autobiographique différent, en associant ainsi la réalité matérielle, irréfutable des photos, dont la succession « fait histoire », dessine une trajectoire sociale, et la réalité subjective du journal avec les rêves, les obsessions, l'expression brute des affects, la réévaluation constante du vécu »³⁵⁶.

Tout comme dans *Les Années*, *La Place* repose sur l'absence matérielle des photos et de tout document en général. Ces photos sont souvent des points de départ d'un commentaire et/ou un fragment de récit. Elles visent également à rendre compte, aussi fidèlement que possible, d'un chronotope, d'une sensation et d'une situation bien précis. Ernaux parle de ces photos comme des « activateurs d'écriture, peut-être plus que de mémoire » (Ernaux 2013 : 68). Elles jouent ainsi un rôle d'embrayeur, d'« activateur » d'authenticité, puis de pont entre le passé de l'événement et le présent de l'écriture. Il y a dans l'évocation d'une photo la volonté d'en faire une caution de sincérité et une validation du propos tenu. De ce fait, nous pouvons dire que la photo introduit le paramètre de vérité dans les propos avancés par le narrateur. Ce paramètre sera surtout confirmé par l'apparition de la fonction référentielle du discours qui tient compte du contexte et/ou du référent. Mieux encore, l'évocation de ces photos transporte le lecteur dans la réalité vécue par la narratrice au fur et à mesure de son évolution. Ce procédé donne à la narration, fictionnelle, un ancrage dans la réalité. L'objectif recherché par l'auteure est

³⁵⁶ A. Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 8.

l'accentuation du rapport à la réalité et l'implication du lecteur dans la mesure où il est introduit dans l'intimité-même de la narratrice, représentée par ses photos personnelles.

Dans *La Chambre claire* (Gallimard, 1980), Roland Barthes revient sur la question de la photographie et de son éventuel rôle dans un récit. Il oppose la photographie au tableau de peinture³⁵⁷, car ce dernier ne raconte pas forcément une expérience vécue, alors que la photo raconte quelque chose ; son inscription dans un texte sert donc d'actualisation, et ce faisant, de dramatisation du propos tenu. Pour Barthes, dans la photographie, il y a réalité et passé (il appelle cela le « génie de la photographie » ; ce qui a été photographié « a existé » ! De plus, « la photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique » (p. 16). La photo saisit, selon lui, comme si elle avait le pouvoir magique de faire revivre ce qui a été. Elle n'invente rien (contrairement à tout autre langage) : « elle est l'authentification même » (p. 135). « Ce qu'on voit sur le papier est aussi sûr que ce qu'on touche » (p.136), mais la photographie ne sait dire ce qu'elle donne à voir. En introduisant ces photos, Ernaux cherche à accroître « l'effet de réel » qui caractérise *La Place*. D'autant que ces photos se veulent tel un gage d'authenticité, comme le souligne Laurent Versini :

« le romanesque s'efface derrière l'authenticité [...]. Authenticité des faits, authenticité des sentiments »³⁵⁸.

Dans le dossier fourni à la fin de la seconde édition de *La Place*, Olivier Tomasini, citant Claude Batho, revient sur l'usage de la photographie chez cette dernière, en la rapprochant du travail d'Annie Ernaux et en soulevant son impact sur la narration, mais aussi sur le « réel » ou ce qu'il se veut comme tel. Batho écrivait :

« Mes photographies sont trop proches, trop intérieures pour qu'avec elles je puisse rendre de la distance. Elles sont remplies du temps qui passe, sur les

³⁵⁷ Serge Tisseron [2005 : 275], oppose, quant à lui, la photographie au miroir : « Le miroir donnait chaque jour une image différente de soi, mais, à côté de nous, sur la table de nuit ou le buffet de la cuisine, une photographie était destinée à attester que « dans le fond », nous-mêmes ou ceux que nous aimions ne changeaient « pas tant que ça ». Chacun savait trouver dans les images qui l'entouraient de quoi nourrir l'illusion qu'une « identité profonde » était bien déposée dans son apparence ».

³⁵⁸ L. Versini, *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF, 1979, pp. 50-51.

enfants, les gens et les choses. J'ai voulu rendre sensible des instants très simples, en retenir les silences »³⁵⁹.

Selon Tomasini, la fille figurant sur la photo partage avec Ernaux trois points essentiels : d'abord, le fait d'être à cheval entre deux mondes. Preuve en est ce passage : « On me demandait d'abord mes goûts, le jazz ou la musique classique, Tati ou René Clair, cela suffisait à me faire comprendre que j'étais passée dans un autre monde ». Puis, le fait que la petite fille « regarde celui qui l'observe depuis son objectif ». Et enfin, on peut dire que la porte qu'on voit sur la photo traduit métaphoriquement ce passage symbolique entre les deux mondes. Cet « acte photographique » (p. 86), pour reprendre l'expression de Tomasini trouve son équivalent dans un autre acte, celui d'écrire la vie « au plus près des choses », pour citer cette formule d'Annie Ernaux permettant ainsi de mettre en exergue la vie et son instantanéité.

Contrairement à Annie Ernaux, Pierre Michon n'a visiblement pas la même sensibilité à la description des photographies. Il serait à ce propos davantage porté par une écriture picturale relativement tournée vers « le portrait symbo-ironique » que l'on découvre à travers les huit récits qu'il nous propose dans *Vies minuscules*.

Ces huit portraits parfaitement indépendants laissent pourtant place à une certaine cohésion interne qui se tisse d'un récit à un autre formant ainsi un prodigieux tableau mosaïque dont la grandeur se décèle grâce aux petits morceaux décollés. Cette écriture picturale vise *in fine* à assurer un effet kaléidoscopique dans la mesure où la description de chacun des huit portraits tend à décrire et à façonner le portrait même du narrateur, et *vice versa* d'ailleurs, puisque le narrateur est quelque part lui-même le fruit de ses supputations descriptivo-narratives.

Or, il se trouve que ces deux démarches, michonienne et ernausienne, se heurtent souvent à quelques contradictions, parfois assez inquiétantes, que la critique n'a pas manqué de soulever.

³⁵⁹ Cité par O. Tomasini dans « De la photographie au texte : *Le Couloir, Olette* de Claude Batho », dans le dossier fourni à la fin de *La Place*, p. 81.

7. Paradoxes fatals et jaillissement d'autre(s) problématique(s)

Tout comme le peintre Pierre Bonnard dont l'anecdote aime à rappeler qu'il allait souvent voir ses tableaux exposés dans les musées pour les retoucher, l'écrivain contemporain ne se prive guère du plaisir à ausculter, à commenter ou à parodier son œuvre déjà publiée. Ce processus (auto-)réflexif bat son plein dans la littérature d'aujourd'hui.

Avec l'émergence en quantité et en qualité des interviews et des correspondances, des blogs et des forums, des lectures et des colloques, des séances de dédicaces et de bien d'autres rencontres littéraires, l'on ne peut que se réjouir d'avancer que toute une vie sociale et médiatique s'opère de nos jours autour du livre à telle enseigne que l'écrivain postmoderne se prête, le plus souvent bien volontiers, aux jeux des chercheurs en leur offrant curieusement de nouvelles pistes à creuser.

Dès lors, il est tout sauf anodin de confronter parfois les écrivains à leurs propres déclarations et d'étudier surtout l'évolution – sinon la fidélité – aux positions prises initialement. Il faut savoir qu'il y a toute une vie entre le moment de la parution d'un livre et le moment où il se fait commenter par son propre créateur. Cette démarche oscille et vacille fatalement entre un besoin de fidélité et un fatalisme de l'erreur. Pierre Michon lui-même s'est arrêté sur ce piège tendu par (et parfois pour) les écrivains :

« Ce que j'aime bien dans les entretiens aussi, c'est qu'on ne dit pas toujours la même chose. Ça dépend de l'humeur, du moment où on répond à la question. Là sans doute je pensais. Je ne sais pas ce que je pense, en général »³⁶⁰.

Cette mise en garde peut s'avérer très problématique en ce sens que cette démarche peut engendrer chez le critique (universitaire ou journalistique) de fausses pistes, des procès d'intention, parfois la fatalité de passer à côté de l'essence d'une œuvre. Il faut dire que depuis Diderot, ces illusions biographiques (que dénoncera énergiquement plus tard Pierre Bourdieu) traduisent malgré tout une certaine complicité malicieuse entre le sujet écrivain et son narrataire, installant ainsi une certaine proximité affective entre ces deux instances narratives.

³⁶⁰ Cf. l'entretien accordé à Arnaud Laporte pour FranceCulture le 25/07/2017. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/pierre-michon-les-entretiens-eveillent-des-idees-car-je-ne-les-prepare> [Dernière consultation, le 30/01/2018].

« Enrôler » le lecteur afin de mieux communiquer avec lui, quitte à le leurrer, tel est l'autre enjeu majeur, d'ordre métatextuel, de nombre de ces œuvres contemporaines.

7. 1. Modestie et renoncement à la littérature

On aurait perdu l'essentiel si l'on avait manqué de s'arrêter sur l'apparent paradoxe que peut parfois laisser voir le parcours d'Annie Ernaux. Si l'écriture constitue pour elle « le seul lieu où [elle] soit bien »³⁶¹, qu'en est-il de ceux qui analysent ses textes et se trouvent parfois confrontés à des prises de position apparemment contradictoires ? L'écrivaine-professeure, si elle fait savoir qu'elle restait des heures entières sur un paragraphe, ce qui témoigne d'un travail considérable sur l'écrit, déclarera ailleurs tout autre chose :

« Je ne voulais absolument pas faire des livres esthétiques [...]. La pire des choses qu'on pourrait me dire [sur mes livres], ce serait : « c'est bien écrit » [...]. Ce n'est pas de la littérature que je j'écris [...]. Je ne veux pas qu'on prenne mes livres comme de la littérature. Je ne travaille pas sur des mots, mais sur la réalité ou la vie. Les mots me renvoient à une réalité. [...] Je n'ai pas un usage poétique des mots »³⁶².

Or, elle écrira ailleurs bien des années plus tard :

« Je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du "vivant", sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l'exigence d'écriture, l'engagement absolu du sujet dans le texte. L'enjeu consiste à trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses, "voir", en oubliant les mots »³⁶³.

Plusieurs critiques de l'œuvre ernausienne l'ont relevé : il serait dès lors difficile ici de ne pas parler de « double jeu ». Cela prouve aussi que les commentaires des écrivains « devraient

³⁶¹ A. Ernaux, Communication orale à l'université de Cork, mai 2000. (Cité par Lyn Thomas, in. « *Le Texte-monde de mon enfance* » Intertextes populaires et littéraires dans *Les Armoires Vides*, dans sa contribution à « Annie Ernaux, Se perdre dans l'écriture de soi », Clamecy, éd. Klincksieck, 2011.

³⁶² Entretien avec Isabelle Charpentier, mai 1993.

³⁶³ A. Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., pp. 41-42

être lus comme autant d'interventions parfois plus intéressées qu'intéressantes »³⁶⁴. Afin de vérifier cette zone d'ombre, lors de notre questionnaire, nous avons soumis à Annie Ernaux les deux déclarations précédentes et sa réponse n'était pas sans apporter un certain éclairage :

« Vous avez raison de mettre en opposition ces 2 déclarations, [...] il n'y a pas de contradiction foncière pour moi et je m'en explique : dans la déclaration de 1993, à la sociologue Isabelle Charpentier, je me place du côté de la réception, de l'action sur le lecteur : je souhaite qu'il soit mis en face de la réalité, qu'il ne dise pas, « c'est bien écrit », ce qui signifie généralement que le texte n'a eu aucun impact profond sur lui. « Littérature » est ici péjoratif. Dans l'entretien écrit avec Frédéric-Yves Jeannet, j'examine ce que, pour moi, signifie écrire et j'envisage la littérature sous son aspect le plus haut : l'engagement absolu du sujet dans le style, et surtout faire voir en oubliant les mots, ce qui est exactement ce que j'ai dit en 1993 : que le lecteur oublie les mots pour ne « voir » que la réalité. Mais cela réclame un énorme travail, qu'on peut appeler littérature (par différenciation avec le discours sociologique) »³⁶⁵. (Ernaux souligne)

D'un bout à l'autre, il semblerait que ce dilemme de la « réalité poétique » hante profondément les écrivains. Et il serait totalement naïf de croire certaines prises de parole sans les confronter à d'autres déclarations d'un même contexte. Néanmoins, pour notre part, nous nous contentons de dire qu'il s'agirait sans doute d'une évolution du projet esthétique ainsi que de la vision du monde qui sont celles d'Annie Ernaux.

Pour sa part, Pierre Michon conçoit le monde comme « un théâtre » (p. 147), c'est-à-dire un espace où chacun remplit un rôle en jouissant de quelques droits, en remplissant un certain nombre de devoirs et en respectant les codes qui sont propres à cet art. Et c'est ainsi que

« l'écart et le déplacement sont au cœur d'une poétique du don qui déplace les existences vouées à l'oubli dans l'espace littéraire de la mémoire »³⁶⁶.

³⁶⁴ Thomas Hunkeler et Marc-Henry Soulet, introduction d'*Annie Ernaux, Se mettre en gage pour dire le monde*, *op. cit.* p. 14.

³⁶⁵ Cf. les annexes, notre entretien avec A. Ernaux, à la date du 31/01/2015.

³⁶⁶ L. Demanze, *Encres orphelines*. *op. cit.*, p. 186.

Ce procédé très convoité chez Michon l'est moins chez Ernaux qui ne dissimule guère sa méfiance par rapport à certaines acceptions de la littérature. Si Ernaux semble s'intéresser davantage aux questions littéraires dans ses entretiens, Michon le fait abondamment dans ses textes. Les interrogations de fond (sur la littérature, l'histoire, les théories littéraires, etc.) jalonnent ses livres, faisant habilement d'eux parfois des espèces de « récits historico-critiques » qui dépassent les bien établies prescriptions génériques.

7. 2. De l'imposture dans l'écriture

La question de l'imposture dans les écritures de soi intéresse toujours en même temps qu'elle inquiète. Elle intéresse en ce sens qu'elle permet d'étudier un côté de l'écrivain qui lui échappe peut-être, celui de la réception dont jouit exclusivement le lecteur. Elle inquiète parce que parfois elle peut constituer le but même d'une œuvre : leurrer le lecteur. Dans le contexte contemporain, heureux héritier du long passé passionnant, c'est la question de l'essence même de la littérature qui est posée. Ainsi, pour Michon :

« [...] à partir du moment où la littérature s'est constituée comme fin en soi, sans Dieu, sans justification extérieure, sans idéologie qui la soutienne, en champ autonome comme dit Bourdieu, c'est-à-dire en gros avec Flaubert et Mallarmé, ou un peu avant, à partir de ce moment tout écrivain a été un imposteur, puisqu'il ne pouvait s'autoriser que de lui-même »³⁶⁷.

Ce scepticisme jeté sur l'écrivain depuis l'époque romantique en passant par les nouveaux-romanciers, les formalistes et les structuralistes se poursuit encore dans l'ère contemporaine. Et c'est ainsi que l'écrivain est devenu un « faussaire ». Partant, l'acte même d'écrire serait alors une « fausse monnaie » (p. 192), un « flamboyant simulacre » (p. 168), et les lectures « [d]es impostures ; [...] » (p. 93), lit-on dans *Vies minuscules*. Beaucoup de passages de ce livre font référence à l'imposture tantôt comme un moyen pour le narrateur de se rassurer auprès de celles qui croyaient en lui,

³⁶⁷ « Pierre Michon, un auteur majuscule », « Entretien avec Thierry Bayle », *Magazine littéraire*, art. cit., p. 100.

« [...], je mentais donc en me voulant écrivain ; et je châtais mon imposture, pulvérisais mon peu de mots dans l'incohérence de l'ivresse, aspirais au mutisme ou à la folie, et singeant « l'affreux rire de l'idiot », me livrais, mensonge encore, aux mille simulacres du trépas »³⁶⁸ ;

Tantôt pour leurrer un autre personnage :

« chemin faisant, je composais en pensée une lettre destinée à la trop grande brune à laquelle je donnais alors mon temps, bas-bleu de bonne famille avec qui j'entretenais, en marge de nos banales amours, une correspondance que nous voulions élevée et qui était, de ma part du moins, d'une risible cuistrerie ; je falsifiais déjà le récit que je lui allais faire de cette visite à venir ; il me faudrait travestir beaucoup et mentir un peu, [...] »³⁶⁹ ;

Tantôt (souvent aussi) comme un besoin absolu de se rassurer et de leurrer à la fois :

« Je m'invétérais dans l'échec, l'inertie fascinée ; dans l'imposture aussi : mes lettres à Marianne, quotidiennes, mentaient effrontément ; je faisais état de pages éclatantes miraculeusement venues, j'étais l'Opéra Fabuleux et chaque nuit m'était pascalienne, le ciel mouvait ma plume, comblait ma page. Ces forfanteries baignaient dans un mélange de lyrisme fruste et de roublardises sentimentales. Je ne pouvais les relire sans rire et me méprisais, fougueusement ; je me demande si j'ai changé de style depuis ces lettres inaugurales à un lecteur leurré »³⁷⁰ ;

Cette obsession de vouloir contrecarrer va se poursuivre sur des espaces autres que ceux de la littérature. L'imposture gagne du terrain :

« [...] à l'asile plus qu'ailleurs encore, le monde est un théâtre : qui simule ? Qui est dans le vrai ? Lequel mime le grognement de la bête pour qu'écloso plus pur le chant espéré de l'ange ? Lequel grogne à jamais en croyant enfin chanter ? Et tous

³⁶⁸ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 131.

³⁶⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 67.

³⁷⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 133-134.

simulent sans doute, si l'on admet que la folie accomplie, à lier et sans plus de mots pour se dire, est une simulation qui a outrepassé son but »³⁷¹ ;

Cette imposture va même dépasser le narrateur pour toucher un autre personnage clef, l'ancien abbé, Georges Bandy, étant devenu pocheton. Plusieurs années après leur dernière rencontre, le narrateur raconte les retrouvailles surprises avec ce personnage lors d'une sortie avec son amie Jean :

« [...] Je ne m'étais pas assis, j'attendais dans la gêne, imposteur que ne daignait pas même démasquer un autre imposteur, ou un saint ; [...] »³⁷².

Le narrateur se rapprocherait ainsi de l'abbé déchu en ce sens que tous les deux semblent mener des vies qui ne leur ressemblent guère. Leurs apparences, les ouï-dire ainsi que les regards des gens portés sur eux les ont poussés, chacun à sa manière, à devenir imposteurs de circonstances.

7. 3. La pratique du discours indirect libre

Le discours indirect libre combine habilement certains éléments du discours direct (les points d'exclamation et d'interrogation, les mots marqueurs d'oralité) et certains d'autres du discours indirect (l'absence du verbe introducteur, des embrayeurs, des guillemets ou de tirets, les temps du récit et la troisième personne).

L'emploi du discours indirect libre vise à induire le récit dans un espace fictif en offrant à l'auteur-narrateur-personnage une certaine subjectivité qui recharge sa voix en lui donnant accès à la parole. Par ailleurs, ce type de discours permet surtout l'accès direct aux pensées d'un personnage. Dans certaines situations, il peut également brouiller les voix rendant assez difficile parfois la reconnaissance du locuteur. Qui parle ? le narrateur ? ou son personnage ?

Cette question devient problématique chez nos deux auteurs. Une lecture minutieuse des œuvres combinée à une connaissance minimale de la biographie des écrivains permet le déchiffrement de quelques références sous forme de discours indirect libre.

³⁷¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 147.

³⁷² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 162.

Prenons d'abord Pierre Michon qui, ayant grandi avec sa mère et ses grands-parents, a appris et maîtrisé parfaitement l'art de conter, inhérent à la pratique du DIL, quand bien même le concerné tempérait quelque peu à ce sujet :

« Je n'ai pas du tout un tempérament de conteur. Ce n'est pas ce que furent ces vies, mais peut-être le son de la voix de mes grands-parents quand j'étais enfant, cette imprégnation affective, qui m'a fait raconter des vies que ma grand-mère racontait. Le ton endeuillé que pouvait avoir ma grand-mère dans ces moments »³⁷³.

Ici, le temps du récit et le temps de la narration peuvent se chevaucher. S'entrelacer. Cette « superposition des voix » reconnue par Michon se concrétise magnifiquement dans ses textes leur conférant ainsi un aspect polyphonique inédit.

Un autre passage assez éloquent qui traite de ce phénomène se trouve à la page 162 quand le narrateur et son ami, Jean, se trouvent dans un bar avant de se rendre compte qu'il était temps pour partir :

« une ferme délicatesse, comme s'il était d'or. Je ne m'étais pas assis, j'attendais dans la gêne, imposteur que ne daignait pas même démasquer un autre imposteur, ou un saint ; je pressais timidement Jean de me suivre : *ne devions-nous pas être rentrés à l'heure du dîner ?* »³⁷⁴. Nous soulignons.

La dernière phrase pose la problématique de qui parle. Est-ce l'instance narrative ? Jean ? ou encore tous les deux à la fois simultanément sans que le troisième personnage (Georges Bandy) le sache ? C'est toute l'ambiguïté d'une telle formulation qui brouille les frontières entre les types du discours et rend difficile et confuse la reconnaissance narrative de certains passages.

De sa part, et par le biais de parenthèses, de guillemets ou d'italique, Annie Ernaux fait entendre plusieurs voix dans son texte. Outre la voix auctoriale, l'on peut aisément déceler les tournures employées par le père « se parterrer », « Quart moins d'onze heure » (p. 64), celle utilisée par la famille « Ils ([les parents] se renseignaient s'il n'y avait pas de concurrent à proximité, ils avaient peur d'être roulés, de tout perdre pour finalement *retomber ouvriers* »

³⁷³ Cf. l'entretien dans les *Inrockuptibles*, n°46, juin 1993, p. 74.

³⁷⁴ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 162.

(Italique de l'auteure, p. 39), ou encore partagée par l'ensemble d'une classe populaire « elle pète par la sente » (p. 62). En faisant recours à ces expressions, l'auteure vise à accentuer l'« effet de réel » en ressuscitant le contexte de leur emploi. Elle refuse ainsi qu'elles ne soient mal interprétées (dérision, nostalgie ou *pathos*), preuves en sont sans doute les passages où la narratrice fait l'exégèse de ces tournures et expressions en majorité locales, et de ce fait, inconnues du grand public :

« Naturellement, aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens, au plus près des mots et des phrases entendues, les soulignant parfois par des italiques. Non pour indiquer un double sens au lecteur et lui offrir le plaisir d'une complicité, que je refuse sous toutes ses formes nostalgie, pathétique ou dérision. Simplement parce que ces mots disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi. Et l'on n'y prenait jamais un mot pour un autre »³⁷⁵.

Or, à regarder de plus près, l'on décèle que certains passages de *La Place* sont davantage problématiques et posent également la question de « Qui parle ? », comme dans l'exemple suivant :

« Le dimanche, il [le père] servait la messe avec son frère, vacher comme lui. Il fréquentait les « assemblées », dansait, retrouvait les copains d'école. *On était heureux quand même. Il fallait bien* »³⁷⁶ (Italique de l'auteure).

Ces deux dernières phrases en italique délivrées par le biais du discours indirect libre rendent difficile l'identification de la voix émettrice. Proviennent-elles de la narratrice ? de son père ? de son oncle ? des deux (l'un dirait « On était heureux quand même » et l'autre qui répliquerait « Il fallait bien ») ? de la narratrice avec son père ? de la narratrice avec son oncle ? représentent-elles la voix familiale ? ou encore la voix universelle ? La particularité – et la beauté d'ailleurs – de ce procédé stylistique typiquement flaubertien tiennent justement en cette non-réponse, en cette ambiguïté créatrice et révélatrice, dans cet enchevêtrement dialogique et polyphonique qui donne libre court aux pensées et aux interprétations. Nous reviendrons plus

³⁷⁵ A. Ernaux, *LP, op. cit.*, p. 46.

³⁷⁶ A. Ernaux, *LP, op. cit.*, p. Le passage en italique fait également écho à un autre lui ressemblant fortement : « *Il fallait bien vivre malgré tout* » (p. 49).

longuement dans notre troisième et dernière grande partie sur les questions de polyphonie, de dialogisme et d'intertextualité chez nos deux auteurs.

Conclusion partielle

Au terme de ce parcours, force est de rappeler qu'au début de cette partie, nous avons pu voir que les sentiments de honte et de malaise sont constitutifs du récit de soi contemporain et qu'Annie Ernaux et Pierre Michon sont à ce propos parfaitement représentatifs de cette tendance actuelle en ce sens qu'ils parlent et partent d'eux.

La comparaison de ces œuvres n'était pas sans permettre la mise au point d'une thématique des plus anciennes : l'absence de la figure paternelle. Nous avons également pu comprendre que la relation avec la figure paternelle était à la fois sujet de complicité et de complexité. Ce même père, s'il n'est pas martyrisé comme chez Michon, vit dans un décalage social et langagier que la petite Annie a toujours profondément ressenti. C'est ainsi qu'un certain complexe œdipien a pu naître et se développer chez les deux narrateurs. Cette faille paternelle, cette figure vacante, ce père, ce faux-monnayeur pour citer André Gide, a été dans les deux cas la première raison et le premier destinataire des deux récits, signe peut-être d'un échange *retrouvé* après une longue et bien laborieuse quête.

Nous avons également pu constater que le but des deux narrateurs demeure sans doute d'essayer de comprendre au sens étymologique du verbe « prendre avec » ces genèses familiales dramatiques qui inquiètent autant qu'elles fascinent. Chaque *nekuia* (invocation des morts) est à la fois un récit de l'ascension sociale et de la chute, une question à l'histoire et une histoire en question, une célébration de la littérature et un coup de gueule lancé à certaines vieilles méthodes littéraires.

A travers cette deuxième partie, il s'agissait aussi de montrer, preuves à l'appui, que la quête identitaire de nos textes transite forcément par l'enfance au travers d'une écriture qui devient le matériau fédérateur de ces projets si ambitieux, si périlleux. On réinvestit ainsi cette thématique chère aux écrivains post-romanistes tout en la réinventant en fonction de la différence parfois assez marquée des deux desseins littéraires proposés. Car, si chez Ernaux, seul le rendu des souvenirs est mis en avant, chez Michon, au contraire, c'est l'activité métaréflexive qui prime. D'autant plus que l'hétérogénéité énonciative dans *Vies minuscules* est très facilement repérable en raison des nombreuses interruptions brusques exercées par des parasites métaréflexifs du narrateur qui donne de libres associations que le souvenir lui inspire, tressant ainsi des strates chronologiques distinctes. A ce s'ajoute le fait que, comme nous l'avons démontré, les deux temps principaux du passage, à savoir l'imparfait et le passé simple,

côtoient curieusement un présent de l'énonciation délibérément affiché dans le déictique aujourd'hui. De plus, la diégèse de maints passages s'en trouve brisée, car la narration rétrospective est ralentie en raison de la forte contemporanéité de ces arrêts temporels. A cela s'ajoute le fait que le présent de vérité générale mais aussi les participes présents et les infinitifs participent de la dissimulation du temps historique dans une narration atemporelle. Les interférences temporelles, secondées par une ponctuation qui dissocie les différents segments par le biais des parenthèses, des guillemets, ou encore des tirets cadratins, permettent l'union du passé au présent, et *vice versa* d'ailleurs. On aura donc compris que les souvenirs du narrateur ne peuvent se présenter qu'avec les ajouts qui, curieusement, les retranchent dans un chronotope non plus temporel, mais bien narratif, témoignant ainsi clairement du fait que la démarche fictionnelle sert de pivot central aux souvenirs d'enfance et de jeunesse.

Aussi, force était de rappeler que le pronom indéfini « on », présent d'une façon itérative, représente une sorte de doxa qui serait en charge de valider la description dysphorique d'un système à première vue irrecevable. Le processus fictionnel devient dès lors le lieu d'une sorte de délivrance du langage comme si l'amour et l'affection contradictoires (si ce n'est absents) du récit personnel trouvaient une sorte de compensation dans l'écriture du récit partiellement spéculatif que nous délivre le narrateur michonien.

Cette deuxième partie a également pu montrer l'écart vertigineux entre les deux esthétiques. Contrairement à Pierre Michon dont l'œuvre et le style plongent dans le passé, Annie Ernaux, elle, présente une œuvre de son temps et de son *locus*, délivrée par une écriture, elle-même innovante et promotrice qui interroge à la fois la littérature, l'histoire et les sciences humaines.

Partie III :

Émergence de la polyphonie et de

l'ethos social

Chapitre 1 : Les zones frontalières.....	199
1. Les classes sociales.....	200
1. 1. La singularité de la société.....	203
1. 2. La singularité dans la société.....	204
2. Littérature-Histoire-Sciences humaines.....	205
3. Autobiographie-autofiction.....	208
3. 1. « Je n'ai rien à voir avec l'autofiction » (Ernaux).....	211
3. 2. « Je suis aujourd'hui physiquement écoeuré par la fiction » (Michon).....	212
3. 2. 1. Le doute comme passage à la fiction.....	215
3. 2. 2. Vies minuscules ou la fable ancestrale ?.....	219
3. 3. Mise en continuité et en contiguïté d'une « parole absolue ».....	221
3. 3. 1. Le « moi » et le « monde ».....	222
3. 3. 2. Le « je personnel » et le « je transpersonnel ».....	224
3. 3. 3. Des brèches de réalisme.....	226
4. Entre mélancolie et célébration.....	228
5. Tombes et cimetières.....	230

**Chapitre 2 : Entre le vécu et le vivant, l'émergence d'une écriture (im-)personnelle
du fragment.....233**

1. De l'expérience personnelle au témoignage impersonnel.....234
2. La conquête (auto-)biographique.....236
3. Goût de l'archive.....239
4. Figures de l'héritier.....242
5. L'écrivain et le monde.....244

Chapitre 3 : Des modèles familiaux aux modèles littéraires.....246

1. Au niveau thématique.....250
 1. 1. L'héritage bourdieusien.....251
 1. 2. La signature foucaldienne.....253
2. Au niveau stylistique.....256
3. Au niveau extra-textuel.....257
 3. 1. Faulkner, ou « le père du texte ».....257
 3. 2. L'intertextualité et la filiation retrouvée.....260
 3. 3. Sur les pas de Rimbaud.....261
 3. 4. La peinture comme motif intertextuel.....271

Conclusion partielle.....276

Partie III : Émergence de la polyphonie et de l'*ethos* social

Chapitre 1 : Les zones frontalières

Dans une étape antérieure, nous avons qualifié les deux écritures (davantage celle d'Annie Ernaux) comme étant des écritures de l'entre-deux qui permettent de faire coexister plusieurs entités différentes à l'intérieur d'un même texte. Dans la présente étape, nous souhaiterions développer plus profondément cette question en analysant les différents arts, disciplines et sciences qui ont eu un impact sur les écritures de nos œuvres et en envisageant leur portée pragmatique à l'ère actuelle.

Comme le précise très justement Laurent Demanze,

« [...] l'écrivain contemporain est contraint de déporter son écriture aux frontières de l'autobiographie, en intégrant les marges fictives et mensongères de la personnalité, et le clair-obscur d'une mémoire défaillante »³⁷⁷.

Chemin faisant, l'écrivain multiplie les références et les sources d'inspiration. De nouveaux horizons s'ouvrent à lui et avec eux de nouvelles saisons d'écriture. Ces textes sont les fruits d'une magnifique composition qui peut être très différente d'un auteur à un autre. Annie Ernaux par exemple ne cache pas sa volonté de se situer entre certains pôles. Elle déclare :

« Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire »³⁷⁸.

C'est parfaitement le cas de Michon sauf peut-être pour le « social » qui semble moins l'intéresser que l'« historique » (qui s'affirme à partir des *Vies minuscules*). Michon va poursuivre cette quête de l'historique mais avec des percées davantage mytho-historiques à partir de son deuxième livre *Vie de Joseph Roulin* (Verdier, 1988) et jusqu'aux tout derniers livres publiés.

Pour Annie Ernaux, avec *La Place*, il ne s'agit pas une biographie *stricto sensu*, ni encore moins d'un roman, mais sans doute bien de quelque chose qui serait au carrefour de la

³⁷⁷ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 183.

³⁷⁸ Citée par Pierre-Louis Fort, dans son commentaire de *La Place, op. cit.*, p. 114.

littérature, de la sociologie et l'histoire. Dans ce chapitre, nous allons de tenter de comprendre la présence concomitante de ces trois disciplines.

1. Les classes sociales

La démarche sociologique d'Annie Ernaux est née très tôt dans sa vie. Du haut de ses vingt-ans à peine soufflés, elle exprimait déjà dans ses journaux intimes cette étroite relation chez elle entre écriture personnelle et question sociale : « J'écrirai pour venger ma race ». Pour Ernaux, la question sociale est – et doit demeurer – au cœur de son projet multidimensionnel :

« Le social, l'appartenance sociale sont pour moi les choses les plus déterminantes. Je crois que c'est plus déterminant que le genre, même si le genre a évidemment énormément d'importance »³⁷⁹.

Cet intérêt affiché pour la question sociale et sociologique provient sans nul doute de son propre passé vécu. Rappelons-nous par exemple qu'après son baccalauréat en philosophie, Annie Ernaux intègre l'École Normale d'Institutrices par peur de s'aventurer dans une université loin de chez elle. Car,

« on s'autolimite quand on est d'une classe populaire. On est sûr qu'on n'y arrivera pas »³⁸⁰.

Cette vision assez difficile mais assez réaliste aussi va pourtant la pousser à grimper l'échelle sociale pour devenir professeur et donc passer de l'autre côté de la rive. Ernaux revient sur cette transition sociale lors de l'un de ses entretiens avec Frédérick-Yves Jeannet dans *L'Écriture comme un couteau* en 2003 :

« J'étais devenue prof, passée dans l'autre monde, celui pour lequel nous étions des « gens modestes », ce langage de la condescendance... [...] ».

³⁷⁹ Annie Ernaux, « La littérature est une arme de combat », in. Mauger, *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Bellecombe en Bauges, Editions du Croquant, 2005, p.173.

³⁸⁰ Cf l'entretien d'Annie Ernaux avec Claire-Lise Tondeur, *The French Review*, vol. 69, n°1, octobre 1995.

Chemin faisant, Ernaux a vite compris que l'écriture du moi doit forcément tendre à l'autre et celle de l'autre inévitablement à soi. Dans *La Place*, elle rapproche avec brio l'histoire personnelle de l'expérience d'une classe. C'est un exercice périlleux, selon son aveu quand elle dit qu'elle s'arrache à chaque fois du « piège de l'individuel ». Pour ce faire, elle ne dissimule guère sa volonté de « faire entrer par effraction le monde dominé dans la littérature », comme ce « gars de ferme » (son père) qui va devenir ouvrier puis commerçant, arrivant tant bien que mal à subvenir aux besoins de la famille dans un monde précaire où le leitmotiv était « *Il ne faut pas péter plus haut qu'on l'a* » (Italique de l'auteure), peut-on lire dans *La Place*. Vers la fin de l'autre récit de filiation, *Une Femme*, un texte consacré à sa mère, Ernaux écrit :

« Je n'entendrai plus sa voix. C'est elle, et ses paroles, ses mains, ses gestes, sa manière de rire et de marcher, qui unissaient la femme que je suis à l'enfant que j'ai été. J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue ».

Ce passage teint d'émotions vaut à la fois aveu d'amour et déclaration de rupture. La disparition de la mère accentue le sentiment de fracture sociale chez la narratrice. La filiation biologique retrouvée est ici confrontée à une séparation sociétale accrue. Depuis, la narratrice ernausienne dit vivre dans un entre-deux, entre

« la réhabilitation d'un mode de vie considéré comme inférieur, et la dénonciation de l'aliénation qui l'accompagne. Parce que ces façons de vivre étaient à nous, un bonheur même, mais aussi les barrières humiliantes de notre condition (conscience que « ce n'est pas assez bien chez nous »), je voudrais dire à la fois le bonheur et l'aliénation. Impression, bien plutôt, de tanguer d'un bord à l'autre de cette contradiction »³⁸¹.

Dès lors, Annie Ernaux va placer la question sociologie au cœur même de l'entreprise (auto-)biographique, instaurant ainsi une nouvelle pratique hybride à cheval entre la tradition romanesque du 19^{ième} siècle et la volonté postmoderne de s'ouvrir aux diverses disciplines relevant des sciences humaines et sociales.

De l'autre bout, l'interrogation sociologique ne semble pas faire l'objet premier de l'œuvre michonienne. Cela ne devrait pourtant pas dire qu'elle est foncièrement marginale. Elle est bien

³⁸¹ A. Ernaux, *LP, op. cit.*, pp. 54-55.

présente mais serait moins apparente. Pierre Michon s'intéresse à ces « âmes de peu » comme son narrateur les appelle à la page 165, ou ces « homme[s] de peu » comme on peut lire à la page 145. Comme Annie Ernaux, mais pour d'autres raisons liées à l'absence de l'inspiration, on apprend que le narrateur des *Vies minuscules* rompt à un moment donné ses liens avec sa classe sociale :

« [...] ; j'ai désappris de parler aux petites gens parmi lesquels je suis né, que j'aime encore et dois fuir ; [...] »³⁸².

Cette prise de distance spatio-temporelle (mais non guère affective) sera bénéfique pour le narrateur (et partant, pour l'auteur) dans la mesure où elle va lui permettre de rendre compte d'un certain nombre d'éléments qui lui auraient échappé s'il avait continué de vivre parmi eux. Ce fut le temps des méditations et de la lecture savante, de la remise en question de soi et de l'affirmation stylistique. C'est ainsi que le narrateur a pu construire son projet autour d'une esthétique assez fabuleuse qui rend compte d'un milieu modeste et inconnu grâce à une langue somptueuse et inconnue, elle aussi. Au demeurant, cette démarche n'est pas sans rappeler celle, plus ancienne, de l'*héroi-comique* qui traitait d'un personnage d'extraction sociale au travers d'une langue luxuriante avec souvent un investissement important sur le *pathos*. L'exemple le plus canonique qui validerait cette hypothèse serait le personnage assez instable et fascinant de Georges Bandy :

« L'abbé [Georges Bandy] était un homme bien incapable, mais inoffensif ; puis, les malades l'aimaient bien, il était de même milieu et avait les mêmes tares, les mêmes qualités peut-être ; il était comme eux inculte, [...] »³⁸³.

On retrouve ici le célèbre jeu de mots du sociologue Paul Gilroy dans *The Black Atlantic* (1993) quand il parlait de « roots » et de « routes » (des racines et des chemins). Cette théorie prend toute son expression chez nos deux auteurs puisqu'elle évoque quelque chose du « fatalisme social » qui permet de faire de l'héritage familo-social un sujet commun qui leur ouvrira les portes d'une littérature contemporaine fort intéressée par ces destins de l'infortune.

³⁸² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 138.

³⁸³ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 165-166.

1. 1. La singularité de la société

La France de l'après-guerre dont parle les deux auteurs dans leurs textes est une France en pleine évolution (à la fois économique, politique, sociale, voire ethnique). Les Trente Glorieuses économiquement, la guerre froide politiquement et les différentes lois adoptées gérant la société ont marqué un tournant majeur dans l'histoire récente du pays. La société traditionnelle métropolitaine s'est ainsi trouvée en pleine mutation parfois assez douloureuse. L'écart entre les classes sociales s'est considérablement creusé à partir de cette période-là, à tel point que le capitalisme politico-économique dont se vantaient fièrement les décideurs de l'époque a fracturé particulièrement et viscéralement la société. Et c'est en grande partie le sujet dont traitent *La Place* et *vies minuscules*.

Chez Annie Ernaux, il y a un désir de dénonciation assez fort. D'ailleurs beaucoup de passages de *La Place* font grandement écho à la célèbre scène de *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal. Dans ce dernier livre, Julien Sorel, lors du discours final (II, 41), plaidant sa cause auprès d'un juré, parle de son « crime atroce », celui de faire partie de

« cette classe de jeunes gens qui, nés dans une classe inférieure et en quelque sorte opprimés par la pauvreté, ont le bonheur de se procurer une bonne éducation, et l'audace de se mêler à ce que l'orgueil des gens riches appelle la société ».

En se plaçant comme l'avocat des pauvres, le narrateur construit ainsi tout un discours sur la société de l'époque en dénonçant sa binarité. La narratrice ernausienne suit la même trajectoire en mettant en évidence la question de la mobilité sociale en France. Cette question est très suggérée dans nos œuvres.

De surcroît, comme on l'a déjà mentionné, on découvre, aussi bien chez Michon que chez Ernaux, que les groupes sociaux sont très peu solidaires, fractionnés, hostiles et individualistes. A ce propos, maints *topoi* vont se confirmer. L'anathème des illettrés, par exemple, poursuivra pendant longtemps les parents d'Annie Ernaux dont la scolarisation s'était arrêtée à douze ans. Cette évidence va générer des complexes culturels chez les descendants et dont le plus parlant serait sans doute les malaises langagiers. Ce déterminisme social, tel qu'il a été magnifiquement théorisé par Bourdieu lie souvent la question sociale à celle de la langue, Ainsi, la classe des dominés incarne la déficience de la parole, résultat fatal de l'absence ou du manque de

l'éducation. De l'autre côté, la classe des dominants incarne l'hégémonie de la parole et la réussite socio-professionnelle.

Autre point révélateur de cette veine sociologique se trouve dans le fait que le mariage des parents d'Ernaux est conté sous la perspective sociologique. Aucune place n'y est accordée à l'amour et à l'entente mais c'est plutôt la situation sociale qui va déterminer les comportements des « agents sociaux ». Cet exemple est loin d'être isolé et peut même être considéré comme un parfait trait d'époque.

1. 2. La singularité dans la société

Outre Stendhal, certains autres écrivains avaient abordé la question sociale mais avec des moyens divers : Eugène Sue en écrivant *Les Mystères de Paris* (1842-1843) a voulu décrire « les douleurs, les privations, les droits et les espérances des travailleurs ». Hugo s'était aussi intéressé à la question en rédigeant *Les Misérables* en 1862. Mais c'est avec Honoré de Balzac et sa *Comédie humaine*, et Emile Zola et ses *Rougon-Macquart* que la thématique sociale semble avoir vécu ses plus beaux jours.

Avec *La Place*, on renoue avec les interrogations sociales. La particularité de ce livre tient justement au fait que la matière sociale est étroitement fusionnée avec la quête identitaire, aggravée ici par un « je » énonciatif, faisant ainsi de la quête sociale, une quête, que nous sommes volontiers tentés d'appeler une « quête sociale », qui vise à la fois à éviter de tomber dans le piège de l'individualisme, du *pathos*, du misérabilisme et du journalisme, mais aussi d'introduire au sein du texte la « culture du monde dominé » (Ernaux 2003 : 77-78).

Michon, quant à lui, aborde la question sociale, *via* l'angle du minuscule, adjectif qu'il emploie non plus dans son sens traditionnel, souvent péjoratif, mais bien dans une acception assez sociologique finalement. Il s'en explique :

« Je voudrais revenir sur ce terme de minuscule, qui a été la cause de bien des malentendus ? Il serait regrettable d'en faire un synonyme d'humble, de modeste, de pauvre, de petit, etc....Il n'y avait pas de misérabilisme dans cet adjectif. Je

pourrais dire en simplifiant que j'ai appelé minuscule tout homme dont le destin n'est pas tout à fait à la hauteur du projet, c'est-à-dire tout le monde »³⁸⁴.

Le minuscule s'observe chez Michon très tôt dans le texte. Dans un article assez séduisant, Jean-Louis Tissier amorce son introduction comme suit :

« Connaissez-vous André Dufourneau, des Cards ? Et Antoine Peluchet, de Mourioux ? Ils ont vécu au début du XX^e siècle en Creuse, cette Marche limousine »³⁸⁵.

Les héros des deux premiers portraits ne sont pourtant connus de personne hormis du cercle très limité de la famille de l'auteur. On apprend qu'Antoine Peluchet était même le dernier survivant d'une longue lignée qui a fini par disparaître. Ces personnages de l'infortune, ces héros inconnus, ces minuscules sans gloire vont malgré tout devenir, le temps d'un livre, les porte-étendards de toute une génération et de toute une société dont ils tentent de dire la singularité.

2. Littérature-Histoire-Sciences humaines

Le développement concomitant des sciences humaines et sociales aux côtés de la linguistique pendant les Trente Glorieuses a favorisé la naissance et la coexistence inédites de ces nouveautés avec la littérature, la philosophie et les arts d'une manière générale. C'est là que prend toute sa valeur la théorie baudelairienne qui prônait déjà au 19^{ième} siècle ce que notre époque appellera « interdisciplinarité ». Rappelons-nous que c'est Baudelaire qui écrivait fièrement que

« le temps n'est pas loin où l'on comprendra que toute littérature qui se refuse à marcher fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide »³⁸⁶.

³⁸⁴ Cf. L'entretien de Pierre Michon accordé à Thierry Bayle, *op. cit.*

³⁸⁵ J-L Tissier, « Les *Vies minuscules* de Pierre Michon, ou l'assomption d'une ruralité en marge », *op. cit.*, 2013, [Dernière consultation, le 23/12/2016].

³⁸⁶ Ch. Baudelaire, « L'École païenne », in *La Semaine théâtrale*, janvier 1853, disponible aussi sur : <http://www.bmlisieux.com/litterature/baudelaire/ecolpaie.htm>

De toutes les sciences en pleine émergence à cette époque, c'est la sociologie qui figurera comme « troisième culture » à mi-chemin « entre science et littérature » d'après Wolf Lapenies :

« [D]epuis la première moitié du 19^{ième} siècle, une concurrence s'est développée entre une classe intellectuelle liée aux sciences sociales et une autre intelligentsia, littéraire, composée de critiques et d'auteurs, qui se disputaient le privilège d'interpréter correctement la société industrielle et d'offrir une sorte de théorie sur l'art de vivre »³⁸⁷.

Malgré cet engouement pour les sciences humaines et sociales, certains critiques littéraires demeurent toutefois sceptiques quant à ces approches par peur d'une éventuelle vision déterministe sur les textes littéraires, ce qui éviterait, selon eux, la particularité de chaque projet pour n'en rendre compte au contraire que des éléments généraux. Annie Ernaux semble résolument dépasser cette inquiétude en proposant une œuvre précieuse pour l'analyse sociologique grâce aussi bien à la richesse qu'à la finesse de ses observations de la société. A cela, il faut ajouter l'aspect volontairement « a-littéraire » farouchement revendiqué par Ernaux à propos de ses écrits qui offrent finalement l'expérience sociale dans sa nudité la plus brutale et la plus brute. Ivan Jablonka a magnifiquement résumé cette coexistence que l'on peut aisément retrouver chez elle :

« Recherche dans le réel, recherche sur soi : cette littérature bénéficie de la réflexivité des sciences sociales et de leur extraordinaire capacité d'expérimentation. Ainsi émergent des formes hybrides, texte-recherche, autobiographie-parcours, enquête dans le passé, reportage socio-historique, écriture audiovisuelle, théâtre documentaire. Ces formes littéraires sont également historiennes, sociologiques, anthropologiques. Elles apportent une solution à ce double défi : renouveler l'écriture des sciences sociales ; proposer une écriture du monde »³⁸⁸.

³⁸⁷ W. Lapenies, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*. Paris, éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990.

³⁸⁸ I. Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^{ième} siècle », 2014, p. 313.

Ainsi, par le truchement des sciences humaines et sociales, Annie Ernaux réintroduit l'histoire oubliée des « gens du peu » vaincus au sein de la grande Histoire des décideurs. En refusant l'Histoire (avec sa grande Hache, comme disait Pérec), Elle s'intéresse à une sorte d'infra-histoire collective, omise par les manuels officiels. Dans *Le Vrai lieu*, et au sujet de son autre livre, *Les Années*, elle réitère son amour pour cette « néo-histoire » :

« Je ne voulais pas faire un livre d'histoire, ni même de mémoire, mais rendre le passé comme il était quand il était un présent, c'est-à-dire simplement une sensation »³⁸⁹.

Cette « sensation » est un magnifique embrayeur d'écriture et un fabuleux pont qui va permettre à Annie Ernaux de naviguer habilement entre littérature et sciences humaines et sociales, mais aussi entre analyse et auto-analyse présentant ainsi des intervalles où l'on se définit, où l'on s'explore et où l'on s'engendre. Chez elle, bien davantage que chez Michon, la problématique familiale est par excellence le lieu d'une expérience trempée de sociologie. Son œuvre replace le sociologique en plein cœur du littéraire en proposant ainsi avec maestria une nouvelle façon d'appréhender la mythique question de la mobilité sociale à partir de l'expérience familiale. Ce processus est très visible dans *La Place* qui semble excellemment jouer

« *sur* et *avec* l'autobiographie. Le texte y ressemble sans s'y inscrire complètement : il permet de se poser des questions la définition d'un genre qui, tout au long du siècle, n'a cessé d'être au cœur de multiples remises en question »³⁹⁰ (Italique de l'auteur).

A ce propos, Annie Ernaux, en grande lectrice de Gérard Genette, a été claire sur la question générique. Pour elle,

« *La Place* [...] pourrait être qualifiée de « récit autobiographique » [...] mais ce terme de « récit autobiographique » ne me satisfait pas, parce qu'il est insuffisant

³⁸⁹ A. Ernaux, *Le Vrai lieu*, Paris, Gallimard, 2014, p. 103.

³⁹⁰ Cf. le dossier de Pierre-Louis Fort dans *La Place*, Paris, Gallimard, 1983, Folio Classique Plus, 2006, p. 112.

[...]. *La Place, Une Femme, La Honte* et en partie *L'Évènement* sont moins autobiographiques qu'auto-socio-biographiques »³⁹¹.

Cette appellation inédite et totalisante représente la marque de fabrique d'Annie Ernaux depuis des années. Elle permet de mieux définir son projet en lui conférant cet aspect inter- et pluridisciplinaire qu'il revendique et qu'il mérite.

3. Autobiographie-autofiction

L'autobiographie, si l'on se réfère à son étymologique grecque (*autos* qui signifie « soi-même », *bios* « vie » et *graphein* « écrire »), l'on pourrait aisément dire que c'est le récit qu'on écrit de sur soi par soi. Si l'on se tient à cette définition *stricto sensu*, il nous sera très difficile de considérer *La Place* et *Vies minuscules* comme étant des autobiographies en ce sens que ce sont des textes davantage centrés sur l'autre que sur soi.

Forgé par Serge Doubrovsky en 1977 en réponse au *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune (publié en 1975), l'autofiction est un mot-valise se composant de deux entités visiblement opposées : l'« autobiographie » et la « fiction », cette dernière étant le récit d'une fictionnalisation de soi. Si l'on se tient à ce résultat, l'on pourra facilement dire que nos textes ne sont pas forcément des autofictions dans la mesure où ils revendiquent tous les deux (à des degrés et par des moyens très différents) l'authenticité d'une œuvre, c'est-à-dire que les auteurs à travers leurs textes cherchent à atteindre un « effet de réel » maximal qui donnera davantage de fiabilité à leurs propos.

Mais un lecteur (ou *a fortiori* un chercheur) peut-il être assez naïf pour séparer d'une manière assez manichéenne l'autobiographie et la fiction dans le paysage littéraire contemporain ? Un texte autobiographique peut-il être exempt de tout processus fictionnel même le plus involontaire ? De même, qui peut garantir que tout est « fictif » dans une autofiction ?

Ces interrogations ont été soulevées par Dominique Viart qui voit dans l'autofiction le nouvel avatar des recherches littéraires actuelles, mais aussi le nouvel adversaire sérieux de l'autobiographie, victime sans doute de ses propres règles parfois assez contraignantes pour l'autobiographe. Et c'est ainsi que l'emblématique autobiographie a commencé à céder

³⁹¹ Cf. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, *op. cit.*

progressivement de son terrain en faveur des autofictions. Et pour y faire face, rien de tel qu'essayer de suivre de près l'évolution générique et éthique des écritures de soi :

« [...] l'autobiographe trie, élimine, imagine, réinvente, spéculé sur son propre passé. Il introduit de la logique là où règne le hasard ; il enjolive – esthétise son propos –, dramatise, force le trait. Son texte est troublé d'autres enjeux (un plaidoyer pro domo comme chez Rousseau) ; il ne cesse d'être contaminé par la fiction : si les exigences propres à l'écriture ne l'y contraignaient pas, ce seraient les vicissitudes de la mémoire auxquelles il faut suppléer. Ou les réserves morales, les troubles de l'inconscient, enfin l'incapacité même dans laquelle se trouve tout un chacun de se connaître vraiment. L'autobiographie ne présente jamais un homme dans sa vérité objective, mais simplement tel qu'il s'imagine. Nathalie Sarraute, qui se méfie du genre, explique : « Ce qui m'intéresse quand je lis les vraies autobiographies, c'est de me dire "ah bon, c'est comme ça qu'il voulait qu'on le voie" », écrivait Viart³⁹².

Tout récit de soi, à bien des égards, volontairement ou non, d'une manière ou d'une autre, semble s'inscrire dans cette définition assez audacieuse qui met en évidence une nouvelle proximité autobiographie-autofiction. Aussi curieux que cela puisse paraître, cette relation valoriserait malgré tout davantage l'empreinte autofictionnelle, comme en témoigne Laurence Liban :

« L'entreprise autobiographique m'a toujours paru une sorte de leurre, sauf si elle a une dimension poétique comme Nabokov l'a fait dans *Autres rivages*. Le ton autobiographique a quelque chose d'artificiel car il implique toujours une mise en scène. Pour moi, c'est plutôt une entreprise artistique, une mise en forme d'éléments dérisoires »³⁹³.

Cette « entreprise artistique » pourrait magnifiquement qualifier *Vies minuscules* de Michon, un recueil de portraits à triple dimensions : biographique, autobiographique et fictionnelle. Et c'est ainsi qu'ils brouillent les repères génériques de chaque genre, pour laisser émerger

³⁹² D. Viart, « L'autobiographie, un genre impossible », Université de Lille, 2005, <http://www.cndp.fr/revueTDC/884-73409.htm>

³⁹³ Laurence Liban, entretien pour « *Lire* », octobre 2003, à l'occasion de la publication d'*Accident nocturne*, la même année.

certaines figures de l'altérité. Entre les archives picturales, photographiques ou manuscrites, entre les paroles entendues par les narrateurs et d'autres rapportées par de tierces personnes, entre le souci d'exactitude et le fatalisme de l'inaptitude, ces textes puisent consciemment dans les ressources de l'imaginaire multipliant ainsi parfois les facettes d'un même élément afin d'accommoder habilement des récits où le processus fictionnel s'entremêle aux souvenirs, et où l'écriture de soi vient interférer avec la fable familiale déjà fragilement assertée. Là encore l'un des critères canoniques de l'autobiographique (et des écritures de soi d'une manière générale) qui est le principe de sincérité devient pour le moins très problématique, s'éloignant ainsi des célèbres et bien établis serments roussistes délivrés dans *Confessions* (1766-1768) :

« Que la trempette 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 ; [...] »³⁹⁴.

Si Annie Ernaux semble cautionner et adhérer largement à cette prise de position, Pierre Michon, lui, a une définition quelque peu différente du principe de la « sincérité ». Le doute et le scepticisme sont partout présents dans son texte, même dans certains épisodes et scènes traitant d'un souvenir assez fort. Ces moments d'hésitation composent le récit comme dans une mosaïque où l'on est certain de la matière première mais que l'on cherche toujours la manière de concevoir l'œuvre d'art finale.

Pour Ernaux en revanche, il s'agit moins de dire le « moi » ou de le « trouver » que de le perdre et de se perdre au sein d'une réalité plus ample qui échappe fatalement souvent à l'écrivaine qui voit en *La Place*, *Une Femme* et *La Honte* moins des autobiographies que des auto-socio-biographies. Et en *Passion simple* et *L'Occupation* des études impersonnelles de passions personnelles que des récits purement et exhaustivement familiaux. Et dans toutes ces comparaisons définitoires, la question du processus fictionnel déployé se pose de rigueur. Dès lors comment peut-on (doit-on) analyser ces textes de l'entre-deux à la lumière de la critique contemporaine qui semble traiter différemment la question fictionnelle ?

³⁹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Préambule, Livre I, 1712-1719.

3. 1. « Je n'ai rien à voir avec l'autofiction » (Ernaux)

En 2001, Mireille Calle-Gruber parlait de

« la formidable éclosion des écritures de femmes à partir des années soixante, et en particulier dans l'ordre du récit. Car le récit, poursuit-elle, favorise l'émancipation artistique des femmes que le romanesque, au contraire, exigeant les hiérarchies et les codes du logocentrisme leur refuse »³⁹⁵.

Cette démarche féministe et cet engouement pour le récit constituent deux piliers de l'écriture ernausienne selon son propre aveu dans un entretien accordé au magazine *Lire* en avril 2000 :

« Ce ne sont ni des romans ni de l'autofiction. Ce sont des récits véridiques. [...] Je ne "fictionnalise" pas ma vie, c'est un parti pris. Je travaille plutôt dans la mémoire, ou la chose vue ».

Ce travail remémoratif se veut un garant de lucidité et d'authenticité pour elle si bien que

« Toute fictionnalisation des événements est écartée et que, sauf erreur de mémoire, ceux-ci sont véridiques dans tous leurs détails »³⁹⁶.

Annie Ernaux n'a jamais dissimulé sa méfiance à l'égard du processus fictionnel qui caractérise le roman. Cette démarche est visible dès le début de sa carrière d'écrivaine. Les trois premiers textes précédant *La Place* furent écrits à la première personne avec une identification de la narratrice par un prénom à chaque fois différent : D'abord, dans *Les Armoires vides* (1974), elle s'appelle Denise Lesur. Puis, dans *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), elle s'appelle Anne. Ensuite, curieusement, dans *La Femme gelée* (1981), aucun prénom n'est donné. A partir de *La Place*, Annie Ernaux semble avoir retrouvé le ton requis qui va définitivement l'éloigner des pièges du romanesque traditionnel. Dans notre texte, un passage évoque cette grande découverte transitoire :

³⁹⁵ Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du XXe siècle, ou les repentirs de la littérature*, Paris, Champion, 2001, p. 96.

³⁹⁶ Cf. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit.

« Par la suite j'ai commencé un roman dont il [son père] était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit. Depuis peu je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant", ou d'"émouvant" »³⁹⁷.

Cette prise de position tranchée n'est toutefois pas exclue de tout paradoxe. En effet, si l'on creuse un peu plus ces textes, l'on décèle aisément que les narrateurs s'approprient souvent certains éléments en essayant de proposer une image à celui qui n'en a pas comme c'est le cas avec les paroles rapportées par les instances narratives, les descriptions minutieuses des scènes et les prétentions des personnages. Ces points relèvent bien entendu de la fiction. Il n'est donc guère question d'insérer du romanesque dans ce qui n'en a pas besoin (chez Ernaux, en tout cas), mais bien de livrer *corps* au récit et d'essayer de faire un « comme si ».

3. 2. « Je suis aujourd'hui physiquement écœuré par la fiction » (Michon)

Depuis les travaux de Dobrovsky dans les années 70 sur les autofictions, force est de constater que ce sujet a toujours intrigué – et intrigue toujours – aussi bien les chercheurs que les écrivains eux-mêmes. Pour Viart, la fiction

« ne s'éprouve pas selon sa définition canonique de « production de l'imaginaire », mais comme *interrogation des représentations* (intimes ou sociales) qui traversent le sujet ou le corps social »³⁹⁸. (Italique de l'auteur).

Ce nouveau traitement contemporain de la question fictionnelle est intrinsèquement abordé dans l'œuvre michonienne pour l'étude et l'analyse des nouveaux rapports de la fiction dans la littérature aujourd'hui. En effet, pour Michon,

« Sans doute qu'à partir du moment où la littérature s'est constituée comme fin en soi, sans Dieu, sans justification extérieure, sans idéologie qui la soutienne, en

³⁹⁷ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.*, pp. 18-19.

³⁹⁸ Dominique Viart, « Fictions critiques » : la littérature contemporaine et la question du politique, in. *Formes de l'engagement littéraire (XVe – XXIe siècles)*, sous la direction de Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, Ed. Antipodes, Lausanne, 2006, p. 195.

champ autonome comme dit Bourdieu, c'est-à-dire en gros avec Flaubert et Mallarmé, ou un peu avant, à partir de ce moment tout écrivain a été un imposteur, puisqu'il ne pouvait s'autoriser que de lui-même »³⁹⁹.

Michon met le doigt ici sur le processus d'auto-crédation dont se sert l'auteur aujourd'hui. Cette pratique très habile a fini par jeter le soupçon sur l'essence même d'un récit de soi. Car, nous dit Michon, « [...] on sait que tout le langage ment »⁴⁰⁰, et qu'« [...] évidemment tout écrit est une fiction »⁴⁰¹, chose qui l'a sans doute poussé à prendre ses distances par rapport à elle tout en ne l'abandonnant pas complètement, devenant ainsi à la fois un objet désiré et un démon effroyable :

« Je suis aujourd'hui physiquement écoeuré par la fiction. [...] J'aime à penser que les personnages de mes textes ont existé, qu'ils ont une pierre tombale quelque part, et que devant cette pierre tombale je suis quand même un peu redevable d'un atome de réalité même si c'est englobé dans des quantités de fausseté, même si je les mets au service de ma volonté d'écrire et d'être accepté comme quelqu'un qui écrit »⁴⁰².

Mieux (ou pire) encore. Jean-Pierre Richard considère *Vies Minuscules* comme un roman. Pour lui, quand bien même Michon le décline catégoriquement, ce texte contiendrait volontairement ou non les ingrédients traditionnels du roman. Il se justifie :

« Chaque fois (chez Pierre Michon) une sorte d'autobiographie ou de petites biographies obliques, fondées sur le regard d'un témoin médiocre, oublié, romanesquement réinventé. Dans *Vies Minuscules*, plusieurs de ces assistants infimes, magnifiés pourtant du fait de leur petitesse même, permettaient de suivre, comme en écharpe, l'histoire du narrateur-héros : celle de quelqu'un en train de devenir, difficilement, un écrivain, l'auteur du roman que nous lisons »⁴⁰³.

³⁹⁹ Pierre Michon, cité par Thierry Bayle dans « Pierre Michon, un auteur majuscule », In. *Le Magazine littéraire*, avril 1997, p. 98.

⁴⁰⁰ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 14.

⁴⁰¹ P. Michon, entretien pour *Scherzo*, n°5, oct. 1998, p. 10.

⁴⁰² Pierre Michon/Antoine Spire, « La Tasse de thé de Pierre Michon », France culture, 25/11/1995.

⁴⁰³ J-P Richard, *Chemins de Michon*, op. cit., p. 33.

Encore une fois tout comme son illustre prédécesseur, Proust, Pierre Michon présente un texte qui « se caractérise par des élans de narrativité et des fragments de discours hypothétique »⁴⁰⁴. Il se présente ainsi comme la jonction d'une volonté romanesque et d'un discours critique, souvent non dénué de doutes, renouant ainsi avec la pratique fictionnelle, c'est bien que

« [...] l'on voit que tous les personnages de Michon deviennent des êtres romanesques ; c'est-à-dire en vérité des personnages, par l'épreuve, positive ou négative, assumée ou insurgée (souvent assumée *et* insurgée) qu'ils font du langage, de l'art, de la beauté »⁴⁰⁵ (Italique de l'auteur).

Le texte de Pierre Michon est ainsi construit à partir d'un double travail de remémoration et de reformulation souvent mimées par l'incertitude donnant *ipso facto* un caractère fantasmatique et fictionnel d'un écrivain en quête de soi :

« [...] la fiction herméneutique menace de recouvrir le réel sous les enchantements de l'imaginaire. La trace biographique risque ainsi d'être occultée par la glose, et le passé d'être recouvert par le présent de la narration »⁴⁰⁶.

Or, justement l'authenticité du récit michonien se trouve sans doute dans ce travail de recomposition qui s'appuie délibérément sur une indéniable qualité romanesque ainsi que sur le potentiel fictionnel avéré de l'auteur. Curieusement, Michon, pour expliquer ce travail de reconstitution, sollicite l'exemple de la figure paternelle :

« Mais on a toujours une biographie fictive, arrangée, littéraire quel que soit l'appétit d'authenticité, – et l'écrivain plus que les autres. L'absence du père, je l'ai instaurée comme ce que Barthes appelait un biographème fonctionnel. Oui, cette absence fait marcher mes textes, mais je l'ai peut-être forgée pour dérober, ou figurer, autre chose. Je ne suis plus si sûr d'avoir, comme on dit, souffert de

⁴⁰⁴ D. Viart, « Les "fictions critiques" de Pierre Michon ». in. *Pierre Michon, l'écriture absolue, op. cit.*, p. 207

⁴⁰⁵ J-P Richard, *Chemins de Michon, op. cit.*, p. 17.

⁴⁰⁶ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 85.

l'absence de mon père. Mon père doit être un leurre, le grand nom que j'ai donné à l'absence. Le *il* dans son inhumaine perfection »⁴⁰⁷ (Italique de l'auteur).

Ainsi, en se rendant compte de la difficulté de reconstituer la saga familiale, mais globalement de l'impossibilité d'un passé parfaitement fidèle comme le souhaitait un certain Proust, le narrateur michonien s'invente un passé, établit une filiation supplétive et – parfois substitutive – visant à recoudre les fissures que le temps a emportées avec lui, et en premier lieu la vacance paternelle. Cette poétique du deuil met en lumière des portraits qui tergiversent entre un devoir de mémoire et une tentative du romanesque, entre une volonté d'embrasser le réel et un risque de s'engouffrer dans la fiction à tel point que cette dernière, dans *Vies minuscules*, « hésite entre une indécidabilité des traces et une énumération du défaut des vues »⁴⁰⁸.

3. 2. 1. Le doute comme passage à la fiction

Si la vocation première du récit de filiation contemporain, on le sait, est de rendre hommage à des personnes ayant réellement existé, il n'en reste pas moins que cet exercice est semé d'embûches, de défauts et bien évidemment de doutes quant à l'exactitude même des souvenirs relatés. Ainsi,

« plus que dans une analyse des faits, c'est dans une évocation des effets, une restitution des répercussions et un entrelacement des temporalités que s'engage le récit de filiation, insinuant le soupçon au cœur même du discours historique »⁴⁰⁹.

Pour sa part, Marc Chénétier⁴¹⁰ oppose à ce propos les récits fictionnels américains, qui se placeraient selon lui « au-delà du soupçon », aux récits fictionnels français⁴¹¹ qui s'inscrivent d'après lui délibérément dans le soupçon et dans ce rapport ambigu à la langue et aux souvenirs.

⁴⁰⁷ Cf. L'entretien de Pierre Michon avec Tristan Hordé, in. *Recueil*, n°21, printemps 1992, p. 94. Interview disponible aussi sur le lien : <http://editions-verdier.fr/2014/10/19/recueil-no-21-printemps-1992/>

⁴⁰⁸ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 190.

⁴⁰⁹ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 368.

⁴¹⁰ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Le Seuil, 1989.

⁴¹¹ A l'exception de certains textes comme le rappelle Viart (1999 : 136) à la suite de Jean-Luc Moreau (*La Nouvelle fiction*, Paris, Critérian, 1992).

Ces deux théories se confirment très facilement chez Pierre Michon qui nous glisse un narrateur ne cessant de projeter différentes hypothèses d'un même souvenir en laissant planer le doute sur l'existence réelle même de certaines scènes. Michon entretient des rapports assez ambigus avec le réel. Ce dernier est fabriqué et assuré par le biais d'une inédite articulation d'assertions et de suppositions, d'affirmations et de confirmations. Fabuleux passeur de mémoire, le narrateur michonien énumère pourtant les failles de sa mémoire, laissant ainsi se perpétuer un certain « mythe inépuisable » (*VM*, p. 25), par le biais de « secrètes palabres » (*Idem*) et d'une « centième variante d'une histoire » (*Idem*). Et c'est ainsi que le doute parcourt en long et en large le récit michonien remettant en cause l'impuissance de la mémoire et/ou la volonté de fictionnalisation chez l'auteur.

L'expérience du narrateur incertain qui refuse de céder à la fausse omniscience valide par ailleurs cette idée. En effet, dans *Vies Minuscules*, le narrateur de Pierre Michon en use abondamment quitte à fragmenter profondément le récit. Subdivisé en 8 portraits, le récit michonien fait par moments et par endroits intervenir un critique intradiégétique dont les propos sont des métadiscours venant attester ou non de la pertinence des souvenirs du narrateur. Ces interventions sont délivrées sous forme de questions, d'exclamations, de notes, de remarques, ou d'épanorthoses, venant ainsi briser la construction narrative du texte en installant un certain doute à propos de la sincérité du narrateur.

A regarder de plus près, l'on pourra dire que cette entreprise fictive est perceptible dès les premières lignes du livre :

« Avançons dans la genèse de mes prétentions.

Ai-je quelque ascendant qui fut beau capitaine, jeune enseigne insolent ou négrier farouchement taciturne ? À l'est de Suez quelque oncle retourné en barbarie sous le casque de liège, jodhpurs aux pieds et amertume aux lèvres, personnage poncif qu'endossent volontiers les branches cadettes, les poètes apostats, tous les déshonorés pleins d'honneur, d'ombrage et de mémoire qui sont la perle noire des arbres généalogiques ? Un quelconque antécédent colonial ou marin ? »⁴¹².

⁴¹² P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 9.

Ce début, qui fait grandement penser au début de *La Route des Flandres* de Claude Simon, donne d'ores et déjà un avant-goût de ce que serait une (auto-)biographique oblique chez Pierre Michon. Après avoir annoncé la couleur dans l'incipit, le narrateur revient à la page 18 sur son travail de remémoration qui s'effectue à force de postulats :

« La forêt enfin se referme comme un livre : le héros est livré à la chance, son biographe à *la précarité des hypothèses* » (Nous soulignons).

Cette écriture du doute et cette incertitude des souvenirs font ici office de résistance et/ou de détournement du chapitre vacant de la mémoire de l'auteur-narrateur. Ainsi, s'appuyant délibérément sur le pouvoir imaginatif ainsi que sur l'étincelle fictionnelle, et de façon pour le moins oblique et incertaine, le narrateur michonien part à la (con-)quête de la part obscure de son être et de son passé comme dans ce passage de *Les Onze* qui interroge magistralement le dessein littéraire de Pierre Michon :

« Je me demande, Monsieur, s'il est bien utile de vous raconter cela, ces histoires de famille et ces hautes généalogies à quoi notre époque tient tant ; s'il est besoin de remonter si loin, dans ces pâles existences qui ne sont après tout que des on-dit, des causes hypothétiques, [...] »⁴¹³.

Ces « causes hypothétiques » jalonnent *Vies minuscules*. D'un bout à l'autre, il serait intéressant de voir que les incises, les épanorthoses, les syntagmes tels que « Nul ne sait plus » (p. 11), ou encore les constructions hypothétiques commençant par « Je me plais à croire que » (p. 10), « J'ose le croire » (p. 14), « Je me doute que » (p. 21), etc. ornent le texte et ponctuent le récit tout en lui conférant un caractère assez fantasmatique.

A un moment donné, le narrateur émet l'hypothèse qu'Antoine Peluchet serait parti en Amérique « pour accomplir lointainement la fiction paternelle »⁴¹⁴. En cause aussi sans doute « le bannissement et le père refusé »⁴¹⁵, apprend-on par la suite. On découvre aussi combien Toussaint et Juliette, parents d'Antoine, avaient souffert de ce départ inexplicable. Mais ce qui les a quelque un peu réconfortés, ce sont les lettres que le jeune aventurier aurait envoyées du Nouveau Monde :

⁴¹³ P. Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009, p. 29.

⁴¹⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 49.

« Antoine avait écrit, du Mississippi ou du Nouveau-Mexique, pays barbare au-delà de Limoges : et rien, après tout, ne me permet avec rigueur d'affirmer que ces lettres, que nul ne vit, ne furent pas »⁴¹⁶.

On lira plus loin :

« Le réel, ou ce qui se veut donner pour tel, reparut.

Imaginons-les (Fiéfié et Toussaint), [...] »⁴¹⁷.

Avant de poursuivre :

« Ce qu'il en fut réellement, nul ne le sait ; les vieux l'ont pu savoir (je ne l'affirme pas), après le passage incongru du messager au huit-reflets : mais rien ne nous apprendra qui fut celui-ci, et quel fut son message »⁴¹⁸.

Ces trois passages traduisent par excellence le travail spéculatif du narrateur michonien. Ils soulignent surtout que l'écart spatio-temporel des scènes racontées combiné à la fatale défaillance de la mémoire humaine ainsi qu'à la déformation des informations reçues par le narrateur condamnent ce dernier à délivrer des fragments, des bribes d'existence, et parfois à des hiéroglyphes d'une ambiguïté hallucinante. Ainsi, tout un processus hypothétique rythme le récit à force de « sans doute », de « peut-être », de « j'imagine » et de leurs dérivés. Cette démarche octroie dès lors un caractère foncièrement fictionnel à la narration qui n'est autre que l'écran sur lequel la fiction propulse ses traces, les commente et leur (re-)donne vie. Cette poétique de l'incertitude a poussé Dominique Viart à qualifier Pierre Michon de « rhétoricien de l'hésitation »⁴¹⁹. Ce processus d'écriture pose également la question de savoir quel positionnement et quel point de vue prend Pierre Michon vis-à-vis à la fois de son propre narrateur, d'une part, et de ses propres créatures romanesques, de l'autre. L'on peut également se poser la question de savoir quelle place tient le lecteur dans le projet michonien. Ce lecteur que le narrateur charrie, brusque et enjôle est présent partout dans le texte. Cette présence est

⁴¹⁶ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 44.

⁴¹⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 46.

⁴¹⁸ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁹ Cité par D. Faust, « Archive, Biographie, et autobiographie oblique dans *Vies minuscules* de Pierre Michon, *op. cit.*, p. 137.

souvent liée à une absence de l'exactitude du souvenir comme on l'a vu avec les premiers paragraphes du livre et comme on peut le déceler très facilement dans cet extrait :

« Je n'ai pas d'autres souvenirs de ce jour où j'allai saluer vos dépouilles.

J'ai menti : j'en ai un autre »⁴²⁰.

Impliquer le lecteur dans le récit vise dans ce cas à atténuer ses doutes et méfiances et à accentuer cette volonté de le ramener à la cause du narrateur. Cette stratégie pragmatique que l'on hérite de Diderot a longtemps démontré sa fiabilité en ce sens que le lecteur de ces textes finit par adhérer très facilement aux spéculations de l'instance narrative.

3. 2. 2. *Vies minuscules* ou la fable ancestrale ?

Le livre de Pierre Michon, scandé par les disparitions de ces ancêtres méconnus, tente de remonter le cours de leurs existences en mettant l'accent sur le défaut de la transmission. Pour pallier ces brèches familiales, le narrateur des *Vies minuscules* va même jusqu'à parler de ces « bouts de ficelles à lier en place de ce chaînon manquant » (*VM*, p. 78). Dès lors, l'on peut avancer que ce livre ne serait pas moins qu'un récit des ancêtres fait par ces derniers dans la mesure où presque la moitié des portraits évoque le rôle des grands-parents dans la narration des faits passés, à tel point qu'à un moment donné du livre, le narrateur déclare ne pas vouloir évoquer la sœur aînée d'Antoine Peluchet juste parce qu'« Élise n'en parlait pas » (p. 27). Et il en est de même pour André Dufourneau qui n'a jamais été l'ancêtre biologique du narrateur car il a été adopté par les arrière-grands-parents maternels de ce dernier. Malgré cela,

« [...] Dufourneau est vivant comme ce dont il rêve ; il est mort depuis longtemps ; je n'abandonne pas encore son ombre »⁴²¹.

Le narrateur fait ici état d'un passé en miettes, dont les décombres et les débris semblent tout à coup plus pesants que jamais, d'où la volonté de rendre hommage dans un livre qui combine habilement spéculation narrative, mythe familial et sources littéraires diverses. C'est sans doute

⁴²⁰ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 73.

⁴²¹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 18.

ce caractère multidimensionnel qui a poussé David Faust à considérer que dans le cas des *Vies minuscules*, il s'agit

« peut-être davantage d'une autobiographie déguisée dans les habits somptueux de la biographie apologétique inspirée des hagiographies médiévales »⁴²².

Et Jean-Pierre Richard d'avancer que :

« [...], son roman célèbre l'existence de ceux qui ne sont ni tout à fait personne, ni tout à fait quelqu'un, ou les deux peut-être à la fois. Heureux donc les minuscules puisque le royaume des Lettres est à eux – et, à travers eux, à nous »⁴²³.

Dans *Vies minuscules*, les contes de la grand-mère Élise côtoient les livres de Balzac, de Hugo ou de Flaubert. Rimbaud y croise Faulkner et les virtuoses de peinture scandent le récit. Cette coexistence donne déjà un éclat romanesque au projet (auto-)biographique mais assure également une certaine unicité comme n'a pas manqué de le rappeler D. Viart :

« Le singulier choisi pour le sous-titre – "récit" – donne au livre une unité que le pluriel de *Vies minuscules* menaçait de dissoudre »⁴²⁴.

Ces « célèbres silhouettes de la bibliothèque », comme les appelle Laurent Demanze⁴²⁵, en coexistant avec la mythologie familiale, font figure d'autorité dans le projet michonien, mais disent aussi quelque chose de l'ordre de l'incomplétude, dans la mesure où Pierre Michon nous présente un narrateur qui ne cesse de se disperser en autant de figures de soi irréconciliables, comme furent jadis ses ancêtres. Evoquant ces figures familiales disparues, Demanze parlera par la suite d'une « foule des ombres », d'une « communauté enfouie » qui hante, secoue et départage l'écrivain contemporain en « tensions contradictoires, en réflexions singulières sans synthèse possible », conclut Demanze⁴²⁶.

Pierre Michon surjoue ainsi la médiatisation de ses personnages (notamment Antoine Peluchet, André Dufourneau, Georges Bandy et le père Foucault) et les projette dans l'espace

⁴²² D. Faust, « Archive, Biographie, et autobiographie oblique dans *Vies minuscules* de Pierre Michon, *op. cit.*, p. 126.

⁴²³ J.-P. Richard, *Chemins de Michon*, *op. cit.*, p. 32.

⁴²⁴ D. Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon*, *op. cit.*, p. 22.

⁴²⁵ L. Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 87.

⁴²⁶ L. Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, pp. 35-36.

de l'œuvre, donnant de cette manière naissance à une sorte de « performance » magistralement jouée par plusieurs personnages qui constituent solidairement le personnage du narrateur. Cette attitude posturale « réengendre l'auteur, le démultiplie »⁴²⁷, créant ainsi une « fable biographique », écrivait Philippe Roussin⁴²⁸. Dès lors, l'enjeu final de ces « contes de filiation » (*VM*, p. 203), comme les nomme Pierre Michon lui-même, serait sans doute la reconstruction d'une figure familiale et, se faisant, la construction d'une identité personnelle.

3. 3. Mise en continuité et en contiguïté d'une « parole absolue »

Comme nous l'avons avancé, dès le paratexte, la question sociologique chez Annie Ernaux est amorcée par le biais d'une citation de Jean Genet évoquant la trahison. L'incipit qui suit, en abordant la réussite aux épreuves pratiques du Capes, représente par excellence cette rupture sociale puisque la narratrice évoque une réussite professionnelle qui va la séparer à jamais de son milieu d'origine. Dès lors, ce texte se présentera comme un projet de remise en question, de culpabilisation et de rachat. L'itinéraire adopté par la narratrice est celui d'une instance narrative en quête de soi, de vérité et de genre littéraire adéquat.

Il faut dire que *La Place* est pour l'œuvre ernausienne ce que *Vies minuscules* est pour l'œuvre michonienne, en ce sens que chacun de ces textes, en problématisant la question générique, pose habilement les piliers des prochains livres publiés. A propos de cette généricité ambiguë, Pierre Michon s'explique lors de son entretien avec Catherine Argand :

« Je ne les qualifie pas [parlant des VM]. Je veux être libre, écrire dans une forme qui n'a pas de nom. Pourquoi faudrait-il le faire ? Les petits poèmes en prose de Baudelaire, *La Recherche du temps perdu* de Proust ou *Les Confessions d'un mangeur d'opium* de Thomas de Quincey ne sont pas estampillés. La notion de genre finit avec le XVIIIe siècle »⁴²⁹.

Ce traitement michonien de la question générique nous rappelle évidemment le célèbre passage que nous avons initialement cité de Pascal Quignard sur la volonté contemporaine d'en

⁴²⁷ J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 30.

⁴²⁸ Ph. Roussin, *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 50.

⁴²⁹ Cf. Entretien avec Catherine Argand, art. cit.

finir avec les genres mais aussi sur ce que Christelle Reggiani nomme une « obliquité contemporaine » et ses deux formes :

« La rupture diégétique de la métalepse, et la provocation incongrue représentée par des récits où la singularité du solipsisme ne laisse apparemment subsister que la forme pure de l'adresse »⁴³⁰.

Par ailleurs, en traitant de ces textes inclassables aux yeux des critiques et parfois des écrivains eux-mêmes, Jean-Pierre Richard avait en 1990 parlé d'« autobiographie oblique et éclatée » et Bruno Blanckeman en l'an 2000 de « récit transpersonnel ». Ce qui valide concrètement ces postulats à propos de Pierre Michon, c'est le fait que les deux premiers portraits des *Vies minuscules* (« Vie d'André Dufourneau » et « Vie d'Antoine Peluchet ») assurent une narration davantage biographique avant que cette dernière ne vire vers une écriture résolument autobiographique à partir du troisième portrait (« Vies d'Eugène et de Clara »). Cela dit, dans la mesure où chaque portrait peut très bien être lu indépendamment, constituant ainsi un magnifique processus autotélique, il fait particulièrement partie d'une composition *holistique* ayant une très puissante cohérence et cohésion internes, et chemin faisant,

« la mémoire de l'écrivain s'ouvre aux temps oubliés, ou jamais vécus, à travers lesquels il inspecte les marges enfouies de son identité »⁴³¹.

Ce travail de (re-)composition est aussi un travail de reconquête de soi, des souvenirs, du temps et du monde.

3. 3. 1. Le « moi » et le « monde »

Dans la brochure de la 23^{ième} édition du Festival du Livre de Nice (2018), Éric-Emmanuel Schmitt, Président d'honneur de l'événement, écrivait :

« Aujourd'hui, à 58 ans, qu'ai-je compris de mon chemin ? Écrire me relie aux autres. Écrire me crée des intimités inattendues. En écrivant, je deviens femme,

⁴³⁰ Ch. Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, op. cit., p. 173.

⁴³¹ L. Demanze, *Encres orphelines*. op. cit., p. 368.

vieillard, enfant, romain, japonais, je vis dans une autre peau, une autre âme, un autre temps ou une autre époque »⁴³².

Cette vision de l'écriture est largement partagée par Pierre Michon et Annie Ernaux. Écrire pour partager et rapprocher, tel est sans doute l'un des objectifs majeurs des deux projets. Dans le livre de Michon par exemple, l'on va encore plus loin jusqu'à interroger les liens qui unissent ou plutôt qui désunissent le « moi » et le « monde ». L'on peut ainsi lire :

« Et bien sûr la théorie littéraire me répétait à satiété que l'écriture est là où le monde n'est pas ; mais quelle dupe j'étais : j'avais perdu le monde, et l'écriture n'était pas là »⁴³³.

La question de « Comment peut-on écrire sans se couper du monde ? » jalonne et hante l'œuvre michonienne. Il disait aussi plus loin :

« Les amphétamines me brisaient ; mais je pense aujourd'hui, avec un serrement de cœur et un regret comme de femme jadis mienne et que je n'aurai plus, que je leur dois les instants du bonheur le plus pur, et en quelque sorte littéraire. En ayant pris, j'étais impeccablement seul ; j'étais roi d'un peuple de mots, leur esclave et leur pair ; j'étais présent ; le monde s'absentait, les vols noirs du concept recouvraient tout ; alors, sur les ruines de mica radieuse de mille soleils, mon écriture postiche, virtuelle et souveraine, spectrale mais seule survivante, planait et plongeait, déroulant une interminable bandelette dont j'emmaillotais le cadavre du monde »⁴³⁴.

Pour comprendre ces références michoniennes à la relation moi-monde, il faut savoir que les limites de cette traditionnelle et vilaine séparation ont majestueusement été mises en lumière dans *Je est un autre* (Seuil, 1980) de Philippe Lejeune pour qui écrire sur soi serait aussi un acte multiple qui invite à impliquer volontairement ou non les destins d'autrui, et *vice versa* d'ailleurs :

⁴³² Cf. Le programme définitif distribué gratuitement à l'occasion de la 23^{ième} édition du Festival du Livre de Nice ayant eu lieu du 1 au 3 juin 2018, Nice Matin Communication-Impression, Ville de Nice.

⁴³³ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 138.

⁴³⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 183-184.

« La première personne recèle donc toujours une troisième personne occultée, et, [qu'] en ce sens, toute autobiographie est par définition indirecte »⁴³⁵.

Cette découverte de soi passe, selon Paul Ricœur, par un détour généalogique. Cette opération se réalise

« comme si l'homme n'accédait à sa propre profondeur que par la voie royale de l'analogie »⁴³⁶.

Cette poétique de la substitution scande avec empathie la narration, engendrant ainsi l'image d'une « fraternité malheureuse » très convoitée et visible chez Michon. Que ce soit lorsqu'on parle d'André Dufourneau, d'Antoine Peluchet, du père Foucault ou encore de l'abbé Bandy, la trajectoire tragique de ces personnages est profondément imbriquée dans le destin malheureux du narrateur lui-même, qui cherche par le détour de la mémoire et du pouvoir fictionnel à leur tracer un destin singulier certes, mais aussi une intrigue commune et cohérente.

3. 3. 2. Le « je personnel » et le « je transpersonnel »

Dans *L'Œil vivant*, Jean Starobinski revient sur cette imbrication en stipulant que :

« Dans l'équation *moi = moi*, le nom intervient, aux yeux des autres, à la place du signe d'égalité. Confiée à notre nom, notre identité s'y trouve aliénée : elle nous vient d'autrui et par autrui »⁴³⁷ (Italique de l'auteur).

Davantage chez Ernaux que chez Michon, l'œuvre littéraire tend à explorer cette identité à la fois plurielle et traversée par l'altérité. Cette notion d'altérité peut laisser conclure à une sorte de paradoxe chez Ernaux, qui, d'un côté se consacre à une écriture personnelle du moi et de l'autre tend à parler de l'autre. Mais Ernaux semble parfaitement réussir ce pari périlleux de parler de/à *soi-même comme un autre*, pour citer un célèbre ouvrage de Paul Ricœur publié en 1990. On peut également penser à Montaigne qui écrivait autrefois : « Je ne dis les autres, sinon pour d'autant mieux me dire » (*Essais*, I, XXVI, « De l'institution des enfants »). Ernaux

⁴³⁵ Ph. Lejeune, « L'autobiographie à la troisième personne », in *Je est un autre*, op. cit., p. 78.

⁴³⁶ P. Ricœur, *Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1988, [1960], p. 11.

⁴³⁷ J. Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, [1961], p. 239.

se reconnaît parfaitement dans ce passage. D'autant plus que pour elle, « les autres sont en nous, toujours, d'une façon ou d'une autre »⁴³⁸.

D'ailleurs, les premiers textes d'Ernaux instaurent déjà l'idée d'une identité aussi bien singulière que multiple, mobile qu'inaccessible. A regarder de plus près, l'on se rend compte que *La Place* par exemple n'aborde pas uniquement la question du « déplacement », c'est aussi – et peut-être surtout – une analyse de la façon dont l'auteure se trouve elle-même déplacée comme en témoignent certains passages à l'instar de celui-ci :

« Tout ce que j'aimais me semble *péquenot*...Même les idées de mon milieu me paraissent ridicules...l'univers pour moi s'est retourné »⁴³⁹ (Italique de l'auteure).

Ainsi, d'un livre à l'autre, Annie Ernaux a fixé les piliers d'une sorte d'« autobiographie impersonnelle » en mêlant la réflexion à la confession, la raison à l'émotion, et en avantageant le raisonnement à la seule peinture du quotidien et à la confrontation idéologique.

Quant à Pierre Michon, son œuvre se rapprocherait davantage de celle de Plutarque. Considérons tout d'abord ce passage extrait de l'excipit de *Vies minuscules* :

« A leur recherche pourtant, dans leur conversation qui n'est pas du silence, j'ai eu de la joie, et peut-être fut-ce aussi la leur ; j'ai failli naître souvent de leur renaissance avortée, et toujours avec eux mourir ; j'aurais voulu écrire du haut de ce vertigineux moment, de cette trépidation, exultation ou inconcevable terreur, écrire comme un enfant sans parole meurt, se dilue dans l'été : dans un très grand émoi peu dicible. Nulle puissance ne décidera que je n'y suis en rien parvenu. Nulle puissance ne décidera que mon émoi en rien n'éclata dans leur cœur »⁴⁴⁰.

Ce passage de *Vies minuscules* que l'on vient de lire fait grandement écho à un autre extrait de *Vies parallèles* de Plutarque :

« Quand je me mis à écrire ces vies, ce fut au commencement pour profiter aux autres ; mais depuis j'y ai persévéré et continué pour profiter à moi-même, regardant en cette histoire comme dans un miroir, et tâchant à raccourter

⁴³⁸ A. Ernaux, *Le Vrai lieu*, Paris, Gallimard, 2014, p. 102.

⁴³⁹ A. Ernaux, *LP*, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴⁰ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 206.

aucunement ma vie, et la former au moule des vertus de ces grands personnages. Car cette façon de rechercher leurs mœurs, et écrire leurs vies, me semble proprement un hanter familièrement et fréquenter avec eux, et m'est avis que je les loge tous chez moi les uns après les autres, [...] »⁴⁴¹.

Malgré l'inexistence de preuves matérielles, Gérard Walter, l'éditeur de Plutarque à la « Pléiade » va même dans sa préface jusqu'à émettre l'hypothèse que ce dernier aurait ainsi rédigé sa propre « biographie » en miroir des autres existences qu'il écrit et décrit. C'est exactement et curieusement ce qu'a conclu Jean-Pierre Richard à l'issue de sa lecture et de son analyse minutieuses des *Vies minuscules* de Pierre Michon.

Il faut dire que chez Michon, aucun ancêtre ou personnage central ne raconte sa propre histoire. Tout le récit est soit transmis par les soins d'un conteur familial (notamment, les grands-mères), soit délivré par un narrateur aussi incertain qu'indécis. Ainsi, s'inventer une mémoire plutôt sélective, et une amnésie plutôt sélective elle aussi, sont sans doute le propre des *Vies minuscules* dont Dominique Viart rapproche l'art de conter à la figure du « palabreur » et à son oralité⁴⁴².

3. 3. 3. Des brèches de réalisme

Cette ambiguïté qui existe entre le « je personnel » et le « je transpersonnel » pourrait laisser conclure à une méfiance à l'égard du réalisme narratif au sens le plus propre. D'autant plus que l'appréhension à l'égard du Moi ne la conduit plus à s'observer uniquement de l'extérieur, il est dorénavant question de « se voir » à partir du regard d'une tierce personne qui a temporairement établi sa présence au monde, et dans des représentations qui attestent parfois démesurément de son « peu de réalité », de sa vulnérabilité, voire de son laconisme.

A ce propos, Ernaux a dû surmonter cette contrainte afin de pouvoir divulguer les diverses et complexes réalités du sujet. Ainsi, chez elle, la vie est délivrée dans son instantanéité, une démarche qui vise à repousser au plus loin les effets et les affects du pouvoir fictionnel. Pour ce faire, l'auteure, et *a fortiori* la narratrice, tente tant bien que mal d'éradiquer la quête du

⁴⁴¹ Plutarque, *Vies parallèles*, Tome I, trad. Jaques Amyot, éd. G Walter, Paris Gallimard, coll. « Pléiade », 1951, pp. 566-567.

⁴⁴² Cf. D. Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2004, p. 28.

sublime, du pittoresque et du caricatural, en recherchant la « ligne réaliste ». Cette dernière est parfois suggérée par plusieurs procédés littéraires comme nous avons pu le voir dans une étape antérieure.

Chez Pierre Michon, le réel est relatif et *Vies minuscules* en témoigne par bien des exemples dont le plus éloquent serait l'effacement pur et simple du prénom du narrateur. Aucun passage du livre ne précise clairement l'identité civile du narrateur mais tout porte à croire que c'est bel est bien de Pierre Michon qu'il s'agit. Aucun nom n'est ainsi avancé mais juste le diminutif « Pierrot » (p. 195) qui est balancé dans un bar pour désigner le narrateur. C'est sans doute pour cela que Laurent Demanze, au lieu de parler d'un projet autobiographique, préfère appeler ce texte « l'invention d'une signature » (p. 71). Cette « signature » onomastique serait, à la suite des travaux de Philippe Lejeune⁴⁴³, ce qui permet de valider la distinction entre « autobiographie » et « roman autobiographique ». La présence de cette « signature », symbolisée par le prénom qui n'est autre que celui de l'auteur, donne une certaine légitimité au projet autobiographique comme le rappelle le théoricien français : « Le sujet profond de l'autobiographie, c'est le nom propre »⁴⁴⁴. Ce projet est donc assumé et assuré par une revendication narrative attestant ainsi de la célèbre triple identification auteur-narrateur-personnage.

Or, si l'on creuse davantage le texte michonien, l'on se rend également compte qu'il contient quelques éléments du réalisme en la présence de certains objets ayant réellement appartenu aux personnages qui composent ce recueil, comme le paquet de café aux grains verts d'André Dufourneau, la relique des Peluchet, certaines œuvres des frères Bakroot mais aussi quelques objets futiles offerts par Clara, la grand-mère maternelle du narrateur. Pour Jean-Pierre Richard, ces souvenirs matériels

« ont valeur tout à la fois de retransmission et de rupture ; ils prolongent de diverses manières des souvenirs ou un lignage, tout en y instaurant un pouvoir d'absentement. Reliques, mais aussi fétiches, mots de passe : ce qu'ils font pourtant passer, c'est qu'ils propagent d'être en être, ou de génération en génération, c'est la capacité d'un manque, en eux signalé ou occulté »⁴⁴⁵.

⁴⁴³ Ph. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 24, idée reprise aussi dans *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 33.

⁴⁴⁴ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴⁵ J-P Richard, « Servitude et grandeur du minuscule », art. cit., pp. 94-95.

Le souvenir de ces objets, si infimes soient-ils, dit aussi quelque chose de l'hommage, de la reconnaissance et de la célébration.

4. Entre mélancolie et célébration

En 1986, Jacques Roubaud publie *Quelque chose noir*, un recueil de poèmes. Le narrateur reprend à la troisième personne du singulier un passage du journal d'Alix Cléo Roubaud, sa défunte épouse :

« Elle avait aimé la vie passionnément de loin, sans l'impression d'y être ni d'en faire partie. Malheureuse, elle photographiait des pelouses tranquilles et du bonheur familial. Extase paradisiaque, elle photographiait la mort et sa nostalgie »⁴⁴⁶.

Cette vision mélancolique des choses et cet intérêt affiché pour la mort jalonnent profondément les écritures contemporaines. C'est en pleurant les morts qu'on célèbre leur mémoire et c'est en chantant leur souvenir qu'on essaye de leur trouver une place dans la littérature universelle. Cette expérience de la commémoration laisse toutefois émerger une certaine mélancolie essentielle. Comme le rappelle très justement Laurent Demanze,

« De Baudelaire à Barthes, en passant par le surréalisme, s'est en effet affirmée une modernité mélancolique qui a fait droit à une expérience de la revenance et à une éthique du deuil »⁴⁴⁷.

Cette poétique du deuil est une composante majeure du récit de filiation contemporain. A ce propos, nos deux narrateurs se livrent à un exercice de (re-)composition des plus hardies. Dépouillé de l'affection paternelle, tout leur récit baigne dans une tonalité hypocondriaque sortant ainsi au grand jour une « littérature de deuil ». Pour Anne Strasser, cette formule,

« renvoie avant tout à un contenu. Comme le terme « deuil » lui-même, elle recouvre la mort et la perte d'un être cher, la douleur éprouvée, le temps durant

⁴⁴⁶ Jacques Roubaud, *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard, 1986, p. 15.

⁴⁴⁷ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 367.

lequel ce deuil se « porte » ou plus justement s'éprouve et également, indirectement, la possibilité de « faire son deuil », soit de se résigner à cette perte »⁴⁴⁸.

A la lecture de nos deux œuvres, il semblerait que ces étapes énumérées soient parfaitement représentées et respectées. Or, la problématique concernant le choix des personnages abordés revient souvent sur la table des chercheurs. Aux questions de : « Pourquoi avez-vous fait le choix d'écrire sur tel ou tel personnage ? » et « Pensez-vous que vous traitez de la même manière les célèbres et les inconnus ? », Pierre Michon répond :

« Écrire, c'est transformer des abîmes de banalités en sommets mythologiques. Lorsque j'écris sur les misérables, j'utilise la langue des anges pour rendre compte de leurs vies bousillées, pour les sauver. En revanche, lorsque j'écris sur des grands noms, Rimbaud, Watteau, Goya, je casse des mythes pour mieux les reconstruire. Comme si le fait de mettre ces hommes portés au pinacle dans l'égout les relançait encore plus haut. Je ne peux faire de beaux textes qu'en tenant les extrêmes : l'oraison et l'insulte, le saint et le minable, l'Athénien et le barbare »⁴⁴⁹.

Cette poétique de l'entre-deux comme nous l'avons déjà examinée dans une étape antérieure permet à l'auteur d'être un fabuleux passeur littéraire qui ne cesse de voguer d'un destin à un autre, d'un registre à un autre, d'un univers à un autre. Ainsi, entre culte du peu et apothéose de l'oblique, l'instance narrative michonienne se crée une mémoire auprès de ces humains sans légende, et contrôle les facettes de son identité au miroir de ces êtres infâmes dont elle emboîte les branches insuffisantes, voire absentes de son arbre généalogique.

Dans son entretien avec Catherine Argand, et tout en restant toujours fidèle à sa carrière littéraire, Michon réaffirme sa flamme pour les personnages ayant réellement existé et son désir de s'éloigner de toute création de personnages foncièrement fictionnel :

⁴⁴⁸ A. Strasser, « Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie : du ressassement à la réparation », in *Revue Analyses*, vol. 7, n° 1, hiver 2012, p. 199.

⁴⁴⁹ Entretien avec Catherine Argand », art. cit., p. 38.

« Je n'ai pas besoin d'inventer des vies, des personnages. Il y a suffisamment de gens qui sont morts et qui attendent que l'on parle d'eux. [...], pour changer leur viande en texte, leur échec en or »⁴⁵⁰.

Cette volonté commémorative légitimise le projet dans son ensemble. Ainsi, Annie Ernaux et Pierre Michon semblent tenter tant bien que mal de racheter le destin passé de ceux qui ne furent « personne » en les transformant en personnages à part entière. Ils passent *ipso facto* des contradictions du souvenir (restituer fidèlement le passé) à une déontologie de l'écriture et de la littérature (restituer leur dû à ceux qui en furent privés). Ces textes de la filiation se veulent être les défenseurs légitimes d'une classe sociale ayant été longtemps éloignée du royaume des Lettres. Ils veulent faire entrer en littérature ceux qui en étaient exclus. Pour Pierre Michon,

« [...] c'est au nom de cela que tous les hommes méritent, ici ou là, un chapitre. Ceux qui ont vainement demandé au monde leur dû, c'est-à-dire ceux qui ont existé, les anciens vivants, aspirent à un corps de mots, plus solide, plus charmant, un peu mieux rétribué, un peu moins mortel que l'autre. Ils nous font signe de les rappeler, et de les envoyer *chercher quelqu'un sur une lande* »⁴⁵¹ (Italique de l'auteur).

Ce passage met l'accent sur le caractère délibéré de la démarche commémorative de ces récits de filiation qui visent à la fois à sortir ces cadavres de leur tombe mais aussi à les présenter sous leur meilleur jour.

5. Tombes et cimetières :

Dans la littérature d'aujourd'hui, l'évocation des morts et des tombes constitue bien le centre névralgique et la colonne vertébrale de tout le récit. Cet intérêt affiché pour la tombe enténébre les écrits de soi contemporains. *La Toussaint* (Gallimard, 1994) de Pierre Bergounioux, *Les Géorgiques* (Minuit, 1981) et *L'Acacia* (Minuit, 1989) de Claude Simon, ou encore une bonne partie de l'œuvre de Jean Rouaud en sont les parfaits exemples. Nos deux œuvres n'en font pas

⁴⁵⁰ P. Michon, « entretien avec Catherine Argand », art. cit., p. 38.

⁴⁵¹ P. Michon, « Entretien dans *Recueil* n°21, printemps 1992 ».

l'exception. *Vies minuscules* par exemple, est un livre multidimensionnel. Il raconte la vie de ces orphelins à ascendance défailante. Dans ce texte, le narrateur évoque le récit d'existence de certains disparus sans descendance, comme Antoine Peluchet :

« Tous ces gens sont bien morts. Au cimetière de Saint-Goussaud, la place d'Antoine est vide, et c'est la dernière : s'il y reposait, je serais enterré n'importe où, au hasard de ma mort. Il m'a laissé la place. Ici, fin de race, moi le dernier à me souvenir de lui, je serai gisant : alors peut-être il sera mort tout à fait, mes os seront n'importe qui et tout aussi bien Antoine Peluchet, près de Toussaint son père. Ce lieu venteux m'attend. Ce père sera le mien. Je doute qu'il y ait jamais mon nom sur la pierre : il y aura l'arceau des châtaigniers, d'inamovibles vieux en casquette, de petites choses dont ma joie se souvient. [...] ; les miens ici et là dans du bois pourrissant ; les villages et leurs noms ; et encore du vent »⁴⁵².

Cette écriture tombale, on la trouve aussi à la fin du portrait d'Eugène et de Clara quand la mère du narrateur se rend au cimetière afin de se recueillir sur la tombe de ceux-ci. On assiste alors à une scène de mise en abyme assez particulière où destins et hasards s'entremêlent et où interrogations et malaises s'enchaînent :

« Les noms des *Vies minuscules* sont attestés sur les dalles des cimetières du Limousin, je les entendus de la bouche de ma grand-mère, et j'ai connu en chair et en os certains des hommes provisoires qui ont habités ces noms plus durables »⁴⁵³.

Cette déclaration n'est pas sans rappeler cet autre passage du livre (p. 28) :

« Cet objet suivit jusqu'à moi la filière que j'ai dite, et épousa tous ces noms ; et tous les noms que j'ai dits sont attestés ici et là par les stèles des cimetières de Chatelus, Saint-Goussaud, Mourioux, invariables sous le grand soleil et dans le gel des nuits ; et toutes les chairs variables qui habitèrent ces noms en appelèrent à la relique quand elles durent en découdre avec l'essentiel, quand dans son nid

⁴⁵² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 55.

⁴⁵³ Cf. *Magazine littéraire*, n°353, avr. 1997, p 102.

vivant l'être se heurte à lui-même et de ce heurt paraît ou disparaît, quand il faut naître et mourir ».

L'évocation du cimetière, loin d'être anodine ou marginale, se poursuit chez Michon à propos de la mort de ses autres grands-parents :

« [...] ; Élise et Félix disparurent vers 1970 : la tombe de Chatelus est pleine, la dalle moussue ne s'ouvrira plus sur le jour qu'au Jugement dernier, [...] »⁴⁵⁴.

Bien évidemment, cette écriture des vestiges va conduire le narrateur michonien à une scène traditionnelle des écritures de soi : celle de la visite d'une tombe dont on réclame l'appartenance après avoir chanté sa gloire ou son regret :

« Moi, sur ce tombeau dont inlassablement je déclamaï l'épithaphe, seule bouche dévidant l'infini phylactère, je triomphais : je passais du côté du maître, du côté du manche, du côté de la mort »⁴⁵⁵.

Cette revendication explicite va transformer le récit lui-même en tombeau dans le sens où il capte l'histoire tout en faisant d'elle un parfait tombeau littéraire qui ne cesse de rendre hommage aux morts afin d'honorer leur mémoire. Il faut dire que Michon lui-même martèle que l'œuvre est dédiée *in memoriam* à

« une vie morte ; à une vie minuscule ; pas même : à la stèle qui porte trace de cette vie minuscule »⁴⁵⁶.

A ce propos, Pierre Bergounioux dont les critiques ont souvent rapproché l'écriture de celle de Pierre Michon répétait à longueur d'interviews que « c'est surtout pour les morts qu'[il] aurai[t] aimé écrire »⁴⁵⁷. Cet aveu (ce vœu aussi) était pourtant en partie réalisé dans *Miette* (Gallimard, 1995) qui lui avait valu le Prix France Culture.

⁴⁵⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 203.

⁴⁵⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 184.

⁴⁵⁶ P. Michon, *Trois auteurs, op. cit.*, p. 85.

⁴⁵⁷ P. Bergounioux, « J'aurais aimé écrire pour les morts », propos recueillis par Marie-Laure Picot, in. *Le Matricule des anges*, n°16, juin-juillet, 1996, p. 20.

Chapitre 2 : Entre le vécu et le vivant, l'émergence d'une écriture (im-)personnelle du fragment

De Bergounioux, l'on revient à Michon dont le projet semble être gravé sur le marbre, lui qui voulait écrire (ou plutôt réécrire) l'histoire de quelques êtres pendant longtemps laissés en jachère :

« [...] j'ai cherché à redonner vie, volume physique et volonté d'être à des noms évanouis et à peine perceptibles, mais qui existèrent pour de bon »⁴⁵⁸.

Ainsi, cette démarche se rapproche considérablement de celle d'un certain Pascal Quignard qui s'est longuement intéressé aux personnages anonymes, à ces oubliés de l'histoire et dont il réclame l'appartenance :

« [...] j'aurai cherché à faire revenir du monde des ombres des figures dédaignées, difficiles, fascinantes, ombrageuses [...] À chacun des livres que je leur consacre la conviction me porte que je vais effacer un peu l'infamie de l'Histoire [...] »⁴⁵⁹.

Ces deux projets, tout comme celui d'Annie Ernaux d'ailleurs, font magnifiquement écho à un passage de Georges Perec :

« Je ne veux pas oublier. Peut-être est-ce le noyau de tout ce livre : garder intact, répéter chaque année les mêmes souvenirs, évoquer les mêmes visages, les mêmes minuscules événements, rassembler tout dans une mémoire souveraine, démentielle »⁴⁶⁰.

On aura donc compris que ce besoin de se confesser s'effectue dans une double volonté : celle d'élucider un mystère et de célébrer un souvenir immarcescible.

⁴⁵⁸ P. Michon, « Entretien avec Thierry Bayle » pour « Lire », avril-1997, p. 102.

⁴⁵⁹ P. Quignard, *Sur le jadis*, (*Dernier Royaume*, Tome II), Paris, Grasset, 2002, p. 280.

⁴⁶⁰ G. Perec, « Ile Saint-Louis. Souvenir. 2 octobre 1970 » (*Lieux*), cité par Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique*, Paris, POL, 1991, p. 159.

1. De l'expérience personnelle au témoignage impersonnel

A la sortie de son livre *Une Mort très douce*, un texte relatant le décès de sa mère, Simone de Beauvoir délivre son sentiment à propos de la réception publique de cette œuvre littéraire :

« Ce n'est pas par délectation morose, par exhibitionnisme, par provocation que souvent les écrivains relatent des expériences affreuses ou désolantes : par le truchement des mots, ils les universalisent et ils permettent aux lecteurs de connaître, au fond de leurs malheurs individuels, les consolations de la fraternité. C'est à mon avis une des tâches essentielles de la littérature et ce qui la rend irremplaçable : surmonter cette solitude qui nous est commune à tous et qui cependant nous rend étrangers les uns aux autres »⁴⁶¹.

Cette réflexion sur le statut de la littérature et sur son pouvoir auprès des individus confirme, une fois de plus, si besoin était, son statut que même les sciences humaines et sociales n'ont pu détrôner. En construisant une relation de transposition-transfert qui nourrit l'introspection et en utilisant des moyens et des techniques qui lui sont propres, la littérature contemporaine, et à travers elle, les récits de soi, renoue et renouvelle audacieusement une vieille pratique littéraire : le témoignage. Il est tout à fait intéressant à ce stade de la recherche de voir comment le récit de filiation contemporain aborde différemment la question du témoignage au sein du récit.

La première des choses à savoir sur ce phénomène littéraire, c'est que le processus de témoignage est très fortement lié à l'oblique, en ce sens qu'en voulant (ou que l'en donnant l'impression de) parler de l'autre, on parle habilement de soi. C'est là surtout une démarche inverse de beaucoup d'écritures de soi qui, en abordant la mythologie personnelle, ambitionnaient autrefois atteindre l'autre.

A ce propos, le livre de Pierre Michon est parfaitement représentatif. Ainsi, Geneviève Noiray, s'inspirant de la désormais célèbre expression de Jean-Pierre Richard à propos du projet michonien, parle quant à elle d'une « poétique oblique de la nouvelle autobiographique » :

« Dans cette entreprise aux marges de la nouvelle et de l'autobiographie, Michon se saisit et se construit de biais ; il multiplie les miroirs pour peindre son infirmité

⁴⁶¹ S. De Beauvoir, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 169.

à écrire et se poste à l'oblique des traditions, peut-être par angoisse de s'y confronter, par indifférence à des formes établies, par besoin congénital de l'arrachement. Il est à l'oblique de la tradition des Vies parce qu'il choisit des vies minuscules et non des vies d'hommes illustres ; cependant il n'opère ni parodie, ni dérision, ni réduction de ce genre apologétique ; il montre au contraire la gloire de l'humble et du presque rien »⁴⁶².

Cela dit, cet enthousiaste contemporain de l'oblique confère à l'œuvre entière l'allure d'une toile *chiaroscuro*. Il n'est plus/peu alors question de se voir soi-même comme un autre mais c'est en regardant et en écoutant l'autre que l'on se découvre soi-même.

Cette démarche doit respecter deux conditions préalables : le principe de l'altérité qui vise à employer différentes façons d'aborder brillamment la question personnelle et le fait de garder à l'esprit la nécessité de choisir certains sujets-parlants qui nous représenteraient mieux que d'autres. Pour ce faire, le choix des personnages est censé lui-même répondre à certaines conditions préalables qui doivent rentrer en résonance avec l'ensemble du projet littéraire. Pour Michon par exemple, ce choix s'est imposé tout seul : il fallait ouvrir l'armoire familiale et trier les personnages avec un potentiel biographique mythique :

« Je n'ai pas vraiment choisi les personnages des *Vies minuscules* ; je n'ai fait que prendre, sans beaucoup d'hésitation, dans ma propre biographie les quelques figures qui avaient une vocation au légendaire ; ceux, dans ma lignée par la chair ou l'esprit, que j'avais vécu comme paradigmes »⁴⁶³.

Contrairement à Michon, Ernaux ne cherche pas « le sublime d'une vie ». Elle n'est point en quête constante d'anecdotes ni de bouts de mythe pour rendre compte de l'histoire paternelle.

⁴⁶² G. Noiray, « *Vies minuscules* : une poétique oblique de la nouvelle autobiographique », in *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), Actes du colloque de Metz, 1996, p. 298.

⁴⁶³ P. Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op.cit., p. 37.

2. La conquête (auto-)biographique

Cet intérêt pour l'autre, pour ce qu'il fut, pour ce qu'il fit et pour ce qu'il eut ne peut alors qu'engendrer une conquête autobiographique aux côtés de la biographique. Pour comprendre cela, nous nous appuyons bien volontiers sur les précieux travaux de Daniel Madelénat, repris également par David Faust. Ainsi, le premier propose une définition assez *holistique* de la biographie dans son livre portant le même nom :

« Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) »⁴⁶⁴.

Cette définition *stricto sensu* de la biographie pose d'emblée un problème chez Pierre Michon dans la mesure où si cette « singularité d'une existence individuelle » est plutôt respectée dans les premiers portraits, il n'est guère question de parler d'une « continuité », ni encore moins d'une continuité linéaire dans les « Vies » suivantes puisant ainsi abondamment dans certains (sous-)genres littéraires.

Pour Demanze, le récit de filiation vient prolonger certains genres, à l'instar du roman familial, du roman des origines ou encore du roman généalogique « auxquels il emprunte et qu'il transgresse » (p. 12). Il emprunte ainsi au premier « l'inquiétude identitaire d'une narration qui reconfigure [...] les démêlés du sujet avec l'étrangeté familiale » (p. 13). Au deuxième, il emprunte « l'incessant entrecroisement de la mémoire familiale et de la mémoire intertextuelle » (p. 13). Et enfin, au dernier, dont sont issus certains textes de Roger Martin du Gard ou de Georges Duhamel, il en puise son goût pour « les identités souterraines de longue durée, et l'élargissement aux dimensions d'une sociologie critique » (p. 14).

On aura donc compris qu'il s'agit d'un « genre second qui travaille à partir d'investigations subjectives, d'agencements critiques et de traditions narratives » (p. 13). Son coup de grâce, c'est qu'il est parfaitement conscient des enjeux contemporains de la société, ce qu'elle exige, ce qu'elle rejette et surtout ce dont elle souffre. De plus, ce récit de filiation s'approche du roman en s'inspirant de ses modes narratifs et s'éloigne de lui en juvénalisant ses procédés narratifs eux-mêmes.

⁴⁶⁴ D. Madelénat, *La Biographie*, Paris, PUF, 1984, p. 20.

Au-delà de ces analogies, il y a là, surtout, la question de savoir comment les deux écrivains nous/s'embarquent dans une magnifique mais périlleuse double enquête (auto-)biographique à travers un glissement habile du biographique à l'autobiographique. Dans l'exemple de Michon, ce phénomène s'instaure tôt dans le livre, sans doute dans « Vies d'Eugène et de Clara » :

« La maison était ce que j'ai dit ; sur un meuble, un cadre contenait des photos de moi à différents âges : et Clara me dit que mon père pleurait en les voyant ; j'en regardais un autre, symétrique, où étaient des photos d'Aimé. Un absent en pleurait un autre dans cette maison d'absences, des disparus communiquaient comme des médiums par des portraits [...] ; et sans doute, loin de ce face-à-face touchant et sinistre, nous vivions l'un et l'autre ; mais nous vivions à jamais séparés ; et notre réunion spectrale d'ici , comme une amulette d'envoûtement, nous rappelait où que nous fussions que chacun de nous portait en lui le spectre de l'autre, et pour l'autre était spectre ; nous étions l'un pour l'autre et cadavre et placard »⁴⁶⁵.

Cet infléchissement oblique vers l'autobiographique se poursuit et se concrétise fatalement dans le portrait suivant consacré aux deux camarades de lycée du narrateur, les frères Bakroot. A partir de ce récit, l'enfance du narrateur devient le sujet central de l'entreprise narrative progressivement clairement subjective. Dès lors, le narrateur se met de plus en plus en scène. Cette volonté « autobiographique » se confirme surtout à travers le récit de Georges Bandy et ceux qui allaient suivre. Ces portraits, précise Jean-Pierre Richard,

« finissent par n'en constituer qu'une seule, une sorte d'autobiographie oblique et éclatée. Ou plus peut-être qu'à la constituer, elles contribuent à en interroger les fondements possibles. Elles permettent au narrateur de questionner le rapport difficile qui l'unit à ses propres mots : pourquoi, comment devient-on un écrivain ? »⁴⁶⁶.

La quête identitaire littéraire est donc nourrie par une quête esthétique elle-même imbriquée à une quête du sens et de la vérité. Tout personnage raconte un destin unique mais tous ensemble

⁴⁶⁵ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, pp. 67-68.

⁴⁶⁶ J-P Richard, *Chemins de Michon*, *op. cit.*, p. 10.

délivrent l'histoire d'une génération et d'un milieu social qui a bien évolué depuis le temps. Le livre de Michon renouvelle ainsi le genre

« en ce que, peut-être, un individu se saisit dans le miroir des autres, le biographique devient un art de soi ; la différence s'élimine dans le même, l'imitation se confond avec le modèle : le narrateur, en retraçant la vie des petits et celle des grands par les petits, fabrique des objets esthétiques de ces existences »⁴⁶⁷.

Pour mener à bien ce projet ambitieux, Michon a dû s'employer afin de sortir au grand jour ces personnages infâmes. La construction physique et psychique de chacun d'eux devait obéir à une grille zolienne des plus exigeantes. Ainsi pour Gaëtan Brulotte, ce qui donne de l'épaisseur biographique à ces personnages

« [...], ce n'est pas, comme on s'y attendrait, une présence fidèle au sein de leur milieu, mais, au contraire et avant tout, leur absence. Ces personnages deviennent intéressants parce qu'ils sont séparés de leur milieu, soit par un départ révolté, une disparition dans l'inconnu, une rupture définitive, un isolement dans la maladie ou un séjour à l'hôpital, un décès... »⁴⁶⁸.

La thématique de l'absence est présente dans la quasi-totalité des portraits. Elle permet de revêtir ces personnages d'une dimension mythique au sein de la famille et de la communauté, chose qui avait immanquablement et profondément fasciné la mémoire et l'imaginaire du jeune Michon. Ce texte est dès lors le récit des retrouvailles du réel avec sa masse de personnages ressuscités, chacun racontant son propre destin, mais tous racontent l'histoire d'une famille française du XX^{ième} siècle.

⁴⁶⁷ G. Brulotte, « Michon : la conquête du sens par le minuscule », *op. cit.*, p. 136.

⁴⁶⁸ Gaëtan Brulotte, « Michon : la conquête du sens par le minuscule », in. *Liberté*, vol. 35, n° 3, (207) 1993, p. 131.

3. Goût de l'archive

La conquête biographique dont nous venons de parler n'a pu se concrétiser que grâce, entre autres, à une enquête de terrain. Cette volonté investigatrice a même poussé nos deux écrivains à aller dénicher les archives (A. Ernaux, a même effectué une petite virée dans les archives de Rouen) afin de mieux se documenter sur leur passé personnel et familial. Cette méthode n'est pas sans rappeler la démarche zolienne d'investigation dont Ernaux et Michon sont des grands lecteurs.

Si Annie Ernaux semble garder toujours précieusement certaines correspondances avec son père, Pierre Michon, pour sa part, a pu préserver quelques souvenirs d'Antoine Peluchet : des lettres (dont l'existence demeure incertaine) d'Amérique ainsi que trois livres ayant sans doute appartenu à cet ancêtre. On apprend par ailleurs que le narrateur a pu avoir accès à quelques documents ayant appartenu à André Dufourneau ou ayant été envoyés par celui-ci : une photo dont la qualité est médiocre, un cadeau colonial (paquet de café vert fermé), ou encore des lettres que Dufourneau avait envoyées à Élise, grand-mère maternelle de Pierre Michon :

« D'autres lettres vinrent, annuelles ou bisannuelles, retraçant d'une vie ce qu'en voulait dire son protagoniste, et que sans doute il croyait avoir vécu : il avait été employé forestier, "coupeur de bois", planteur enfin ; il était riche »⁴⁶⁹.

On lira plus loin :

« Je pense aussi à ce qu'il ne disait pas : quelque insignifiant secret jamais dévoilé [...] quelque débauche de l'esprit autour d'un dérisoire appareil, une délectation honteuse en tout ce qui lui manquait »⁴⁷⁰.

Cet exemple est parfaitement représentatif du traitement michonien des archives. Il s'agit de présenter d'abord l'archive et son contexte avant de se lancer dans une entreprise d'interprétation, de démystification, voire de fabulation parfois, mais toujours en fonction de la posture que le narrateur souhaiterait donner de lui-même et de son personnage narré. Ces implications métatextuelles rappellent sans doute les positions flaubertiennes à propos de

⁴⁶⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 25.

⁴⁷⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 25-26.

l'omniscience du narrateur censé être comme un dieu dans son œuvre. Elles rappellent aussi, comme le souligne très justement David Faust,

« le troisième paradigme biographique mentionné par Daniel Madelénat (1984), à savoir le paradigme moderne dans lequel le biographe commence à s'impliquer, à prendre la parole »⁴⁷¹.

Pourtant, ces archives épistolaires ne sont pas les seuls supports sur lesquels s'appuie la narration. Il y a aussi la photographie présente également dans le portrait de Dufourneau :

« L'occasion est belle pour tracer de lui le portrait physique que j'ai différé : le musée familial en a conservé un, où il est photographié en pied, dans le bleu horizon de l'infanterie ; les bandes molletières qui le guêtrent m'ont permis tout à l'heure de l'imaginer en bas Louis XV [...]. Allons, c'est bien à un écrivain qu'il ressemble : il existe un portrait du jeune Faulkner, qui comme lui était petit, où je reconnais cet air hautain à la fois et ensommeillé ... »⁴⁷².

Dans ce passage, la comparaison de l'ancêtre disparu et de l'écrivain américain invite le lecteur à aller voir la photo de ce dernier afin d'avoir une idée davantage claire sur le premier. Le parallélisme établi ici sert de vecteur multidimensionnel qui vise à accroître l'« effet de réel » barthésien tout en laissant libre court au processus de fabulation.

A la page 67, on apprend qu'à Mazirat, il y a un cadre qui contient des photos du narrateur à différents âges. Ce dernier découvre alors, grâce à Clara, que son père pleurait en les voyant. Cette maison grand-parentale est hantée par les photos et albums des membres de la famille donnant ainsi l'impression d'un dialogue de fantômes :

« J'y coudoyai les absences qui minaient ces murs, le passé incomblable et les fils du temps comme lui ingrats, mon père, moi-même, et à la fin le monde entier dont nous tenions lieu, tous spectres pour les deux vieux spectres, toutes absences qu'ils traînaient avec eux jadis jusqu'à Mourioux, et qui leur étaient comme un halo que ne suffisait plus même à dissiper la trop brève et rare présence de leurs

⁴⁷¹ D. Faust, « Archive, Biographie, et autobiographie oblique dans *Vies minuscules* de Pierre Michon, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁷² P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 23.

chers absents : à Mazirat était le cœur de cette « absence épaisse » que presque on y palpait ; [...] »⁴⁷³.

Entre les emprunts et les empreintes entre les vivants et les morts émerge une écriture tombale qui ambitionne de dresser le chronotope familial par le détour de la légende personnelle et ancestrale dont le récit répercutera l'écho. Au travers d'une épaisseur davantage narrative que descriptive et par le biais de témoignages avérés, mobilisant parfois même des preuves concrètes, le narrateur vise à aggraver l'empreinte du réel afin de réécrire l'histoire de ces êtres « sans histoire ».

Or, comme le signale Laurent Demanze, « les minuscules sont des êtres de peu de trace »⁴⁷⁴, comment dès lors peut-on espérer tout savoir sur eux et sur leur trace ? A ce propos, il est intéressant de voir que, dans *Vies minuscules* de Michon, le substantif « trace » ou l'un de ses dérivés reviennent à treize reprises dont les plus parlantes seraient :

- « [...] et j'imagine aujourd'hui, ressuscitant le tableau que ma romanesque grand-mère avait tracé pour elle seule, [...] » (*VM*, p. 15) ;
- « L'occasion est belle pour tracer de lui [André Dufourneau] le portrait physique que j'ai différé : [...] » (*VM*, p. 17) ;
- « [...] je pense à une Land-Rover renversée dans un sillon de latérite couleur sang, où le sang est de peu de trace ; [...] » (*VM*, p. 22) ;
- « [André Dufourneau] eut de puissants désirs et ne laissa de trace que dans la fiction qu'élabora une vieille paysanne disparue ? » (*VM*, p. 23) ;
- « [...] : nos destins diffèrent peu, nos vœux sont sans trace, notre œuvre n'est pas » (*VM*, p. 27) ;
- « [...] chacun y allait de sa trace infime et de son désir parcellaire [...] » (*VM*, p. 30) ;
- « [...] il y a dans le grenier des Cards une cantine qu'Élise appelait « la caisse du Châtain » et où dort la maigre trace chue de la Maison Peluchet : [...] » (*VM*, p. 32) ;

⁴⁷³ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁷⁴ L. Demanze, *Encres orphelines*, *op. cit.*, p. 83.

- « [...] À l'aide de quels faux-fuyants, de quels mots sans conviction, évitaient-ils en ma présence, et sans doute ailleurs, de nommer le « disparu », le traître de ce mélodrame qui en était aussi le deus ex machina dont ma présence attestait la trace, [...] » (*VM*, p. 62) ;
- « Les choses du passé sont vertigineuses comme l'espace, et leur trace dans la mémoire est déficiente comme les mots : je découvrais qu'on se souvient » (*VM*, p. 188) ;
- « [...] on perd leur trace » (*VM*, p. 194).

De cette fréquence assez significative du mot « trace », il ressort que la thématique de la traçabilité hante viscéralement le narrateur michonien, héritier malheureux d'un royaume de chagrin où disparus, bannis, morts et alcooliques se côtoient, s'interpellent, se mesurent et se quittent.

4. Figures de l'héritier

Dans *Spectres de Marx* (Galilée, 1993), Jacques Derrida écrivait que « faire sa propre histoire n'est possible qu'à la condition de l'héritage ». Les textes d'Annie Ernaux et de Pierre Michon problématisent la question de l'héritage familial et littéraire, un poids qui pèse lourdement chez nos deux auteurs en raison de sa défaillance. Demanze parle à ce propos d'un « héritage en miettes », d'une « mémoire déchirée », d'une « transmission brisée » et d'un « souci archéologique ». Pour lui,

« Le récit de filiation s'élabore alors au confluent de deux héritages, et articule l'un à l'autre le désir de témoigner d'un passé familial, dont le deuil pèse sur la conscience, et la saisie d'un héritage littéraire, à travers lequel l'écriture approfondit son propre questionnement »⁴⁷⁵.

Cette volonté de se servir des archives familiales pour reconstituer le récit de soi a été fabuleusement auscultée par Jacques Lacan dans ses *Écrits* (Seuil, 1966). Il est fort à parier qu'Annie Ernaux et Pierre Michon, fins connaisseurs du précurseur de la *French Theory*, se

⁴⁷⁵ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, pp. 9-10.

soient largement inspirés des travaux de ce dernier à propos de l'écriture personnelle et de l'impact des rapports intra-familiaux entre les vivants et les disparus.

Vies minuscules, par exemple, se construisent autour des absences et des absents (personnes, objets, souvenirs, sensations). Le narrateur y relate ses *Mémoires d'Outre-tombe*, pour citer le célèbre ouvrage de Chateaubriand et dont un passage est délivré dans le livre michonien :

« Des plaies à sa tête saignaient avec les mûres ; « les prairies peinturées de papillons et de fleurs » embaumaient dans le soir, l'effleuraient »⁴⁷⁶.

Le passage entre guillemets renvoie à celui des *Mémoires d'Outre-tombe* :

« Au bord de la Genesee, nous trouvâmes un lac. Une troupe de colons et d'Indiens passa la rivière avec nous. Nous campâmes dans des prairies peinturées de papillons et de fleurs »⁴⁷⁷.

Des morts et des absents, Élise parlait aussi :

« des corps disparaissant et de nos âmes toujours en fuite, des absences visibles dont nous suppléons l'absentéisme des êtres chers, leur défection dans la mort, dans l'indifférence et les départs ; ce vide qu'ils laissent, elle le fécondait des mots pressés, jubilants et tragiques que le vide aspire comme le trou d'une ruche attire l'essaim, et qui dans le vide prolifèrent ; [...] »⁴⁷⁸ (Nous soulignons).

Cette obsession des figures disparues qu'irrite et dont hérite le narrateur michonien traduit un besoin de remonter l'arbre généalogique afin d'y trouver les réponses aux interminables questions qui le taraudent. A ce propos, « Vie d'Antoine Peluchet » contient l'un des passages les plus « généalogiques » des *Vies minuscules*. Nous nous permettons de le retranscrire ici afin de l'ausculter :

« Les Peluchet ont disparu avec le précédent siècle ; le dernier, à ma connaissance fut Antoine Peluchet, fils perpétuel et perpétuellement inachevé, qui emporta au

⁴⁷⁶ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 52.

⁴⁷⁷ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, 1^{ère} partie, livre 7, 6, Paris, Bordas, Classiques Garnier, tome I, 1989, p. 404.

⁴⁷⁸ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 26.

loin son nom et l'y perdit. Ce nom tombé en désuétude, la relique l'a porté jusqu'à moi : [...] Antoine s'évanouit et devint un rêve, on apprendra lequel. Il avait une sœur aînée, dont ce récit ne parlera pas, car Élise n'en parlait pas ; j'ignore le prénom de cette sœur sacrifiée, comme j'ignore le nom du croquant qu'elle épousa ; mais je sais que ces deux-là n'eurent qu'une fille, qu'ils appelèrent Marie et qui épousa un Pallade. Ces Pallade engendrèrent deux filles à leur tour : l'une. Catherine, mourut sans descendance (j'ai connu cette ancêtre) ; l'autre. Philomène, épousa Paul Mouricaud, des Cards, dont elle conçut la seule Élise, ma grand-mère : celle-ci, de son commerce avec Félix Gayaudon, ne mit au monde que ma mère, qui accoucha d'une fille bientôt morte, et de moi. Voilà ce qui me touche : dans cette longue théorie d'héritières, filles uniques et sages en sarrau sous leur petit béguin, je suis le premier homme à posséder la relique depuis Antoine qui s'en déposséda, mais dont elle conserve le nom ; parmi toutes ces chairs de femmes, je suis l'ombre de cette ombre ; depuis si longtemps - un siècle est passé là - je suis le plus près d'être son fils. Par-dessus tant d'épousées en couches et d'aïeules enterrées, nous nous faisons signe peut-être : nos destins diffèrent peu, nos vœux sont sans trace, notre œuvre n'est pas »⁴⁷⁹.

Cet extrait se poursuit avec la narration du dernier survivant au nom d'Antoine né en 1850 d'une longue dynastie : les Peluchet. On apprend par la suite que le narrateur se considère comme « le premier homme à posséder la relique » et l'héritier légitime d'Antoine Peluchet puisque les descendants depuis cet ancêtre disparu étaient toutes des femmes. Cette généalogie et cette filiation retrouvées marquent à la fois un moment de jubilation intense pour le narrateur michonien mais aussi – et peut-être surtout – une source d'inquiétude et de malaise en ce qu'elle laisse transmettre une certaine dislocation mêlée d'une malédiction familiale.

5. L'écrivain et le monde

La question d'écrire sur et pour le monde se pose d'emblée chez nos deux écrivains, avec une légère prédominance chez Ernaux. Dans son *Journal du dehors*, paru 1993, elle écrivait :

⁴⁷⁹ P. Michon, *VM*, *op. cit.*, p. 27.

« J'ai eu envie d'écrire sur les gens que je rencontrais dans la vie nouvelle, dans le RER. [...]. Mon écriture cherche à fixer ce qui passe, à laisser une trace de soi mais aussi des autres, à lutter contre le caractère fugace de l'existence, la rapidité du changement dans la vie contemporaine ».

Cet intérêt affiché très tôt dans son œuvre au monde est sa marque de fabrique et symbolisera bientôt son combat littéraire. Les interviews que nous avons précédemment citées (davantage celles d'Ernaux que celles de Michon) permettent aussi l'intervention de l'écrivain dans le débat public via la voie de presse. Elles servent surtout de moyens pour comprendre, sans être totalement dupes, certaines prises de position des écrivains. Annie Ernaux par exemple ne dissimule guère sa confiance en la littérature. Pour elle, la démarche littéraire

« peut contribuer à modifier la société, comme l'action politique, bien que différemment, [...], dans sa visée la plus haute : mettre toutes les ressources de l'art dans le désir de dire et transformer le monde »⁴⁸⁰.

Ernaux croit donc à la littérature-monde, une sorte de pont entre deux entités distinctes mais ô combien complémentaires. Le monde a besoin de littérature pour se comprendre et se faire comprendre. Et la littérature a besoin du monde afin d'y étaler son génie, y mettre à l'épreuve ses postulats, les confronter et en tirer des leçons. Et c'est là qu'intervient le pouvoir de l'écriture qui représente pour Ernaux une descente

« [...] dans la réalité sociale, la réalité des femmes, la réalité de l'Histoire, de ce que nous avons vécu de façon collective mais au travers de ce que j'ai vécu personnellement. Il y a dans le vécu quelque chose d'immense, qui demande à être questionné sans cesse [...]. Rien ne va de soi. Et il faut essayer de comprendre, de connaître ce qui, en somme, vous est donné par l'expérience. C'est cela l'écriture qui vise à la connaissance, qui exsude la connaissance du vécu et du réel »⁴⁸¹.

L'expérience de l'écriture est alors perçue comme une expérience de la vie. L'une précède l'autre mais les deux se joignent et se parachèvent mutuellement. Dans cette postmodernité, il

⁴⁸⁰ A. Ernaux, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011, pp. 550-551.

⁴⁸¹ A. Ernaux, *Le Vrai lieu*, Paris, Gallimard, 2014, pp. 81-82.

ne s'agit plus d'« inventer des vies » mais de « réinventer des existences », de ressusciter des destins oubliés afin de les mettre à l'honneur le temps d'un livre, tel est le premier et le dernier dessein du récit de filiation contemporain qui ne cesse de puiser dans l'héritage familial et littéraire qui lui est propre.

Chapitre 3 : Des modèles familiaux aux modèles littéraires

Il est de coutume aujourd'hui de considérer que celui qui s'aventure dans le contemporain ou l'extrême contemporain, n'aura que son travail pour légitimer son ambition. Cette rencontre et cette confrontation avec le nouveau sont toujours formatrices. Dès lors, la littérature contemporaine veut se situer bien loin de la politique de la « table rase » qu'avait connue la littérature moderne. Elle va même jusqu'à dialoguer, interroger et se mesurer à l'héritage littéraire. Tout comme les romantiques qui ont proposé de « relire » Shakespeare, les écrivains contemporains proposent de réinvestir les figures de la littérature C'est ainsi que certains « canons académiques » comme aime à les appeler Dominique Viart, seront revisités, repensés et surtout réadoptés au sein des écrits contemporains.

Comme nous l'avons signalé dans notre introduction générale, Pierre Michon et Annie Ernaux s'accordent tous les deux à s'incliner devant la fascination qu'ils éprouvent pour les grandes œuvres et leur auteur d'une part, et devant l'impuissance et l'impossible ressemblance avec eux, de l'autre. Pour eux, ces figures du passé demeurent des modèles qu'on peut miraculeusement imiter mais sans doute jamais égaler :

« L'histoire littéraire a ses grands ancêtres, ses sages, saints et martyrs, dont les faits et gestes exemplaires, en sus de leurs œuvres, s'offrent comme des ressources symboliques pour exister (c'est-à-dire énoncer), dans le champ. Quitte, comme Verlaine aimait à le faire, à donner aux autres divers noms de oiseaux ! »⁴⁸².

Les textes contemporains sont alors devenus un immense champ où se côtoient, se superposent et s'interpellent différentes périodes littéraires avec différentes esthétiques de

⁴⁸² J. Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 189.

différents auteurs. Cette intertextualité jalonne la littérature contemporaine et mérite que l'on s'y attarde un moment.

Julia Kristéva, dans sa tentative de définition de l'intertextualité, s'appuie sur le fait que

« tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »⁴⁸³.

Tout écrit est donc fatalement le fruit d'autres écrits ultérieurs et/ou simultanés. Ce dialogue intertextuel donne souvent lieu à un hommage, à une parodie ou tout simplement à une simple analogie. Les premiers points de comparaison des deux projets que nous avons établis jusqu'au là ont permis de dégager d'ores et déjà un certain nombre de traits propres à chaque projet. Ainsi, chez Annie Ernaux par exemple, le phénomène de l'intertextualité se fait sentir sous différentes formes. Ces échos et renvois intertextuels peuvent être implicites comme ils peuvent être explicites.

Chez Pierre Michon, la manifestation de l'intertextualité se fait plus amplement et plus audacieusement. Cette hypothèse se confirme par exemple avec les trois livres d'Antoine Peluchet qui traitent pertinemment de la thématique du déplacement dans le temps et dans l'espace, et qui peuvent dès lors nous pousser à arguer avec Jean-Paul Pilorget que

« le récit de Michon élabore une poétique de la lecture puis une poétique de l'écriture de ce récit de lectures doublée, [...], d'une poétique de l'intertextualité »⁴⁸⁴.

Loin d'être un auteur solitaire, Pierre Michon a pu et su s'entourer de certains noms clefs de la littérature universelle qui légitiment son écriture en lui donnant un autre aspect beaucoup plus ouvert et beaucoup plus passionnant. Dans *Vies minuscules*, beaucoup de passages sont empreints d'intertextualité, comme dans cet extrait de « Vies d'Eugène et de Clara », où l'on peut manifestement songer à André Gide :

⁴⁸³J. Kristeva, *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 85.

⁴⁸⁴ J.-P. Pilorget, « Les trois livres d'Antoine Peluchet dans *Vies minuscules* de Pierre Michon, une filiation retrouvée », *Littérature*, 2014/1 (n° 173), p. 33.

« [...] au reste, nous haïssions la famille, sur un air connu ; et sans doute, grimé en Brutus, déclamaï-je le plus sérieusement du monde des poncifs libertaires, le jour où s'engorgea le sang du vieux clown »⁴⁸⁵.

L'on peut penser à Gide et à sa célèbre phrase : « Familles ! Je vous hais ! »⁴⁸⁶. Chez Michon, le narrateur ne semble pas être trop perturbé par le décès de son grand-père, ce « vieil ivrogne » (p. 71). Et en parlant de la relation grand-parentale, dans un autre passage non moins éloquent et qui fait sans doute penser à la démarche sartrienne dans *Les Mots*, Michon revient sur sa relation avec son grand-père :

« Mon grand-père m'entraîna bientôt au café ; je revois sa balourde silhouette dansant sur le chemin dans la gloire de l'été, je sens sa main sur mon épaule et « son vieux bras dans le mien », il fut fier mais comme abasourdi de boire avec moi, qu'il présentait à qui voulait l'entendre comme « son petit-fils » »⁴⁸⁷.

Michon prend soin de mettre entre guillemets le syntagme « son vieux bras dans le mien » car il l'emprunte à Paul Verlaine dans :

« Après les premiers mots de bonjour et d'accueil,

Mon vieux bras dans le tien, nous quitions cet Auteuil

Et, sous les arbres pleins d'une gente musique,

Notre entretien était souvent métaphysique »⁴⁸⁸.

Cette allusion intertextuelle vise à dramatiser tout en étayant les positions du narrateur. Ces références et clins d'œil intertextuels font appel à la connaissance et à la culture des lecteurs qui contribuent ainsi à l'écriture du livre en rétablissant sa part défaillante. L'instance réceptive, grâce à ce processus intertextuel devient solidaire de l'écriture, faisant ainsi du lecteur un co-auteur. Pour Viart,

⁴⁸⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 71.

⁴⁸⁶ A. Gide, *Les Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, 1918, p. 69.

⁴⁸⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 68.

⁴⁸⁸ P. Verlaine, *Œuvres complètes de Paul Verlaine. Tome premier*, édition publiée sous la direction de S. de Sacy, Paris, 1959, p. 849

« la référence intertextuelle économise une description. Elle fait appel à la mémoire du lecteur, à ses compétences culturelles, mais, plus encore, elle l'implique dans le récit dans la mesure où c'est désormais à lui d'aller puiser dans ses propres souvenirs de lecture le développement descriptif qui manque dans *Vies Minuscules* »⁴⁸⁹.

Les écrivains contemporains semblent eux-mêmes conscients de cette démarche. Pierre Michon se confessa ainsi à propos de l'intertextualité :

« Je ne peux rien faire sans cet arrière-monde. Je suis comme une éponge qui reçoit tous ces textes »⁴⁹⁰.

L'aveu est on ne peut plus clair ici. Le pouvoir intertextuel est indéniable dans l'entreprise d'écriture chez Pierre Michon qui puise dans sa bibliothèque virtuelle afin de mettre au jour des existences ignobles. De cette manière, il

« apparie ces humbles ruraux à des figures de la grande littérature : bouffons de Shakespeare, un balourd chez Cervantès, des naïfs chez l'abbé Prévost, des songeurs chez Chateaubriand, un provincial rêveur chez Balzac, des cohortes de misérables chez Hugo, des femmes distantes de Flaubert, un adolescent fugueur, Rimbaud, et les douloureux idiots de Faulkner. L'auteur donne des parrains éminents à ces presque-anonymes »⁴⁹¹,

conclut majestueusement Jean-Louis Tissier qui, parlant du processus intertextuel dans le livre de Michon le qualifie de « secours iconographique ».

En faisant coexister à la fois les grands noms de la littérature et de la peinture universelles aux côtés de ces destins misérables, Pierre Michon nous livre le parfait exemple que sacré et profane peuvent coexister, comme savait jadis si bien le faire un certain Victor Hugo, et comme savait si bien l'analyser aussi un certain Bakhtine à travers ce qu'il a appelé la « mésalliance »⁴⁹², et Gérard Genette par le biais de ce qu'il nommait la « transvalorisation »,

⁴⁸⁹ D. Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon*, op. cit., p. 139.

⁴⁹⁰ Marianne Alphant, "L'objet Roman", dans *La Revue parlée*, Centre Georges-Pompidou, 28 mars 1996, disponible sur : <http://remue.net/cont/michon5ma.html>, [Dernière consultation, le 22/12/2016].

⁴⁹¹ J J-L Tissier, « Les *Vies minuscules* de Pierre Michon, ou l'assomption d'une ruralité en marge », op. cit., [Dernière consultation, le 23/12/2016].

⁴⁹² Cf. *La Poétique de Dostoïevski*, trad. fr. Paris, Seuil, 1970, « Points Seuil », p. 181.

autrement dit un processus qui permet de distinguer les phénomènes de « dévalorisation » et de « contre-valorisation » des textes de référence⁴⁹³.

Michon, en proposant un imaginaire particulier de l'intertextualité, un imaginaire de la secondarité, fait majestueusement cohabiter citations, allusions, clins d'œil, notes infra-paginales, souvenirs de lecture et bien d'autres manières d'écrire qui puisent parfois amplement dans l'intertexte familial (mythes, anecdotes, etc.).

L'autre grande nouveauté que cette littérature postmoderne a créée, c'est la fascination entre écrivains contemporains eux-mêmes. De nos jours, il est très difficile de lire un texte qui vient de paraître sans y trouver une dédicace, un mot ou juste un clin d'œil de l'auteur à son frère d'armes. C'est ainsi que Martine Sonnet déclare sa flamme pour François Bon et Pierre Bergounioux, que Leïla Sebbar vénère Hélène Cixous, que Virginie Linhart avoue s'être reconnue dans la jeune fille narratrice de *Tigre en papier* d'Olivier Rolin. De ce fait, l'on ne sera pas étonné de voir que pour Pierre Bergounioux, Michon

« a montré que cette histoire, ce poids des représentations antérieures est devenu une composante majeure de l'heure neuve qui était la sienne, la nôtre »⁴⁹⁴.

Cette inter-sédution fait partie intégrante de la littérature contemporaine où il ne s'agit plus de s'opposer idéologiquement, stylistiquement ou thématiquement. Il est davantage question d'aller chercher ce qui unit plutôt que ce qui sépare.

1. Au niveau thématique

Nos écrivains partagent avec leurs illustres aînés que furent Rimbaud, Nerval, Baudelaire et Flaubert, pour ne citer qu'eux, la relation tendue avec la figure paternelle témoignée dans leurs textes. S'ils se rejoignent sur ce point crucial, les écrivains d'aujourd'hui ne dissimulent tout de même pas l'écart vertigineux, selon eux, qui les sépare de ces pyramides de la littérature. Entre une Annie Ernaux qui déclare ouvertement ne pas faire de la littérature et un Pierre Michon qui se voit comme un écrivain « raté » face à ces grands noms de la littérature, il y a place à la lamentation et à la frustration, mais aussi à la reconnaissance et à la célébration.

⁴⁹³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 417.

⁴⁹⁴ P. Bergounioux, *La Cécité d'Homère*, *op. cit.*, p. 92.

Dès lors, en s'indignant du sort que lui avait réservé son propre père, le narrateur michonien cherchera et trouvera dans la littérature des figures paternelles substitutives qui ne décevront pas. Laurent Demanze rapprocherait à ce propos la figure de Dufourneau à la photographie de Faulkner prise par Cofield, sa démarche de quitter l'Europe pour l'Afrique à celle d'un héros de Conrad, l'abbé Pierre à un curé de Bernanos, le professeur Achille à Verlaine, le grand-père du narrateur au personnage de *Roi Lear* de Shakespeare, etc. Nos deux auteurs revisitent ainsi la bibliothèque littéraire universelle en se la réappropriant. Dès lors, ces clins d'œil intertextuels subtilement placés dans le texte sont autant de voies pour accéder au réel, un réel lui-même fantasmé à partir des vestiges de la mémoire et du désir de rendre vie à ces êtres du passé (et dépassés),

« Si bien que pour dire une mémoire familiale en miettes, l'écrivain se bricole des souvenirs de seconde main, et quand il faut combler les lacunes du souvenir, c'est alors la fuite de Rimbaud, la plume acérée de Faulkner ou la silhouette de Nerval qui prennent le relais : toute une bibliothèque dépenaillée et éclatée pour faire *pièce* aux vides de la généalogie de soi. Si bien que l'écrivain se fait l'ossuaire des anonymes disparus, et son récit le chant mélancolique d'un « deuil éclatant de littérature »⁴⁹⁵ »⁴⁹⁶.

L'écrivain est alors un être accablé, incliné sur les décombres d'un patrimoine littéraire, engrangeant parcelles de savoir et fractions narratives, et dénombrant les bien tristes griffes oubliées de l'ascendance. Entre bibliothèque étripée et amnésie générale, l'écrivain tente tant bien que mal de ramasser au sens le plus primitif des artifices qui satisferont sa volonté de déterrement, mais qui, curieusement, répèteront et intensifieront l'expérience du deuil.

1. 1. L'héritage bourdieusien

À travers ses écrits, Annie Ernaux déclare audacieusement emprunter au discours sociologique dont elle est fascinée les fondements de la théorie de « la distinction sociale »,

⁴⁹⁵ Pierre Nora, « Entre Mémoire et histoire. La problématique des lieux », in *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 43.

⁴⁹⁶ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 38.

chère à Pierre Bourdieu. L'indéniable héritage bourdieusien est dès lors présent partout dans les textes ernausiens et elle l'assume complètement :

« Ce que je dois à Bourdieu, c'est plus qu'une autorisation, c'est une injonction à prendre comme manière d'écriture ce qui jusque-là m'avait paru « au-dessous de la littérature », à explorer tout ce que le trouble indescriptible devant la photo de mon père sur un chantier avait réveillé. Un devoir impérieux de revenir au premier monde social, aux corps d'origine et d'en faire *œuvre* »⁴⁹⁷ (l'auteure souligne).

Quand bien même ils ne se sont jamais réellement rencontrés, à la mort du sociologue en 2002, Annie Ernaux lui a rendu éloquemment hommage dans les colonnes du *Monde* du 5 février 2002 :

« Pour peu qu'on soit issu soi-même des couches sociales dominées, l'accord intellectuel qu'on donne aux analyses rigoureuses de Bourdieu se double du sentiment de l'évidence vécue, de la véracité de la théorie en quelque sorte garantie par l'expérience : on ne peut, par exemple, refuser la réalité de la violence symbolique lorsque, soi et ses proches, on l'a subie ».

Forte de son expérience vécue de l'intérieur, Ernaux a longtemps trouvé dans les travaux bourdieusiens un écho aux siens, quand bien même les deux démarches étaient viscéralement distinctes. Cette distance à la fois scientifique (étant philosophe de formation et sociologue de carrière, Bourdieu s'appuyait souvent dans ses travaux sur les enquêtes de terrain) et géographique (absence de rencontre formelle entre les deux intellectuels), est récompensée par une proximité affectueuse en raison de leurs expériences vécues et de leur engouement pour l'étude des rapports dominants/dominés.

La réalité sociale du moi personnel, l'épaisseur descriptivo-narrative et la trajectoire des personnages ainsi que le traitement sociologique des questions quotidiennes sont les témoins avérés de l'influences bourdieusiennes sur l'œuvre ernausienne comme en atteste l'auteur elle-même dans une interview accordée à Fabrice Thumerel :

⁴⁹⁷ A. Ernaux, « La Preuve par corps », in. *Bourdieu et la littérature*, J.-P. Martin (éd.), Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010, pp. 25-26.

« Là se produit la rencontre, la révélation pourrais-je dire : Bourdieu analyse implacablement, lumineusement, ce que j'ai vécu, senti. En quelque sorte, ces deux livres (*Héritiers* et *La Reproduction*) me permettent de relier les différents points de réflexion, les expériences des années qui précèdent, mon mal-être social, et ils me poussent dans la direction de l'écriture que je sens. Mais il faudra encore plus de dix mois avant que le projet ne commence à se réaliser, car ma voix n'est pas trouvée d'emblée. Ce n'est pas la connaissance seule qui fait écrire »⁴⁹⁸.

On apprend aussi que la découverte des livres de Bourdieu par Ernaux s'était effectuée dans la période 1965–1971, un moment crucial dans la vie de notre écrivaine. L'apparition de *La Distinction. Critique sociale du jugement* en 1979 marquera aussi un nouvel air pour la sociologie si ce n'est pas le nouvel air de la sociologie, déjà fraîchement née à l'époque. Cette œuvre majeure a permis aux premiers textes d'Ernaux, dont *La Place*, de conceptualiser certains faits sociaux dont le mimétisme social dans la vie de d'antan. On y apprend aussi que c'est la pauvreté économique qui engendre la pauvreté culturelle, toutes les deux déterminant ainsi cette distinction sociale schématisée par Bourdieu.

Le premier malheur qui vient se nicher chez Ernaux réside en le fait que si l'enfance de son père et de sa mère se situent dans le prolongement logique de la vie de ses grands-parents, l'auteur, elle, veut casser cette malédiction sociale fatale afin de mener un autre style de vie, digne de sa génération qu'on traitait jadis d'« oisive » et de « non-productive » car elle délaissait le travail physique pour l'exercice intellectuel. Cela dit, quand bien même le récit souligne l'injustice de la vie à l'égard des « dominés », il encourage tout de même à l'éducation et à la réussite professionnelle en tenant tête à la « classe dominante ».

1. 2. La signature foucauldienne

La touche de Michel Foucault se sent abondamment dans le livre michonien. Ce philosophe français, pionnier de la *French Theory*, et mondialement célèbre pour ces travaux aussi bien sur la société que sur l'Histoire des idées, a profondément impacté l'écriture michonienne des *Vies*

⁴⁹⁸ F. Thumerel, *Le Champ littéraire français au XX siècle*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 89.

minuscules qui ont pour sujet le même que celui de *La Vie des hommes infâmes* (1977), un texte à travers lequel Foucault voulait écrire sur ces :

« [...] personnages ayant existé réellement, que ces existences aient été à la fois obscures et infortunées, qu'elles soient racontées en quelques pages ou mieux en quelques phrases aussi brèves que possible, que ces récits ne constituent pas simplement des anecdotes étranges ou pathétiques mais que d'une manière ou d'une autre [...] ils aient fait réellement partie de l'histoire minuscule de ces existences, de leur malheur, de leur rage ou de leur incertaine folie et que du choc de ces mots et de ces vies naisse pour nous encore un certain effet mêlé de beauté et d'effroi »⁴⁹⁹.

Cette déclaration d'amour à l'égard des « petites gens », Michon l'a bien entendue. Son texte se présente ainsi comme le prolongement de la réflexion foucauldienne tout en proposant une autre manière d'aborder le minuscule. D'ailleurs, on ne saurait parler de cette proximité thématique sans évoquer le rapprochement intéressant des deux titres : celui de Michon et celui de Foucault. A ce propos Pierre Michon ne dissimule guère l'origine de son titre :

« D'abord c'est, je pense, là que j'ai péché mon titre. Je ne pouvais pas choisir "les vies infimes" puisque c'est trop proche d'infâmes, mais l'adjectif minuscule m'a été en quelque sorte soufflé par Foucault qui l'emploie sans arrêt. C'est un adjectif qu'il adore. J'ai donc pensé que ce serait bien. C'était en plus une sorte d'appel, puisque Foucault a été un des dédicataires secrets des *Vies minuscules* »⁵⁰⁰.

Il faut savoir que dans le titre l'adjectif « infâmes » ne désigne pas forcément le fait d'être accablé d'une « infamie », mais il est à interprété à partir de son étymologie latine : *fama* = la réputation. Ce sont donc des « vies » non célèbres qu'il va s'agir dans ces textes :

« Pour Foucault, ce sont des choses qui sont dans les archives. On ne peut pas tricher avec son référent. Moi, j'ai voulu ne pas trop tricher avec mon référent non plus, c'est-à-dire que j'ai voulu quand même que la date, le lieu, le nom, la façon

⁴⁹⁹ M. Foucault, « La Vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n°29, 15 janvier 1977, repris dans *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 239.

⁵⁰⁰ P. Michon, entretien avec Arlette Farge, *Cahiers de la Villa Gillet*, n°3, Circé, 1995, p. 152.

dont ces existences ont foiré soient vraies, soient attestés ou plutôt attestables pour qui voudrait compulsé les archives sur ces gens-là »⁵⁰¹.

La signature foucauldienne se décèle également à travers la « pauvreté essentielle » qui se détache de ces récits. Ainsi pour le narrateur michonien, « tous les morts sont "pauvres" » (*VM*, 194) renvoyant ainsi sans doute aux précieux travaux de Walter Benjamin sur la « pauvreté » et l'« expérience » en 1933 suite à son exil à Ibiza. La pauvreté essentielle de ces deux récits est le fait de vouloir relater une transmission fissurée à la fois par l'écart temporel et par les défaillances fatales de la mémoire humaine.

Pierre Michon emprunte à Michel Foucault la fascination de ce dernier pour les archives familiales, littéraires et artistiques mais aussi sa volonté de proposer des récits entre le roman, la biographie et l'autobiographie. Les deux écrivains ont aussi le souci permanent de se poser la question sartrienne de savoir ce qu'est la littérature, quels sont ses caractéristiques, ses besoins, ses défis, ses enjeux et ses limites.

Par ailleurs, Michon était viscéralement fasciné du décalage qu'arrivait à produire Foucault entre le destin malheureux des personnages et la belle langue employée pour parler d'eux, voire les faire parler *in absentia* :

« Je mets en scène des petits personnages, comme ces personnages d'archive, dans le moment où ils s'affrontent à ce pouvoir qui est la belle langue et ils en meurent. Mais dans le même moment, moi tel que j'étais au moment d'écrire les *Vies minuscules*, j'étais presque un personnage d'archive, j'étais prêt à devenir cela. J'ai pris sur leur dos le pouvoir de la langue »⁵⁰².

C'est dire que les liens de l'écrivain aux archives sont multidimensionnels en ce sens qu'ils concernent à la fois les personnages, leur destin et la langue adoptée. Et dans les trois éléments, la touche foucauldienne y est pour quelque chose. On comprendra mieux maintenant pourquoi Michon avait songé à envoyer ses *Vies minuscules* à Foucault en 1984 mais la mort soudaine du philosophe en a voulu autrement. Or, l'hommage à Foucault et l'inspiration de ce dernier n'ont cessé avec son départ. Dans les textes suivant *Vies minuscules* (notamment *Maîtres et*

⁵⁰¹ P. Michon, entretien avec A. Farge, Cahiers de la *Villa Gillet*, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁰² P. Michon, entretien avec A. Farge, Cahiers de la *Villa Gillet*, *op. cit.*, p. 154.

Serviteurs, Trois Auteurs et Mythologies d'hiver pour ne citer qu'eux), l'héritage foucauldien se ressent fortement.

2. Au niveau stylistique

Maurice Merleau-Ponty, étudiant le cas de Stendhal, avance que la littérature fait subir au langage une « torsion secrète »⁵⁰³. A regarder de plus près, il semblerait que ce postulat n'est pas tout à fait anodin, d'autant plus que Pierre Michon, tout comme Ernaux et avant eux Proust, parlent de leur volonté de titiller une langue étrangère et inaccessible à toute définition, une sorte de « langue fantôme » qui permettrait de donner une voix à ces figures disparues (parfois fantasmées comme chez Richard Millet). Michon écrivait à ce propos :

« La Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur. Il cesse d'appartenir à l'instant, le sel des heures se dilue, et dans l'agonie du passé qui toujours commence, l'avenir se lève et aussitôt se met à courir »⁵⁰⁴.

Cet hommage et ce dommage s'intercalent dans le récit de filiation contemporain générant ainsi une sorte de malaise identitaire chez bon nombre de ces écrivains qui font du discours sur le monde social un discours aussi sur le monde langagier, les deux quêtes étant étroitement liées. Dès lors, nos deux auteurs, en optant pour cette stratégie, renouent avec un certain nombre d'interrogations qu'avaient déjà interpellées les périodes littéraires précédentes, notamment quand ce fut une pratique courante que de parler de la représentation du peuple au sein de la littérature dite « populaire » ou « prolétarienne ». Or, s'intéresser à ces « gens de peu » avec l'alacrité stylistique d'un Victor Hugo, ne serait-il pas trahir la misère de cette classe ? *A contrario*, être fidèle au langage, au lexique simpliste et souvent déformé, ne pousserait-il pas à tomber dans la caricature ?

Cette question à laquelle nous avons tenté de répondre dans une étape antérieure peut délivrer des réponses concrètes si l'on décide d'analyser les sources d'inspiration (littéraires, artistiques, stylistiques, picturales, scientifiques, etc.) marquantes de chacun de nos deux écrivains.

⁵⁰³ M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 19.

⁵⁰⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 10.

3. Au niveau extra-textuel

Tout texte aussi ordinaire soit-il est le fruit fatal de ses aînés. Dès lors, parler de la question du référent se pose avec une force et légitimité particulières quant à nos récits, c'est exprimer une évidence. Devrait-on parler, à leur propos, de référentialité ou de non référentialité ? *Vies minuscules* et *La Place* réfèrent, semble-t-il, à "quelque chose", mais à quoi exactement ? Tout lecteur disposant d'un minimum de bagages culturels pressent rapidement, outre les signifiants immédiats, qu'il existe bien une réalité qui n'est peut-être pas celle de l'existence ordinaire et quotidienne, mais bien d'autres vies et manières de vie ayant déjà existé par le passé et ayant été mises en lumière par les écrivains et artistes à travers les époques.

L'œuvre de Michon s'intéresse plus précisément à deux figures : l'écrivain (Faulkner, Proust, Joyce, Balzac, Flaubert, Rimbaud, etc.) et le peintre (Goya, Van Gogh, Corentin, etc.). Loin de prétendre constituer des manuels mode d'emploi, toute l'œuvre de Michon semble se résumer en deux questions fondamentales : « Comme devient-on écrivain ? » et « Comment devient-on peintre ? ». Dans le cadre de cette étude, nous avons essentiellement tenté de répondre à la première question en interrogeant le parcours d'écrivain que trace l'auteur. Dans ce qui suit, nous allons tenter de retracer cette trajectoire en commençant d'abord par analyser la facette de l'écrivain avant de s'attarder sur la figure du peintre.

3. 1. Faulkner, ou « le père du texte » (*TA*, p. 81)

De tous les écrivains, peintres, artistes ou autres intellectuels, il semblerait que la figure de Faulkner soit la plus convoitée par Pierre Michon dans tous ses ouvrages publiés. Pour Michon, Faulkner est sans nul doute « l'inconcevable bouche de la littérature qui parle, en personne »⁵⁰⁵. Michon reprend de Faulkner certains éléments clefs de son œuvre comme l'incarnation des figures féminines du deuil familial, le fait que comme fut le cas de Faulkner, Michon se considère tel un « petit provincial » qui a dû batailler pour s'imposer et s'affirmer comme un grand écrivain. Il avait dû, ce faisant, se surpasser et affirmer ses origines modestes si bien que pour Michon, « Faulkner fonctionne plutôt comme modèle d'écrivain, et pas comme modèle d'écriture », avance Layla Hillaert⁵⁰⁶. Dans le passage qui suit, Pierre Michon, parlant de

⁵⁰⁵ P. Michon, *Le Roi vient quand il veut*, op. cit., p. 126

⁵⁰⁶ Layla Hillaert, *Pierre Michon : lectures croisées*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Pierre Schoentjes, université de Gant, 2010-2011, p. 28.

Faulkner, rappelle comment la voix de la littérature remplace celle de l'écrivain générant ainsi de nouvelles saisons d'écriture passionnantes :

« [...] ce désir violent qui préside à sa phrase, cet infime et décisif putsch dans son parlement intérieur, qui fait que soudain la voix despotique de ce qu'on appelle, et qui est, la littérature, se met à parler à sa place »⁵⁰⁷.

Il faut dire que c'est grâce à la lecture de *Tandis que j'agonise* (1930) et *La Ville* (1957), que Michon est entré en littérature⁵⁰⁸ :

« C'est Faulkner qui m'a donné la clef, la violente liberté, l'audace d'entrer dans la langue à coups de hache. Il est le père de tout ce que j'ai écrit »⁵⁰⁹.

Dans *Vies minuscules, Trois auteurs*, ou encore dans ses rares interviews, Michon ne cesse d'exprimer cette reconnaissance envers Faulkner :

« Oui, ce que m'a donné Faulkner, c'est la permission d'entrer dans la langue à coups de hache, la détermination énonciative, la grande voix invincible qui se met en marche dans un petit homme incertain »⁵¹⁰.

Il dira dans un autre contexte que Faulkner serait bien plus précieux pour la littérature universelle que certains autres grands noms :

« C'est un inventeur de forme fabuleux. [...] Il a inventé bien plus davantage que ceux dont on parle au 20^{ième} plus que Joyce, plus que Proust, plus que Kafka, [...]. Il m'a beaucoup dopé. Faulkner m'a beaucoup dopé »⁵¹¹.

De lui, Michon n'aurait pas puisé son esthétique, mais bien la « teneur émotionnelle »⁵¹² de son écriture que l'on retrouvera plus tard dans *Trois auteurs* où Michon aborde les figures de

⁵⁰⁷ P. Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 83.

⁵⁰⁸ Mahigan Lepage, « Michon et Bergounioux, lecteurs de Faulkner », *art. cit.*, p. 136.

⁵⁰⁹ Cf. Entretien avec Marianne Payot pour « lire », mai 1997.

⁵¹⁰ P. Michon, « Le père du texte », dans : *Trois auteurs*, *op. cit.*, p. 82.

⁵¹¹ Cf. l'entretien accordé à Arnaud Laporte pour FranceCulture le 25/07/2017. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/pierre-michon-les-entretiens-veillent-des-idees-car-je-ne-les-prepare> [Dernière consultation, le 30/01/2018].

⁵¹² Cf. J-P. Richard, « Servitude et grandeur du minuscule », *art. cit.*, p. 105.

Balzac, Cingria et Faulkner. Il y réitère une fois de plus sa fascination pour ce dernier dont il tire la sagesse d'écrire :

« Je cherche à poser ma voix où Faulkner a posé la sienne, c'est-à-dire depuis le Royaume des Morts »⁵¹³.

Cette écriture tombale ponctue le livre de Michon qui questionne sans cesse le legs parental afin de lui préférer des connexions obliques (à l'instar du personnage d'Antoine Peluchet dont le narrateur dit qu'il aurait pu être son père) et trouble la généalogie biologique afin de la remplacer par des parentés distinguées (à l'instar de la figure faulknérienne que Michon considère comme un père spirituel).

Plus concrètement, dans *Vies minuscules*, le personnage d'André Dufourneau incarnait symboliquement le jeune William :

« Il existe un portrait du jeune Faulkner, qui comme lui était petit, où je reconnais cet air hautain à la fois et ensommeillé, l'œil pesant mais d'une gravité fulgurante et noire, et, sous une moustache d'encre qui jadis déroba la crudité de la lèvre vivante comme le fracas tu sous la parole dite, la même bouche amère et qui préfère sourire »⁵¹⁴.

Plus loin dans le livre, le fantôme de Faulkner revient, mais cette fois-ci dans l'habit de l'un de ses personnages :

« Nos rencontres postérieures [avec Marianne] pourraient être racontées par un des douloureux idiots de Faulkner, de ceux que hantent la perte et le désir de perdre, puis la théâtralisation et le radotage de la perte : [...] »⁵¹⁵.

Cette identification analogique permet au narrateur un glissement dans le registre narratif afin d'étayer son propos tout en rendant hommage à cet écrivain qui l'a façonné, à ce gourou qu'il n'a jamais formellement rencontré.

⁵¹³ P. Michon, *Trois auteurs*, op. cit., pp. 86-87.

⁵¹⁴ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 23.

⁵¹⁵ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 140.

3. 2. L'intertextualité et la filiation retrouvée

Michon puise délibérément et sans modération dans le patrimoine culturel et littéraire français afin de nourrir son imaginaire. Il revendique lui-même cette démarche :

« Nous imitons, oui, comme on l'a fait depuis le début, nous imitons passionnément et en même temps passionnément nous n'imitons pas : chaque livre, à chaque fois, est un salut aux pères et une insulte aux pères, une reconnaissance et un déni ». ⁵¹⁶

Cette volonté légitime d'héritage se heurte à une difficulté fatale de se mesurer aux modèles antérieurs. Le narrateur michonien ressuscite ses personnages dans ces « pays du seul dire » ⁵¹⁷, ceux évidemment de la littérature. Il est sur ce point très proche d'Annie Ernaux et de sa volonté avouée de faire entrer en littérature ceux qui en auraient été exclus.

Un bel exemple de cette intertextualité qui tend à rendre hommage à ces existences infâmes se trouve dans le deuxième portrait. On apprend dans ce récit la fugue irrévocable d'Antoine Peluchet après avoir été renié en 1867 âgé alors de 27 ans. Avant de partir, il laisse 3 livres dont les échos intertextuels vont résonner tout au long des *Vies minuscules*. Ces trois livres sont : *Manon Lescaut*, une règle de saint Benoît et un petit atlas. Ces trois ouvrages,

« incongrus et merveilleusement justes où l'univers presque se tient en son entier, trois impensables livres qui portent le paraphe maladroît, lisible à l'excès et en pleine page, d'Antoine Peluchet » ⁵¹⁸, avaient paru dans une « édition de colporteur » ⁵¹⁹.

L'évocation de ces livres n'est pas anodine. Elle permet d'ausculter et de justifier le départ d'Antoine, la rupture avec son père, mais elle sert aussi de point d'ancrage et de glissement de la fiction romanesque en plein milieu d'entreprise biographique. En apprenant qu'« Antoine s'évanouit et devint un rêve » ⁵²⁰, l'hypothèse de sa transformation en personnage romanesque

⁵¹⁶ Marianne Alphant, « Rencontre avec Pierre Michon », *L'œil de la lettre*, février, 1994, p. 6.

⁵¹⁷ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 43

⁵¹⁸ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 32.

⁵¹⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 32-33.

⁵²⁰ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 27.

est on ne peut plus claire. A cela, il faut rajouter le fait que ces « trois impensables livres »⁵²¹ contiennent d'une certaine manière l'histoire d'Antoine ainsi que le dessein qu'il allait bientôt subir. D'abord, comme le portrait d'Antoine Peluchet, *Manon Lescaut* est avant tout le récit d'exil d'un personnage révolté en Amérique. Ensuite, comme majestueusement illustré dans la règle de Saint Benoît, le portrait d'Antoine Peluchet dit combien pèse la tradition familiale et sociale poussant ainsi à la rébellion, à la fuite et à la dépossession et en faisant ainsi écho à la célèbre formule de saint Paul « *nihil habentes, omnia possidentes* » (II Cor., VI, 10).

Par ailleurs, ces ouvrages, en dépit de leur étonnante disparité, permettent d'opérer un tournant fictionnel majeur. Ils disent surtout quelque chose de la transmission et de la rupture, transmission des savoirs et rupture de la filiation occasionnant ainsi la vacance d'une place au cimetière de Saint-Goussaud. Cependant, ces trois écrits délaissés assurent paradoxalement la transmission en ce qu'ils permettent de déchiffrer la décision d'Antoine. Chemin faisant, le lecteur découvre avec bonheur l'étendu savoir du narrateur qui multiplie les clins d'œil intertextuels.

De surcroît, ce deuxième portrait est particulièrement intéressant en ce sens qu'il permet de voir le narrateur michonien vouloir créer la scène de sa rupture avec son propre père, une occasion que la vie ne lui avait pas offerte. Ultime résolution du père d'Antoine, Toussaint, à en croire le narrateur, la volonté de lire ces trois livres dans le but de trouver des explications au départ définitif de son fils. Il verra aussi en Fiéfié, un journalier alcoolique, un fils de substitution dont la mort donnera un double sentiment à Toussaint Peluchet : la reconnaissance et le reproche. Et l'appel rhétorique sur la tombe de Fiéfié « Toine. Toine »⁵²² ne fait d'ailleurs que confirmer ce malaise abyssal.

3. 3. Sur les pas de Rimbaud

De toutes les figures qui jalonnent les *Vies minuscules*, celle du jeune Rimbaud est sans l'ombre d'un doute la plus frappante. La plupart de ces portraits sont écrits implicitement ou explicitement sous le signe ou le mythe d'un certain Arthur Rimbaud. Lors d'un entretien, Pierre Michon déclarait :

⁵²¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 32.

⁵²² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 53.

« Rimbaud, je l'ai toujours gardé, bien sûr. Dans la plupart de mes livres, il y a une ou deux phrases de Rimbaud non limitées. Enfin dans tous. Personne ne les voit »⁵²³.

Il faut dire que les deux trajectoires (michonienne et rimbaldienne) se ressemblent, se croisent et se séduisent : elles ont en commun une certaine fascination provinciale, un certain passé alcoolique, une certaine quête de la belle langue, mais aussi une certaine appréhension vis-à-vis de la figure paternelle. Comme dans le cas de Michon dont le père est parti alors que le narrateur n'avait que deux ans, le père de Rimbaud s'était enfui quand le futur poète n'avait que trois ans. La complexité des rapports familiaux ainsi que la recherche de la belle langue préoccupent aussi bien Michon que Rimbaud. Ce dernier écrivait ainsi dans « Mauvais sang » :

« Je n'en finirais pas de me voir dans ce passé. Mais toujours seul ; sans famille ; même ; quelle langue parlais-je ? »⁵²⁴.

Par ailleurs, le lecteur attentif aux deux œuvres se rend aisément compte qu'*Une Saison en enfer* (1873) de Rimbaud et *Vies minuscules* questionnent toutes les deux magistralement l'héritage qui hante l'écrivain. Michon, à l'image de Rimbaud, est également le fils de ses pères en littérature. A travers ses textes, il tente de revendiquer une filiation littéraire en réclamant ainsi un message à transmettre et une figure à chérir. Cela étant dit, Michon stipule même que lorsque Rimbaud a décidé d'abandonner l'écriture, ce fut en raison de son refus d'en « accepter la paternité » (*RF*, p.104). Ce rapprochement se concrétise amplement dans les deux premiers portraits : celui d'André Dufourneau et d'Antoine Peluchet.

Mais avant de progresser vers d'autres exemples davantage pertinents, intéressons-nous de plus près à la manière dont les deux hommes se sont rencontrés. Le premier contact entre Michon et Rimbaud s'est donc effectué non à partir des poèmes de ce dernier mais grâce à une photo publiée dans *l'Almanach Vermot*. Cette scène avait déjà été décrite dans *Vies minuscules* :

« Plus tard, dans la chambre de ma mère encore à l'occasion d'une autre maladie, [...], je fis la connaissance d'Arthur Rimbaud. Je crois, Dieu me pardonne, que

⁵²³ Cf. l'entretien accordé à Arnaud Laporte pour FranceCulture le 25/07/2017. Disponible sur <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/pierre-michon-les-entretiens-veillent-des-idees-car-je-ne-les-prepare> [Dernière consultation, le 30/01/2018].

⁵²⁴ A. Rimbaud, « Mauvais sang », *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade" 1972, p. 95.

c'était dans *l'Almanach Vermot*, que Félix chaque année se procurait [...]. L'article était illustré d'une mauvaise photo de fin d'enfance où Rimbaud comme toujours boude, mais paraît ici plus fermé s'il se peut, obtus et indécrottable, attifé et désordre. [...] Le titre aussi m'attira, que je lus par erreur : « Arthur Rimbaud, l'éternel enfant », quand c'était « l'éternel errant » qu'il fallait lire ; je ne réformai ce lapsus que beaucoup plus tard ; mais laissons cela »⁵²⁵.

A l'occasion du centenaire de Rimbaud, Michon décide de lui rendre hommage en publiant en 1991 un récit sous son nom, *Rimbaud le Fils*. Il faut dire que pour Michon, « parler de Rimbaud, c'est parler de soi-même »⁵²⁶. Il rappellera aussi dans la même interview de sa première « rencontre » avec Rimbaud :

« [...] la première fois que j'ai vu quelques extraits de son œuvre, que j'ai vu des morceaux de sa biographie, c'était dans *l'Almanach Vermot* [...] mon grand-père achetait ça tous les ans ; et il y avait en-dessous des petites vignettes humoristiques [...] des articles extrêmement simplistes ; et là, il y avait un article sur Rimbaud [...] le grand poète, qui s'est tu, qui est parti en désert etcetera »⁵²⁷.

A ce propos, il est intéressant de voir que Michon s'était intéressé, à première vue, à Rimbaud le poète avant de se tourner vers Rimbaud l'homme avec qui il semble avoir maintes coïncidences de la vie. Poète et homme, ou plutôt poète avant homme se réunissent aux yeux de Michon afin de forger son idée à propos de la figure rimbaldienne. Or, comme le rappelle Jean-Michel Maulpoix,

« Michon l'a bien compris : le plus intéressant, ça n'est pas le Poète mais ce qu'il demeure d'homme précaire et approximatif sous son bel habit scolaire »⁵²⁸.

⁵²⁵ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 189-190.

⁵²⁶ « Ecrivain Pierre Michon : *Rimbaud le fils* », Centre Actualités midi - 24/03/1992, disponible sur : <http://www.ina.fr/video/ORC9203258549/ecrivain-pierre-michon-rimbaud-le-fils.fr.html> [Dernière consultation le 19/12/2016].

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ J-M Maulpoix, « Les doigts noirs : Rimbaud relu par Pierre Michon », disponible sur : <http://www.maulpoix.net/michon.htm> [Dernière consultation le 19/12/2016].

De ce fait, dans *Vies minuscules*, l'on peut déceler certains traits rimbaldiens à travers les vies d'André Dufourneau et d'Antoine Peluchet qui, outre le fait qu'ils mettent en place un challenge à la Rastignac, font également et fortement penser à la sulfureuse figure de Rimbaud.

André Dufourneau :

Commençons d'abord par André Dufourneau. Cet ancêtre annonce sa vocation pour l'Afrique. Michon décrit son départ :

« Le voilà parti, André Dufourneau. « Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. »
L'air marin, déjà, surprend les poumons de cet homme de l'intérieur. Il regarde la mer »⁵²⁹.

Cette projection sur le modèle rimbaldien se confirme par le biais d'une analogie faite entre ce passage de Michon et un autre de « Mauvais sang », poème extrait d'*Une Saison en enfer* de Rimbaud alors sur le point de quitter le Vieux-Continent :

« Ma journée est faite ; je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons ; les climats perdus me tanneront.

[...]

Je reviendrai, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux : sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or : je serai oisif et brutal ».⁵³⁰

Il serait également intéressant de voir que c'est la grand-mère du narrateur qui rapporte une phrase que Dufourneau aurait prononcée avant de prendre le large :

« Cent fois, j'ai entendu ma grand-mère évoquer la superbe avec laquelle il aurait déclaré que « là-bas il deviendrait riche, ou mourrait » »⁵³¹.

⁵²⁹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 17.

⁵³⁰ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édition de la Pléiade publiée sous la dir. d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, pp. 95-96.

⁵³¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 15.

Cette *hybris* rimbaldienne va se confirmer par la bouche même de Dufourneau, lui-même, quelques pages plus loin. C'est d'ailleurs sa seule et unique citation qu'il aurait prononcée et que le narrateur a décidé de reprendre dans *Vies minuscules* :

« Mais c'était sous de bien différents traits que je concevais, enfant, ce départ. « J'en reviendrai riche, ou y mourrai », cette phrase pourtant bien indigne de mémoire, j'ai dit que cent fois ma grand-mère l'avait exhumée des ruines du temps [...] mais c'était moi qui le lui demandais, moi qui voulais entendre encore ce poncif de ceux qui partent »⁵³².

La construction narrative du portrait de cet ancêtre disparu est donc le fruit d'un assemblage des souvenirs transmis par la grand-mère du narrateur ainsi qu'un certain nombre d'échos intertextuels combinés à un imaginaire spéculatif débordant dont jouit le narrateur michonien. Tout se construit à partir des souvenirs, des lecteurs et des suppositions. L'exemple qui suit, fort inspiré de Rimbaud, met joyeusement à l'honneur ces trois éléments constructifs du texte michonien :

« [...], il était plus près de ses jupes qu'un Peul ou un Baoulé ; il la parlerait haut et en lui elle se reconnaîtrait, il l'épouserait « du côté des jardins de palmes, chez un peuple fort doux » devenu peuple d'esclaves sur qui asseoir ces épousailles [...] »⁵³³.

A partir de ce texte, l'on peut faire le lien avec certains vers du poème intitulé « Royauté », extrait de *Les Illuminations* de Rimbaud. Ainsi lit-on :

« Un beau matin, chez un peuple fort doux, un homme et une femme superbes criaient sur la place publique : "Mes amis, je veux qu'elle soit reine !" "Je veux être reine !" Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre.

⁵³² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 16.

⁵³³ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 14.

En effet ils furent rois toute une matinée où les tentures carminées se relevèrent sur les maisons, et tout l'après-midi, où ils s'avancèrent *du côté des jardins de palmes* »⁵³⁴ (Nous soulignons).

Cette volonté de rapprocher les figures de Dufourneau et de Rimbaud a fini par déclencher une autre proximité : entre Rimbaud et le narrateur, tous deux délaissés par leur père. Ce rapprochement était d'abord le fruit d'une erreur et le narrateur n'a point manqué de le rappeler haut et fort :

« Je connaissais cette douceur idiote et ces tics noirs, nous étions assis sur le même banc. Le titre aussi m'attira, que je lus par erreur : « Arthur Rimbaud, l'éternel enfant », quand c'était « l'éternel errant » qu'il fallait lire ; je ne réformai ce lapsus que beaucoup plus tard ; mais laissons cela. Non, cette chair bougonne ne m'était pas plus inconnue que l'enfance ardennaise maladroite que le pigiste romançait. J'avais d'autres Ardennes par la fenêtre, et mon père, s'il n'était pas capitaine, s'était enfui comme le capitaine Frédéric Rimbaud »⁵³⁵.

Cette triple identification Dufourneau-Rimbaud-Michon sert de légitimation au projet michonien. Rimbaud devient ainsi un « modèle abrupt qui venait d' [...] être révélé » (*VM*, p. 229). Il faut dire aussi que cette juxtaposition permet à Pierre Michon d'écrire kaléidoscopiquement sa propre « saison en enfer » comme en atteste aussi la fin du portrait de Dufourneau qui met magistralement en évidence un clin d'œil à l'œuvre rimbaldienne :

« Si j'en avais eu quinze, il eût été « le féroce infirme retour des pays chauds » qu'aiment les femmes et les poètes adolescents, l'œil de feu dans la peau sombre, de verbe et de poigne furieuse [...] »⁵³⁶.

Le passage mis entre guillemets par les soins du narrateur est extrait du poème intitulé « Mauvais sang » que l'on trouve dans *Une saison en enfer* de Rimbaud :

⁵³⁴ A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 129-130.

⁵³⁵ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 190.

⁵³⁶ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 20.

« Les femmes soignent *ces féroces infirmes retours des pays chauds*. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé »⁵³⁷ (Nous soulignons).

Cette reproduction fidèle d'une citation du poète vise à lui rendre hommage tout en s'inscrivant dans sa lignée. C'est de Rimbaud que tout part et c'est à lui que tout revient.

Il est intéressant de voir ici que la pratique de la citation chez Michon doit sans doute être abordée sous l'angle étymologique du verbe « citer » : *citare*, qui signifie « faire venir, convoquer, citer à comparaître ». Dans *La Seconde main ou le travail de la citation*, Antoine Compagnon parle de ce phénomène comme étant le « désir dans l'écriture, et la trace de ce désir, c'est la citation »⁵³⁸. On retrouve ainsi, très convoité, le processus analogique, à visée non diminutive.

Antoine Peluchet :

Outre André Dufourneau et le narrateur, la figure d'Arthur Rimbaud est sensiblement comparée à celle d'Antoine Peluchet dont le nom : « résonna dans nos mémoires comme celui d'Arthur Rimbaud »⁵³⁹. Le destin de cet aïeul parti définitivement pour l'Amérique avait aussi quelque chose de rimbaldien. On apprend très vite que l'enfance d'Antoine Peluchet est comparée à celle d'Arthur Rimbaud. Le clin d'œil du narrateur aux « Poètes de sept ans » n'est pas anodin dans la mesure où Rimbaud y exposait, non sans mélancolie, son enfance misérable.

Concrètement, dans le portrait d'Antoine, deux citations de Rimbaud sont explicitement relatées : La première, d'abord, distinctement mise entre guillemets, à la page 31 : « habits puant la foire », puis reformulée librement à la page 33 : « ses habits puent toujours la foire », est extraite de *Poésies*, « Les Poètes de sept ans », v. 25, de Rimbaud : « Sous des habits puant la foire et tous vieillots ». Les deux passages dans leur ensemble évoquent les moments d'enfance, de jeunesse et les phases d'apprentissage des personnages, donnant ainsi naissance aux premiers signes du décrochage. La deuxième citation du poète, reprise par le narrateur michonien, se trouve à la page 44 : « sobre naturellement » renvoie fidèlement à *Une Saison en enfer* : « Ah ! cette vie de mon enfance, la grande route par tous les temps, sobre

⁵³⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 96.

⁵³⁸ A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1979, p. 67.

⁵³⁹ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 49.

surnaturellement ». Les deux contextes évoquent la quête impossible de la filiation en réinvestissant l'enfance et ce que cela engendre en matière de malaise identitaire.

Au-delà de cette familiarité tissée avec Rimbaud, Pierre Michon considère ce dernier tel un

« frère, père ou fils, modèle et rival ; c'est quasiment un personnage des *Vies minuscules*, ou une figure possible de certains héros de ce texte, Dufourneau, Peluchet, dont il est le contemporain. Il est un pion dans ma lignée directe »⁵⁴⁰.

Vies minuscules rend grandement hommage à la figure rimbaldienne. Outre les deux exemples que le l'on vient de voir, force est de constater que les autres portraits ne se privent guère du désir de « chanter » le poète errant. Dans un passage, cette fois-ci extrait de « Vie du père Foucault », l'on peut lire :

« Allons, plutôt l'abêtissement simple, gin-fizz et bière, et la reprise des « *chemins d'ici, chargé de mon vice* » : s'il fallait mourir sans en avoir écrit, que ce fût dans la plus stupide exubérance, la caricature des niaises fonctions vitales, l'ivresse »⁵⁴¹
(Nous soulignons).

Ce passage rappelle curieusement un autre se trouvant dans section 4 de « Mauvais sang » d'*Une saison en enfer* de Rimbaud qui y évoquait son ivresse :

« On ne part pas. – Reprenons les *chemins d'ici, chargé de mon vice*, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l'âge de raison – qui monte au ciel, me bat, me renverse, me traîne » (Nous soulignons).

Plus loin encore, un autre passage des *Vies minuscules* rappelle habilement le prologue d'*Une Saison en enfer* :

« [...], je mentais donc en me voulant écrivain ; et je châtais mon imposture, pulvérisais mon peu de mots dans l'incohérence de l'ivresse, aspirais au mutisme

⁵⁴⁰ P. Michon, *Le Roi vient quand il veut, Propos sur la littérature, op. cit.*, p. 37.

⁵⁴¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, pp. 114-115.

ou à la folie, et singeant « *l'affreux rire de l'idiot* », me livrais, mensonge encore, aux mille simulacres du trépas »⁵⁴² (Nous soulignons).

Le syntagme mis entre guillemets est directement tiré du début d'*Une Saison en enfer* : « Et j'ai joué de bons tours à la folie. Et le printemps m'a apporté l'affreux rire de l'idiot ». Un autre extrait de « Vie de la petite morte » rappelle sans hésitation « Enfance II » (*Illuminations*) de Rimbaud :

« C'était bien elle, « la petite morte, derrière les rosiers ». Elle était là, devant moi. Elle se tenait bien naturelle, elle profitait du soleil »⁵⁴³ (Nous soulignons).

Dans ce dernier portrait, les clins d'œil à l'œuvre rimbaldienne reviennent et se multiplient :

« [...], j'avais au moulin de Mourioux, plus enterré que ceux de la Meuse, lâché en mai des bateaux frêles, peut-être déjà lâché ma vie ; [...] »⁵⁴⁴.

Ce passage revient d'une manière très habile sur l'un des plus célèbres poèmes de Rimbaud, « Bateau ivre » :

« Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi plein de tristesse, *lâche*
Un *bateau frêle* comme un papillon de *mai* »⁵⁴⁵ (Nous soulignons).

Il faut dire qu'outre Rimbaud, l'œuvre michonienne revient souvent sur certaines figures ayant appartenu au courant « symboliste ». Et c'est ainsi que l'autre ami de Rimbaud, Paul Verlaine, est magnifiquement cité par moment dans les *VM*. L'exemple le plus canonique se trouve dans « Vies des frères Bakroot » :

« Je les ai vus à pas lents s'éloigner dans une allée forestière, le grand arceau des branches leur faisant là-haut comme un paradis peint, et "sous les arbres pleins

⁵⁴² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 131.

⁵⁴³ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 204.

⁵⁴⁴ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 190.

⁵⁴⁵ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 69.

d'une gente musique", en grande discussion comme des docteurs, Achille gesticulant [...] »⁵⁴⁶.

Le syntagme mis entre guillemets est extrait du célèbre poème de Verlaine « Âme, te souvient-il ? ». Au demeurant, les références et clins d'œil aux poètes symbolistes (Rimbaud, Verlaine, et Mallarmé) jalonnent *Vies minuscules* faisant ainsi de Rimbaud un modèle en sempiternelle quête du sens, de la vérité, du moi, du monde et de la vie. La figure rimbaldienne devient, à bien des égards, « la figure de liaison, la charnière entre les biographies et l'autobiographie d'un écrivain »⁵⁴⁷, écrivait Dominique Viart.

Au surplus, ce deuxième portrait regorge de clins d'œil intertextuels outre que ceux consacrés à la figure rimbaldienne. Antoine Peluchet est par moments assimilé à Lucien Chadron des *Illusions perdues*, un personnage à l'identité usurpée, mais qui, comme Antoine, avait du potentiel pour devenir écrivain. Antoine,

« écrivain failli avant d'être et dont nul ne lira jamais les pauvres pages, [...] aura fini comme aurait fini le petit Lucien Chardon si la poigne de Vautrin ne l'eût sauvé des eaux : forçat encore »⁵⁴⁸.

On peut également penser à ce passage où le narrateur michonien fait des hypothèses sur le dessein d'Antoine tout en se prêtant à un jeu habile d'intertextualité :

« Antoine fut peut-être heureux et américain ; ou bagnard, souverainement investi du bonnet à rayures, il trimait dans le port de Rochefort « où les forçats meurent dru » [...] »⁵⁴⁹.

Cet extrait fait écho à un passage de *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac où on apprend l'évasion de Jacques Collin ayant « eu lieu dans le port de Rochefort, où les forçats meurent dru, et où l'on espérait voir finir ces deux dangereux personnages »⁵⁵⁰.

⁵⁴⁶ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 111.

⁵⁴⁷ D. Viart, *Vies Minuscules de Pierre Michon*, op. cit., p. 99.

⁵⁴⁸ P. Michon, *VM*, op. cit., pp. 48-49.

⁵⁴⁹ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 48.

⁵⁵⁰ H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *La Comédie humaine*, Vol. VI, Paris, NRF Gallimard, la Pléiade, 1977, p. 815.

Un autre passage du portrait d'Antoine Peluchet, évoquant Toussaint, fait référence au vers 16 du célèbre poème « Toast funèbre » issu de *Poésies* de Mallarmé :

« Debout, « magnifique, total et solitaire » telle l'Image arrêtée, arrogant comme un diacre et patient comme un bœuf, le père toujours ravi tenait dans sa main ballante quelque chose qu'on ne voyait pas, comme on tient une plume ou la main d'un petit enfant »⁵⁵¹.

Encore un autre passage de ce même portrait fait habilement penser aux vers 1-2 et 9-10 de « L'Émigrant de Landor Road » issus d'*Alcools* de Guillaume Apollinaire. Il s'agit de l'épisode du départ d'Antoine pour l'Amérique ainsi que l'évocation de la ville de Galveston au Texas.

Cette projection intertextuelle rythme le livre michonien faisant parfois ainsi de lui un labyrinthe indéchiffrable qui exige une parfaite connaissance des codes littéraires artistiques et picturaux.

3. 4. La peinture comme motif intertextuel

Pierre Michon n'a jamais dissimulé son amour pour la peinture. Cette fascination se lit abondamment dans ses textes, *Vies minuscules* en premier lieu. L'écriture michonienne y évolue magnifiquement par juxtaposition de tableaux picturaux comme dans un concours de « nature morte » d'un certain Gustave Courbet qui tâcherait de capturer une scène décisive. Pour ce faire, description et narration marchent de pair laissant ainsi éclater les lois du génie pittoresque. Dans « Vie du père Foucault » par exemple, l'on peut lire :

« L'homme assis de Van Gogh n'est pas plus massivement endolori ; mais il est plus complaisant, pathétique, assurément moins discret.

(Van Gogh ? Certains lettrés de Rembrandt, pareillement enfenestrés, rivés à leur siège d'ombre mais la face baignée des larmes du jour, et même stupéfaits de leur propre impouvoir, lui ressemblent davantage ; mais ce sont des lettrés ; le vieux,

⁵⁵¹ P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 39.

autant qu'on pût juger sur son pantalon de velours et sa veste de droguet, la pesanteur de ses mimiques aussi, était du petit peuple.) [...] »⁵⁵² .

Ce tableau de Van Gogh dont parle Michon serait, selon Viart, celui intitulé « Au seuil de l'éternité », peint en 1890⁵⁵³.



« Au seuil de l'éternité » (Source : Pinterest).

Cette toile représente un vieil homme assis sur une chaise, la tête dans les mains. Les motifs de pauvreté et de mélancolie traduisent un climat de mal-être dont souffre également le père Foucault. Ce parallélisme aggrave et valide l'idée de souffrance vécue par le personnage michonien.

⁵⁵² P. Michon, *VM, op. cit.*, p. 150.

⁵⁵³ D. Viart, *Vies minuscules de Pierre Michon, op. cit.*, p. 160.

Agnès Castiglione, pour sa part, a pu rapprocher le narrateur « Pierrot » du célèbre tableau de Watteau, le « Pierrot » (anciennement le « Gilles de Watteau »)⁵⁵⁴.



« Gilles de Watteau » (Source : Wikipédia).

Il est d'évidence qu'il y a maints points communs entre les deux « Pierrot » : en partant de leur fatale impuissance à leur passivité essentielle, en passant par leur caractère profondément sibyllin et leur amour délibéré pour la peinture. Ces postulats sont confirmés par l'auteur lui-même dans un entretien :

« J'ai longtemps été ce Gilles qui ne pouvait écrire, je le raconte dans *Vies minuscules* [...]. Mais c'est peut-être le même narrateur qu'on appelle une fois Pierrot dans les *Vies minuscules*, ce curé qui pose pour un Pierrot dans le Watteau,

⁵⁵⁴ Cf. Agnès Castiglione, « "Tu connais Pierrot ?" : un autoportrait de l'artiste », art. cit.

implicitement ce Piero, fils du peintre, dans le Lorentino, et tout à fait explicitement le Pierrot (Gilles) de Watteau que je donne pour l'auteur de mon Rimbaud »⁵⁵⁵.

D'autres références intertextuelles et picturales jalonnent le livre michonien. Dominique Viart et Laurent Demanze rapprochent ainsi la scène de l'enterrement de Rémi Bakroot d'un tableau de Gustave Courbet et de *l'Enterrement du comte d'Orgaz du Greco*. L'on peut également voir dans le portrait du père Foucault un magnifique clin d'œil à *L'Alchimiste* de Nerval, à *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt, ou encore au *Procès de Gilles de Rais* de Bataille, ce dernier étant explicitement évoqué dans le texte michonien :

« [...] ; j'ai oublié tout cela ; mais je me souviens, et elle [Marianne] s'en souvient aussi assurément, que je tenais à la main un livre acheté le jour même, le *Gilles de Rais d'un grand auteur*, et elle se souvient de sa couverture d'un rouge profond, à l'éclat amorti, comme un livre d'étrennes »⁵⁵⁶. Nous soulignons.

Ces fascinations multidimensionnelles (littéraires, artistiques et picturales) attestent de l'érudition d'un auteur à la recherche continuelle de la belle langue, celle qui échappe aux chronotopes et aux stéréotypes, à la broderie esthétique des nouveaux-romanciers comme à la « naïveté » stylistique des premiers écrits. Son œuvre que l'on peut très bien assimiler à une « cérémonie des aveux » comme la nommait Laurent Demanze⁵⁵⁷, est foncièrement impactée par une parole entravée et oblique d'une part, et enchantée et enchantatrice, de l'autre comme l'écrivait si bien Pierre Bergounioux à propos des *Vies minuscules* :

« Quelques fables de La Fontaine, des extraits du vieil Hugo, vingt lignes de Flaubert, sur Carthage, ont pu, littéralement, transporter des esprits enfouis dans l'ombre du taillis, plongés depuis la nuit des temps dans l'ignorance à peu près complète d'eux-mêmes et de tout »⁵⁵⁸.

Avec Annie Ernaux et Pierre Michon, on abandonne le banal pour s'abandonner dans l'authentique, celui d'un désir indicible d'écrire et décrire la vie au « plus près des choses ».

⁵⁵⁵ Cf. L'entretien avec Tristan Hordé, art. cit., p. 93.

⁵⁵⁶ P. Michon, *VM*, op. cit., p. 114.

⁵⁵⁷ L. Demanze, *Encres orphelines*. Op. Cit., 2008, p. 169.

⁵⁵⁸ P. Bergounioux, *La Cécité d'Homère*, op. cit., p. 77.

Leur projet, bien qu'il soit stylistiquement très différent, a en commun une ligne directrice majeure : celle de deux plumes religieusement au service de la Littérature universelle, celle des femmes et des hommes qu'ils décrivent. Celle aussi des femmes et des hommes dont ils se nourrissent.

Conclusion partielle

Dans le cadre de cette dernière grande partie, nous avons pu voir que les deux projets se retrouvent dans maints points communs tels que la volonté de se détourner du roman et de revenir au réel par le biais d'un récit qui unirait la parole intime à la thématique sociale, le désir aussi de rendre hommage aux figures disparues afin de rendre compte de l'histoire de toute une génération et de toute une classe sociale.

C'est là que prend toute sa valeur la question bien galvaudée de la « postmémoire ». Cette notion, telle qu'elle a été magnifiquement auscultée en 2014 par Marianne Hirsch dans un ouvrage du même nom nous a invité à nous interroger sur les conditions, les motivations ainsi que sur les circonstances qui poussent un certain nombre d'écrivains aujourd'hui à s'intéresser à la fouille et au dénichement de leur propre passé quand bien même peu glorieux.

Dans cette dernière partie, il était également question de s'attarder sur le processus intertextuel qui se fait jour dans nos textes. L'on a pu montrer à travers des exemples bien choisis que ces deux premiers textes contemporains de la filiation laissent une grande part au jeu intertextuel quand bien même ils sont censés retracer le plus fidèlement possible le portrait de personnes ayant réellement existé.

Il s'agissait aussi dans cette ultime partie d'aborder la question de la polyphonie sociale, des rapports épineux entre la réalité et la fiction ainsi que de la double enquête (auto-)biographique qui ponctue le récit en lui donnant un effet kaléidoscopique. Aussi, nous nous sommes intéressés aux figures instables des héritiers souffrant d'un double déficit familial et littéraire s'appuyant tant bien que mal sur des archives afin de retrouver une filiation rompue *ad vitam aeternam*.

Le projet michonien dans *Vies minuscules* peut parfaitement se résumer par cette formule fournie à la page 274 : « l'assomption d'un nom mémorable ». Cette entreprise d'écriture profondément proustienne nous retrace non sans joie ces rencontres de rues ou de lectures. « Pierrot » devient Pierre Michon à la fin du livre, tout comme « Poulou » qui était devenu Jean-Paul Sartre alors que *Les Mots* s'achevaient. Et c'est beaucoup dire que de prétendre à relever tous les clins d'œil intertextuels qui jalonnent ces récits de filiation qui voient dans le fait d'inventer (ou de réinventer) une vie à partir d'une réelle absence un pari ambitieux mais ô combien périlleux. Toute une poétique du témoignage est dès lors transmise à travers ces textes qui tentent de dire la voix mutique de ceux qui n'en avaient pas. Ils sont

ainsi leurs avocats si l'on considère l'étymologie latine du terme par lequel l'on entendait : « Celui qui donne la voix à celui qui n'en a pas ».

Ce désir de prendre à bras-le-corps la mémoire collective s'effectue au travers d'une approche intertextuelle inédite qui mêle réalisme et fantasmes. La multi-référentialité qui caractérise les odysées d'André Dufourneau et d'Antoine Peluchet par exemple permet au narrateur de (re-)construire le portrait entendu/supposé de ces figures mystérieusement disparues. Pour ce faire, les apostrophes, les incises de toutes sortes, les mises en abyme et les syllogismes hantent et ponctuent le texte michonien, contrairement à celui d'Annie Ernaux qui serait moins exposé à la fiction. Cette hypothèse prend sens et puissance quand on commence à relever et à compter les fois innombrables des formules exprimant le doute. Chez Michon, rien n'est certain mais tout demeure possible. Le lecteur aura à juger de la recevabilité ou non des propos michoniens. La balance penche certes du côté d'une adhésion aux thèses avancées dans leur incertitude mais cela ne tient qu'à un fil puisque la fiction est omniprésente chez notre écrivain.

Vies minuscules est aussi le récit de la chute originelle, celle d'Adam, de Peluchet et de Dufourneau, celle du Père Foucault et de Georges Bandy, celle de de Faulkner et de Rimbaud. Ces ombres *spectrales* mi-réels mi-fantasmés ont hanté le territoire généalogique de l'auteur ainsi que son psychique.

Derrière cette écriture majuscule au service de ces « vies minuscules », de ces « damnés de la terre », pour reprendre un titre de Franz Fanon, on découvre en filigrane la genèse d'un écrivain qui peine à l'être.

Ainsi, on a pu découvrir que des bâtards balzaciens aux apprentis flaubertiens en passant par les orphelins baudelairiens, le récit michonien encense la littérature tout en la dénonçant. Ces mémoires mettent en scène la genèse d'un témoin, qui, d'un portrait à un autre, collectionne des moments, fabule des dénouements tout en revendiquant sa démarche. Ces portraits prosopographiques ne constituent somme toute qu'une seule autobiographie, celle de l'écrivain écrivant se servant ainsi délibérément d'un incroyable matériau archivistique, digne des célèbres (en)quêtes zoliennes d'il y a quasiment un siècle et quart.

D'autre part, le coup de grâce de nos deux œuvres tient sans doute au fait qu'elles résistent à la tentation d'une autobiographie légère, facile et qui serait réduite à un reportage sur l'enfer vécu. Tout comme le texte d'Annie Ernaux, mais à bien des égards, le livre de Michon échappe aux pièges du « populisme », du « misérabilisme » et du « journalisme » et de la psychanalyse.

Au surplus, il était aussi question de montrer que si les notions d'identité et de famille sont considérées comme étant deux éléments fédérateurs de toute société humaine, il se trouve que dans nos textes ces deux substances sont représentées dans leur fraction même. Leurs multiples évocations ne seraient finalement qu'un prélude à la description que les deux auteurs vont fournir à propos de leur propre vision du « musée familial », une expression marquée par les déboires amoureux, familiaux et sociétaux mais également par toutes ces joies petites et grandes, connues et indicibles.

Conclusion générale

Nous avons projeté d'étudier, dans le cadre de cette thèse, la poétique du « récit de filiation » contemporain à travers les écrits d'Annie Ernaux et de Pierre Michon. Il fallait pour ce faire commencer par présenter et essayer de cerner cette littérature postmoderne disséminée et rebelle à toute définition *holistique*.

On a débuté par rappeler l'origine de cette littérature, ses racines et ses appuis, ses défis et ses revendications, ses problématiques et ses limites avant de nous intéresser de près aux conditions et aux circonstances de production, de publication et de réception de nos œuvres.

Nous avons tenté de comprendre la synergie des deux projets et ce qui fait leur spécificité. Quand bien même le titre de notre thèse peut laisser conclure à une étude exclusive de deux ouvrages, notre démarche était bien plus ambitieuse dans la mesure où nous ne sommes pas uniquement contenté de l'analyse de deux textes mais de plusieurs écrits antérieurs et postérieurs afin de mieux comprendre les enjeux clefs chez Annie Ernaux et Pierre Michon. Nous en avons conclu que malgré le vertigineux écart stylistique, il y avait une forte connexion interne qui a permis l'émergence d'un certain nombre de *topoi* significatifs et représentatifs de cette veine littéraire contemporaine.

Nous nous sommes rendu compte de cette cohésion à la fois interne et externe grâce à la circularité de certains points cruciaux qui fondent le récit de filiation contemporain. Nous avons mis au jour ces paramètres aux niveaux thématique, stylistique et intertextuel. Les résultats témoignaient de motivations diverses et intéressantes dont certaines ont été auscultées dans cette thèse et dont les principales conclusions sont reprises dans ce qui suit.

Dans la première grande partie, après avoir esquissé les quatre retours qui caractérisent cette veine littéraire contemporaine (retour du récit, du sujet, du réel et retour aux sources familiales et littéraires), nous avons pu introduire le « récit de filiation » comme étant symptomatique de ce début des années 80 après des décennies d'ascèse formelle et parfois de solipsisme littéraire.

Pour élucider ce point précis, force était de nous intéresser de près à la biographie des deux auteurs ainsi qu'à leur paratexte. Cette démarche s'est révélée fort intéressante dans la mesure où elle nous a permis de comprendre certains mécanismes d'écriture chez nos deux auteurs. Nous avons pu déceler, par exemple, que l'exposition médiatique d'Annie Ernaux se heurtait grandement avec le retrait que l'on connaît de Pierre Michon. Les deux stratégies, malgré leur différence, semblent pourtant servir le même projet dans son ensemble. Par ailleurs, l'étude paratextuelle a confirmé l'importance que revêtent certains éléments qui nous paraissent pourtant parfois anodins à première vue. Cette démarche a pu prouver l'hypothèse selon

laquelle les titres des œuvres de notre corpus permettent de réunir pleinement les trois fonctions essentielles que doit endosser le titre d'une œuvre, selon Christiane Achour et Simone Rezzoug, à savoir : la fonction référentielle, la fonction conative et la fonction poétique, en ce sens que les deux titres « *La Place* » et « *Vies Minuscules* » permettent clairement d'informer le lecteur, de l'impliquer et surtout de susciter son intérêt et son admiration.

Par la suite, nous avons pu voir que les deux œuvres de notre corpus respectent en général une certaine chronologie narrative. Cela n'a pas empêché Annie Ernaux par exemple de commencer son livre par la mort de son père avant de revenir longuement sur cet événement. La fin de *La Place* revient aussi sur l'agonie du père comme pour établir un bilan de cette relation père-fille. De l'autre bout, contrairement à celui d'Ernaux, le texte de Pierre Michon est composé des récits de huit « vies » chronologiques (hormis le dernier portrait « Vie de la petite morte », sœur aînée du narrateur, qui pose un problème à la cohérence en raison de son emplacement, dernier des huit récits alors que temporellement l'histoire se situerait deux ans avant la naissance du narrateur). Ces personnages, ayant impacté directement ou non l'auteur-narrateur, ne font pourtant pas tous partie de sa famille (les frères Bakroot, le père Foucault et Georges Bandy) quand certains d'autres n'ont sans doute jamais été rencontrés par Michon (André Dufourneau).

Au surplus, les deux livres suivent une trajectoire bien particulière : malgré la chronologie globale souhaitée, il n'est point difficile de constater qu'ils s'ouvrent, chacun à sa manière, sur la fin d'une « existence » (la mort du père dans le cas d'Ernaux et les fantasmes annoncés du narrateur sur ses souvenirs dans le cas de Michon) avant d'exposer les circonstances et les causes pour achever les livres en revenant sur leur incipit. Cela dit, les héros de ces récits (pères, personnages issus de la famille ou du milieu social, etc.) semblent croiser et impacter sensiblement les destins des deux narrateurs. Ces derniers construisent leur « destin littéraire » en collectant et en connectant ces « vies ».

Par conséquent, il était judicieux de rappeler que les récits de la filiation s'ouvrent souvent sur l'étude d'une figure héritière mélancolique et problématique afin d'en arriver à une ascendance fatalement délicate et source de malheur. Ces textes inversent donc la chronologie pour mettre l'accent sur l'inquiétude identitaire du narrateur tout en tentant de trouver « le » coupable. Et pour y parvenir, l'ordre des faits se trouve parfois bousculé par le travail de remémoration et de reconstitution qui vise *in fine* à raccommoder des scènes et des épisodes en vestiges dans le fol espoir de reconstituer le portrait d'un passé qui n'est plus de retour.

L'étude de la chronologie des deux projets nous a conduit, par la suite, à interroger la temporalité et la spatialité dans nos œuvres. Cet exercice a pu montrer que la question chronotopique chez nos deux auteurs tient une place des plus primordiales. Nous avons pu voir grâce à nos analyses que les éléments spatio-temporels sont inhérents à la narration et à la description proposées dans chaque récit. L'examen chronotopique participe de la compréhension globale des deux projets en ce qu'il éclaire les rapports du narrateur à son environnement et à la genèse de son histoire partagée.

De surcroît, force était de signaler que les narrateurs de *La Place* et des *Vies minuscules* se prêtaient bien volontiers à un jeu habile de déplacement narratif en se considérant tantôt comme des « témoins-acteurs » face aux faits qu'ils restituent et auxquels ils auraient sans doute participé, et tantôt comme des « témoins-relais » en raison de leur implication dans le processus de reconstitution du récit en fonction de leurs compétences mais aussi de leur capacité à « imaginer » comme on a pu le voir très clairement chez Michon. Afin d'y parvenir, nous avons estimé nécessaire d'analyser les agrafes spatio-temporelles, ô combien fréquentes parfois, et qui viennent majestueusement ponctuer le récit.

Il était également question de rappeler l'écart temporel plus ou moins considérable qui sépare l'expérience vécue et le récit narré. Il fallait signaler que la rédaction des deux textes s'est amorcée plusieurs années après les événements qui y sont relatés. Cette stratification temporelle, ce « silence littéraire » a profité à la future reconstitution tant réelle que fantasmée du souvenir vécu. Le traitement de ce dernier et la volonté de le sauvegarder ne sont alors opérés dans le texte que par le biais d'une sorte d'enchaînement de « madeleines proustiennes » qui jouent leur rôle d'« embrayeurs de mémoire », comme il nous a été possible de montrer.

Ce constat nous a poussé à étudier de plus près les questions de la temporalité et de la narrativité chez Pierre Michon et Annie Ernaux. Pour y parvenir, nous nous sommes fondé bien volontiers sur les travaux de Claude Abastado à propos des rapports entre la temporalité et la narrativité en distinguant trois relations essentielles qui s'établissent entre la temporalité de l'histoire et celle de la narration, à savoir : le moment de l'acte narratif, l'ordre des évocations des événements, et enfin, le rythme du récit.

Nous nous sommes focalisé par la suite sur ce que nous entendions par « l'écriture de l'entre-deux » chez nos deux auteurs. Le premier constat a été que les deux projets s'inscrivent délibérément dans une sorte d'écriture hybride qui échappe à toute classification générique

classique. Les écrits d'Annie Ernaux et de Pierre Michon sont dès lors parfaitement représentatifs d'une certaine poétique de l'« entre-deux » en ce qu'ils permettent le jaillissement et la coexistence de plusieurs entités *a priori* distinctes laissant ainsi comprendre que ces « récits de filiation » contemporains tendent toujours à s'écrire au croisement de la biographie et de l'autobiographie, de la réalité et de la fiction, du « moi » et de « l'autre », du « réalisme » et du « symbolisme ».

Dans le même ordre d'idée, nous avons également pu montrer que s'intéresser au vocabulaire, très contrasté suivant que l'on passe d'un écrivain à l'autre, valide indubitablement notre première hypothèse. Alors qu'Annie Ernaux cherche la simplicité, la brièveté et la circularité du mot, Pierre Michon aime les tensions sémantiques, syllabiques et rythmiques. Il use ainsi délibérément des oppositions, des oxymores et des disjonctions offrant de cette manière ce que nous avons appelé une véritable « valse des dichotomies ».

L'analyse des temps verbaux s'est faite en nous intéressant tout d'abord à leur récurrence dans nos textes ensuite aux enjeux derrière leur judicieuse utilisation et enfin à ce qu'ils peuvent dire du projet dans son ensemble. L'inventaire statique rapide a montré la prédominance des temps passés (simple, imparfait notamment) au détriment des temps présents toutes valeurs confondues (historique, d'énonciation, etc.)

Nous avons conclu cette première grande étape sur la question de l'engagement et/ou de l'implication chez nos deux auteurs. Nous avons pu comprendre alors que les textes d'Annie Ernaux, bien plus que ceux de Pierre Michon, insistent davantage sur l'envie d'agir dans le monde, sur le monde et pour le monde par le pouvoir de l'écriture afin de réparer une justice (sociale, politique, économique, etc.) longtemps bafouée. Cette résistance pacifique, largement inspirée par l'idée sartrienne d'« engagement » et des thèses développées à ce sujet depuis les années 50, se manifeste à longueur des textes. Or, il serait très difficile de considérer Annie Ernaux comme une « écrivaine engagée » si l'on considère l'engagement au sens traditionnel du terme (mobilisation morale, physique et matérielle de la personne pour une cause donnée), mais bien comme une écrivain impliquée défendant un certain nombre de revendications engagées qui visent davantage à dénoncer et à lutter qu'à attaquer et à invectiver.

On a d'ailleurs noté chez elle une absence totale de manifestes, de pamphlets et de tous écrits exclusivement engagés. S'il y a engagement chez Ernaux, il concernerait surtout les valeurs humaines, les interrogations d'ordre social et/ou politique ainsi que la question féminine. C'est pourquoi, voyant dans l'appellation d'« engagement » une sorte de militantisme, nous avons

rappelé l'introduction par Bruno Blanckeman du terme « implication », une notion qui permet selon lui, d'échapper à la position de surplomb suggérée – à tort ou à raison – par le terme parfois assez galvaudé d'« engagement ».

Nous avons axé la deuxième grande partie autour de deux thématiques à première vue distinctes mais qui se sont avérées si complémentaires : l'analyse socio-littéraire et l'analyse stylistique.

La première, ayant occupé les chapitres 1 et 2, avait pour objectif d'ausculter cette nouvelle volonté de faire rentrer en littérature ceux qui en auraient été exclus. Or, ce désir se heurte drastiquement avec un besoin de fidélité : fidélité à l'origine parentale, à la terre natale et à la langue. Nous avons pu voir que les deux écrivains respectent religieusement les deux premiers engagements moraux. Et c'est au niveau du matériau langagier qu'ils diffèrent radicalement.

Il devenait alors évident que le besoin de rendre hommage à ces figures disparues prend largement le dessus sur toutes autres considérations. L'origine familiale constitue à ce propos le premier élément qu'on loue mais qu'on critique aussi ! Les racines paysannes en sont, selon les deux narrateurs, pour quelque chose. La question de l'origine est au cœur des deux projets littéraires qui chantent la geste familiale pourtant quand bien même pas ou peu glorieuse. Dire la genèse familiale est un passage obligé dans ces récits de filiation.

Nous avons pu nous rendre compte que moins chez Ernaux que chez Michon, il ne s'agit pas de s'attarder sur la description des vicissitudes de la vie paysanne et de ses banalités. La touche paysanne est omniprésente chez eux sans pour autant constituer un sujet de pure spéculation. Son rôle sert à implanter le décor et à présenter les personnages dans leur milieu natal sans avoir à juger une pratique ou à proposer des directions interprétatives exclusives.

Ce devoir de mémoire assumé chez les deux auteurs dit quelque chose de la transmission en dépit de la dislocation et de la clémence malgré l'incompréhension. Ces heureux personnages de l'infortune reçoivent dès lors une seconde vie moins réelle que romancée, permettant ainsi de les ressusciter sous un nouvel angle, celui de l'œil historico-littéraire de Pierre Michon et socio-littéraire d'Annie Ernaux.

Ce constat a montré que la fidélité à l'origine parentale paysanne implique forcément une fidélité à la terre natale provinciale. Comme nous l'avons rappelé, contrairement à l'orientation américaniste et/ou parisianiste du roman français de cette époque post-moderne, Pierre Michon

et Annie Ernaux, étaient parmi les rares écrivains qui ont proposé un récit provincial mettant la vie paysanne à l'honneur. Cela dit, si les deux auteurs essayent délibérément de s'éloigner de certaines caractéristiques du vieux roman dix-neuviémiste, il n'en demeure pas moins que la province rurale, dure et sauvage qu'ils proposent rappellent sans équivoque une tradition parfaitement dix-neuviémiste. Loin d'être anodin, ce processus vise à aggraver l'entreprise réaliste de la description en cours. Rappelons tout de même que contrairement à ces illustres œuvres dix-neuviémistes, chez Michon et Ernaux, on aperçoit sans effort une nette domination de la narration sur la description.

Tout comme pour l'origine parentale et sociale, l'évocation des origines provinciales a une valeur sociologique d'enracinement identitaire très marquée.

La littérature contemporaine (re-)trouve alors dans les questionnements et dans les réflexions sur le langage ce qui fonde son identité et son projet. Cette question de la langue est ce qui sépare le plus les deux projets : célébrer la mémoire de ces « gens de peu », doit-il se faire en langue « académique » ? ou en « patois » ? En d'autres termes, dans quelle mesure est-il légitime et surtout productif de rendre hommage à une personne d'origine sociale modeste dans un registre langagier qu'il n'aurait pas compris ou adopté ?

L'analyse de ces deux parcours a révélé que la neutralité esthétique et stylistique de l'écriture ernausienne tranche avec l'écriture rédemptrice de Michon. Mais avant d'ausculter de plus près cette question primordiale, force était de nous intéresser au contexte social, littéraire et linguistique qui aurait poussé les deux auteurs à adopter deux stylistiques foncièrement disparates.

Chez Annie Ernaux, les notions de « trahison », de « malaise » et de « honte » sont distinctement mises en lumière. Pour elle, écrire doit réparer ou, du moins, essayer de réparer une injustice. Elle ne dissimule point son mal-être, d'abord à cause de son départ de sa Normandie natale, puis de la distance qu'elle va prendre vis-à-vis de son ancienne vie de paysanne. Et enfin, c'est au niveau de la langue que ce malaise va se déplacer et s'installer.

Comme nous l'avons montré, ce rapport à la langue est selon elle un marqueur de « classe ». On détermine ainsi la « classe sociale » d'un individu à partir de sa langue, de son langage, de son dialecte ou, tout simplement, de son accent. La question langagière fonde l'œuvre ernausienne. Elle lui permet de se situer par rapport à celle qu'elle a été et celle qu'elle est devenue, compte tenu de l'évolution sociale, familiale et professionnelle.

Cette interrogation est poussée à l'extrême lorsque l'on sait le poids de l'« intellectualisme » quand on est enfant d'ouvriers. Annie Ernaux a longtemps souffert de ce sentiment d'avoir trahi son origine familiale modeste, un sentiment ayant débuté avec un décalage entre ce qu'elle apprenait à l'école et ce qu'elle vivait chez elle, entre la langue dont elle se servait pour parler en famille et celle que l'institution lui imposait. Réussir son ses concours et devenir professeur était pour elle à la fois une réussite professionnelle et une rupture familiale générant un décalage, une dualité et une déchirure des plus aigus. D'où le besoin d'écrire pour se justifier. Ernaux, en voulant porter la *vox populi*, semble vouloir recoudre la voie vers son père, principale « victime » de l'ascension fulgurante de la narratrice. L'intellectualisme serait donc une arme à double tranchant qui peut à la fois honorer et déshonorer, rendre hommage comme porter préjudice, assurer la transmission comme se faire bannir de la tradition.

A ce propos, la ville de Paris tient joue un rôle essentiel dans ce processus d'élucidation identitaire. Nous avons pu voir que ce trait d'époque, ce *topos* littéraire est un passage obligé chez beaucoup d'écrivains « provinciaux ». Le Paris des écrivains symbolise la place culturelle que tient la capitale française à l'échelle universelle en termes de réussite professionnelle.

Le Paris des Lettres et des Arts est donc perçu chez les deux narrateurs comme un *locus* magique dont le renom précède l'expérience et où rêves, espoirs, illusions et désillusions s'enchaînent, s'affrontent et se complètent.

Une fois la question parisienne abordée, on s'est intéressé au péché originel et à la malédiction ancestrale symbolisés par le personnage maudit de Léonard. Moins chez Ernaux que chez Michon, l'héritage est souvent héritage d'une culpabilité et d'une misérabilité. C'est le transfert de la faute originelle et du péché enseveli, de la malchance et de l'anathème. Pour Michon, ce sulfureux aïeul serait responsable de la mort même de sa petite sœur, alors qu'il y a plusieurs décennies qui séparent les deux personnages, Léonard et Madeleine.

Nous avons pu voir comment la faute inéluctable de cet ancêtre aurait fatalement et sensiblement affecté les générations qui allaient lui succéder. Si l'on avait creusé davantage, l'on se serait aperçu qu'outre le cas de Léonard, la vie d'Antoine Peluchet est aussi le récit d'une rupture irrémédiable allant de Toussaint à Fiéfié en passant par Antoine lui-même. D'un bout à l'autre le narrateur michonien nous exhibe un long portrait jalonné de regrets et de remords, de chagrin et de gémissement à tel point bien qu'il devient à son corps défendant un

héritier problématique voyant dans le défaut, l'absence et le silence les seuls legs reçus, ouvrant ainsi la voie à « la transmission d'un héritage négatif et d'un héritage du négatif »⁵⁵⁹.

Ce constat nous a par la suite poussé à aborder la question de la « mort » à travers ces récits de filiation. Nous avons pu avancer puis valider l'idée selon laquelle la littérature contemporaine ne considère guère la mort comme le contraire de la vie, mais bien comme autre chose de la vie, le prolongement de la vie. La mort n'est plus perçue aujourd'hui comme une mort-disparition mais le plus souvent comme une mort-naissance, naissance d'une volonté de vivre, d'écrire et d'agir.

La problématique du père absent, exclu ou perdu a occupé nos champs d'investigation par la suite. Il était question de montrer que la vacance paternelle est à l'origine des deux projets dans leur ensemble. Si pour Ernaux le père est présent malgré la distance affective et intellectuelle, celui de Michon est totalement absent alors que le narrateur n'a que deux ans, d'où son indignation postérieure. Or, ce courroux sera finalement remplacé par un sentiment mélangé de pitié et de satisfaction, à croire aussi que cette vacuité a offert à Pierre Michon l'« expérience de la plénitude ».

De l'autre bout, on a pu constater que chez Annie Ernaux, la figure paternelle est génératrice d'un certain malaise langagier en ce sens que la narratrice se sent en décalage profond entre la langue qu'elle pratiquait dans le foyer familial et le français académique enseigné à l'école. Certains passages de *La Place*, on l'a vu, évoquent cette dualité générationnelle.

Ce décalage profond n'exclut pourtant pas l'existence de certains points communs. Pour Pierre Michon, s'il y avait héritage reçu de son père, ce serait celui de l'infortune et de l'alcoolisme. Ce double héritage pose déjà la pierre angulaire d'une filiation paternelle absurde. Pour essayer de la comprendre, le narrateur va se lancer dans une sorte d'entreprise interprétative dans le but de découvrir comment cet « or liquide » s'était emparé de son père avant lui.

On a pu montrer qu'outre le fait que l'alcool était le trait d'union entre le narrateur et son père disparu, le breuvage est présent partout dans le texte de Michon : dans les deux familles grand-parentales comme dans la vie des autres personnages (Marianne, Georges Bandy, etc.). Il faut dire que symboliquement, ce lien exhibé à l'alcool, de Zola à Rimbaud, et d'Echenoz à Houellebecq en passant par Faulkner et Proust, aura été une source d'inspiration

⁵⁵⁹ L. Demanze, *Encres orphelines. op. cit.*, p. 180.

inconditionnelle pour nombre de ces esprits créatifs. Au demeurant, force était de rappeler que d'une manière générale, l'ivrognerie est omniprésente dans ces vies campagnardes. Faire boire le narrateur et le personnage n'est donc qu'une célébration d'une vieille coutume française à la fois folklorique mais aussi littéraire.

Aborder ce *topos* de la vie sociale nous a inévitablement poussé à l'analyse des thématiques de l'ascension et de la chute sociale. Pour étayer notre propos, nous avons axé notre argumentaire autour de deux personnages issus des deux œuvres : le père d'Annie Ernaux de *La Place* et Georges Bandy de *Vies minuscules*. Ces deux personnages racontent l'échec du mythe de l'ascension sociale, cher à Zola, tout en justifiant cela par une absence ou un manque de maîtrise de la « belle langue ». La barre langagière et l'illettrisme ont profondément impacté ces vies.

Le père d'Annie Ernaux, après avoir longtemps été paysan, est devenu ouvrier, puis commerçant, ensuite salarié dans une société industrielle qui tourne à plein régime pendant les Trente Glorieuses. Instable financièrement et socialement, le père va subir une chute sociale après avoir connu un épanouissement financier indéniable.

D'autre part, la « Vie de Georges Bandy » est indubitablement le récit le plus long des huit qui composent les *Vies minuscules*. Il raconte la décadence absolue de ce personnage qui, après avoir connu jadis les délices d'une vie de curé, finit par se convertir à l'alcoolisme en menant une vie « misérable ». Le besoin de l'auteur de s'attarder sur la destinée de ce personnage s'explique par le désir de revenir sur la métamorphose du destin de cet ancien abbé séduisant devenu pochtron répugnant. Là encore, un effet de parallélisme s'était établi entre Georges Bandy et le narrateur, devenus tous deux les deux frères de l'infortune voyant dans l'alcool l'exclusif remède à leurs problèmes. Cet ancien abbé est l'incarnation même de la chute sociale chez Pierre Michon, qui va même jusqu'à en témoigner dans ses interviews comme nous l'avons montré.

Ce constat terrible, selon lequel, la figure masculine serait défaillante, nous a incité à nous interroger sur la figure féminine dans les deux projets. Aussi bien chez Ernaux que chez Michon, la figure féminine, mère ou grand-mère, est devenue ce pivot familial qui assure la transmission et garantit la pérennité. Tout comme chez Sartre et Sarraute, la femme tient le flambeau familial en l'absence désastreuse des mâles. Nous avons pu découvrir que chez Michon, outre sa mère et ses deux grands-mères, trois autres femmes ont donné un sens profond à son existence dans des moments clefs de sa vie : Marianne, Claudette et Laurette.

Ces rapports familiaux compliqués entre les narrateurs et leurs parents nous ont poussé à soulever l'incontournable question d'ordre sociologique : la dislocation familiale reflète-elle une réalité sociétale ? Pour essayer de répondre à cette question si épineuse, nous étions partis du postulat selon lequel la littérature puise abondamment dans le quotidien, et que dans son long combat identitaire, elle avait même précédé les sciences humaines et sociales à représenter l'homme et le monde, voire l'homme dans son monde. Et c'est là qu'intervient le « récit de filiation » qui est l'exemple parfait de ce triple entrelacement homme-monde-littérature. Essentiellement porté sur les relations intra-familiales, il adopte dès lors des stratégies interprétatives diverses issues des sciences humaines et sociales dans le but de donner plus d'épaisseur argumentative à sa cause.

Nous avons tenté de comprendre comment la société française souffre depuis des années d'une telle dislocation familiale. Nous avons constaté que la séparation (divorce ou abandon de foyer) est perçue comme un phénomène de pathologie sociale reflétant par excellence le profond dysfonctionnement des relations intra-familiales, et plus généralement, sociales. La question du « remplacement identitaire » et des recompositions familiales intéresse amplement la littérature française contemporaine quand bien même cet intérêt littéraire ne date point d'hier (la littérature dix-neuviémiste en est riche, par exemple). On doit à la littérature contemporaine la volonté de réinvestir ce phénomène sociétal tout en mettant l'accent sur le regard diachronique de l'enfant, son ressenti et ses réactions.

Après l'analyse sociologique, nous avons décidé d'investiguer la question stylistique et esthétique dans les deux œuvres dans le but de comprendre en quoi chaque style participe de la réussite du projet littéraire dans son ensemble. Il faut pour cela commencer par rappeler que ce point constitue précisément l'élément de divergence majeur des deux œuvres et il était tout à fait évident de l'aborder minutieusement.

Pour Annie Ernaux, la volonté d'écrire est étroitement liée à un désir de titiller la réalité et de rester, pour reprendre son expression, « auprès des choses ». Afin d'y parvenir, l'idée d'adopter une écriture minimaliste semble avoir la préférence de l'auteure qui parle ainsi d'une écriture nominale sans artifices et à moindre complication phrastique et syntaxique, et serait celle qu'elle utilisait quand elle correspondait, jeune, avec sa famille. Le choix de cette « langue plate » est une forme de résistance langagière qui s'explique par le besoin de fidélité aux origines mais aussi par la nécessité de cohérence identitaire et professionnelle chez une auteure écartelée entre deux mondes que peu de choses relient finalement.

A l'opposé, Pierre Michon nous présente une écriture somptueuse qui fait de la recherche stylistique et esthétique sa marque de fabrique. Toujours en quête d'un pittoresque artistique, Michon entretient une relation assez mallarméenne d'amour et de combat, de douceur et de douleur avec la langue en s'inscrivant ainsi dans une longue tradition littéraire (biographies des illustres par une langue érudite) tout en proposant une nouvelle configuration : la biographies des inconnus par une langue érudite.

Malgré leur différence stylistique majeure, Ernaux et Michon partagent en commun ce désir au fragmentaire qui fait éloigner du roman-fleuve, de polars et des (auto-)biographies classiques. Chez eux, l'écrit se compose et se décompose à coup d'hypotextes et d'hypertextes assurant ainsi une progression narrative et une impression de *patchwork*, voire de collage qui fait du texte une sorte d'assemblage de bribes distinctes et autonomes qui garantit formellement une certaine homogénéité inopinée.

Cette cohésion interprétative se décèle aussi, nous l'avons vu, à travers l'effet kaléidoscopique que laisse émerger les deux projets, celui de Michon en premier lieu. En effet, A à travers les portraits qu'il énumère, le narrateur michonien se découvre au miroir de ces ancêtres ternis. Cette genèse en miroir donne de ce fait un effet kaléidoscopique au récit dans son ensemble. Le livre de Michon est par ailleurs considéré comme le récit d'un témoin qui, voulant se (re-)construire se dilue habilement, et inversement.

Les deux narrateurs tentent de reconstituer indirectement ou involontairement leur trajectoire autobiographique par le détour biographique d'une ascendance remise à l'honneur. De la sorte, tout au long des deux textes s'instaure magistralement une double poétique de la métonymie et de la métaphore permettant de débroussailler tant bien que mal ces liens familiaux très complexes. Il n'est pas rare aussi de voir que les deux auteurs en leur miroir mettent en avant l'émergence d'une poétique du personnage autoréflexif à la figure spéculaire. On peut même parfois avoir affaire à des doubles des personnages et du narrateur lui-même comme c'est le cas avec certains personnages michoniens.

Evidemment l'on ne pouvait aborder la question kaléidoscopique sans parler du caractère ironique qui jalonne les deux écrits, celui de Michon en particulier. La dimension méta-critique des *Vies minuscules* se décèle à travers une voix auctoriale exprimant une prise de distance teintée de cynisme et de dérision acerbes. Tout comme à propos de Poulou dans *Les Mots* de Sartre, et à des degrés bien différents, l'ironie michonienne n'a épargné personne : ni le père absent, ni la mère, ni les quatre grands-parents, ni les aïeux, ni les professeurs et camarades

d'école, ni encore moins, le propre personnage du narrateur. Tous doivent faire l'objet de moquerie sanglante grâce à une maîtrise inédite de l'art de l'(auto)dérision.

L'ironie multidimensionnelle qui caractérise le récit michonien ne pouvait se faire sans un sentiment de « jouissance » éprouvée à l'égard de l'écriture elle-même. Beaucoup de passages chez nos deux auteurs évoquent ces moments intimes de l'écriture et les sentiments jouissifs qui en émergent. Contrairement à maints auteurs dont on sait qu'ils s'attablaient souvent à des horaires bien précis pour écrire, Pierre Michon écrit d'abord par plaisir, par jouissance et par coup de grâce. Cependant, ce plaisir de l'écriture fait souvent face à un autre sentiment, celui lié à la difficulté d'écrire. Souvent donc, la douceur de fabuler est associée à la douleur de rédiger. C'est ce mélange entre les deux sentiments qui hante l'écrivain attablé.

Ce constat a montré qu'il peut y avoir un autre problème épineux : le manque d'inspiration et la hantise de la page blanche. En effet, l'écriture chez nos deux auteurs constitue particulièrement l'expérience d'un triple empêchement : empêchement d'une filiation, empêchement d'une stabilité sociale et surtout, empêchement d'un projet d'écriture. Curieusement, ces trois obstacles vont vite devenir les trois principaux embrayeurs d'écriture. D'autant plus qu'à mesure que l'on avance dans le récit, l'on décèle assez facilement que finalement c'est les malheurs qui génèrent chez les deux narrateurs ce besoin impérieux d'écrire, cette volonté qui va pourtant vite se heurter à un manque cruel d'inspiration et/ou de méthodologie.

La Place et *Vies minuscules* restituent par excellence la genèse d'une écriture et la difficulté de celle-ci également. Cette tâche laborieuse scande la deuxième partie du livre michonien à partir du portrait du « Père Foucault » et va se poursuivre et s'accentuer avec les portraits de Georges Bandy et de Claudette. Pour le texte d'Annie Ernaux, cette hybridité se décèle plutôt dans le dernier tiers du livre. Partant, cette recherche de l'inspiration est à interpréter comme une recherche d'une identité en vogue, une quête de la vérité et de l'amour, de l'hommage et du partage.

L'écriture, ou plutôt l'absence de l'écriture, est au centre du processus remémoratif chez nos deux auteurs. La recherche désespérée de l'inspiration et la malédiction de la page blanche constituent sans doute le fil conducteur qui lie le narrateur à son métier, à ses personnages, à la littérature, à la vie tout simplement.

Teintés d'humour et de lucidité, les deux projets font pourtant état de résistance et d'une volonté chevillée de sortir de ce « gouffre » tumultueux dans lequel sont submergés les deux narrateurs souffrant du manque d'inspiration.

Cette vision assez peu glorieuse d'un narrateur en quête vaine d'inspiration est un passage obligé dans les récits de soi. A ce propos, nous avons rappelé que deux scènes en particulier reviennent fréquemment dans ces types d'écriture : d'abord, les moments d'errance à la recherche de l'inspiration et puis les moments davantage intimes des narrateurs religieusement attablés à la quête diligente des mots dans les malheurs qu'ils traversent.

Une fois la question de la page blanche abordée, nous nous sommes fatalement intéressés aux problématiques de la langue et du langage de l'enfance chez Annie Ernaux et Pierre Michon. Nous avons commencé par avancer que cette thématique constitue un pivot majeur dans les récits de soi contemporains. Au-delà du caractère pragmatique et linguistique de la question langagière que remettent en cause ces écrits personnels, c'est la dimension sociologique que l'on a essayé de mettre en évidence. La langue, nous l'avons rappelé, qu'elle soit écrite ou parlée, réelle ou fantasmée, semble fasciner toujours les écrivains contemporains de la filiation et il se trouve qu'outre la phase de l'écrivain-écrivain, c'est l'auto-apprentissage de la langue qui est souvent mis en avant dans ces récits.

A ce sujet, nos deux auteurs ont en partage une enfance, une langue et un *locus* provinciaux. Ces trois facteurs unissent rapprochent les deux œuvres dans la mesure où ils permettent une mise en application et en circulation du processus de l'apprentissage enfantin dans un milieu rural. De surcroît, maints extraits de ces deux textes insistent sur l'auto-apprentissage grâce aux livres dans le but de montrer l'incrustation de l'enfant dans la société et le positionnement qu'il adoptera plus tard par rapport à cela.

Nous avons pu voir que nos deux œuvres gravitent magistralement autour de mots et expressions prononcés et/ou entendus pendant l'enfance. La langue constitue pour eux un embrayeur de mémoire. Chez Annie Ernaux et Pierre Michon, convoquer ses souvenirs d'enfance, c'est surtout rappeler un contexte sonore précis, constituant ainsi des « fredons » chargés de nous replonger dans ce passé révolu. La langue de l'enfance est alors la langue des découvertes de soi, de l'autre, du monde et de la vie. Ce constat nous a poussé à conclure que la quête langagière devient, chez nos deux auteurs, une quête identitaire, qui, elle-même, va bientôt devenir une quête sociologique qui part du cas particulier afin d'analyser un phénomène sociétal.

A cela s'ajoute le bovarysme dont souffraient nos deux écrivains en ce sens que les textes apprennent et désapprennent. Ils ouvrent les yeux et l'esprit et avec eux les portes de l'éternelle insatisfaction humaine.

Ainsi, bâti autour de la cupidité et de la vacance, de l'embrouillement et du changement progressif des réminiscences et de l'écriture, le retour sur l'enfance se transforme vite en un exercice métaréflexif sur les facultés germinatives du langage qui devient ainsi par moments un sujet de pure spéculation.

A ce propos, il est était aussi question de montrer que lorsque les narrateurs tentent de restituer le récit de leurs souvenirs, besoin était de faire recours au passé simple et à l'imparfait de description. Cependant, l'introduction des commentaires favorise l'utilisation d'un présent contemporain au moment de l'énonciation pour que celui-ci prenne le relais. Le passé simple, en exprimant une action achevée et souvent brève, la place systématiquement dans un temps révolu, sans lien direct avec le moment de l'énonciation. Ce temps est jusqu'au là en harmonie avec la narration et/ou la description des souvenirs, mais la récurrence imprévue du présent, génère un « embranchement temporel » qui brouille les frontières entre le temps de la narration/description et celui du souvenir livré. Si les segments au présent forment sans doute des « métarécits » en reliant le souvenir à la narration, les temps du passé (simple et imparfait) refoulent les souvenirs du moment de l'énonciation en mettant en avant leur côté éphémère. Ce chevauchement des temps verbaux est perceptible dans plusieurs passages que nous avons repris et examinés.

Aussi, les pauses temporelles créent-elles une sorte d'« arrêt sur image » des souvenirs qui ont du mal à prendre place dans une suite narrative homogène. Cette écriture hybride favorise l'accolement du récit passé à celui de la fiction en cours. Dès lors, ces textes qui semblent investir le passé, cèdent souvent du terrain à une écriture visiblement ancrée dans le présent ; l'exercice mémoriel, fatalement faillible, est progressivement dépassé par l'exercice métaréflexif marquant ainsi l'une des marques de fabrique de ces récits de la filiation. L'imbrication énonciative et temporelle place les souvenirs dans un hors-temps hybride. Nous avons pu montrer que cette a-chronologie est absolument perceptible dans nos textes qui s'appuient sciemment sur les pouvoirs habiles de la fiction pour livrer un jeu kaléidoscopique des plus convexes.

De ce fait, le souvenir passe promptement au second plan de l'énonciation. Le jeu d'associations adopté par les écrivains prévaut sur le souvenir initial qui devient aussitôt réversible. Les multiples ruptures métaréflexives contribuent à la mise à l'écart du souvenir, faisant ainsi du doute la porte promise vers le monde fictionnel.

Après avoir longuement abordé ces questions, notre intérêt s'est porté sur les deux types d'écriture qui caractérisent nos œuvres : à savoir l'écriture photographique, d'une part et l'écriture du portrait de l'autre. En rappelant que nos deux auteurs refusent la catégorisation générique traditionnelle, on a pu voir qu'ils plaident pour l'avènement et l'émergence de nouveaux genres hybrides.

L'œuvre d'Annie Ernaux s'intéresse de près aux photos malgré leur absence matérielle du récit. Ces photos représentent souvent des points de départ de l'entreprise mémorative, interprétative et métaréflexive. Ce sont des embrayeurs qui attestent de l'authenticité des faits racontés, mais aussi des ponts qui relient le passé de l'événement au le présent de l'écriture. De ce fait, on a conclu par dire que le document introduit le paramètre de vérité dans les propos tenus par les narrateurs. Ce paramètre était surtout confirmé par l'apparition de la fonction référentielle du discours. De plus, parler de ces photos transporte le lecteur dans le contexte spatio-temporel comme s'ils y étaient. Le but escompté par Ernaux et Michon est alors l'accentuation du rapport à la réalité et l'implication indirecte du narrataire puisqu'il est introduit dans l'intimité-même des narrateurs, représentés par leurs documents personnels.

Nous avons également eu l'occasion de souligner que chez Pierre Michon, on n'a, à première vue, pas la même sensibilité à la description des photographies que chez Annie Ernaux. Cet auteur serait alors davantage porté par une écriture picturale proportionnellement tournée vers une écriture du « portrait symbo-ironique » qui compose et rythme les huit récits des *Vies minuscules*. Aussi différents soient-ils, ces portraits assurent une certaine cohésion interne qui se tisse d'un récit à l'autre formant ainsi un prodigieux tableau mosaïque. Cette écriture picturale, on l'a vu, garantit un effet kaléidoscopique certain puisque la description de chacun des différents portraits participe au façonnement du portrait même du narrateur lui-même étant considéré comme le fruit de ses propres supputations descriptivo-narratives.

Ce traitement assez audacieux du fond et de la forme n'a pas pu empêcher l'émergence d'un certain nombre de paradoxes que la critique n'a pas manqué de relever à propos par exemples des déclarations opposées qu'Ernaux et Pierre Michon ont livrées à travers les années au sujet de leurs rapports avec la littérature. Contrecarrer l'opinion publique et l'induire en erreur telles

semblent être l'autre volonté de cette littérature post-moderne qui voit dans la notion d'« imposture » (très convoitée chez Michon) non point le synonyme d'une « tromperie » mais bien un jeu habile d'interaction et de séduction.

Aussi curieux que cela puisse paraître, nous avons décelé que ce procédé est souvent assuré par la récurrence du discours indirect libre qui vise à induire le récit dans un espace interactif et fictif en offrant à l'auteur-narrateur-personnage une certaine subjectivité qui permet de recharger sa voix en lui donnant accès à la parole librement. Il permet aussi – et peut-être surtout – l'accès direct aux pensées d'un personnage. Parfois même, en poussant à bout le caractère polyphonique du segment donné, ce type de discours brouille les voix rendant assez laborieux la reconnaissance du vrai locuteur.

En décidant de finir cette deuxième grande partie sur les questions de polyphonie, de dialogisme et d'intertextualité chez nos deux auteurs, nous nous étions assurés d'une certaine transition logique étant donné que la troisième et dernière grande partie allait reprendre plus en détails ces trois phénomènes-là en interrogeant leurs liens et présence dans les œuvres de notre corpus.

Nous avons entamé cette troisième partie par une étude sociologique afin de mesurer la portée multidimensionnelle de ces récits de la filiation qui ont été bercés et traversés par maints arts, disciplines et sciences alors qu'ils germaient. Ces œuvres sont les fruits d'une magnifique composition qui peut sensiblement différer d'un auteur à un autre. Annie Ernaux et Pierre Michon ne dissimulent point leur volonté de se situer entre plusieurs pôles. Si leurs livres ne constituent guère des biographies *stricto sensu*, ni encore moins des romans, ce serait plutôt quelque chose qui se situerait au carrefour de la littérature, de la sociologie et de l'histoire.

A ce propos, nous avons pu voir que la sociologie est pour Ernaux ce que l'histoire est pour Michon, c'est-à-dire ce pivot autour duquel s'articule l'œuvre et prend tout son sens et puissance. Dès lors ces deux auteurs vont placer les deux questions sociologique et historique au cœur de l'entreprise (auto-)biographique, instaurant ainsi une nouvelle pratique hybride à la lisière de la tradition romanesque du 19^{ème} siècle et de la volonté postmoderne de s'ouvrir à l'histoire et aux diverses disciplines relevant des sciences humaines et sociales.

Nous avons par ailleurs noté que la particularité d'un livre comme *La Place* tient au fait que la matière sociale y est étroitement liée à la quête identitaire, faisant ainsi de la quête sociale ce

que nous avons qualifié de quête « quête sociale », qui ambitionne d'une part d'éviter de tomber dans le piège de l'individualisme, du *pathos*, du misérabilisme et du journalisme, et d'autre part, d'introduire au sein de la littérature la « culture du monde dominé » comme aime à rappeler Annie Ernaux. Quant à Pierre Michon, il a décidé d'approcher la question sociale, via l'angle du minuscule, adjectif qu'il emploie dans une acception assez sociologique comme on a pu le montrer dans la mesure où les héros minuscules de son récit vont devenir, le temps d'un livre, les porte-étendards de toute une génération et de toute une société.

Ainsi, par le truchement des sciences humaines et sociales, les deux écrivains réintroduisent habilement l'histoire oubliée des « gens du peu » vaincus au sein de la grande Histoire des décideurs. En refusant l'Histoire (avec sa grande Hache, comme disait Pérec), Annie Ernaux et Pierre Michon s'intéressent particulièrement à une sorte d'infra-histoire collective longtemps marginalisée par les manuels officiels.

Chez Ernaux, bien plus que chez Michon, la problématique familiale représente incontestablement le lieu d'une expérience trempée de sociologie. Son œuvre replace dès lors le sociologique au plein cœur du littéraire en proposant ainsi une nouvelle manière d'appréhender l'emblématique question de la mobilité sociale à partir de l'expérience familiale vécue.

Après avoir abordé la question du rapport de la littérature aux autres sciences et disciplines, on s'est intéressé de plus près au type d'écriture des deux textes en nous interrogeant sur la question de savoir si nos deux récits sont des autobiographies, des fictions ou autre. Afin de répondre à cette interrogation, il nous a paru essentiel de définir les deux concepts tout en essayant de les appliquer à nos textes. Nous en avons conclu qu'il était très difficile de considérer *La Place* et *Vies minuscules* comme étant des autobiographies dans la mesure où ce sont des textes davantage centrés sur l'autre que sur soi, d'une part. D'autre part, il ne nous était pas facile de dire que nos textes ne sont pas forcément des autofictions ce sens qu'ils revendiquent tous les deux (à des degrés et par des moyens très différents) une certaine authenticité, symbolisée par la volonté d'assurer un « effet de réel » maximal qui donnerait davantage de crédibilité à leur récit. C'est pourquoi il nous a paru opportun de parler de ces deux récits comme étant des textes à triple dimension : biographique, autobiographique et fictionnelle.

Et c'est de cette manière qu'ils arrivent à transgresser les repères génériques des genres littéraires. Entre les archives picturales, photographiques ou manuscrites, entre les paroles

entendues par les narrateurs et d'autres rapportées par de tierces personnes, entre le souci d'exactitude et le fatalisme de l'incertitude, *La Place* et *Vies minuscules* puisent délibérément dans les réserves de l'imaginaire dans le but d'aménager prestement des textes où la fiction s'imisce aux souvenirs, et où l'écriture de soi vient interférer la légende familiale sensiblement incertaine. A ce propos, on a pu constater que l'un des critères mythiques de l'autobiographique (et des écritures de soi d'une manière générale) qui est le principe de sincérité est bafoué et devient pour le moins très problématique.

On a pu noter qu'Annie Ernaux n'a jamais caché sa méfiance à l'égard du processus fictionnel qui caractérise le roman dans son acception traditionnelle. Cette démarche était visible dès le début de sa carrière d'écrivaine. Or, à regarder de plus près, l'on se rend vite compte que cette prise de position radicale n'est toutefois pas exempte de tout doute. D'autant plus que, si l'on ausculte davantage les textes ernausiens, l'on découvre sans peine que l'instance narrative s'approprie de temps à autres certains éléments douteux à l'instar des paroles rapportées, des descriptions minutieuses des scènes mais aussi de certaines prétentions des personnages. Ces éléments relèvent évidemment de la fiction. Néanmoins, pour Ernaux, il ne s'agit donc plus d'introduire du romanesque dans ce qui n'en a pas besoin, mais bien de livrer *corps* au récit tout en tentant d'être le plus fidèle possible sans jamais avoir la certitude d'y parvenir.

Chez Pierre Michon, la fiction n'est pas vue comme l'antipode du réel mais plutôt comme un moyen d'interroger les supposées limites du réel. Son œuvre réinterroge en réinventant le réel. Le texte, lui, se veut la jonction d'une volonté romanesque et d'un discours critique, souvent teinté d'incertitude, renouant ainsi avec la pratique fictionnelle de la (re-)composition. Et c'est à ce moment-là que le doute prend tout son pouvoir comme embrayeur fictionnel. Ce procédé parcourt en long et en large le récit michonien remettant en cause à la fois la défaillance de la mémoire narrative et le besoin de fictionnalisation chez l'auteur.

Dans *Vies minuscules*, le narrateur michonien fait intervenir une instance intradiégétique critique dont les propos forment des métadiscours qui viennent briser le tissu narratif en remettant sensiblement en cause la pertinence des souvenirs du narrateur. Ces interventions sont livrées sous forme d'interrogations, de questions rhétoriques, d'exclamations, d'incises, de notes, de remarques, ou d'épanorthoses, venant de ce fait briser la construction narrative du texte et laisser planer une certaine incertitude au sujet de la réalité des propos tenus.

S'appuyant délibérément sur le pouvoir imaginaire, cette écriture du doute fait ici office de résistance et/ou de détournement du chapitre vacant de la mémoire de l'auteur-narrateur. Ce

travail spéculatif s'avère très important pour le narrateur dans la mesure où il lui permet de combler le chaînon manquant à sa trajectoire.

Parler de fictionnalisation et de doute nous a inmanquablement conduit à nous demander si le livre de Michon ne serait pas finalement une fable, ancestrale qui plus est. A regarder de près, nous avons constaté que la moitié de cette œuvre est écrite indirectement par les grands-parents et aïeux du narrateur qui était en quelque sorte l'intermédiaire habile de ces histoires. De ce fait, il tente de redorer un passé fragmenté, dont les miettes semblent soudainement plus lourdes que jamais, d'où le besoin de rendre hommage, dans un texte qui joint magnifiquement fictionnalisation narrative, allégorie familiale et sources littéraires et artistiques diverses et variées. Car, chez Michon, les histoires et anecdotes de la grand-mère cohabitent avec les grands textes de la littérature universelle et de l'art d'une manière générale. Cette concomitance donne déjà un éclat romanesque au projet (auto-)biographique mais assure également une certaine incorporation inédite. Cette collaboration intime fait figure d'autorité au projet dans son ensemble et lui confère une certaine crédibilité.

Au surplus, nous avons rappelé que ce travail de (re-)composition est somme toute un travail de reconquête de soi, de réminiscence, du temps et du monde. Ecrire, c'est (re-)vivre, partager et rapprocher.

Ce constat nous a poussé à nous interroger sur le « moi » et le « monde » dans ces textes-là. Nous avons pu voir que nos œuvres, par le biais d'histoires personnelles et familiales, œuvrent pour installer un certain caractère universel au message prôné. Écrire sur soi serait aussi – et peut-être surtout – un acte multiple qui vise à impliquer directement ou indirectement les destins d'autrui. La découverte et (con-)quête de soi s'opère dans ces œuvres par la faveur d'un détour généalogique ingénieux. Ce processus s'effectue comme si le narrateur n'accédait à sa propre profondeur que grâce à l'analogie généalogique.

Nous avons pu voir que chez nos deux auteurs, le récit de filiation tend à explorer cette identité à la fois singulière, plurielle et traversée par l'altérité. Certains avancent même que Ernaux et Michon auraient ainsi rédigé leur propre « biographie » en miroir des autres existences qu'ils écrivent et décrivent. D'autant que les deux auteurs essaient tant bien que mal de s'éloigner du sublime, du pittoresque et du caricatural, en quête ainsi la « ligne réaliste ».

Valide cette volonté la présence assez éloquente de documents (photos, lettres, archives, manuscrits, objets, etc.) ayant réellement existé et appartenu aux personnages narrés. Ces souvenirs matériels accentuent l'authenticité des propos tenus en leur conférant davantage de

crédibilité. Ainsi, se remémorer ces objets et décider de les mettre en avant dit aussi quelque chose de la vénération, de la gratitude et de la célébration.

Cependant, il se trouve que cette commémoration est souvent traversée par un sentiment de mélancolie. C'est en pleurant ces personnes disparues qu'on célèbre leur mémoire et c'est en chantant leur mémoire qu'on essaye de leur trouver une place dans la littérature universelle. Cette expérience de l'hommage laisse néanmoins émerger une certaine mélancolie essentielle qui n'est autre qu'une composante majeure du récit de filiation contemporain.

Cette poétique du deuil s'appuie amplement sur la vacance paternelle, interprétée parfois même comme une malédiction.

D'autre part, les deux écrivains semblent essayer difficilement d'expier le destin de ceux qui ne furent « personne » pour les transformer en personnages littéraires à part entière. Par conséquent, Ernaux et Michon passent de la fonction essentielle des souvenirs (restituer scrupuleusement le passé) à une certaine déontologie de l'écriture (restituer leur dû à ceux qui en furent privés). Ces récits de filiation se veulent être les porte-voix d'une tranche sociale ayant été longtemps écartée du royaume des Lettres. Ils veulent faire entrer en littérature ceux qui en étaient exclus.

Cette écriture tombale constitue certainement le centre névralgique et la colonne vertébrale du récit de filiation. Ainsi l'évocation, au sens littéral et métaphorique, n'est pas rare dans les deux œuvres. Par ailleurs, cette écriture des vestiges va conduire les deux narrateurs à accomplir un célèbre topos des écritures de soi : celui de la visite de la tombe de celui/celle dont on réclame l'appartenance après avoir chanté sa gloire et/ou pleuré sa disparition.

Les deux auteurs cherchent à redonner vie à ces anonymes et longtemps oubliés de l'histoire. Cet exercice suit une stratégie bien précise : passer l'expérience personnelle pour la rendre universelle. Et c'est là que la vieille interrogation littéraire resurgit : que peut bien la littérature ? Pour répondre à cette question, il était évident de rappeler que son pouvoir auprès des individus confirme sa résistance continue aux sciences humaines et sociales. La littérature contemporaine, et par son biais, les récits de soi, renoue et renouvelle résolument une vieille pratique littéraire : celle du témoignage.

Afin de traiter ce point, besoin nous était de nous intéresser à la manière dont le récit de filiation contemporain aborde la question du témoignage au sein du récit. Nous avons pu noter que ce procédé est foncièrement lié à l'oblique, dans la mesure où en voulant parler de l'autre,

on parle ingénieusement de soi marquant ainsi une différence notable avec beaucoup d'écritures de soi qui, en abordant l'allégorie personnelle, aspiraient atteindre indirectement à l'autre. On comprend alors qu'il s'agit moins de se voir soi-même comme un autre que de se découvrir soi-même en regardant et en écoutant l'autre. Cette conquête biographique va vite se transformer en conquête autobiographique.

Chez Pierre Michon, à partir de la « Vies des frères Bakroot », on décèle un investissement descriptivo-narratif davantage porté sur le personnage du narrateur qui se met progressivement au cœur des scènes et du dénouement global grâce à quatre éléments principaux : la défaillance familiale, la vie sentimentale mouvementée, la situation économique précaire et les difficultés d'écrire.

S'était alors posée la question de savoir quels liens tisse le récit de filiation avec les autres gens littéraires qui lui sont proches (roman familial, du roman des origines, roman généalogique ou roman tout simplement). Nous avons pu voir que ce nouveau genre travaille à partir d'examen subjectifs, de théories critiques et de traditions narratives. Ce qui fait sa particularité surtout, c'est qu'il est absolument conscient des enjeux contemporains de la société, ce qu'elle souhaite, ce qu'elle réfute et ce dont elle souffre.

Ernaux et Michon assurent ainsi une double enquête identitaire à travers un glissement ingénieux du biographique à l'autobiographique. Cet infléchissement oblique vers une écriture davantage tournée vers soi se poursuit à mesure que l'on avance dans les chapitres et jusqu'à l'épilogue.

La quête identitaire est dès lors parasitée par une quête esthétique elle-même mélangée à une quête du sens et de la vérité. Chaque personnage fait état d'un destin singulier mais tous ensemble peignent le récit d'une génération et d'un milieu social bien précis.

D'autre part, si le choix des personnages était déterminant et relativement sélectif pour Michon, Ernaux ne cherche point « le sublime d'une vie ». Elle n'est jamais à la recherche d'anecdotes ni de bouts de mythe afin d'aborder l'histoire familiale et personnelle. Mais dans tous les deux cas, ce qui confère de l'épaisseur biographique aux personnages des deux auteurs, c'est leur écart, décalage ou tout simplement absence de leur milieu d'origine.

Et il se trouve que ces trois types d'éloignement sont récompensés par la présence des archives qui attestent de leur ancienne présence. Aussi bien pour Michon que pour Ernaux, et en dépit du fait que ces personnages narrés ont très peu marqué leur passage sur terre, l'enquête du

terrain est indispensable pour remonter la généalogie familiale. Photos, albums, objets envoyés, objets collectionnés, et bien d'autres éléments concrets et abstraits (comme les témoignages oraux) coexistent dans ce que nous avons qualifié de « dialogue des fantômes ».

A ce propos, nous avons fait savoir que le substantif « trace » et ses dérivés sont omniprésents chez les deux auteurs (surtout chez Pierre Michon). De cette récurrence, nous avons conclu que la thématique de la traçabilité hante profondément les deux instances narratives, héritières malheureuses d'un royaume de chagrin où disparus, bannis, morts et alcooliques se rencontrent, se fréquentent, s'implorant, se mesurent et s'abandonnent.

Nous avons pu analyser par la suite la question de l'héritage. Il était alors question de voir que les textes d'Annie Ernaux et de Pierre Michon problématisent magnifiquement la question de l'héritage familial et littéraire. Cet « héritage en miettes » se construit autour des absences et des absents (personnes, objets, souvenirs, sensations) comme si les narrateurs livrent leurs *Mémoires d'Outre-tombe*. Il traduit par-dessus tout une volonté de remonter l'arbre généalogique pour tenter d'y trouver les réponses à certaines questions identitaires, familiales et sociales.

Ce point central nous a inmanquablement poussé à aborder la question d'écrire sur et pour le monde qui se pose vivement chez nos deux écrivains, notamment chez Ernaux. Pour elle, l'écriture sert à lutter contre le caractère éphémère de l'existence et la rapidité de la métamorphose que connaît l'époque contemporaine. Écrire permet de saisir ces moments d'antan ainsi que ceux de l'évolution tout en proposant une analogie entre ces deux pôles. Et dans cet exercice périlleux, le monde est au cœur des analyses. La littérature peut alors dire, décrire et pourquoi pas transformer ce monde.

Nous avons vu que nos deux auteurs ont confiance en la littérature-monde, une espèce de pont entre deux entités a priori distinctes mais qui s'avèrent finalement bien indissociables. Le monde a besoin de littérature pour se comprendre et se faire comprendre. Et la littérature a besoin de lui pour y exposer son génie, mettre à l'épreuve ses prémisses, les rapprocher et en tirer des leçons. Et c'est à ce moment-là qu'intervient le pouvoir de l'écriture qui permet de capter la réalité sociale et historique dans sa globalité mais aussi dans ses moindres détails.

Nous avons pu comprendre comment l'expérience de l'écriture est perçue comme une expérience de la vie et que dans cette littérature contemporaine, il n'est plus question d'« inventer des vies » mais plutôt de « réinventer des existences », de faire renaître des destins omis pour les mettre à l'honneur le temps d'une œuvre, accomplissant, ainsi, brillamment, le

rôle principal du récit de filiation contemporain. Afin d'y parvenir, ce dernier ne se prive guère du plaisir d'aller puiser dans l'héritage familial et littéraire pour nous livrer ses bien (mal-)heureuses histoires.

Notre troisième chapitre était justement articulé autour des modèles familiaux et littéraires ayant impacté nos deux auteurs. Ces derniers dialoguent, interrogent et se mesurent à ce double héritage, réinvestissant ainsi les figures familiales et littéraires les plus fascinantes surtout. Et c'est ainsi que Flaubert, Rimbaud, Faulkner et Proust sont revisités, reconsidérés et réadoptés à la lumière de l'ère contemporaine.

Là encore le constat était on ne peut plus parlant : nos deux auteurs s'inclinent religieusement devant la fascination qu'ils éprouvent à propos des œuvres des grands auteurs d'un côté, et l'impossible mesure avec elles, de l'autre. Pour Annie Ernaux et Pierre Michon, ces icônes littéraires demeurent incontestablement des modèles inégalés et la littérature contemporaine a tout à gagner là-dedans dans la mesure où elle est devenue un infini champ où coexistent, s'entassent et s'interrogent maintes périodes littéraires avec maintes esthétiques de maints auteurs. Cette intertextualité jalonne la littérature contemporaine et a bien évidemment mérité toute notre attention par la suite.

Après avoir tenté de définir cette notion, nous avons rappelé qu'elle permet soit de rendre hommage, soit de parodier, soit d'établir une simple analogie. Nous avons pu facilement noter que moins chez Ernaux que chez Michon, la manifestation de l'intertextualité (ou de « l'arrière-monde », comme il l'appelle) se fait plus profusément et plus hardiment. Les références et allusions intertextuelles qui jalonnent son œuvre font appel à la connaissance et à la culture du lecteur qui devient ainsi, malgré lui, un co-auteur du livre. Les deux instances narrative et réceptive, par le biais de cet exercice intertextuel deviennent solidaires de la même mission : l'écriture.

Puiser dans cette bibliothèque virtuelle sert à faire cohabiter les grands noms de l'art universel aux côtés de ces destins misérables, permettant ainsi la réalisation de ce que Bakhtine appelait la « mésalliance » et Genette la « transvalorisation ».

L'autre grand coup de génie que cette littérature a apporté, c'est la fascination entre écrivains contemporains eux-mêmes à tel point qu'il est très difficile de lire aujourd'hui un livre qui vient de paraître sans y apercevoir une dédicace, un mot ou juste un clin d'œil de l'écrivain à son frère d'armes. Ces hommages mutuels très courants prouvent, si besoin était, que dans la

littérature postmoderne où il n'est plus de s'affronter idéologiquement, esthétiquement ou thématiquement, mais il bien question d'aller chercher ce qui unit plutôt que ce qui désunit.

A regarder de plus près, nous avons pu constater que le narrateur michonien, impacté par l'absence paternelle et la dislocation dont souffrait sa famille, cherchera et trouvera dans la littérature des figures paternelles substitutives qui ne décevront pas. Plusieurs personnages de *Vies minuscules* s'inspirent directement ou non de certains auteurs et personnages emblématiques de la littérature universelle. De toutes ces figures (réelles et fictionnelles), nous avons décelé que Michel Foucault est la personnalité la plus convoitée par Pierre Michon et Pierre Bourdieu serait sans doute la figure la plus proche d'Annie Ernaux. C'est pourquoi, nous avons estimé indispensable et pertinent de nous intéresser à ces deux pyramides de la théorie et de la sociologie universelles.

Aussi bien dans ses textes que dans ses interviews, Annie Ernaux ne dissimule point le fait d'avoir emprunté au discours sociologique les stigmates de la théorie de « la distinction sociale », mise en place par Pierre Bourdieu. L'héritage de ce dernier est omniprésent chez Ernaux qui a très vite ressenti le devoir urgent de revenir au monde social d'origine et d'en faire une œuvre. En dépit du fait que la démarche de Pierre Bourdieu était foncièrement différente de celle d'Annie Ernaux, celle-ci a longtemps trouvé dans les travaux bourdieusiennes une résonance aux siens étant donné que tous les deux partent de leurs expériences vécues afin d'étudier les rapports dominants/dominés.

Michon, quant à lui, vénère Foucault, à commencer par le livre de ce dernier intitulé *La Vie des hommes infâmes* (1977) qui a inspiré directement celui des *Vies minuscules*. L'impact du philosophe grand théoricien français sur l'œuvre michonienne va encore plus loin dans la mesure où le texte de Michon prolonge en quelque sorte celui de Foucault qui était au passage l'un des dédicataires secrets de l'œuvre michonienne. La proximité thématique des deux projets se voit également dans le fait que la « pauvreté » prépondérante et la volonté de rendre compte d'une transmission fissurée à la fois par l'écart temporel et par les faiblesses inéluctables de la mémoire humaine sont le pivot absolu.

Plus significatif et éloquent encore, Pierre Michon voit en l'écrivain Faulkner un père spirituel substitutif à son père disparu sans raison. Pour lui, l'écrivain américain serait la « littérature en personne » et le « père du texte » dont Michon emprunte certains points clefs de son livre telles que l'origine paysanne modeste et l'incarnation des figures féminines de la transmission familiale. Outre le fait que c'est grâce à la lecture de deux textes de Faulkner que Michon était

entré en littérature, force était de constater que le premier s'est imposé au deuxième comme un « modèle d'écrivain » et non point comme un « modèle d'écriture », et ce, grâce à une thématique et à des expériences en partage sans oublier cette teneur émotionnelle inédite léguée.

Aussi curieux que cela puisse paraître, on a pu relever qu'outre l'auteur et le narrateur, certains personnages des *Vies minuscules* ont souvent quelque chose de Faulkner comme c'est le cas avec André Dufourneau. Or, cette volonté légitime de filiation se heurte rapidement à l'impossibilité avouée de se mesurer à ces grands noms de la littérature mondiale et c'est ce pari-là que tente de relever ces écritures de la filiation contemporaines.

Outre Foucault et Faulkner, on aurait perdu l'essentiel si on avait manqué de s'arrêter à l'autre référence littéraire universelle : Arthur Rimbaud. La majorité des portraits qui composent *Vies minuscules* sont écrits implicitement ou non sous le signe ou le mythe de ce dernier.

Rimbaud et Michon ont beaucoup de choses en commun : un engouement pour la province, un certain passé alcoolique, une certaine quête de la belle langue, sans oublier la complexité des liens familiaux et le fait que tous les deux ont été abandonnés par leur père. De surcroît, *Saison en enfer* de Rimbaud et *Vies minuscules* questionnent ensemble à presque un siècle d'écart l'héritage qui hante l'écrivain.

Dans le livre de Michon, outre le narrateur, c'est la trajectoire et le destin des personnages d'André Dufourneau et d'Antoine Peluchet qui ont quelque chose de foncièrement rimbaldien. Pour le premier, on apprend vite que sa vocation était l'Afrique, tout comme le grand poète français. On avait vu que pour accentuer ce rapprochement, Michon ne se privait point de faire des clincs d'œil intertextuels à certaines œuvres rimbaldiennes comme *La Saison en Enfer*, *Les Illuminations* ou encore *Le Bateau ivre*.

Et puis, il y a Antoine Peluchet dont le nom résonnait dans la mémoire du narrateur comme celui d'Arthur Rimbaud. Les deux personnages partagent maints points en commun comme cette enfance malheureuse marquée par la vacance paternelle, puis le départ en Amérique d'Antoine qui fait amplement penser au destin qu'avait eu Rimbaud. Décrochage et quête impossible de la filiation sont d'une manière générale le trait d'union entre Rimbaud et Michon que le temps sépare mais les malheurs réunissent.

Le dernier point que l'on a pu aborder dans le cadre de cette thèse est le rapport littérature/peinture. Le génie du pittoresque se décèle aisément chez Pierre Michon dont l'œuvre est très fortement inspirée par l'art pictural. Chez lui, outre les grands noms de la littérature

universelle, on peut tout aussi parler d'une valse des peintres où Courbet, Van Gogh, Watteau, Rembrandt et bien d'autres peintres se côtoient, se mesurent et s'enchantent.

Au final, ce travail doctoral avait pour but d'ausculter et de confronter ces deux œuvres pionnières du récit de filiation contemporain. Il était surtout question de voir comment ces textes autopsient une véritable poétique du témoignage : témoigner d'un moment sur la route de son déclin et retracer par les mots les inachèvements et les injustices du passé afin de célébrer la mémoire de ces morts en les panthéonisant en littérature, voilà ce à quoi vouent ces récits de filiation.

Annexes

Annexe 1 :

1. Dans les premiers livres que vous avez publiés, vous vous mettiez souvent en scène avec un « je » qui prenait en charge vos récits d'inspiration délibérément autobiographique. Pourquoi avez-vous décidé de recourir au « elle » pour parler de l'expérience personnelle ?

Réponse A. E : Dans *Les Années*, mon projet n'est pas d'évoquer ma vie dans sa dimension personnelle mais le passage du temps et de l'Histoire. Au départ, je souhaitais même qu'il y ait seulement « on » et « nous ». Puis j'ai introduit la description d'une photo, photo personnelle, mais avec un regard distancié : une petite fille, pas « je ». Et, c'est ainsi que le « elle » s'est introduit dans le texte.

2. Lors d'un entretien et à la question de savoir si vous lisiez vos contemporains, vous avez répondu : « [...] C'est difficile. Dans la production actuelle, il y a beaucoup de livres qui ne m'apprennent rien [...]. »⁵⁶⁰. Pouvez-vous nous dire en quoi cela consiste au juste ? Quels rapports auriez-vous avec la littérature contemporaine ? Vous sentez-vous au fond représentative d'elle ? d'une partie d'elle ? Qu'est-ce qu'un livre peut nous apprendre, selon vous ?

Réponse A. E : Je lis un peu de littérature contemporaine mais je n'aurai pas la même curiosité qu'il y a trente ans, en réalité je peux aujourd'hui différemment d'autrefois, où je voyais que le nouveau devait obligatoirement m'apporter des façons d'écrire. Je m'aperçois que relire, par exemple, Virginia Woolf, ou lire Foucault, stimuler davantage une réflexion, une sensibilité.

Je représente inévitablement la littérature contemporaine tant que je vis !

⁵⁶⁰ Annie Ernaux, entretien avec Grégoire Leménager, paru dans "le Nouvel Observateur" du 8 décembre 2011.

Un livre nous sort de nous-mêmes et nous fait voir – y compris vous même – ce qu'on ne soupçonnait pas. (Je parle de livres qui méritent le terme de littérature).

3. Comment prétendriez-vous être « en-dessous de la littérature » alors que cette dernière a fait de vous professeur de Lettres ? alors que vous avez toujours publié chez Gallimard, haut lieu de la littérature française ?

Réponse A. E : Il faut toujours contextualiser une phrase. Celle que vous citez, extraite d'*Une Femme* doit être produite, également, dans son intégralité. « Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots (...) Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au dessous de la littérature ! »

Il n'est pas du tout question ici de l'enseignement littéraire reçu (qui me permet d'écrire) ni de ma place d'écrivain « certifié » par Gallimard, mais d'un désir de rester au plus près de la douleur d'avoir perdu ma mère.

4. Écrire et enseigner, qu'ont-ils finalement en commun selon vous ?

Réponse A. E : 4. Écrire et enseigner en ceci de commun qu'ils sont tournis vers l'Autre, qu'ils transmettent quelque chose, mais celui qui écrit, à la différence de l'enseignant, ne sait pas à qui il s'adresse ni ce qu'il transmet.

5. Que représente réellement l'écriture pour vous ? Est-elle une voie d'accès à une unité, comme dans le cas de Perec ? un moyen d'atteindre l'autre ? Ou juste une réponse à une simple volonté d'écrire ?

Réponse A. E : Écrire est d'abord pour moi une manière d'exister.

6. Un peu plus de quarante ans après la publication de votre premier livre (*Les Armoires vides*, Gallimard, 1974), pouvez-vous dire aujourd'hui que vous avez pris votre revanche ? que cette « trahison » dont vous parliez à maintes reprises ne vous hante plus ? que vous avez vengé votre « race » comme vous le répétiez souvent ?

Réponse A. E : Je n'ai jamais parlé de « revanche ». Seulement de désir de « venger ma race », ce qui n'est pas pareil. Il me semble que les choix d'écriture que j'ai faits sont allés dans le sens d'une justice rendue à ceux dont je suis issue, du moins pour certains de mes livres.

7. Certains critiques rapprochent *Les Années* (Gallimard, 2008) de la *Recherche*, ne serait-ce que dans le fait que toutes les deux cherchent à « retrouver le temps perdu ». Quels liens tissez-vous avec l'œuvre proustienne en particulier ?

Réponse A. E : Ce rapprochement est tout de même très excessif ! A proprement parler, je en cherche pas à « retrouver le temps perdu » dans *Les Années*, je fais défiler le temps de façon assez « épique ». Cela dit, mes liens avec l'œuvre de Proust sont forts. La mémoire et la recherche de la réalité ; qui caractérisent *La Recherche*, me semblent caractériser mon travail, d'après les critiques universitaires. cf « Le temps et le moi-même dans l'œuvre d'Annie Ernaux », colloque de Cerisy. 2012. Stock...

8. La doxa littéraire s'accorderait aujourd'hui à dire que jamais peut-être depuis Balzac ou Zola, le sociologique n'avait été à ce point le substrat d'une œuvre qui cherche à son tour à donner forme, voire même à donner corps à une expérience de vie. Comment justifiez-vous cette proximité revendiquée⁵⁶¹ avec les sciences humaines (sociologie, ethnologie, etc.) ?

Réponse A. E : Je réaffirme que « tous mes livres sont sociologiques ». La raison – ou l'origine – de cette dimension de mes textes me paraît être dans cet écartèlement entre le monde de

⁵⁶¹ A la parution de *La Vie extérieure* (Gallimard, 2000) par exemple, vous avez réaffirmé : « Tous mes livres sont sociologiques ».

mon enfance et adolescence et celui auquel la culture scolaire, universitaire m'a fait accéder : situation de distance et d'invention qui est celle des sciences sociales sauf que je l'ai vécue dans l'inconfort, voire la souffrance. Si celle-ci est bien de nature sociale, ce sont les mécanismes de la fabrication de l'être social qui me font écrire.

9. Si la sociologie s'intéresse de nature à « l'ici-maintenant », vos textes sont presque toujours tournés vers le passé et d'ailleurs vous-même, vous avez précisé que vous ne pouvez faire « de la littérature immédiate ». Comment avez-vous réussi ce dilemme entre ce que la sociologie exige à savoir l'« actuel » d'une part, et ce que vous-même, vous exigez de votre écriture à savoir le « révolu », de l'autre ?

Réponse A. E : Certains de mes textes sont des regards sur le présent (les journaux « extimes » et *Regarde les lumières mon amour*). Je vois tout à fait, concernant le regard sur le passé ; que la sociologie offre, une nouvelle façon, non psychologique, d'examiner et de vivre ce qui a eu lieu. Pour moi, il n'y a pas de dilemme... (Ernaux souligne)

10. Vous avez déclaré : « Je ne voulais absolument pas faire des livres esthétiques [...]. La pire des choses qu'on pourrait me dire [sur mes livres], ce serait : "c'est bien écrit" [...]. Ce n'est pas de la littérature que je j'écris [...]. Je ne veux pas qu'on prenne mes livres comme de la littérature. Je ne travaille pas sur des mots, mais sur la réalité ou la vie. Les mots me renvoient à une réalité. [...] Je n'ai pas un usage poétique des mots »⁵⁶². Or, vous allez dire dix ans plus tard : « Je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du "vivant", sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l'exigence d'écriture, l'engagement absolu du sujet dans le texte. L'enjeu consiste à trouver les mots et les phrases les plus justes, qui feront exister les choses, "voir", en oubliant les mots »⁵⁶³. Ne voyez-vous pas une sorte de paradoxe entre les deux déclarations ?

⁵⁶² Annie, Ernaux, Entretien avec Isabelle Charpentier, mai 1993.

⁵⁶³ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Stock, 2003, pp. 41-42.

Réponse A. E : Vous avez raison de mettre en opposition ces 2 déclarations, une que je ne suis pas sûre d'avoir dite (ce sont des propos rapportés) « ce n'est pas de la littérature que j'écris, c'est même très douteux. Mais j'assume : Je ne veux pas qu'on prenne mes livres comme de la littérature, etc. » Mais... il n'y a pas de contradiction foncière pour moi et je m'en explique : dans la déclaration de 1993, à la sociologue Isabelle Charpentier, je me place du côté de la réception, de l'action sur le lecteur : je souhaite qu'il soit mis en face de la réalité, qu'il ne dise pas, « c'est bien écrit », ce qui signifie généralement que le texte n'a eu aucun impact profond sur lui. « Littérature » est ici péjoratif. Dans l'entretien écrit avec Frédéric-Yves Jeannet, j'examine ce que, pour moi, signifie écrire et j'envisage la littérature sous son aspect le plus haut : l'engagement absolu du sujet dans le style, et surtout faire voir en oubliant les mots, ce qui est exactement ce que j'ai dit en 1993 : que le lecteur oublie les mots pour ne « voir » que la réalité. Mais cela réclame un énorme travail, qu'on peut appeler littérature (par différenciation avec le discours sociologique). (Ernaux souligne)

Entretien réalisé par correspondance le 31/01/2015⁵⁶⁴.

⁵⁶⁴ Une copie des réponses manuscrites de cet entretien réalisé par correspondances avec Annie Ernaux se trouve à la fin de ce travail.

Annexe 2 :

1. En écrivant *La Place*, avez-vous conscience que vous vous situiez dans la lignée d'une tradition littéraire, celle du « récit de filiation » (l'expression est de Dominique Viart⁵⁶⁵) ? ou alors que vous forgiez un nouveau genre ?

A. E : Non, je n'avais pas du tout conscience de cela, je n'avais pas non plus le sentiment de forger un nouveau genre. Mais je savais que ce récit était atypique.

2. Racontez-nous l'idée et la genèse de *La Place*. Considérez-vous ce texte comme le récit de votre enfance ? ou comme la biographie, faite par vous, de votre père ?

A. E : La genèse de *La Place* est brièvement évoquée dans le livre lui-même ; à la mort de mon père, en revenant par le train, je pense que je devrais écrire sur lui, sur la séparation entre lui et moi. Séparation culturelle. J'ai réellement commencé d'écrire un roman ensuite, mais plus tard en fait en 1976-1977, ce roman me « dégoûtait » et j'ai écrit à partir de 1982 ce qui est un récit vrai sur la vie de mon père et sur la coupure d'origine culturelle survenue entre lui et moi à cause des études principalement. (Soulignage et guillemets de l'auteur).

3. Avez-vous écrit *La Place* depuis un manque ? celui de votre père ? ou celui de la fille que vous fûtes ?

A : E : Dans presque tous mes livres, il y a un « manque », j'entends par là le besoin de comprendre et d'exposer une souffrance. Dans *La Place*, celle du père et de la fille. (Guillemets de l'auteur).

⁵⁶⁵ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, Caen, Minard, 1999.

4. Pensez-vous que *La Place* a reçu le succès qu'il méritait ? était-il immédiat ? ou postérieur ?

A. E : La question du « mérite » est difficile à juger... Le succès, en tout cas, a été immédiat et trente ans après il ne se dément pas, c'est un « classique », étudié en classe. (Soulignage de l'auteur).

5. Ce qui séduit dans *La Place*, ce sont ces trois fidélités que vous mettez en évidence : fidélité à l'origine familiale modeste, fidélité à la terre natale provinciale et fidélité à la langue. Ces trois conditions, sont-elles inhérentes à l'ensemble de votre projet d'écriture ?

A. E : Je ne sais pas s'il faut employer ce terme de fidélité, dans la mesure où il me semble que c'est au contraire la rupture qui caractérise mon parcours réel : rupture culturelle, rupture géographique, et je ne parle pas de français mêlé au patois de mes parents. Cependant, dans mon projet d'écriture, il y a la volonté de mettre au jour mon monde d'origine, d'écrire depuis la révolte de ce monde, celle d'utiliser ce langage appris pour dire cette réalité.

6. Quelles étaient vos lectures (si vous vous en souvenez encore) à l'époque de l'élaboration de *La Place* ? Comment ont-elles influencé vos choix ?

A. E : Je me souviens avoir lu *Antoine Bloyé* de Paul Nizan en 1998⁵⁶⁶, dont la problématique m'a touché : un homme de milieu ouvrier qui devient ingénieur et « trahit sa classe ». C'est

⁵⁶⁶ Compte tenu de la date de parution de *La Place* (1983) et de notre question portant sur les œuvres ayant impacté la rédaction de ce texte, il nous semble qu'il y ait eu une erreur de frappe et/ou d'inattention avec l'évocation de l'année 1998, soit 15 ans après la date de publication de *La Place*. Nous émettons donc l'hypothèse selon laquelle Ernaux, en répondant à notre questionnaire par correspondance, aurait voulu dire 1978 (et non 1998).

un long roman, inspiré à Nizan par le parcours de son père. Il n'était pas question pour moi d'écrire une fiction. (Guillemets de l'auteur).

7. Avez-vous lu *Vies minuscules* (Gallimard, 1984) de Pierre Michon ? Si oui, avez-vous trouvé certains points de convergence et/ou de divergence entre vos deux démarches ?

A. E : J'ai lu *Vies minuscules*. Il me semble que l'intention de Michon est identique à la mienne : faire rentrer dans la littérature ceux qui en sont rarement les héros. Mais nos moyens sont diamétralement opposés : l'écriture de Michon est somptueuse, épique, la mienne concise, neutre.

8. Vous avez écrit à propos des *Années* qu'elles constituent une « autobiographie romanesque ». Cela est-il valable pour *La Place* ? Quels rapports tisseriez-vous avec la « fiction » ?

A. E : Non, je n'ai jamais dit ni écrit que *Les Années* étaient une « autobiographie romanesque », la journaliste qui a écrit cela s'est trompée, a mal retranscrit mes propos (dans *Lire*). Ni *La Place* ni *Les Années* ne sont des romans dans la mesure où aucun élément n'est fictif. Tout le travail est dans la composition, l'écriture.

Entretien réalisé par correspondance le 22/06/2015⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ Une copie des réponses manuscrites de cet entretien réalisé par correspondances avec Annie Ernaux se trouve à la fin de ce travail.

Références bibliographiques

Œuvre du corpus

- ERNAUX, Annie [1983], *La Place*, Paris, Gallimard.
- MICHON, Pierre [1984], *Vies minuscules*, Paris, Gallimard.

Autres œuvres d'Annie Ernaux

- ERNAUX, Annie [1974], *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [1977], *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [1981], *La Femme gelée*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [1983], *La Place*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [1988], *Une Femme*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [1991], *Passion simple*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [1993], *Journal du dehors*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [1997], « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [1997], *La Honte*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [2000], *L'Événement*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [2000], *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [2001], *Se perdre*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [2002], *L'Occupation*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [2008], *Les Années*, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [2011], *L'Autre fille*, Paris, NiL Éditions, coll. « Les Affranchis ».
- ERNAUX, Annie [2011], *Écrire la vie*, (textes réunis), Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- ERNAUX, Annie [2013], *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit,
- ERNAUX, Annie [2014], *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Le Seuil, Raconter la vie.
- Ernaux, Annie [2016], *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, coll. Blanche.

Entretiens d'Annie Ernaux

- ERNAUX, Annie [2003], *L'Écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock.

- ERNAUX, Annie [2005], « La littérature est une arme de combat ». Entretien avec Isabelle Charpentier, *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, sous la dir. de Gérard Mauger, Saint-Malo, Éditions du Croquant.
- ERNAUX, Annie [2005], *L'Usage de la photo*, avec Marc Marie, textes d'après photographies, Paris, Gallimard.
- ERNAUX, Annie [2008], « Je n'ai rien à voir avec l'autofiction », entretien avec Christine Ferniot et Philippe Delaroche, *Lire*, n° 362, février 2008, p. 84-99.
- ERNAUX, Annie [2009], « Entretien avec Annie Ernaux, Maison des écrivains, 9 mars 2002 », in. *Écritures Blanches*, sous la dir. de Dominique Rabaté et Dominique Viart, PU de Saint-Étienne.
- ERNAUX, Annie [2011], *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats.
- ERNAUX, Annie [2011], *Écrire, écrire, pourquoi ?* Entretiens avec Raphaëlle Rérolle, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, coll. « Paroles en réseau ».
- ERNAUX, Annie [2011], Entretien avec Grégoire Leménager paru dans "le Nouvel Observateur" du 8 décembre 2011.
- ERNAUX, Annie [2014], *Le Vrai lieu*. Entretiens avec Michelle Porte, Paris, Gallimard.

Ouvrages sur Annie Ernaux

- BAJOMÉE, Danielle et DOR Juliette {éds} [2011], *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*. Paris, Klincksieck.
- HUGUENY-LÉGER, Élise [2009], *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Berne, Peter Lang.
- HUNKELER, Thomas et SOULET, Marc-Henri [2012], *Annie Ernaux, Se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, éditions MétisPresses.
- SAVEAN, Marie-France [1994], *Commentaire de La Place et Une Femme d'Annie Ernaux*, Paris, Gallimard, « Foliothèque ».
- SAVEAN, Marie-France [1997], *La Place*, Paris, Gallimard, « Folio Plus ».
- SEYS, Elisabeth [2012], *Ces Femmes qui écrivent. De Madame de Sévigné à Annie Ernaux*. Paris, Ellipses, coll. « Biographies et Mythes historiques ».
- THUMEREL, Fabrice {éd.} [2004], *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*. Arras. Université d'Artois-Press.

- TISSERON, Serge [1992], *La Honte. Psychanalyse d'un lien social*, Paris, Dunod.

Articles sur Annie Ernaux

- CHARPENTIER, Isabelle [2005], « Produire "une littérature d'effraction" pour "faire exploser le refoulé social" : projet littéraire, effraction sociale et engagement politique dans l'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux », in. Collomb (Michel) (dir.), *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, PU Paul Valéry, pp. 111-131.
- CHARPENTIER, Isabelle [2006], « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *Contextes* 1, revue en ligne.
- CHARPENTIER, Isabelle [2011], « Les "ethnotextes" d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », in. BAJOMÉE et DOR {éd.} [2011 : 77-101].
- DELGLEIZE, Nathalie [2011], « L'Écriture d'Annie Ernaux : de la volonté de mise à distance à l'improbable consolation », in. *Annie Ernaux se perdre dans l'écriture de soi*, Clamecy, Klincksieck.
- MAUGER, Gérard [2004], « Annie Ernaux, "Ethnologue organique" de la migration de classe », in *Thumerel* {éd.} [2004 : 177-203].
- LAACHER, Smaïn [1991], « Annie Ernaux ou l'inaccessible quiétude », in. *Politix*, n° 14.
- MEIZOZ, Jérôme [1996], « Annie Ernaux, une politique de la forme », in. *Versants*, n° 30, pp. 45-64.
- RABATEL, Alain [2013], *La Fictionnalisation des paroles et des gestes Les Années d'Annie Ernaux*, Paris, Le Seuil, revue Poétique n°173, pp. 105-123.
- RABATEL, Alain [2014], « Le je fictionnel de l'intériorité et de l'extériorité autour des images et photographies dans les Années », in. *Fictions narratives du XXIe siècle. Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*. Etudes réunies et présentées par Cécile Narjoux et Claire Stolz, La licorne, PU de Rennes.
- TERRAIL, Jean-Pierre [1984], « De quelques histoires de transfuges », in. *Cahiers du LASA*, n° 2.

Autres œuvres de Pierre Michon

- MICHON, Pierre [1988], *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988.
- MICHON, Pierre [1989], *L'Empereur d'Occident*, Montpellier, Fata Morgana.
- MICHON, Pierre [1990], *Maîtres et Serviteurs*, Lagrasse, Verdier.
- MICHON, Pierre [1991], *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre ».
- MICHON, Pierre [1996], *Le Roi du bois*, Lagrasse, Verdier.
- MICHON, Pierre [1995], *La Grande Beune*, Lagrasse.
- MICHON, Pierre [1997], *Mythologies d'hiver*, Lagrasse, Verdier.
- MICHON, Pierre [1997], *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier.
- MICHON, Pierre [2002], *Abbés*, Lagrasse, Verdier.
- MICHON, Pierre [2002], *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier.
- MICHON, Pierre [2009], *Les Onze*, Lagrasse, Verdier.
- MICHON, Pierre [2012], *Vermillon*, photographies d'Anne-Lise Broyer, Lagrasse-Paris, coéd. Verdier-Nonpareilles.
- MICHON, Pierre [2017], *Tablée*, avant-propos d'Agnès Castiglione, L'Herne.
- MICHON, Pierre [2018], *Habiter une œuvre*, photographies d'Eric Morin, l'Anaristopathe.

Entretiens de Pierre Michon

- MICHON, Pierre [2007], *Le Roi vient quand il veut*. Propos sur la littérature [2007] ; réédition revue et augmentée d'un Index, Albin Michel, 2016.
- MICHON, Pierre [2008], « Entretien », *Siècle 21*, n° 12, p. 7-11.
- MICHON, Pierre [2009], « Michon, le Tiepolo de la Terreur », propos recueillis par Jean-Maurice de Montrémy, *Livres-Hebdo*, n°772, vendredi 10 avril 2009.
- MICHON, Pierre [2009], « La horde des Onze », propos recueillis par Daniel Morvan, *Ouest-France*, 23 avril 2009.
- MICHON, Pierre [2009], « Fabrique de légendes », propos recueillis par Thierry Guichard, *Le Matricule des Anges*, dossier Pierre Michon, n°103, mai 2009.
- MICHON, Pierre [2009], « On ne représente pas à la légère les Représentants », entretien avec Alain Nicolas, *L'Humanité*, jeudi 7 mai 2009.

- MICHON, Pierre [2009], « Le sacré, la bête et le dieu », propos recueillis par Oriane Jeancourt-Galignani, *Transfuge*, n°30, mai 2009 [repris dans *Le Cahier de L'Herne Pierre Michon*].
- MICHON, Pierre [2009], « C'est la Terreur ! », propos recueillis par Didier Jacob, *Le Nouvel Observateur*, n°2323, 14-20 mai 2009.
- MICHON, Pierre [2009], « Histoire de peinture ou peinture d'Histoire », propos recueillis par Natacha Wolinski, *Beaux-Arts Magazine*, n°302, août 2009.
- MICHON, Pierre [2012], « Le plus beau détail est dans Stendhal », propos recueillis par Pierre Assouline, *L'Histoire*, en ligne sur : <http://www.histoire.presse.fr/web/laune/pierre-michon-le-plus-beau-detail-est-dans-stendhal23-02-2012-43688>
- MICHON, Pierre [2017], Entretien de Pierre Michon avec Dominique Viart, le 6 mars 2017, à l'université de Paris Nanterre : https://webtv.parisnanterre.fr/videos/06-03-2017-140739_part2959/

Ouvrages sur Pierre Michon

- CASTIGLIONE, Agnès [2002], *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne.
- CASTIGLIONE, Agnès et PRECLAIRE, Florian [2007], *Pierre Michon : naissances et renaissances*, Saint-Etienne, PU de Saint-Etienne.
- CASTIGLIONE, Agnès [2009], *Pierre Michon*, Paris, Culturesfrance Éditions-Textuel.
- FARRON, Ivan [2004], *Pierre Michon. La Grâce par les œuvres*, Genève, Éditions Zoé.
- FARRON, Ivan [2011], *L'Appétit limousin. Quelques réflexions sur les Onze de Pierre Michon*, Lagrasse, Verdier.
- RICHARD, Jean-Pierre [2008], *Chemins de Michon*, Paris, Verdier poche.
- VIART, Dominique [2004], *Vies Minuscules de Pierre Michon*, Paris, Gallimard.

Articles sur Pierre Michon

- BOUVET, Elisabeth [2009], « Pierre Michon, grand prix de l'Académie française », consulté sur : http://www.rfi.fr/culturefr/articles/118/article_86102.asp
- BRULOTTE, Gaëtan [1993], G. Brulotte, « Michon : la conquête du sens par le minuscule », in. *Liberté*, vol. 35, n° 3.
- CLÉMENT, Anne-Marie et DUPONT, Caroline [2007], « Les formes brèves du biographique : statut et fonction du détail dans les actualisations contemporaines du recueil de vies brèves », dans Robert Dion (dir.), *Vies en récit*, Robert Dion, Québec, Nota Bene, pp. 373-399.
- COYAULT, Sylviane [2003], « Les illuminations de Pierre Michon », dans Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Berne, Éditions Peter Land, Berne, pp. 35-55.
- DE BIASI, Pierre-Marc [2007], « Pierre Michon, retour aux origines », in. *Pierre Michon : naissance et renaissances*, ouvrage sous la dir. de Florian Préclaire et Agnès Castiglione, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne.
- DION, Robert et FORTIER, Frances [2006], « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », in. *Poétiques de l'archive*, Protée, vol. 34, n° 2-3, pp. 91-102.
- FARRON, Ivan [2004], « Les maisons de Pierre Michon », en ligne sur <http://remue.net/spip.php?article96>.
- GOUX, Jean-Paul [2002], « La scène fantasmée dans *Rimbaud le fils* », dans Anne Castiglione (dir.) *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, PU de Saint-Étienne, pp. 169-174.
- GRATTON, Johnnie [2002], « Du peu de vrai dans la biographie contemporaine : Macé, Michon, Modiano, Quignard », in. Johnnie Gratton, Suzanne Guellouz et Gabrielle Chamarat Malandain (dir.), *Modèles, dialogues et invention. Mélanges offerts à Anne Chevalier*, Caen, PU de Caen, pp. 313-324.
- JEFFERSON, Ann « The hagiographies of Pierre Michon », consultable sur : <http://fs.oxfordjournals.org>

- KAEMPFER, Jean [2011], *Michon, lu et relu*, in. *CRIN*, Amsterdam, New-York, Rodopi.
- LARROUX, Guy [2007], « Michon fit un pont », *Le début et la fin*. Roman, théâtre, B.D., cinéma, en ligne sur <http://www.fabula.org/colloques/document739.php>
- LEPAGE, Mahigan [2007], « Michon et Bergounioux, lecteurs de Faulkner », dans : *Etudes françaises*, Volume 43, n°1, consultable en ligne sur : <http://www.erudit.org>
- NOIRAY, Geneviève [1996], « *Vies minuscules* : une poétique oblique de la nouvelle autobiographique », in *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), Actes du colloque de Metz.
- PANAÏTÉ, Onoa [2006], « Les fins de l'écriture. Réflexion et pratique du style dans les œuvres de Jean Echenoz et Pierre Michon », in. *French Forum*, Volume 31, n° 2, pp. 95-110.
- PILORGET, Jean-Paul [2014], « Les trois livres d'Antoine Peluchet dans *Vies minuscules* de Pierre Michon, une filiation retrouvée », *Littérature* 2014/1 (n° 173).
- RICHARD, Jean-Pierre [1990], « Servitude et grandeur du minuscule », in. *L'État des choses. Études sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, pp. 87-106.
- TISSIER, Jean-Louis [2013], « Les *Vies minuscules* de Pierre Michon, ou l'assomption d'une ruralité en marge », *Géographie et cultures*, 87.
- VIART, Dominique [2002], « L'imagination biographique dans les années 1980-90 », dans Michael Bishop et Christopher Elson, (dir.), in. *French prose*, Amsterdam, Éditions Rodopi, pp. 15-34.
- VIART, Dominique [2003], « Pierre Michon : un art de la figure », in. Ivan Farron et Karl Kürtös (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque : actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Zurich le 31 janvier 2002*, New York, Peter Lang, pp. 15-34.
- VIART, Dominique [2007], « L'archéologie de soi dans la littérature française contemporaine : récits de filiations et fictions biographiques », in. Robert Dion (dir.), *Vies en récit*, Québec, Nota Bene, pp. 107-137.

- VIART, Dominique [2009], « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, v. 45, n° 3, p. 95-112.
- YACOUB-KHLIF, Souad [2010], « L'expérience de la séparation dans *Vies Minuscules* de Pierre Michon », in. Karim Ben KHAMSA, Christophe SCHAEFFER, *La Séparation à l'œuvre. Figures et expressions dans le domaine de la littérature*, Paris, L'Harmattan, pp. 39-46.

Ouvrages théoriques

- ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone [1990], *Convergences critiques – Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU.
- BACHELARD, Gaston [1957], *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- BARTHES, Roland [1957], *Mythologies*, Paris, Le Seuil, réédition augmentée, 2010.
- BARTHES, Roland [1964], *Essais critiques*, Paris, Le Seuil.
- BARTHES, Roland [1968], « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Le Seuil.
- BARTHES, Roland [1970], « Par où commencer ? », Paris, Le Seuil, revue Poétique, n°1, p. 3-9, repris dans *Nouveaux Essais critiques*, Points (n°35).
- BARTHES, Roland [1975], *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland [1980], *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Le Seuil.
- BOURNEUF, Roland [1972], *L'Univers du roman*, Paris, PUF.
- BÜRGER, Peter [1994], *La Prose dans la modernité*, Paris, Klincksieck.
- CALLE-GRUBER, Mireille [2001], *Histoire de la littérature française du XXe siècle, ou les repentirs de la littérature*, Paris, Champion.
- COLLECTIF, [2008], *Moi public et moi privé dans les mémoires et les écrits autobiographiques du XVIIe siècle à nos jours*, (dir. Rolf Wintermeyer et Corinne Bouillot), PUF de Rouen et du Havre.
- COLLECTIF [2009], *Pour une histoire de l'intime et de ses variations, Itinéraires. Littérature Textes Cultures*, (dir. D'Anne Coudreuse et de Françoise Simonet-Tenant), Paris, l'Harmattan.
- COLLECTIF [2007], *Pour une « littérature-monde »*, codirection de Michel Le Bris et Jean Rouaud.

- COMPAGNON, Antoine [1979], *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, coll. Poétique.
- COMPAGNON, Antoine [1982], *Comment devient-on un grand écrivain français ?* », in. *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard.
- COMPAGNON, Antoine [1998], *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil.
- COMPAGNON, Antoine [2008], *Le Souci de la grandeur*, Paris, Denoël.
- COUTURIER, Maurice [1995], *La Figure de l'auteur*, Paris, Le Seuil, Coll. Poétique.
- DELEUZE, Gilles [1993], *Critique et clinique*, Paris, Les éditions de Minuit (coll. « paradoxe »).
- DOSSE, François [2005], *Le Pari biographique. Écrire une vie*, Paris, La Découverte.
- DUCHET, Claude [1971], *Éléments de titrologie romanesque*, Paris, Armand Colin, revue, Littérature, n°12.
- GASPARINI, Philippe [2004], *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique.
- GASPARINI, Philippe [2008], *Autofictions. Une aventure du langage*, Paris, Le Seuil.
- GENETTE, Gérard [1982], *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard [1983], *Le Magazine littéraire*, « Cent ans de critique littéraire », Noailles, n°192.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre [2005], *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.
- HALBWACHS, Maurice [1950], *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel.
- HAMON, Philippe [1983], *Cent ans de critique littéraire*, in. *Magazine littéraire*.
- HEINICH, Nathalie [2000], *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.
- JEANDILLOU, Jean-François [1994], *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit (Propositions).
- JEANNELLE, Jean-Louis [2004], « L'acheminement vers le réel. Pour une étude des genres factuels : le cas des Mémoires », *Poétique*, n° 139.
- JEANNELLE, Jean-Louis [2013], *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*, (dir. Fabien Arribert-Narce et Alain Ausoni), Berne, Peter Lang.
- HAMBURGER, Kate [1986], *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, (1ère édition 1977).
- HAMON, Philippe [1996], *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Livre, Paris.

- JEANNERET, Michel [2007], *La Biographie d'auteur, ennemie ou solidaire de l'œuvre* ? NAKAJI, Yoshikazu (sous la direction de), *L'Autre de l'œuvre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- KRISTEVA, Julia, [1994], *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard.
- LAHIRE, Bernard [2006], *La Condition littéraire. La « double vie » des écrivains*, Paris, La Découverte.
- LAVIALLE, Nathalie et PUECH, Jean-Benoît (dir.) [2000], *L'Auteur comme œuvre. L'auteur ses masques, son personnage, sa légende*, colloque des 25 et 26 avril 1997, Orléans, Presses universitaires d'Orléans,
- LECLAIR, Bertrand [2005], *Verticalités de la littérature : pour en finir avec le jugement critique*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'esprit libre », p. 125.
- LEJEUNE, PHILIPPE [1971], *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe [1980] *Je est un autre*, Paris, Le Seuil.
- LEJEUNE, Philippe [1988], « Peut-on inventer innover en autobiographie », in. *L'Autobiographie*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. Confluents Psychanalytiques.
- LEJEUNE, PHILIPPE [1991], *La Mémoire et l'Oblique*, POL.
- LEJEUNE, PHILIPPE [2005], *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.
- LIBAN, Laurence [2003], entretien pour « Lire », octobre 2003.
- MEIZOZ, Jérôme [2007], *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine.
- MEIZOZ, Jérôme [2011]. *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève, Slatkine.
- PHILIPPE, Gilles (dir.) [2000], *Récits de la pensée, études sur le roman et l'essai*, Paris, SEDES, 4^{ième} de couverture.
- PHILIPPE, Gilles et ZUFFEREY Joël [2018], *Le style indirect libre. Naissance d'une catégorie (1894-1914)*, Limoges, Lambert-Lucas, éd. Classiques des sciences du langage.
- PUECH, Jean-Benoît [1985], « Du vivant de l'auteur », Paris, Le Seuil, *Poétique*, n°63, pp. 279-300.
- QUIGNARD, Pascal [1986], *Une Gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana.
- QUIGNARD, Pascal [1995], *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy.
- QUIGNARD, Pascal [1996], *La Haine de la musique*, Paris, Calmann-Lévy.
- QUIGNARD, Pascal [2002], *Sur le jadis, (Dernier Royaume, Tome II)*, Paris, Grasset.

- REUTER, Yves [1981], *Le Champ littéraire : Textes et institutions*, Metz, Revue Pratique, n°32.
- RICOEUR, Paul [1990], *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil.
- RICOEUR, Paul [2000], *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Le Seuil.
- RIPPOL, Ricard (dir.), [2002], *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques*, Perpignan, PU de Perpignan.
- ROY, Alain [2003], « L'art n'est pas une subversion », in. *L'Atelier du roman*, Paris, n° 33.
- SEARLE, JOHN [1979], *Sens et expression. Étude de théorie des actes de langage*, traduction de Joëlle Proust, Paris, les Éditions de Minuit.
- SEMPRUN, Jorge [1994], *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan [1965], *Théorie de la littérature*, Paris, Le Seuil.
- TODOROV, Todorov, [1978], *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil.
- VIGNER, Gérard [1979], *Lire : du texte au sens*, Paris, Clé International.
- VILAIN, Philippe [2009], *L'Autofiction en théorie*, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, Chatou, La Transparence.
- VERSINI, Laurent [1979], *Le Roman épistolaire*, Paris, PUF.
- ZANONE, Damien [1996], *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études ».

Ouvrages sur la littérature contemporaine

- BLANCKEMAN, Bruno et al. [2004], *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BLOCH, Béatrice, [1998], *Le Roman contemporain : liberté et plaisir du lecteur (sur Butor, Des Forêts, Sarraute, Pinget)*, Paris, l'Harmattan.
- BLOCH, Béatrice [2017], *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BONNET, Jean-Claude [1985] « Le Fantasma de l'écrivain », Paris, Le Seuil, revue *Poétique*, n° 63, septembre 1985, pp. 259-277.
- BOYER-WEINMANN, Martine [2005], *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon.
- BRISSETTE, Pascal [2005], *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

- COMPAGNON, Antoine [2009], « Désécrire la vie », in. *Critique*, n° 740-741, janvier-février.
- DEMANZE, Laurent [2008], *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti.
- DEMANZE, Laurent [2011], *Fins de la Littérature, Tome 1. Esthétiques et discours de la fin*, Avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin.
- DEMANZE, Laurent [2012], *Fins de la Littérature, Tome 2. Historicité de la littérature contemporaine*, Avec la collaboration de D. Viart, Paris, Armand Colin.
- DOMUT, Laurence [2007], *Le (Post)moderne des romans de Jean Echenoz. De l'anamnèse du moderne vers une écriture du postmoderne*, Brno, Masarykova univerzita, EAN.
- GARCIN, Jérôme (dir.) [2004], *Dictionnaire des écrivains contemporains par eux-mêmes*, Paris, Editions des Mille et une nuits.
- KAEMPFER, Jean [2007], *L'Extrême contemporain : contributions lausannoises*, in « *Versants* n° 52. *Le Roman au XXe siècle* », Genève, Slatkine.
- HUBIER, Sébastien [2003], *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin (collection U).
- LOUETTE, Jean-François et ROCHE, Roger-Yves [2003], (textes réunis et présentés par), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon.
- LOUICHON, Brigitte et ROGER, Jérôme [2002], (textes réunis et présentés par), *L'Auteur entre biographie et mythographie*, Modernités n° 18, colloque du 20 et 21 mars 2002 à l'IUFM et à l'Université de Bordeaux 3, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.
- LYOTARD, Jean-François [1979], *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- LYOTARD, Jean-François [1988], « Réécrire la modernité », in. *Les Cahiers de philosophie*.
- MASSOL, Chantal ; MONLUÇON, Anne-Marie et FERRATO-COMBE, Brigitte [2004], (textes réunis par), *Figures paradoxales de l'Auteur (XIXe-XXIe siècles)*, Grenoble, Université Grenoble 3, Recherches & Travaux n°64.
- NARJOIUX, Cécile et STOLZ Claire (dir.) [2014], *Fictions narratives : approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, PU de Rennes, La Licorne.
- PUECH, Jean-Benoît [2002], « La création biographique » in. *L'Auteur entre biographie et mythographie*, numéro de *Modernités*, n°18, PU de Bordeaux.

- RICHARD, Jean-Pierre [1990], *L'Etat des choses. Études de huit écrivains d'aujourd'hui* Paris, Gallimard.
- ROUSSIN, Philippe [2005], *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard.
- ROTH, Philippe [1990], *Les Faits. Autobiographie d'un romancier* (traduit de l'anglais par Michel Waldberg), Paris, Gallimard.
- VAREILLE, Jean Claude [1989], *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Paris, Librairie José Corti.
- VERCIER, Bruno [1975], *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6.
- VERCIER, Bruno et VIART, Dominique [2005], *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, (rééd. augmentée, 2008).
- VERCIER, Bruno ; BERSANI, Jacques ; AUTRAND, Michel ; LECARME, Jacques [1971], *La Littérature en France depuis 1945*, Paris Montréal Bruxelles Lausanne : Bordas AsediSpes.
- VIART, Dominique [1999], *Le Roman français au XXe siècle*, sous dir. De Michel Collot, « Les Fondamentaux », Hachette.
- VIART, Dominique [2001], « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine ». in. *Le Temps des Lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XXe siècle ?* Édité par Michel Touret et Francine Dugast, Presses universitaires de Rennes.
- VIART, Dominique et BAERT, FRANK [1993], *Littérature française contemporaine : Questions et perspectives*, Louvain, PU de Louvain.
- VIART, Dominique [1999], *États du roman contemporain*, avec la collaboration de Jan Baetens, Paris, Collection Écritures contemporaines, vol. 2, Éditions Minard - Lettres modernes.
- VIART, Dominique [2002], *Les Mutations esthétiques du roman contemporain français*, Paris, Revue Lendemain, n°107/108.
- VIART, Dominique [2008], *Quel projet pour la littérature contemporaine ?* en ligne sur publie.net
- VIART, Dominique [2011], *Le Risque du contemporain*, article en ligne sur le site de l'Agence régionale du Livre, PACA, https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/public_data/publication/1469017389/daz28-final.opt.pdf.

Ouvrages sur la socio-littérature

- BARRERE, Anne et MARTUCCELLI, Danilo [2009], *Le Roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*. Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- BAUDORRE, Philippe ; RABATÉ, Dominique ; VIART, Dominique {éds} [2007], *Littérature et sociologie*, Presses universitaires de Bordeaux.
- BECKER, Howard [2010]. *Comment parler de la société ? Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*. Paris, La Découverte.
- BOURDIEU, Pierre [1986]. « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°62-63, pp. 69-72.
- BOURDIEU, Pierre (dir.) [1993], *La Misère du monde*, Paris, Seuil.
- CHAMPY, Florent [2000], « Littérature, sociologie et sociologie de la littérature », Paris, in. *Revue française de sociologie*, vol. 41, n°2, pp. 345-364.
- CLEMENT, Murielle Lucie et WESEMAEL, Sabine (dir.) [2008], *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXème et XXIème siècles*, Paris, L'Harmattan.
- DAY, Lorraine [2007]. *Déchirure sociale, humiliation et exaltation : Enjeux de l'écriture chez Annie Ernaux*, in. B. Chaouat (dir.), *Lire, écrire la Honte*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- ELLANA, Laurence [1998]. *Sociologie et littérature. La référence à l'œuvre*. Paris. L'Harmattan.
- GOLDMANN, Lucien [1967]. « La sociologie de la littérature : situation actuelle et problèmes de méthode », Paris, *Revue internationale des sciences sociales*, Vol. XIX, n°4, pp. 531-554.
- GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude [1989]. *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Editions : Ehess/Gallimard/Le Seuil.
- GUMPERZ, John [1992]. « La communauté en paroles d'un point de vue interactionnel », (in. Parret Herman dir.) *La communauté en paroles. Communication, consensus, ruptures*, Liège, Mardaga, 55-57.
- LAHIRE, Bernard [2007], « Sociologie et littérature », in. *L'Esprit sociologique*. Paris, La Découverte, pp. 172-256.

- LEPENIES, Wolf [1990], *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.
- PASSERON, Jean-Claude [1991], *Le Raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan.
- SAPIRO, Gisèle [2008], « L'apport du concept de champ à la sociologie de la littérature », in. BAUDORRE ; RABATÉ ; VIART {éds} [2007 : 61-79].
- SOULET, Marc-Henri [2004], *Ces gens-là. Les sciences sociales face au peuple*, Fribourg, AcademicPress.
- WOLF, Nelly [2008], « Pour une sociologie des styles littéraires », in. BAUDORRE ; RABATÉ ; VIART {éds} [2007].

Quelques écrits de soi

- ARAGON, Louis [1942], *Pour expliquer ce que j'étais*, édition posthume, Gallimard, 1989.
- BEAUJOUR, Michel [1980], *Miroirs d'encre*, Paris, Le Seuil.
- BOUILLIER, Grégoire [2002], *Rapport sur moi*, Paris, Allia.
- CAMUS, Albert [1938], *Noces*, Paris, Le Seuil.
- CAMUS, Renaud [1988], *Aguets*, Paris, P.O.L.
- CHATEAUBRIAND, François-René de [1841], *Mémoires d'Outre-Tombe*.
- FOREST, Philippe [2010], *Le Siècle des nuages*, Paris, Gallimard.
- JABLONKA, Ivan [2012], *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris, Le Seuil.
- JULIET, Charles [1989], *L'Année de l'éveil*, Paris, POL.
- MALRAUX, André [1996], *Antimémoires*, Paris, Gallimard.
- MOULOUD, Feraoun [1954], *Le Fils du pauvre*, Paris, Le Seuil.
- OZOUF, Mona [2009], *Composition française*, Paris, Gallimard.
- PEREC, Georges [1978], *Je me souviens*, Paris, Hachette, POL.
- RENAN, Ernest [1883], *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques [1782-1789], *Confessions*.
- SAND, George [1855], *Histoire de ma vie*, Paris, Classique de poche, 2004.
- SARRAUTE, Nathalie [1983], *Enfance*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul [1964], *Les Mots*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul [1971], *L'Idiot de la famille*, Paris, Gallimard.

Autres articles et ouvrages

- AUBAUD, Camille [1993], *Lire les femmes de lettres*, Paris, Dunod.
- BERGOUNIOUX, Pierre [1996], *La Mort de Brune*, Paris, Gallimard.
- BERGOUNIOUX, Pierre [1996], « J'aurais aimé écrire pour les morts », propos recueillis par Marie-Laure Picot, in. *Le Matricule des anges*, n°16, juin-juillet 1996.
- BERGOUNIOUX, Pierre [2004], *Bréviaire de la littérature à l'usage des vivants*, Levallois-Perret, Bréal.
- BERTHOS, Alain et JORLAND Gérard [2004], *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob.
- BLANCHOT, Maurice [1949], *La Part du feu*, Paris, Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice [1959], *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard.
- BAUDELAIRE, CHARLES [1853], « L'École païenne », in. *La Semaine théâtrale*.
- CALAS, Frédéric [2007], *Le Roman épistolaire*, Paris, Armand Colin.
- CAVIGLIOLI, David et LEME NAGER, Grégoire [2012], « Le génie est-il dans la bouteille ? », le Nouvel Observateur du 3 décembre 2012, article disponible sur <http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20121113.OBS9182/le-genie-est-il-dans-la-bouteille.html>
- CHÉNENTIER, Marc [1989], *Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Le Seuil.
- CIORAN, Emil [1952], *Syllogismes de l'amertume*, Coll. Folio essais (n° 79), Gallimard, 1987.
- COLLOT, Michel [1991], *Francis Ponge entre mots et choses*, éd. Seyssel, Champ Vallon.
- COUDREUSE, Anne [2014], « Rapport rédigé du Capes de Composition françaises de Lettres Modernes ».
- COYAULT, Sylviane [2002], *La Province en héritage, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz.
- DE BEAUVOIR, Simone [1972], *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DERRIDA, Jacques [1993], *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.
- DESCOMBES, Vincent [2013], *Les Embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, Collection NRF Essais.

- DOBROVSKY, Serge ; LECARME, Jacques et LEJEUNE, Philippe (dir.) [1993], colloque *Autofiction et Cie*, Univ. De Paris 10.
- DIDIER, Béatrice [1981], *L'Écriture-femme*, Paris, P.U.F.
- DIDIER, Béatrice [2011], « Masculin/Féminin chez George Sand », dans *Les Mémoires, une question de genre ? Itinéraires. Littérature Textes Cultures*, Paris, l'Harmattan.
- GIDE, André [1918], *Les Nourritures Terrestres*, Paris, Gallimard, édition blanche.
- GRACQ, Julien, [1980], *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti.
- GUSDORF, Georges [1991], *Lignes de vie*, Tome 1, Paris, Odile Jacob.
- IBRAHIM-LAMROUS Lila et MULLER Séveryne [2005]. *L'Intime*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Maison de la Recherche.
- KRISTEVA, Julia [1997]. *La Révolte de l'intime*, Paris, Fayard.
- KRISTEVA, Julia [2005], « De l'écriture comme étrangeté et comme jouissance », dans *La haine et le pardon*, Paris, Fayard.
- KRISTEVA, Julia [1994], *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard.
- LATOUR, Bruno [2006]. *Changer de société ~ Refaire de la sociologie*. Paris, La Découverte.
- LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane [2004], *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin.
- LEGENDRE, Pierre [1985], *Leçons IV. L'Inestimable Objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, nouvelle édition augmentée, 2004.
- LEGENDRE, Pierre [1998], (dir.), *Du pouvoir de diviser les mots et les choses. Travaux du Laboratoire européen pour l'étude de la filiation (2)*, Yves Gevaert éd., 1998.
- MADELENAT, Daniel [1984], *La Biographie*, Paris, PUF.
- MAINGUENEAU, Dominique [1999], *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette.
- MERLEAU-PONTY, Maurice [1969], *La Prose du monde*, Paris, Gallimard.
- NORA, Pierre [1997], « Entre Mémoire et histoire. La problématique des lieux », in *Les Lieux de mémoire*, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- PARENT, Anne Martine et SCHWERDTNER, Karin [2012], « Présentation », dans *temps zéro*, n° 5 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document899>.

- RABATEL, Alain [2009], « Prise en charge et imputation, ou la prise en charge à responsabilité limitée... », *La Notion de prise en charge énonciative*, Langue française 162, 71-87.
- RABATEL, Alain [2010], « Listes et effets-listes. Énumération, répétition, accumulation », Paris, Le Seuil, Revue *Poétique* n°167, 259-273.
- REGGIANI, Christèle [2008], *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires ».
- RAMUZ, Charles-Ferdinand [1914], *Raison d'être*, Lausanne, Cahier Vaudois.
- RIMBAUD, Arthur [1972], *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction d'Antoine Adam, Paris, Gallimard, la Pléiade.
- ROUBAUD, Jacques [1996], *Quelque chose noir*, Paris, Gallimard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade ».
- SANSOT, Pierre [1992], *Les gens de peu*, Paris, PUF.
- SETH, Catriona [2013], *Fabrique de l'intime. Mémoires et journaux de femmes du XVIIIe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins ».
- SHOOTS, Fieke [1997], *L'Écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi.
- SPANOS, Nicolas [1998], *Faux souvenirs et désordre de la personnalité multiple*, Paris, De Boeck Supérieur.
- STAROBINSKI, Jean [1957], *Jean-Jacques Rousseau : la Transparence et l'Obstacle*, Paris, Plon ; rééd. Gallimard, 1976, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- STAROBINSKI, Jean [1961], *L'Œil vivant : Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Gallimard.
- STRASSER, Anne [2012], « Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie : du ressassement à la réparation », in Revue *Analyses*, vol. 7, n° 1, hiver 2012.
- THIBAUDET, Albert [1935], *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, (réimp. 1992).
- TISSERON, Serge [2001]. *L'Intimité surexposée*. Paris, Ramasay.
- TISSERON, Serge [2010]. *L'Empathie au cœur du jeu social*. Paris, Albin Michel.
- TOURET, Michèle [2003], Portrait d'une escouade *in memoriam* », in. *Portraits de l'artiste*, Paris, Minard, Blaise Cendrars, n°5.

Mémoires et Thèses

- BOUICHE, Fayçal [2014], *L'Écrivain comme personnage dans les fictions (auto-)biographiques*, mémoire de Master 1, sous la dir. De M. Patrick Quillier, Univ. De Nice.
- CHARPENTIER, Isabelle [1999], *Une Intellectuelle déplacée : enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998)*, Thèse de Doctorat en Sciences politiques, Amiens, Univ. De Picardie.
- FLOREY, Sonya [2009], « *Littérature contemporaine et engagement : quand les textes interpellent la réalité postmoderne et néolibérale* », Thèse de doctorat, Univ. de Lausanne.
- HILLAERT, Layla [2011], *Pierre Michon : lectures croisées*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Pierre Schoentjes, université de Gant, 2010-2011.
- MICHINEAU, Stéphanie [2007], « *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette* », Thèse de doctorat, Univ. Du Maine.
- OUCHERIF, Lamia [2010], « *Pour une poétique de la relation père/fille* », Thèse de doctorat, Univ. D'Alger.
- PLUVINET, Charline [2009], « *L'Auteur déplacé dans la fiction : Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine* », Thèse de doctorat, Univ. De Rennes 2.
- VURM, Petr [2009], *La Création et la créativité de Réjean Ducharme*, Thèse de doctorat, Université Masaryk de Brno, Brno,

Index nominum

A

Abastado, 81, 282
Achour, 57, 74, 75, 281
Adler, 29
Alphant, 22, 23, 63, 163, 248, 259
Amossy, 67
Apollinaire, 270
Aubrey, 52

B

Bakhtine, 77, 248, 302
Balzac, 97, 120, 165, 202, 218, 248, 256, 258,
270, 309
Barthes, 11, 17, 19, 21, 22, 38, 57, 58, 131,
150, 163, 164, 165, 181, 212, 227, 320
Bazin, 176
Beckett, 15
Bedrane-Tsalpatouros, 29
Benjamin, 175, 253
Bergounioux, 22, 23, 26, 27, 29, 40, 41, 49, 51,
52, 55, 92, 119, 120, 122, 229, 231, 249,
257, 274, 318, 328
Blanchot, 12, 31, 79
Bleau, 29
Bourdieu, 29, 128, 150, 184, 187, 198, 201,
211, 250, 251, 252, 303, 313
Bourneuf, 85
Brunel, 7, 10, 12, 20, 39, 105, 151, 152

C

Calle-Gruber, 209
Camus, 18, 19, 62, 63, 74, 93, 148, 149, 150
Céline, 11, 176
Cendrars, 62, 330
Char, 15
Charpentier, 29, 149, 185, 310, 313
Chateaubriand, 51, 56, 241, 242, 248
Chénétier, 214
Cioran, 114
Collot, 14, 43, 325
Compagnon, 17, 96, 266
Cornier, 29

Coudreuse, 320
Coyault, 92

D

De Beauvoir, 232
Delaroche, 314
Deleuze, 15
Demanze, 24, 25, 29, 119, 120, 140, 146, 152,
156, 186, 197, 212, 213, 218, 219, 220, 225,
227, 235, 239, 241, 249, 250, 274, 287
Derrida, 241
Dion, 58, 317, 319
Dugast, 42, 47, 325
Dugast-Portes, 42, 47
Duhamel, 51, 235
Duras, 16, 27, 29, 51

E

El Sakezli, 29
Ernaux, 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 23, 24, 26, 27, 28,
29, 30, 34, 36, 42, 43, 56, 58, 60, 61, 63, 64,
65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 80, 84, 86,
90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102,
104, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114,
115, 118, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 129,
130, 134, 135, 138, 141, 146, 147, 148, 149,
150, 151, 154, 155, 158, 166, 168, 175, 176,
177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 190,
191, 192, 193, 195, 197, 198, 199, 200, 201,
202, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 219, 221,
223, 225, 228, 232, 234, 237, 241, 243, 244,
245, 246, 249, 250, 251, 252, 255, 259, 274,
277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287,
288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297,
298, 299, 300, 301, 302, 303, 307, 309, 310,
311, 313, 314, 315, 326, 330

F

Faulkner, 9, 47, 97, 107, 133, 196, 218, 239,
248, 249, 250, 256, 257, 258, 259, 277, 287,
302, 303, 304, 318

Ferniot, 314
Finkielkraut, 15, 92
Flaubert, 187, 211, 218, 248, 249, 256, 274,
302, 330
Florey, 210
Forest, 11, 12
Fort, 29, 42, 65, 76, 94, 115, 150, 197, 205
Fortier, 58

G

Genette, 81, 205, 248, 302
Gide, 192, 246
Gilroy, 200
Giono, 75
Goldmann, 49
Guéhenno, 115

H

Havel, 16
Hillaert, 257
Hugo, 107, 150, 202, 218, 248, 255, 274
Hunkeler, 42, 99, 185, 315

J

Jablonka, 204
Juliet, 51

K

Kaempfer, 210
Kierkegaard, 15
Kristeva, 22, 29, 78, 163, 164, 165, 245
Kundera, 131

L

Lacan, 11, 124, 241
Lanson, 67
Lapenies, 204
Le Clézio, 29, 176
Lecarme, 21, 42
Lejeune, 10, 42, 79, 177, 178, 206, 222, 225,
232, 323
Leménager, 16, 113, 134, 151, 307, 314
Lukács, 49
Lyotard, 17, 37, 47

M

Macé, 29, 42, 52, 65, 66, 119, 122, 318
Madelénat, 234, 238
Mailer, 16
Mallarmé, 120, 187, 211, 269, 270
Mathieu-Castellani, 124
Mauriac, 27, 51
Meizoz, 11, 78, 210, 219, 245
Merleau-Ponty, 255
Michel Foucault, 31, 58, 76, 252, 254, 303
Michon, 1, 5, 6, 7, 8, 18, 23, 24, 26, 27, 28, 29,
30, 34, 36, 40, 45, 46, 47, 48, 52, 55, 58, 59,
60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72,
73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 87,
88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 104,
105, 108, 109, 110, 115, 116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141,
142, 143, 146, 151, 152, 153, 154, 155, 156,
157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165,
166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174,
175, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 184, 186,
187, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 197, 199,
200, 201, 202, 203, 205, 207, 208, 210, 211,
212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220,
221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230,
231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241,
242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263,
264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274,
276, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286,
287, 288, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297,
298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 315, 316,
317, 318, 319, 328, 330
Millet, 29, 56, 70, 92, 255, 328

N

Nadaud, 10, 23
Narjoux, 315
Nassehi, 29
Nerval, 249, 250, 274
Noiray, 233
Nora, 250

P

Panaite, 29
Parageau, 29
Pascal, 26, 27, 29, 39, 66, 155, 175, 220, 231,
322, 323, 328

Paz, 16
Perec, 176, 232, 308
Plutarque, 52, 223, 224

Q

Quignard, 26, 27, 29, 39, 40, 66, 155, 175, 220,
231, 232, 318
Quillier, 10, 330

R

Rabau, 155
Rabelais, 51
Raczymow, 16
Reggiani, 66, 220
Rezzoug, 57, 74, 75, 281
Ricardou, 83
Richard, 29, 56, 66, 70, 92, 139, 158, 211, 212,
218, 220, 224, 226, 233, 236, 255, 258, 328
Ricœur, 26, 124, 125, 222, 223
Rimbaud, 9, 18, 28, 48, 60, 107, 122, 123, 133,
134, 144, 168, 196, 218, 227, 248, 249, 250,
256, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268,
269, 274, 277, 287, 302, 304, 315, 318
Ripoll, 155
Robbe-Grillet, 16, 44, 49, 51, 165
Rolin, 249
Romain, 51
Rouaud, 51, 53, 122, 229, 320
Roubaud, 226
Rousseau, 10, 86, 158, 176, 207, 208, 330
Rousset, 44, 51, 57
Roussin, 219
Roy, 154

S

Sarraute, 16, 44, 51, 87, 155, 176, 207, 288,
323
Sartre, 11, 12, 22, 87, 142, 160, 176, 177, 276,
288, 290
Schaeffer, 39
Schneider, 52

Schwob, 52, 155
Seys, 150
Sheringham, 43
Simon, 16, 44, 50, 51, 63, 81, 155, 165, 166,
215, 229, 323
Soulet, 42, 99, 185
Spens, 28
Starobinski, 86, 222, 223
Stendhal, 201, 202, 255, 316, 330
Stolz, 315
Sue, 202
Suétone, 51

T

Tassel, 10
Thomas, 42, 65, 99, 184, 185, 220, 315
Thumerel, 42, 61, 115, 251, 252, 315
Tisseron, 181
Tlemsani-Cantin, 66
Tortel, 27, 64
Touret, 47, 62, 325

V

Vercier, 13, 20, 21, 50, 53, 59, 106
Vernier, 57
Versini, 182
Viart, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 26, 29,
40, 41, 47, 49, 50, 52, 53, 59, 60, 106, 108,
111, 206, 207, 210, 212, 214, 216, 218, 224,
245, 247, 269, 271, 274, 314, 317, 318, 323
Vigouroux, 51, 53
Vurm, 176, 177

W

Wessler, 157

Z

Zemmour, 15
Zola, 51, 75, 134, 135, 202, 287, 288, 309

Index des œuvres

A

Abbés, 28, 316
Aguets, 18, 327
Alcools, 270
Angélique, ou l'Enchantement, 44
Annie Ernaux à la première personne, 65
Annie Ernaux, se mettre en gage pour dire le monde, 42, 99
Annie Ernaux. Une œuvre de l'entre-deux, 61, 115
Apologie de la religion chrétienne, 155
Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours, 214, 328
Autres rivages, 207

B

Bourdieu et la littérature, 251

C

Ce qu'ils disent ou rien, 209, 313
Ces Femmes qui écrivent. De Madame de Sévigné à Annie Ernaux, 150, 315
Changer la vie, 115
Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803, 56
Chemins de Michon, 66, 139, 211, 212, 218, 236, 319
Cid, 169
Comment on écrit l'histoire, 21
Confessions, 208, 220, 327
Contre Sainte-Beuve, 56, 64, 176
Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire, 57

D

Dernier jour d'un condamné, 150
Des gens sans importance, 113
Des Hommes illustres, 51
Deux cavaliers de l'orage, 75
Dits et Écrits, 253

E

Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur, 58
Écrire la vie, 42, 70, 99, 180, 181, 244, 313, 321
Écrits, 241
Écriture et deuil
la mort chez Marguerite Yourcenar, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux, 29
Écritures contemporaines 2, 26, 41, 47, 111
Écritures contemporaines. Poétiques, esthétiques, imaginaires, 25
Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIXe et XXe siècles, 66, 220, 329
Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, 119
Enfance, 44, 51, 87, 175, 176, 268, 327
Enfance berlinoise, 175
Essais critiques, 57, 58, 320
Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire, 67

F

Fabrique des singularités, 11, 322
Feuilles tombées d'un discours, 27, 64
Feuillets d'Hypnos, 15
Fictions biographiques. XIXe – XXIe siècles, 59
Finitude et culpabilité, 222
Formes de l'engagement littéraire, 210
Formes et Significations, 51
Francis Ponge entre mots et choses, 43, 328

G

Gargantua, 51
Gjentagelsen, 15
Grand-père décédé – stop – viens en uniforme, 51

H

- Héritiers*, 251
Histoire de la littérature française du XXe siècle, ou les repentirs de la littérature, 209, 320
Histoire de Maurice B. organiste, 51

I

- Illusions perdues*, 269
Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos, 67
Intimité et vécu social dans l'œuvre d'Annie Ernaux, 29
Introduction à la narratologie. Action et narration, 40

J

- Je est un autre*, 222, 322
Jean-Jacques Rousseau
la *Transparence et l'Obstacle*, 86, 330
Journal du dehors, 243, 313

L

- La Biographie*, 234, 321, 329
La Cécité d'Homère, 249, 274
La Chambre claire, 22, 181, 320
La Chambre claire, note sur la photographie, 22
La Chronique des Pasquier, 51
La Comédie humaine, 109, 270
La Condition post-moderne – Rapport sur le savoir, 17
La Création et la créativité de Réjean Ducharme, 176, 177, 331
La Dérive des sentiments, 81
La Distinction. Critique sociale du jugement, 252
La Femme gelée, 60, 94, 209, 313
La Grande Beune, 28, 60, 315
La Honte, 61, 111, 113, 114, 176, 206, 208, 313, 315
La Littérature française au présent
héritage, modernité, mutations, 13, 324
La littérature française contemporaine.
Questions et perspectives, 15
La Main coupée, 62
La Maison rose, 51
La Mémoire et l'Oblique, 232, 322

- La Mémoire et la grâce. Une présentation critique*, 28
La Mémoire, l'histoire, l'oubli, 26
La Mort de Brune, 55, 327
La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la Littérature, 16
La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours, 233, 318
La Nouvelle fiction, 214
La Place, 1, 5, 6, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 55, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 71, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 86, 90, 91, 92, 94, 95, 98, 103, 106, 111, 115, 121, 122, 126, 127, 134, 135, 149, 150, 175, 181, 182, 190, 197, 198, 199, 201, 202, 205, 206, 208, 209, 219, 223, 252, 256, 281, 282, 287, 288, 291, 295, 296, 297, 313, 315
La Poétique de Dostoïevski, 248
La Prose du monde, 255, 329
La Province en héritage, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet, 92, 328
La Recherche, 220, 309
La Reproduction, 251
La Revue parlée, 248
La Route des Flandres, 215
La Scène judiciaire de l'autobiographie, 124
La Seconde main ou le travail de la citation, 266, 320
La Théorie du roman, 49
La Toussaint, 49, 51, 120, 229
La Vie des hommes infâmes, 252, 253, 303
La Vie extérieure, 309, 313
La Ville, 257
Lambeaux, 51
Le Champ littéraire français au XX siècle, 252
Le Conflit des interprétations, Essais d'herméneutique I, 125
Le Crépuscule de la culture française ?, 16
Le Degré zéro de l'écriture, 150
Le Démon de la théorie, 96, 320
Le Fils de Jerphanion, 51
Le Jardin des Plantes, 44
Le Livre à venir, 79, 327
Le Matricule des anges, 231, 327
Le Miroir qui revient, 44
Le Monde à peu près, 53
Le Nœud de vipères, 51
Le Nom de la rose, 17
Le Pacte autobiographique, 79, 177, 178, 225
Le Plaisir du texte, 17
Le Postmodernisme expliqué aux enfants

Correspondance 1982-1985, 17
Le Risque du contemporain, 14, 325
Le Roi du bois, 315
Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature, 316
Le Roman épistolaire, 182, 323, 327
Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente, 17, 45
Le Rouge et le Noir, 109, 201
Le souci de la grandeur, 17
Le Temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^e siècle ?, 47
Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, 78, 328
Le Texte-monde de mon enfance, 184
Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire, 16
Les Années, 24, 27, 65, 80, 113, 175, 181, 205, 307, 309, 313, 315
Les Armoires vides, 27, 60, 86, 94, 209, 308, 313
Les Cahiers de philosophie, 37
Les Cahiers du Ceracc, 46
Les Cahiers du chemin, 253
Les Champs d'honneur, 51
Les derniers jours de Corinthe, 44
Les Géorgiques, 229
Les Illuminations, 265, 304
Les Lieux de mémoire, 250, 329
Les Misérables, 202
Les Mots, 15, 87, 160, 176, 177, 246, 276, 290, 327
Les Mots sont importants, 15
Les Mystères de Paris, 202
Les Nourritures Terrestres, 246, 328
Les Onze, 28, 68, 215, 316
Les Recueils de récits brefs au tournant du second millénaire (1980-2005)
hybridité, multiplicité, généricité, 29
Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie, 204
Les Vies de Pierre Michon
Étude spéculative des genres littéraires, 29
Les Voyages de Gulliver, 91
Lumières sur le sujet contemporain, 66

M

Madame Bovary, 109
Maîtres et Serviteurs, 254, 315
Malaise dans la littérature, 23

Manon Lescaut, 259, 260
Mémoires d'Outre-tombe, 241, 301
Messages des médias, 81
Miette, 51, 231
Misère de la littérature, terreur de l'histoire.
Céline et la littérature contemporaine, 219, 324
Modernité modernité, 15
Mon enfance et ma jeunesse, 115
Mort à Crédit, 176
Morts imaginaires, 52
Mythologies d'hiver, 254, 316

N

Noces, 62, 63, 93, 327

O

Œuvres complètes de Paul Verlaine. Tome premier, 247
Où va la littérature française aujourd'hui ?, 12, 39, 152

P

Palimpsestes, 248, 321
Passion simple, 208, 313
Paths to Contemporary French Literature, 16
Pierre Michon
lectures croisées, 257, 330
naissance et renaissances, 143, 317
Pierre Michon, l'écriture absolue, 60, 212, 317, 318
Poésies, 267, 270
Portrait de l'artiste, 62
Postmodernité
du retour au récit à la tentation romanesque, 46, 47
Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur, 219, 245, 322
Pour un nouveau roman, 49
Pour vos cadeaux, 51
Proses de la mémoire
enquête, archive et photographie dans le récit français contemporain, 29

Q

Que Reste-il de la culture française ?, 17
Quelque chose noir, 226, 329

R

Recherche identitaire et mémoire collective dans l'œuvre d'Annie Ernaux, 29
Regarde les lumières mon amour, 86, 310, 313
Rencontres avec Pierre Bourdieu, 128, 198, 313
Répertoire, 14
Rhétorique spéculative, 39, 322
Rimbaud le fils, 18, 28, 48, 60, 122, 123, 168, 262, 315, 318
Roman des origines et origines du roman, 25
Romanesques, 44, 51

S

Se perdre, 42, 184, 313, 314
Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse, 245
Sociologie du roman, 49
Soi-même comme objet
l'autobiographie selon Annie Ernaux, 29
Soi-même comme un autre, 322
Spectres de Marx, 241, 328
Splendeurs et misères des courtisanes, 270
Sur la scène comme au ciel, 51
Sur le jadis, 232, 322
Syllogismes de l'amertume, 114, 328

T

Tandis que j'agonise, 257
The Black Atlantic, 200
Thibaut, 51
Tigre en papier, 249
Tout compte fait, 232, 328
Trois auteurs, 28, 165, 168, 231, 257, 258, 316

U

Une Femme, 61, 63, 111, 122, 199, 206, 208, 308, 313, 315

Une Gêne technique à l'égard des fragments, 155, 322
Une intellectuelle déplacée
enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1998), 29
Une Mort très douce, 232
Une Saison en enfer, 261, 263, 267, 268

V

Vermillon, 316
Vie de Joseph Roulin, 28, 59, 62, 197, 211, 315
Vie de Rancé, 51
Vies antérieures, 52, 65
Vies brèves, 52
Vies des douze Césars, 51
Vies imaginaires, 52
Vies minuscules, 5, 6, 8, 27, 28, 29, 35, 45, 52, 55, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 87, 92, 95, 103, 106, 108, 109, 110, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 127, 131, 134, 138, 140, 142, 151, 152, 153, 157, 158, 159, 162, 164, 168, 170, 171, 175, 177, 178, 183, 187, 192, 195, 197, 200, 203, 206, 207, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 229, 230, 233, 234, 238, 239, 241, 242, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 276, 277, 282, 288, 290, 291, 294, 296, 297, 303, 304, 313, 318, 319
Vies minuscules^{XE} "Vies minuscules"^{XE} "Vies minuscules" de Pierre Michon, 52, 66, 108, 109, 158, 203, 216, 218, 224, 238, 246, 247, 248, 271, 319
Vies parallèles, 52, 224
Vipère au poing, 176

W

W ou le Souvenir d'enfance, 176

Z

Zazie dans le métro, 177

Correspondances manuscrites avec Annie Ernaux

Annie ERNAUX

Cergy le 31 Janvier 2015

23 Rue des Logères

95000 Cergy-Village

Cher Faoual Bouiche,

J'ai tâché de répondre précisément à
vos questions. J'espère que mon écriture
vous sera lisible. L'agissant de
réponses un peu longues, il est parfois
fatigant - et plus rapide - pour moi de
ne pas utiliser l'ordinateur.

Merci de vous intéresser profondément
à ~~mon~~ mon travail et tous mes vœux
pour la suite de votre mémoire.

Bien cordialement,

Annie Ernaux

1) Dans Les années, mon projet n'est pas d'évoquer ma vie dans sa dimension personnelle, mais le passage du temps et de l'histoire. Au départ, je souhaitais même qu'il y ait seulement "on" et "nous". Puis j'ai introduit la description et une photo, photo personnelle, mais avec un regard distancié: une petite fille, pas "je". Et c'est ainsi que la "elle" s'est insérée dans le texte.

2) Je lis un peu de littérature contemporaine mais je n'en ai pas la même curiosité qu'il y a trente ans, en réalité je pense aujourd'hui différemment d'autrefois, où je croyais que le nouveau devait obligatoirement apporter des jugements d'encre sur ajeunes. Je n'éprouis que retine, par exemple, Virginia Woolf, ou Eric Foucault, stimule davantage ma réflexion, une sensibilité.

Je représente inévitablement la littérature contemporaine tant que je vis!

Un livre nous sort de nous-mêmes et nous fait voir - y compris nous-même - ce qu'on ne soupçonnerait pas. (y parle de livres qui méritent le terme de littérature).

3) Il faut toujours contextualiser une phrase. Celle que vous citez, extraite de Une femme, doit être produite, également, dans son intégralité:

"Mon projet est de nature littéraire, jusqu'à ce qu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut

—TCDD

être atteinte que par des mots (...). Mais je souhaite
rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature!

Il n'y a pas du tout question, ici, de l'enseignement
littéraire ou de la critique (qui ne permet d'écrire) ni de
ma place d'un certain "critique" par Gallimard,
mais de l'en avoir de rester au plus près de la douleur
et d'avoir perdu ma main.

4) Qu'une et enseignes ont ceci de commun qu'ils
sont tournés vers l'Autre, qu'ils transmettent
quelque chose, mais celui qui écrit, à la diffé-
rence de l'enseignant, ne sait pas à qui il
s'adresse ni ce qu'il transmet.

5) Qu'une est d'abus pour moi une manière d'exister.

6) J'en ai jamais parlé de "revanche". Seulement
de l'obligation de "venger ma race", ce qui n'est pas
pareil. Il me semble que les choix d'écriture
que j'ai faits sont allés dans le sens d'une
justice rendue à ceux dont je suis issue, ou
moins pour certains de mes livres.

7) Ce rapprochement est tout de même très excessif!
À proprement parler, je ne cherche pas à
"rattraper le temps perdu" des années.
Je fais défilier le temps de façon assez "épigone"
celui-ci, mes liens avec l'œuvre de Troust
sont forts. La mémoire et la recherche de la
réalité, qui caractérisent la recherche, me

2)

seulement caractériser un travail, d'après les critiques
universitaires. cf. ~~Le temps et la mémoire~~
dans l'œuvre d'Annie Ernaux "Colloque de Cerisy 2012
Stockholm ...

8/

Je ne affirme que "tous mes livres sont sociologiques".
La raison - ou l'origine - de cette dimension
de mes textes, me paraît être dans cet écartement
entre le monde de mon enfance et la violence et celui
auquel la culture soviétique, universitaire m'a fait
accéder : situation de distance et forme d'observation
qui est celle des sciences sociales, sauf que j'en ai
vécue dans l'inconfort, voire la souffrance. Et cela n'est
pas de nature sociale. Ce sont les vicissitudes
de la fabrication de l'être social qui me perturbent.

9/

Certains de mes textes sont des regards sur le
présent (les journaux "extimes" et "Regarde la
lumière un amour"). Je vois tout à fait,
en consultant le regard sur le passé, que la sociologie
apporte une nouvelle façon, non psychologique,
d'examiner et de saisir ce qui a eu lieu.
Pour moi, il n'y a pas de dilemme ...

10)

Vous avez raison de mettre en opposition ces 2
déclarations, même que je n'en suis pas sûre
d'avoir dit (ce sont des propos rapportés) "rien à
faire de la littérature que j'écris", c'est même très
doublé. Mais j'assume : "Je n'écris pas qu'un
peu de mes livres comme de la littérature. etc -

→ TSVP

Mais... il n'y a pas de contradiction forcée pour moi
et je m'en explique: dans la discussion de 1993,
à la sociologue Isabelle Charpentier, j'en parle du
côté de la réception, de l'attitude du lecteur:
je souhaite qu'il soit mis en face de la réalité;
qu'il ne laisse pas, l'attitude d'ignorance, ce qui signifie
qu'indépendamment que le texte n'a eu aucun impact
proprement dit. "Littérature" anti-pijou
Dans l'entretien d'ent, avec Frédéric-Jean Texier,
j'examine ce que, pour moi, signifie écrire
et j'envisage la littérature sous son aspect le
plus haut: l'engagement absolu du sujet dans le texte,
et surtout ^{l'acte} non en oubliant les mots", ce qui
est exactement ce que j'ai dit en 1993: que
le lecteur oublie les mots pour ne voir que
la réalité. Mais cela relève de l'œuvre
travaillée, qu'on peut appeler littérature (par
différenciation avec le discours sociologique).

Cher Fayçal Bouiche,

Cergy le 22 Juin 2015

Voici mes réponses, je vous
salue très bon **Questionnaire**
travail et en beauté.
Bonne nuit.

Julie Truax

1. En écrivant *La Place*, aviez-vous conscience que vous vous situiez dans la lignée d'une tradition littéraire, celle du « récit de filiation » (l'expression est de Dominique Viart¹) ? ou alors que vous forgiez un nouveau genre ? *Non, j'en n'avais pas du tout conscience de cela, j'en n'avais pas non plus le sentiment de forger un nouveau genre. Mais je savais que ce récit était atypique.*
2. Racontez-nous l'idée et la genèse de *La Place*. Considérez-vous ce texte comme le récit de votre enfance ? ou comme la biographie, faite par vous, de votre père ? *La genèse de *La Place* est brièvement évoquée dans le livre lui-même; à la mort de mon père, en revenant par le train, je pense que*
3. Avez-vous écrit *La Place* depuis un manque ? celui de votre père ? ou celui de la fille que vous fûtes ? *Dans presque tous mes livres, il y a un "manque", j'entends par là le besoin de comprendre et d'exposer une souffrance. Dans *La Place*, celle du père et de la fille.*
4. Pensez-vous que *La Place* a reçu le succès qu'il méritait ? était-il immédiat ? ou postérieur ? *La question du "mérite" est difficile à juger. Le succès, en tout cas, a été immédiat et trente ans après il ne s'estompe pas, c'est un "classique", et tout le monde en parle.*
5. Ce qui séduit dans *La Place*, ce sont ces trois fidélités que vous mettez en évidence : fidélité à l'origine familiale modeste, fidélité à la terre natale provinciale et fidélité à la langue. Ces trois conditions, sont-elles inhérentes à l'ensemble de votre projet d'écriture ? *Je ne sais pas si l'on peut employer ce terme de "fidélité", dans le même ou il me semble que c'est au contraire*
6. Quelles étaient vos lectures (si vous vous en souvenez encore) à l'époque de l'élaboration de *La Place* ? Comment ont-elles influencé vos choix ? *Je me souviens d'avoir lu *Antoine Bloye* de Paul Nizan en 1938, dont la problématique m'a touchée : un homme de milieu ouvrier*
7. Avez-vous lu *Vies minuscules* (Gallimard, 1984) de Pierre Michon ? Si oui, avez-vous trouvé certains points de convergence et/ou de divergence entre vos deux démarches ? *J'ai lu *Vies minuscules*. Il me semble que l'invention de Michon est identique à la mienne : faire entrer dans la littérature ceux*
8. Vous avez écrit à propos des *Années* qu'elles constituent une « autobiographie romanesque ». Cela est-il valable pour *La Place* ? Quels rapports tisseriez-vous avec la « fiction » ? *Non, j'en n'ai jamais dit ni dit que les *Années* étaient une "autobiographie romanesque", le journaliste qui a écrit cela*

¹ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines* 2, Caen, Minard, 1999.