



---

Entretien avec Annie Ernaux

Author(s): Annie Ernaux and Pierre-Louis Fort

Source: *The French Review*, Vol. 76, No. 5 (Apr., 2003), pp. 984-994

Published by: American Association of Teachers of French

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3133235>

Accessed: 28/03/2009 05:13

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=french>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit organization founded in 1995 to build trusted digital archives for scholarship. We work with the scholarly community to preserve their work and the materials they rely upon, and to build a common research platform that promotes the discovery and use of these resources. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).



American Association of Teachers of French is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The French Review*.

<http://www.jstor.org>

## Entretien avec Annie Ernaux

par Pierre-Louis Fort

COMMENT NE PAS REMARQUER que l'œuvre d'Annie Ernaux suscite de plus en plus d'intérêt? Articles, colloques, thèses...la critique ne cesse de se pencher avec une attention soutenue sur les textes de l'auteur.

Mais le rayonnement d'Annie Ernaux ne se limite pas à la sphère universitaire. Certains de ses écrits acquièrent progressivement le statut de classiques, étudiés dès le second degré. Son éditeur a d'ailleurs décidé de publier *Une Femme* dans une collection spécialement conçue pour les lectures cursives du lycée<sup>1</sup>.

C'est à l'occasion de la sortie de cet ouvrage que nous avons pu rencontrer Annie Ernaux et lui poser des questions qui synthétisent sa poétique et éclairent, sous un jour nouveau, ses rapports à l'écriture. Partis d'*Une Femme*, œuvre consacrée à sa mère, nous avons abordé différents domaines touchant aussi bien à la genèse de ce texte précis qu'à l'ensemble de son travail littéraire. Des questions aussi variées que la "perte", l'appréhension de la mort, l'importance des épigraphes, la question du féminisme et une conception de l'écriture comme création d'un "corps glorieux" convergent au cœur de cet entretien qui envisage la totalité des textes parus à ce jour, depuis *Les Armoires vides* (1974) jusqu'à *L'Occupation* (2002).

**Q:** Dans vos textes, votre mère occupe une place importante. Deux livres lui sont d'ailleurs entièrement consacrés, *Une Femme* et "*Je ne suis pas sortie de ma nuit*". On retrouve également de nombreuses références à votre mère dans votre avant-dernier livre, *Se perdre*<sup>2</sup>. Je voudrais que nous revenions sur le premier texte que vous lui avez totalement dédié, *Une Femme*, et sur sa genèse. Vous en parlez d'ailleurs dans l'introduction de "*Je ne suis pas sortie de ma nuit*" où vous expliquez que vous avez commencé à écrire immédiatement après le décès, "dans la stupeur et le bouleversement" (13).

**R:** Oui, tout ce que je raconte dans "*Je ne suis pas sortie de ma nuit*" sur la gestation de ce texte est exact. *Une Femme* est profondément une œuvre de nécessité et de deuil, infiniment plus que *La Place* dont le projet est

bien postérieur au décès de mon père: j'avais attendu, avant de me lancer dans cette entreprise, plusieurs années. Tandis que là, il y avait vraiment une urgence qui se faisait jour. Il fallait absolument que j'écrive ce livre. Il y a d'ailleurs une seule œuvre qui lui soit comparable, aussi étrange que cela puisse paraître, c'est *Passion simple*. Cela peut sembler étonnant, mais le processus de création est similaire. C'est-à-dire que c'est un départ, une fin, qui est à la source de tout. Pour *Passion simple*, c'est le départ d'un homme et c'est le même processus. Sauf que je me suis engagée tout de suite pour *Une Femme*. C'était un projet plus légitime. Tandis que *Passion simple*, non, je l'écrivais presque en me cachant les yeux.

J'ai commencé *Une Femme* très rapidement, sans plan. Le début d'*Une Femme*, au fond, c'est la fin du journal "*Je ne suis pas sortie de ma nuit*". J'embraye en fait, je passe du journal à l'œuvre, de façon consciente, mais, en même temps, je suis poussée par le désir d'écrire sur ma mère qui vient de décéder.

**Q:** Vos textes en général, *Une Femme* en particulier, comportent une dimension métatextuelle importante. Est-il indispensable pour vous d'interroger l'acte d'écriture au fur et à mesure de la création?

**R:** Tout à fait, les problèmes d'écriture que je rencontre se mêlent intimement au texte, particulièrement dans *Une Femme*. Bien sûr, quelquefois, il m'est arrivé d'écrire un long passage d'affilée sur ces problèmes d'écriture et de me dire ensuite "c'est trop long". J'ai ultérieurement coupé et réparti les fragments à différents endroits du texte. Mais ce fut assez rare et, surtout, les choses me sont venues en leur temps. Par exemple, le sentiment de "mettre ma mère au monde" n'est pas venu tout de suite, il a fallu un certain temps. Le problème de "l'ordre des phrases"—sur lequel j'ai passé beaucoup de temps—aussi. En écrivant, je constate certains phénomènes.

**Q:** Quand vous dites d'*Une Femme* que c'était une "œuvre de deuil", est-ce que cela signifie qu'il y avait une obsession à la faire?

**R:** Oui, je suis toujours dans l'obsession du texte. Sauf pour *Journal du dehors*, et tous ces textes qui sont des fragments. Le fragment par lui-même, d'ailleurs, c'est comme le poème, il engage le temps que vous le faites et après c'est fini (je ne parle pas du travail de correction, quelquefois long). De manière générale, je suis vraiment dans l'obsession de ce que j'écris. Pour *Une Femme*, je l'étais énormément.

**Q:** Vous évoquez votre mère, son décès et toute sa maladie. J'ai l'impression que nous sommes dans une société qui tend à évacuer la mort. Dans vos livres, par exemple, on voit très bien la différence entre le décès de votre père, dans un cadre très intime, et celui de votre mère, dans un cadre anonyme.

**R:** Je voulais rendre compte de cette différence, c'était important. Dire cette évacuation rapide, à la morgue, du corps de ma mère, ce côté terrible par rapport à la mort de mon père, qui avait eu lieu à la maison. Cet effacement, cet anonymat de la mort à l'hôpital a été quelque chose d'effrayant mais, d'une certaine façon, il était en accord avec la ville nouvelle de Cergy-Pontoise. Tout allait ensemble: l'anonymat d'une ville nouvelle, loin de la famille, et la morgue (un lieu où je n'étais jamais allée). Après l'inhumation de mon père, il y a eu un gros repas familial, cela faisait partie d'un échange ancien: remercier ceux qui sont venus accompagner le défunt, l'honorer de leur présence, partager la peine, et intégrer la mort dans la continuité de la vie, en mangeant ensemble.

**Q:** Auparavant, il y avait une veillée autour du corps. Maintenant, le plus souvent, tout se passe au funérarium, et encore, quand il y a exposition du corps. On ne porte plus de vêtement de deuil non plus, on n'extériorise plus la mort. On oblitère cette dimension.

**R:** Tout le monde vit son deuil de façon extrêmement solitaire. On ne peut pas dire "ma mère est morte", ce serait presque obscène. C'est pour cela que je commence ainsi dans *Une Femme*, parce que je ne pouvais pas le dire, ça gênait les gens. Depuis longtemps, on ne "porte" plus le deuil, ni ce qu'on appelait "le demi-deuil", des vêtements violets ou gris foncé succédant aux noirs, qui extériorisaient la perte, la signifiaient à la collectivité, qui la portait aussi du même coup.

**Q:** Il y a donc un certain nombre de rites qui tendent à disparaître, notamment les étapes religieuses qui accompagnent, scandent le temps du deuil...

**R:** En effet. Ainsi, comme je n'ai élevé mes enfants dans aucune religion, ils ne savaient pas du tout comment se comporter lors de la messe d'inhumation de ma mère. D'après certains sociologues, est arrivée à l'âge adulte la première génération d'enfants n'ayant reçu aucune formation religieuse. C'est un fait—que je ne déplore nullement!—mais qui bouleverse les rites anciens du deuil et obligera à en créer d'autres.

**Q:** A la fin d'*Une Femme*, vous notez que votre mère est morte une semaine avant Simone de Beauvoir. Quand on regarde l'ensemble de vos œuvres, on voit que vous évoquez souvent de Simone de Beauvoir. Particulièrement dans *Se perdre* où vous en parlez plusieurs fois.

**R:** Oui, je dis que je vais à la télévision pour elle. Ni pour moi, ni pour faire plaisir à Pivot, pour elle, et je déteste aller à la télévision. Je pense que c'est mon devoir. Je crois que j'emploie ce mot. De dette même. Mais c'est une dette qui n'est pas une dette d'écriture, au sens strict, comme on dit "J'ai été influencée par l'écriture de Simone de Beauvoir". Je l'ai certainement été beaucoup moins que par d'autres écrivains. Ce qui compte,

c'est ce qu'elle a pu m'apporter comme désir de liberté dans la vie et dans l'écriture, ce désir d'écrire contre vents et marées, d'écrire ce que j'ai envie d'écrire. Une dette existentielle.

**Q:** Juste en quelques mots, parler de Simone de Beauvoir nous conduit à la question du "féminisme"... Qu'est-ce que cela signifie pour vous? Comment vous situez-vous par rapport à cela? Est-ce une question importante pour vous, quand vous écrivez?

**R:** Quand j'écris, je n'y pense pas du tout. Mais, étant donné la réalité des rapports de domination masculin/féminin, je suis absolument persuadée que lorsque j'écris—et même si je n'y pense pas—je témoigne de quelque chose de l'écriture des femmes. Il m'arrive, si je constate ne fût-ce que l'ombre d'une censure qui viendrait tout simplement du fait qu'une "femme n'écrit pas ça ou ne doit pas écrire ça", de me forcer à l'écrire justement. Il pèse sur moi, certainement, toute une mythologie dont je ne suis pas forcément consciente et que j'essaie d'écarter. Le féminisme n'est pas un étendard pour moi, c'est une nécessité, de l'ordre de l'action, de l'ordre du politique. Je le manifeste en écrivant, et non pas en pensant que je suis une femme mais en allant le plus loin possible dans la réalité humaine. Celle-ci inclut les femmes, la condition des femmes et des spécificités comme, par exemple, les rapports mère/fille.

**Q:** En fait, je me posais la question par rapport à tout le courant des "gender studies".

**R:** Je me suis toujours tenue à l'écart de ce courant... J'ai même renvoyé avec une certaine dureté ceux qui me parlaient d'écriture féminine...

Je ne suis pas sûre qu'il faille isoler la production féminine, faire des "réserves" pour l'étudier. Et puis, il y a surtout en moi cette conviction: la détermination de l'origine sociale et de la place sociale sont plus importants que l'individuation sexuée. Même si celle-ci compte. Mais je mettrais en premier le social.

**Q:** Justement, en ce qui concerne le social, vous avez rendu un très bel hommage à Pierre Bourdieu dans *Le Monde* (mercredi 6 février 2002: "Bourdieu, le chagrin"), hommage que vous avez commencé par une réflexion sur " l'intellectuel engagé ". Dans quelle mesure vous qualifieriez-vous d'écrivain ou d'intellectuelle engagée?

**R:** Je distingue "intellectuel"—celui dont la plus grande partie des travaux vise à l'instauration d'un savoir objectif et général—et l'écrivain, ou l'artiste, dont les œuvres mettent en jeu, d'abord, une subjectivité. Je n'ai jamais pensé utiliser le terme "écrivain engagé" pour me définir, tellement il est clair qu'écrire est pour moi une activité qui a pour finalité une action sur le monde. Non pas enchanter les lecteurs, les transporter dans un univers insolite, inquiétant ou heureux, mais, je crois—comme je l'ai

dit dans *L'Événement* à propos d'autre chose—entraîner le lecteur dans "l'effacement du réel". Faire voir ce qu'on ne voyait pas et que moi-même je ne voyais pas avant d'écrire, dont l'impact réel m'échappe aussi. Mais l'important, c'est d'essayer d'apporter un peu plus de vérité et de choisir, même dans l'écriture littéraire, les "moyens" les plus sûrs pour atteindre cette vérité. Perec avait mis comme épigraphe aux *Choses* cette phrase de Marx qui me semble résonner avec ce que je dis: "Les moyens font aussi partie de la recherche de la vérité".

**Q:** Vous-même, vous recourez à l'épigraphe dans la majorité de vos œuvres. Les auteurs choisis dans ces épigraphes sont très divers, que ce soit au niveau des siècles, ou des nationalités. Comment faites-vous le choix de telle ou telle citation et pourquoi certains textes n'en reçoivent-ils pas? Il me semble par ailleurs que les citations choisies au cours des dernières années vont dans le sens d'une certaine inflation: deux phrases pour *La Honte*, trois phrases et deux auteurs pour *L'Événement*, une seule mais très longue phrase pour *L'Occupation*. Comment ces choix épigraphiques se jouent-ils pour vous et quelle est leur importance?

**R:** Quand j'ai eu terminé le manuscrit du livre qui deviendra *Les Armoires vides*, je n'avais pas encore de titre et je cherchais aussi à "mettre une phrase" en exergue. Je crois que les deux se mêlaient dans ma tête. J'ai feuilleté une édition de poèmes d'Eluard, que je connaissais bien et que j'aimais. J'ai été arrêtée par ces vers extraits de "La Rose publique":

J'ai conservé de faux trésors dans des armoires vides  
Un navire inutile joint mon enfance à mon ennui  
Mes jeux à la fatigue

Aussitôt, j'ai su que cela résumait, peut-être pas mon livre, mais le sentiment qui me l'avait fait écrire et le sens qu'il avait pour moi: d'un seul coup j'avais à la fois l'épigraphe et le titre. Je ne me suis donc pas posé d'autres questions, obéissant sans doute aussi à un usage lettré, se mettre sous l'invocation de quelqu'un de reconnu. Pas d'épigraphe dans les deux livres suivants mais des dédicaces, respectivement à mes fils (les "salopiots", le nom par lequel ils étaient désignés à la maison et qui vient de *L'Arrache-Cœur* de Boris Vian, que je lisais en attendant mon deuxième enfant) et à mon mari. Je ne me rappelle pas si j'ai cherché ou non une citation pour ces textes. En revanche, je sais que pour *La Vie extérieure*, j'ai cherché sans trouver quoi que ce soit d'autre que la phrase de Van Gogh sur la rapidité du passage des choses dans la vie moderne<sup>3</sup>. Mais cette phrase figurait dans le texte lui-même, j'ai renoncé finalement à un double emploi.

L'épigraphe était hors de question à propos de "*Je ne suis pas sortie de ma nuit*": la seule citation est celle-ci, la dernière phrase écrite par ma mère, et en titre, c'est "elle", ma mère, qui est ici toute la littérature...

Tous les autres choix épigraphiques ont revêtu une grande importance, presque autant que le titre. Souvent, j'ai hésité entre plusieurs citations. Ainsi, pour *La Place*, étaient en lice une phrase de Rousseau dans *l'Emile*, une de Sartre et celle de Genet. Même si des trois ce n'est pas l'écrivain que je préfère, sa phrase<sup>4</sup>, prononcée dans une interview retranscrite dans *Le Nouvel Observateur*, m'a paru apporter une dimension sémantique au livre, dimension seulement sous-entendue: trahison de classe. Pour moi, cette épigraphe, c'est cent fois mieux que dix pages de démonstration, c'est toute la signification de l'écriture du livre, mais hors champ. Moins une caution qu'une solidarité, aussi.

Pour *Une Femme*, j'ai choisi une phrase de Hegel<sup>5</sup>. J'avais beaucoup de difficultés à trouver une citation qui me convienne, je ne me souviens pas du tout comment ni pourquoi je suis tombée sur cette phrase dans un ouvrage sur Hegel de Garaudy, ni même pourquoi j'avais acheté cet ouvrage. J'avais conscience que c'était une phrase très abstraite, difficile, mais au-delà du contexte précis d'*Une Femme*, elle correspond à ma pensée sur le monde. Il en sera de même pour la phrase de Rousseau, tirée des *Dialogues*, en épigraphe de *Journal du dehors*, "Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous", de celle de Leiris<sup>6</sup> et de la romancière japonaise Yukô Tsushima<sup>7</sup> dans *L'Événement*, de Paul Auster<sup>8</sup> pour *La Honte*, Jean Rhys<sup>9</sup> dans *L'Occupation*: par delà la signification que ces citations annoncent, il y a un morceau de ma vision des choses, de la littérature, du langage. Ce ne sont pas du tout des utilités ponctuelles. Evidemment, j'ai soit des affinités avec l'auteur, une sorte de fraternité (Rousseau, Leiris, Jean Rhys), soit au minimum une réelle reconnaissance de son talent (Auster). Je ne pourrais pas citer un écrivain que je n'aime pas vraiment. Citer, c'est toujours tisser un lien avec l'auteur, lui donner la main.

Avec *Passion simple*, l'épigraphe, une phrase de Barthes, "*Nous deux*—le magazine—est plus obscène que Sade", jouait un rôle assez complexe et a été souvent compris de travers, ou plutôt compris à travers la doxa intellectuelle: on a pensé que je fustigeais *Nous deux*, le magazine féminin populaire, aux récits très sentimentaux et passablement expurgés de sexe, d'érotisme, et que j'encensais Sade. Or, dans cette phrase—que j'avais sortie de son contexte—Barthes veut dire qu'il est beaucoup plus dérangeant, insupportable à voir, à lire, le sentiment amoureux, la passion, que le sexuel. Il écrit cela en 1977 et quand je publie *Passion simple*, ce constat est encore plus patent à faire. La passion fait pitié. Dans un livre intitulé *L'Un est l'autre*<sup>10</sup>, Elisabeth Badinter affirme que le désordre amoureux est voué à la disparition, nous n'aurons entre les sexes, entre les êtres, que des rapports pacifiés, raisonnables. Donc la citation de Barthes me sert un peu à court-circuiter une lecture condescendante du lecteur, à le prévenir qu'il va lire quelque chose d'obscène, plus difficilement acceptable, à la fin du vingtième, que Sade. Stratégie à la fois ratée et réussie: il y a eu des lecteurs et des critiques pour, effectivement, se gausser du livre...

**Q:** *Passion simple* et votre dernier livre, *L'Occupation*, tous deux articulés autour de la question du lien amoureux, commencent avec l'évocation de sexes masculins en érection. *L'Occupation* reprend d'ailleurs la même image à la fin avec un retour sur le sexe de l'homme. Dans *Se perdre* vous parlez de "masturbation", de "sodomie", de "fellation". Quel rôle joue pour vous la textualisation du sexuel?

**R:** C'est très difficile à expliquer, la place que tient la textualisation du sexe dans mon écriture. D'une façon générale, il me semble avoir toujours voulu "écrire" le sexuel. Peut-être parce que mes impressions sexuelles les plus obsédantes me sont venues de la lecture, vers treize, quatorze ans, "de mauvais livres" comme on disait chez les "cathos", dans le catéchisme entre autres. Je sens un rapport, autour duquel je tourne souvent, entre l'écriture et le sexuel, qui serait de l'ordre de la fascination (telle que je l'ai éprouvée en regardant une scène de film X pour la première fois il y a treize ans, relaté au début de *Passion simple*). Il n'est pas exclu, non plus, qu'il y ait une relation entre la culpabilité sociale (de l'origine sociale) et la culpabilité sexuelle.

**Q:** Revenons à *L'Occupation*. Ce texte est paru sous une forme légèrement différente l'été dernier dans les suppléments littéraires du *Monde*. Pour la véritable publication, vous avez opéré quelques modifications dans certains paragraphes, vous en avez déplacé d'autres, vous avez ajouté des segments et augmenté la fin. Le plus frappant me semble cependant être le changement dans la présentation typographique. Le livre est beaucoup plus aéré, beaucoup plus fragmenté. Cette fragmentation et ce jeu sur l'espacement textuel sont présents depuis *La Place*. Quelle en est l'importance?

**R:** Les blancs me paraissent essentiels et il y en avait dans le texte que j'avais donné au *Monde* cet été, qui ont tous été supprimés sans qu'on me demande mon avis à la publication! Je dois dire que ma frustration et ma colère ont été telles que j'ai aussitôt décidé de réclamer une publication sous la forme du livre pour le printemps. Les blancs sont des pages, des espaces qui s'ouvrent dans une écriture que je sens moi-même comme très dense, à la limite de la violence. Par ailleurs, je les ai utilisés pour la première fois dans *La Place* conformément au projet ethnologique qui était le mien, avec refus du roman. Le titre originel de ce texte était "Éléments pour une ethnographie familiale": des éléments, donc pas un discours enchaîné. Les blancs permettent, comme dans la poésie (le verset), surtout moderne, de ne pas faire de transitions, de relations causales, à la fois de juxtaposer et de détacher des visions, de donner toute leur importance à des détails, de faire des inventaires...

**Q:** Dans *L'Occupation*, on retrouve une note infrapaginale. Il y en avait déjà dans *Une Femme*, dans *Passion simple* et dans *L'Événement*. Pourquoi ce recours à la note?



**R:** J'utilise des notes de bas de page quand il me semble que le propos rompt trop fortement le récit, qu'il constitue une réflexion extérieure. Mais comme je suis consciente que parfois j'intègre au corps du texte ce qui pourrait apparaître aussi comme une rupture, je me dis qu'il y a une autre raison, quelque chose comme pratiquer des "portes de sortie" dans le texte, que le lecteur est libre d'emprunter ou non (parce que cela demande un effort, que ce n'est pas courant dans l'écriture littéraire).

**Q:** Dans une perspective intertextuelle, on vous parle généralement de Camus et de Beauvoir. Vous dites qu'il y a d'autres écrivains qui vous ont davantage marquée. Lesquels? Quels sont les autres auteurs que, par ailleurs, vous appréciez?

**R:** Dans toute l'histoire qu'on peut avoir de l'écriture, je pense que Sartre et *La Nausée* ont plus compté pour moi que certains autres. Il y a eu aussi Céline, Proust et Flaubert dans les années de formation, entre 16 et 30 ans, avant que j'écrive réellement. J'admire profondément l'écriture de tous ces auteurs. J'ai aussi aimé Perec, Nathalie Sarraute (un grand plaisir intellectuel, profond) et Raymond Carver. Pour moi, ses textes sont absolument extraordinaires. J'ai beaucoup aimé Cesare Pavese aussi. Des textes comme *Le Camarade*, *Le Bel été*, sont des textes magnifiques.

**Q:** Vous parlez de Nathalie Sarraute, on pense immédiatement au Nouveau Roman. Je crois savoir que le Nouveau Roman a beaucoup compté pour vous.

**R:** Effectivement, mon tout premier texte (qui n'a pas été publié) s'inscrivait dans le genre du Nouveau Roman. C'était une structure très compliquée, avec un mélange de fragments: la réalité onirique, la réalité imaginaire, l'enfance et le présent. Il y avait quatre niveaux. Pour s'y retrouver, ce n'était pas simple! C'était un long poème en fait. Mais, à l'époque, je suis très marquée par le Nouveau Roman. Jean Cayrol, au Seuil, m'a écrit que mon projet était très intéressant, mais que la réalisation n'était pas à la hauteur. Je suis tout à fait d'accord. J'ai cependant senti, pour la première fois, tout le bonheur d'écrire un livre, d'être dans quelque chose qui se suit, de faire ça tous les jours. C'est le sentiment de vivre une autre vie. C'est là que j'ai compris que l'écriture était une autre vie. Ensuite, j'en avais la nostalgie. Ecrire un peu ne me va pas, il faut que je sois pleinement dans un projet. Je n'ai pas pu recommencer avant dix ans, mais de façon très différente avec *Les Armoires vides*.

**Q:** Dans *Une Femme*, vous dites que l'écriture est un "luxe". On sent cependant aussi une autre dimension, celle de la souffrance.

**R:** Tout à fait. Il y a cette souffrance. Mais en même temps....

**Q:** ...Pourrait-on parler de "souffrance luxueuse"?

**R:** Oui, exactement. Vous savez, des souffrances pas luxueuses, il y en a

plein. Une souffrance pas luxueuse, c'est la misère sociale et c'est aussi la misère psychologique. J'ai été au bord de celle-ci, quelques fois... Entre 18 et 20 ans, j'étais mal, très mal et j'en suis sortie écrivain peut-être... Oui, je persiste, écrire est une souffrance luxueuse.

**Q:** Cette souffrance luxueuse, dans *Une Femme*, vous souhaitez la placer dans un lieu étrange, "au-dessous de la littérature".

**R:** Cette phrase "au-dessous de la littérature" est venue de manière inconsciente, à partir d'une phrase de Tchekhov: "...être au-dessous de l'amour"<sup>11</sup>. Et je vais vous citer Tchekhov, encore, mais sur l'écriture: "d'abord être juste, le reste viendra de surcroît". C'est une phrase que j'ai lue plus tard, mais ce qui compte, c'est cela et non faire d'abord de la littérature. Je pense également à une phrase écrite par Gide dans *Le Traité du Narcisse*: "L'artiste, le savant ne doit pas se préférer à la vérité qu'il veut dire". Il y a une forme de littérature où on préfère les mots...

**Q:** ...Une recherche du beau, une esthétisation...

**R:** Oui, on recherche l'esthétisation; or, ce n'est pas cela qui est en jeu, mais l'exigence de vérité. Forcément, cela ne va pas sans une recherche des mots. "Au-dessous de la littérature", signifie aussi: ne pas rester dans la littérature respect, objet d'admiration. C'est aller plus loin que cela. "Rester au-dessous de la littérature", ce serait presque "au-dessus de la littérature". C'est aller plus loin, quelque chose de plus fort. Ce n'est pas humble, c'est au contraire très orgueilleux. Il est vrai qu'avec ce texte, j'ai eu le sentiment d'aller très loin, vers le "corps glorieux" de ma mère. Est-ce que je parle de "corps glorieux" dans *Une Femme*?

**Q:** Non. Je ne vois pas.

**R:** J'ai eu une éducation catholique forte. Il y a donc des mythes qui me sont restés. Parmi l'ensemble des mythes qui m'ont tenue, ce serait moins le mythe d'Orphée allant chercher Eurydice, que cette idée de "corps glorieux"... Quoique, à propos d'Orphée et d'Eurydice, il y ait un rêve... Je ne sais plus ce que j'ai écrit et ce que j'ai supprimé... Je l'ai écrit quelque part mais où, je ne sais plus... Un rêve, près de la gare St Lazare, je ne sais plus si ma mère est dans le bus.... enfin, on attend un bus. Le bus arrive et ma mère est là, je veux lui parler et elle ne me parle pas, elle s'évanouit, elle me fait signe qu'elle ne peut pas me parler et elle disparaît. Je la perds. Je la vois et je la perds. Comme Orphée, Eurydice.

Mais revenons au "corps glorieux". Qu'est-ce? Dans la religion catholique, on meurt et puis on ressuscitera au dernier jour, lors du jugement dernier avec, non plus notre corps de chair, mais le corps glorieux. Qu'est-ce exactement? Je ne sais pas. Ce n'est plus le corps de chair en tout cas. En écrivant *Une Femme*, j'ai eu le sentiment d'avoir produit le corps glorieux de ma mère. Sa personne réelle, son corps, est devenu glorieux en passant dans les consciences, dans les mémoires des autres. Ma

mère s'est fondue, dissoute dans les esprits de gens, elle est présente comme une âme (voilà une remarque spiritualiste pour la matérialiste que je suis! En fait, je suis spiritualiste à l'intérieur du matérialisme, c'est-à-dire ici et maintenant). Maintenant que je vous dis ça, je pense à ce que j'ai écrit à la fin de *L'Événement*, sur ma propre existence qui se dissout dans l'écriture.

**Q:** Oui, tout à la fin avant le retour au passage Cardinet<sup>12</sup>. Je vous cite: "...les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci: que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres" (112).

**R:** Je fais ce rapprochement maintenant en vous parlant de ma mère. Elle est ressuscitée en étant disséminée, en devenant, au cours de la lecture, la mère ou la grand-mère du lecteur. Encore une autre métaphore: celle de la perte. Je fais en sorte que ma mère soit perdue, comme moi, dans l'écriture. J'ai conscience que tout est extrêmement intriqué dans ce que j'écris. Conscience depuis une dizaine d'années. Quand on commence d'écrire, on ne peut pas savoir, on ne connaît pas ce qu'on écrira.

**Q:** J'aimerais, en guise de conclusion, que vous reveniez sur cette métaphore de la perte, sur la question de la perte, constamment réactualisée dans votre œuvre, jusqu'au titre pronominal du texte paru en 2001, *Se perdre*. Pourrait-on dire que votre travail littéraire se joue par rapport à une expérience de la perte?

**R:** Sans aller jusqu'à une "expérience" de la perte, comme cela pourrait se faire dans une auto-socio-psychanalyse assez vite conduite dans mon cas (mes parents ont perdu une fille avant ma naissance—mon monde d'origine est perdu par le passage dans le monde intellectuel...), je pense qu'il est possible d'établir des connexions:

- la faute, la culpabilité—sociale, sexuelle, catholique—avec le désir ou/et la peur de "se perdre"
- "se perdre" dans la passion et le sexe de façon assez mystique (je me souviens maintenant d'un film que j'ai vu en 1960, avec Audrey Hepburn, "Au risque de se perdre", une histoire de religieuse)
- "se perdre" dans l'écriture parce que c'est le moyen de tout "regagner", la vraie existence, "glorieuse", sous forme abstraite, celle des mots, être et faire être, en donnant tout, non pas à Dieu, mais au monde
- "se perdre", aller jusqu'au bout de, parce que c'est seulement ainsi qu'on atteint "l'essence" des choses...

La perte, en parler, c'est vraiment quelque chose de difficile. Je veux dire, organiser un discours suivi, enchaînant des causes et des effets.

Longtemps j'ai cru que le "vide" était la cause et le sens de l'écriture, de mon écriture, mais depuis un an ou deux, je pense que c'est plutôt la perte: elle est le cœur, le noyau dur, la chose qui, peut-être, tient tous les fils des livres entre eux.

UNIVERSITÉ PARIS 7—DENIS DIDEROT

### Notes

<sup>1</sup>Ernaux, Annie. *Une Femme*. Paris: Gallimard, collection "La Bibliothèque Gallimard" 88, 2002.

<sup>2</sup>Voir le compte rendu de *Se perdre* par Véronique Anover dans ce numéro (1036–37) [NDLR].

<sup>3</sup>*La Vie extérieure* 81: "Vincent Van Gogh, dans une lettre, 'je cherche à exprimer le passage désespérément rapide des choses de la vie moderne'".

<sup>4</sup>"Je hasarde une explication: écrire c'est le dernier recours quand on a trahi".

<sup>5</sup>"C'est une erreur de prétendre que la contradiction est inconcevable, car c'est bien dans la douleur du vivant qu'elle a son existence réelle".

<sup>6</sup>"Mon double vœu: que l'événement devienne écrit. Et que l'écrit soit événement."

<sup>7</sup>"Qui sait si la mémoire ne consiste pas à regarder les choses jusqu'au bout".

<sup>8</sup>"Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers".

<sup>9</sup>"Sachant pourtant que si j'avais le courage d'aller jusqu'au bout de ce que je ressentais, je finirais par découvrir ma propre vérité, la vérité de l'univers, la vérité de toutes ces choses qui n'en finissent pas de nous surprendre et de nous faire mal".

<sup>10</sup>Badinter, Elisabeth. *L'Un est l'autre*. Paris: Odile Jacob, 1986.

<sup>11</sup>Dans *La Cerisaie* de Tchekhov, Lioubov Andreevna dit: "Tandis que moi je dois être au-dessous de l'amour" (acte 3).

<sup>12</sup>Le passage Cardinet se situe dans le dix-septième arrondissement de Paris. C'est là qu'habite la "faiseuse d'anges" (61) de *L'Événement*.

### Œuvres d'Annie Ernaux

*Les Armoires vides*. Paris: Gallimard, 1974. Collection "Folio", 1600, 1984.

*Ce qu'ils disent ou rien*. Paris: Gallimard, 1977. Folio, 2010, 1989.

*La Femme gelée*. Paris: Gallimard, 1981. Folio, 1818, 1987.

*La Place*. Paris: Gallimard, 1983. Folio, 1722, 1986.

*Une Femme*. Paris: Gallimard, 1987. Folio, 2121, 1989.

*Passion simple*. Paris: Gallimard, 1991. Folio, 2545, 1993.

*Journal du dehors*. Paris: Gallimard, 1993. Folio, 2693, 1995.

*La Honte*. Paris: Gallimard, 1997. Folio, 3154, 1999.

"Je ne suis pas sortie de ma nuit". Paris: Gallimard, 1997. Folio, 3155, 1999.

*L'Événement*. Paris: Gallimard, 2000. Folio, 3556, 2001.

*La Vie extérieure*. Paris: Gallimard, 2000. Folio, 3557, 2001.

*Se perdre*. Paris: Gallimard, 2001.

*L'Occupation*. Paris: Gallimard, 2002.