Ne pas (se) raconter d'histoires

La littérature française après le xx^e siècle

Facing the Facts: French Literature After the Twentieth Century

Charlotte Lacoste

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/6157>

DOI : 10.4000/pratiques.6157

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Charlotte Lacoste, « Ne pas (se) raconter d'histoires », *Pratiques* [En ligne], 181-182 | 2019, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 29 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/6157> ; DOI : 10.4000/pratiques.6157

Ce document a été généré automatiquement le 29 novembre 2019.

© Tous droits réservés

Ne pas (se) raconter d'histoires

La littérature française après le xx^e siècle

Facing the Facts: French Literature After the Twentieth Century

Charlotte Lacoste

Ni roman ni récit

- ¹ L'inflation de ce qu'il est convenu d'appeler, sur le modèle anglo-saxon¹, la « non-fiction » compte, dans le champ littéraire français, parmi les phénomènes les plus remarquables de ces toutes dernières décennies. Cette tendance, que l'histoire littéraire du xx^e siècle n'avait pas forcément rendue prévisible² et qui s'est accompagnée de la fondation de revues, de maisons d'édition et de collectes de récits de vie à ras d'expérience³, s'est accrue à partir des années 2000⁴, et elle a trouvé des confirmations majeures dans le succès public et/ou critique d'ouvrages dont certains font déjà figure de classiques⁵, et dans l'attribution du prix Nobel à S. Alexievitch en 2015⁶. Les tentatives de cartographies visant à appréhender ce nouveau continent ont déjà produit diverses dénominations plus ou moins exclusives, dont celles de « narrations documentaires » (Ruffel, 2012), de « littérature du réel » (Jablonka, 2014), de « factographies » (Zenetti, 2014) ou de « littératures de terrain » (Viard, 2018). Dans la mesure où l'ensemble de la « littérature factuelle » (Genette, 2004) ne saurait constituer un « corpus » en tant que tel, ces étiquettes circonscrivent des entreprises littéraires qui divergent selon les œuvres considérées, la critique accordant toutefois une place majeure à l'enquête (Demanze, 2019b), dont il semble admis qu'elle constitue le genre-clé de ce nouvel archipel, peuplé d'auteur·rice·s venant souvent du journalisme ou des sciences humaines et sociales. Ainsi parle-t-on souvent, à propos de la « non-fiction » à la française, d'influences mêlées, principalement anglo-saxonnes, allant des enquêtes sociales au cinéma documentaire, en passant par le reportage (« plume dans la plaie » manière Albert Londres ou en immersion façon Nelly Blie), le *New Journalism* et le « Non-fiction Novel » (dont *In Cold Blood* de Truman Capote fait figure de modèle). Toutefois, si l'enquête (sociale, historique, géographique, familiale, ou portant sur un fait divers) constitue le genre le plus visible du moment, elle coexiste avec des formes

d'écritures documentaires dont je voudrais montrer qu'elles engagent d'autres généalogies que celle qui a donné naissance au genre contemporain de l'enquête littéraire, qui reste fondamentalement (et paradoxalement) liée au récit de fiction (Demanze, 2019a). Il ne faudrait pas que la sur-visibilité d'un genre occulte d'autres manières de se confronter au réel, moins identifiées parce que tributaires d'autres héritages, mais qui se tiennent résolument en marge de la dramaturgie propre au récit d'enquête, et qui par-là font rupture.

- 2 Resserrant l'analyse sur des œuvres sous-tendues par une même intention documentaire, qui les constitue en corpus quant à elles, je voudrais mettre en lumière la démarche d'auteur·rice·s pratiquant une écriture qui se veut au plus près du réel et tendue dans un travail d'élaboration et d'attestation du fait qui les porte, par souci de justesse, à délaisser non seulement la fiction mais la narration – c'est-à-dire à ne pas se raconter d'histoires (et à ne pas nous en raconter), dans un monde par ailleurs strié de récits, en voie de virtualisation croissante, et dans lequel le partage entre le vrai et le faux est devenu largement « inessentiel » (Revault d'Allonnes, 2018, p. 34). Les textes dont il sera question ici se meuvent en amont du récit, au ras de l'existant, leurs auteur·rice·s procédant à des explorations méthodiques du monde pour mettre au jour des faits, présents ou passés, dont il s'agit de rendre compte depuis leur point de vue, tant pour les désigner aux yeux et à la conscience de leurs contemporain·es que pour les léguer aux générations à venir, participant par-là de la fabrication d'une mémoire collective qui, idéalement, n'oublierait rien ni personne – en éclairant donc plus particulièrement ce que nos sociétés dénigrent, dénie, refoulent ou relèguent dans leurs angles morts. Il s'agirait en somme, selon l'hypothèse que je voudrais développer ici, d'une extension à la vie quotidienne de ce que le genre du témoignage, advenu comme genre littéraire dans le sillage des meurtres de masse du ^{xx}e siècle, avait introduit en littérature : une tentative d'objectivation des données de l'expérience personnelle – celle dont chacune est comptable, et à laquelle chacune peut entreprendre, en se saisissant soi-même comme témoin, de donner forme dans un texte visant à documenter la vie réellement vécue, découverte et éclaircie par le prisme d'une conscience qui s'en tient scrupuleusement à ce qui lui a été donné de voir et de comprendre concernant les lois de ce monde. L'intention documentaire est ici fondamentale : ce qui est décrit dans ces œuvres, sur la base d'expériences personnelles qui servent de pierres de touche, se voit chargé d'une valeur probatoire, ce qui place ces entreprises dans la lignée du genre testimonial, dont la fonction d'attestation est venue bouleverser les rapports entre la littérature et le réel.
- 3 Issu de la déposition en justice, le témoignage littéraire est en effet conçu comme un document visant à établir les faits dont son auteur·rice a été témoin pour les porter à la connaissance de tou·te·s, faire obstacle à la négation, et ainsi rendre hommage aux disparue·s et à la vérité historique qu'il·elle leur doit. Avec le témoignage, le document n'est donc plus ni digéré pour les besoins de l'œuvre (il n'est plus cet hypotexte que le livre absorbe et transforme⁷), ni désigné comme l'autre de la littérature (c'est-à-dire comme ce fragment de réalité conservé tel quel dans le corps du texte et dont l'exhibition vise à accuser la différence ontologique entre la littérature et le monde) : le témoin conçoit une œuvre qui vaut en même temps comme document, avec toutes les garanties que cela suppose (assumption d'un point de vue, datation rigoureuse, mention des sources éventuelles, etc.) – exclusives de la « fiction ». Comme il s'agit de faire la preuve de ce qui a (eu) lieu, la confusion (avec le genre romanesque

notamment) n'est pas permise. D'où ce geste des témoins (et de leurs héritiers) consistant à revendiquer la vérité factuelle *comme telle*, geste qui détonne dans le champ eu égard à la conception du « littéraire » qui continue d'y prévaloir⁸, et qui incite, au passage, à distinguer ce projet de véridicité des démarches entretenant la confusion sur le régime de vérité de l'œuvre – confusion avérée lorsqu'un livre bénéficie à la fois du label « documentaire » et du surcroît de légitimité que confère, aujourd'hui encore, l'onction de la fiction. Je pense, au contraire, qu'il faut entendre la volonté affirmée par certains de situer leurs écrits en dehors de la fiction – et prendre acte de ce que cela signifie concernant le régime de lecture et d'interprétation des œuvres. Il faut prendre au sérieux la position qui consiste à envisager le partage entre le vrai et le faux en littérature comme une affaire sérieuse. Ces auteur·rice·s écrivent à l'ombre d'un *xx^e* siècle qui a porté à son comble l'inventivité criminelle, en prenant soin d'effacer jusqu'aux traces des crimes.

- 4 À l'instar du témoignage, les œuvres que j'étudierai ici s'élaborent dans un refus de la fiction – en tout cas, elles font sans elle, et misent sur une autre forme de puissance exploratoire que celle reconnue au roman, non sans bénéfices⁹. Leurs auteur·rice·s n'ont pas fondé le projet d'inventer un monde dans lequel il s'agirait de lancer des personnages pour expérimenter des configurations possibles, mais d'éclairer le nôtre en l'observant, en le parcourant et en inventant des dispositifs propres à rendre compte de ce qu'il·elle·s tiennent pour des faits avérés, significatifs et dignes d'attention – et de mémoire. L'œuvre de M. Cohen, par exemple, qui se soutient de la volonté régulièrement réaffirmée « d'échapper au genre romanesque » (que les désastres du siècle ont rendu obsolète)¹⁰, se décline en une série d'ouvrages – dont une trilogie intitulée *Faits* –, voués à collecter des choses vues, lues¹¹, entendues, vécues, pensées ou imaginées – autant de « faits » dont l'auteur précise qu'ils sont « aisément vérifiables » (Cohen, 2010, quatrième de couverture), tout en indiquant ses sources en fin d'ouvrage. Ces collectes, qui peuvent se mener dans le monde extérieur – souvent dans des non-lieux, des marges, des *no man's land*, de la lisière des villes à la haute mer (M. Cohen rapporte notamment des anecdotes tirées de ses voyages en porte-containers) –, comme sur la scène intérieure (où l'écriture vient récolter des faits qui concernent toujours d'abord d'autres vies que la sienne), engagent des formes d'objectivation qui empruntent notamment à la tentative d'épuisement perecquienne – G. Perec apparaissant comme le chaînon manquant entre le genre du témoignage et le corpus qui m'intéresse ici¹². Ces explorations, à visée anthropologique, s'emploient en effet à « décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas » (Perec, 2008, p. 10) – tentatives d'épuisement d'un souvenir, d'une vision, d'une impression ; tentatives conscientes de leurs limites, désabusées mais non désespérées, précautionneusement menées, abouties pour autant qu'elles puissent l'être¹³. Éthiquement, on a affaire à une littérature que l'on pourrait qualifier de non directive, qui interroge et inventorie en laissant le lecteur libre de ses options, qui propose sans en promettre ni rien imposer. Et qui, dans cette perspective, répudie le récit – à l'image de M. Cohen, qui ne cache pas sa « répugnance » à « ordonner un récit selon les critères habituels de la narration » (Cohen, 2010, quatrième de couverture). Rapportant, dans *Sur la scène intérieure* (sous-titré *Faits*), tout ce dont il se souvient concernant ses huit proches assassinés à Auschwitz et tout ce qu'il a pu apprendre depuis à leur propos, l'écrivain congédie à la fois la fiction et la narration. Non seulement les fragments de mémoire qu'il met au jour ne se prêtent pas au récit, mais surtout, la logique narrative injecterait un sens et produirait un effet de débrayage qui trahiraient les données de

l'expérience. « En écrivant un récit, dit M. Cohen, j'aurais eu, et à bien des égards, l'impression d'écrire une fiction. » (Cohen, 2016, p. 211.) Car les deux ont partie liée. Or si le boom factueliste n'a échappé à personne, on a peut-être moins vu que celui-ci s'était accompagné dans certains cas d'une distance prise avec l'acte de raconter. On l'a d'autant moins vu que, pour ne pas s'embarrasser de catégories de genres (dont la réputation n'est plus à défaire), on a vu fleurir, pour désigner les œuvres relevant de la « littérature factuelle » (Genette, 2004), l'étiquette « récit », apposée souvent par défaut pour signifier leur caractère « non-fictionnel », par opposition au roman. Le bénéfice est réel : « récit », c'est à la fois « plus littéraire » et « beaucoup plus indéterminé » (Samoyault, 2001, p. 20), la mention paratextuelle permettant à ces ouvrages de regagner un peu de la légitimité que l'abandon de la fiction leur avait fait perdre. Le paradoxe, c'est qu'une partie de ces « récits » s'éloignent tendanciellement non seulement de la fiction mais de la narration, voire questionnent les vertus configuratrices que l'on prête aujourd'hui à la « mise en intrigue » – parti-pris remarquables dans un contexte de fétichisation du récit.

- 5 En effet, dans le sillage des succès remportés durant la décennie 1965-1975 par la narratologie structurale, le « tournant narratif », qui enflamma la recherche en sciences humaines et sociales à partir des années 1980, a hissé le récit au rang de structure cognitive majeure¹⁴. L'ardeur narratophile qui en a résulté doit beaucoup aux travaux de P. Ricœur, lequel nous apprend, par le biais d'une relecture augustinienne de la *Poétique* d'Aristote, que notre rapport au temps se trouvait configuré par un processus de « mise en intrigue », et qu'ainsi notre identité était elle-même « narrative ». Depuis cette découverte, qui donna une impulsion décisive (et une coloration paulinienne) à une théorie du récit travaillée conjointement par une conception liturgique de l'agir humain et une sémantique de l'action d'inspiration anglo-saxonne, la place des récits a été réévaluée dans toutes les disciplines, parfois pour le meilleur¹⁵, au point de faire du récit ainsi conçu l'un des prismes majeurs d'arrondissement du savoir (au risque peut-être de négliger d'autres formes de rationalisation de la connaissance), voire une voie d'accès au déchiffrement d'un monde déjà configuré et signifiant par lui-même¹⁶. Non que l'on ait assisté, à la fin du xx^e siècle, à un déferlement de formes narratives inédites ; c'est plutôt la propension à traquer des *patterns* narratifs insoupçonnés qui s'est développée (au risque peut-être de l'identifier là où il n'était pas, étant entendu qu'il est toujours possible de dénicher la fable ou de refaire l'histoire). Cela compensait un peu la fin des « grands récits » : on en trouvait partout de petits. Et puis il s'attache aux histoires un préjugé favorable, une modestie de bon aloi et toutes sortes de pouvoirs (vertu pédagogique, pouvoir de guérison, déclenchement de vocations, etc.) que sont venus confirmer les théoriciens du *storytelling* (mot entré dans le Robert en 2018), qui attirèrent notre attention sur la manière dont les responsables politiques, les as du marketing, les théoriciens du *management* et les chefs de guerre tirent profit du récit pour en faire un instrument de domination (Salmon, 2007) – ce qui pose, comme tout impérialisme, la question de savoir ce qui peut exister en dehors de lui, *a fortiori* en littérature. En effet, si un certain formalisme avait paru semer un temps la terreur dans le monde des Lettres, celui-ci s'en est remis depuis, le retour du sujet et de l'Histoire dans les années 1980 marquant l'acte ultime de cette comédie du remariage qui caractérise les rapports entre littérature et histoire(s). Bref, si le tout-récit peut frapper d'invisibilité ce qui se meut en dehors du narratif dans les sociétés narratocentrées qui sont les nôtres, il se révèle particulièrement occultant en littérature, notamment dans des textes que l'on rattache

par tradition aux genres dits « narratifs », parmi lesquels se repèrent pourtant des configurations qui résistent à la logique narrative de manière persistante, non résiduelle et significative. Ce sont certaines d'entre elles que je me propose d'examiner ici.

La Clôture de Jean Rolin ou l'épuisement du récit

- 6 Fondé sur une expérience d'arpentage d'une zone du nord-est de Paris et sur les notes que l'auteur y prit sur le vif, *La Clôture* se donne comme la restitution, par un sujet situé, de ce qu'il a glané en quelques mois. Une conscience réfléchissante hante les parages du boulevard Ney et fait son chemin dans la diversité empirique qui s'offre à elle (rumeur de la ville, température, état du trafic, densité de l'habitat, etc.), dans le but avoué d'« écrire sur¹⁷ le maréchal Ney du point de vue du boulevard qui porte son nom » (Rolin, 2002, p. 19) – ou l'inverse. Le livre propose dès lors un état des lieux relatif à un périmètre urbain dont la délimitation fluctue¹⁸. Au sein de ce dispositif spatial au centre de gravité mouvant advient une multiplicité de faits – ou de ce que l'observateur constitue comme tels en se faisant le témoin d'un état du monde. La méthode adoptée (observation et rencontres) rappelle le travail de terrain journalistique ou la pré-enquête sociologique, quoique l'acuité du point de vue n'ait d'égale que la non-systématicité de la prospection. D'où un recueil de données aléatoires, dont la contingence fait le prix, et où les faits topographiques prennent une place telle qu'ils relèguent à la périphérie l'activité humaine, plus ou moins licite, qui se déploie dans ce quartier lui-même périphérique, tandis qu'au centre du livre passe (enjambant la rue de la Clôture) le boulevard périphérique, dans un pilier creux duquel habite un certain Gérard Cerbère¹⁹, entouré de quelques autres vies fracassées. Point de fiction en ces lieux²⁰ : l'écriture factographique, qui relève (et consigne) ce qui sans elle échapperait au regard (et à la mémoire), fouaille les marges de la société et révèle ce que celle-ci relègue dans ses non-lieux. Point nodal du dispositif, le point de vue de l'observateur²¹ s'exhibe comme tel, aux deux sens du mot « point de vue » : garante des observations collectées, l'instance discursive se positionne tant spatialement²² qu'axiologiquement²³. Il s'agit en somme d'objectiver une vision subjective afin de mettre en lumière des faits, dont la plupart – torsion d'un boulevard, enseigne bégayante, échafaudage entoilé, zébrures de pisse dominicales, érection d'une borne d'échange de seringues, etc. – relèvent de ce que G. Perec (1989, p. 12) eût appelé « le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel », mais qui, sans cela, resteraient lettre morte au regard de l'Histoire – laquelle est omniprésente puisque les hauts faits (relatifs) du maréchal Ney apparaissent en ligne de fuite entre les chapitres relatifs au Paris du XXI^e siècle.
- 7 En résulte une prose précise, chargée de dates, bruissante de toponymes, qui charrie les faits collectés en les intégrant à un discours qu'il serait erroné de qualifier de « récit ». Non que celui-ci soit absent, on va le voir, mais « écrire sur » le boulevard Ney ne revient pas à le « raconter ». Ce qui nous est proposé, c'est plutôt l'évocation d'une expérience d'immersion²⁴ dont procède une série de descriptions (lieux, scènes, personnes, objets, impressions), assorties parfois d'explications ou de commentaires. Ces descriptions doivent moins au genre de la « promenade²⁵ » (chez J. Rolin, les catins sont de chair et d'os) ou de la « chose vue » (du moins si l'on prend pour modèle du genre les *Choses vues* de V. Hugo²⁶, qui naviguent entre un carnet de notes recueillant

les alluvions de ce que son auteur apprend jour après jour – plus que des choses qu'il voit²⁷ –, et un « journal du dehors » qui a peu à voir avec des déambulations urbaines), qu'à une réactualisation de l'écriture de la flânerie, critique de la société de consommation incluse, quoique l'arpenteur du XIX^e arrondissement se distingue du flâneur du XIX^e siècle par ses réflexes de géomètre, sa dégainée de vieux flic en planque et son ethos de commentateur de documentaire animalier, sorte de voix *off* cultivant une ironie sans conviction (mimésis du désengagement qui n'est peut-être pas sans rapport avec la faillite des engagements radicaux de la période des « grands récits »). Le temps est à l'observation, parfois au commentaire, mais le propos s'arrête avant que le récit ne prenne.

Rue Charles-Hermite, à l'angle du square, non loin du local où se réunissent les vieilles dames dont certaines ont été témoins des bombardements de La Chapelle, on compte, le dimanche 9 juillet en début d'après-midi, douze chats errants : sept sur le trottoir, deux sur le muret séparant ce dernier d'une resserre à poubelles et trois dans la resserre. (Rolin, 2002, p. 127)

- 8 Ce paragraphe aux allures de recensement est isolé sur une page, sans que rien ne relie ce décompte à ce qui précède ni à ce qui suit – rien si ce n'est le regard de l'observateur s'employant, là comme ailleurs, à établir un fait, situé dans le temps et dans l'espace, le dernier complément de lieu déployant une ramification historique (le rapport à la grande Histoire est toujours là, la figure du témoin). Par-delà le clin d'œil au *Walden* de H. D. Thoreau – « Quel besoin d'aller faire le tour du monde pour compter les chats de Zanzibar ? » –, qui installe un contrepoint pastoraliste au genre de l'*urban writing* et rehausse d'une note boisée la critique de la société post-industrielle, le fait n'est pas raconté mais rapporté – on relève l'usage d'un présent d'énonciation (et non de narration) à valeur descriptive –, et il n'est pas enchâssé dans une narration, fût-elle « documentaire ». Si l'on voulait réactiver de vieilles paires conceptuelles, on dirait d'une part que l'énonciation discursive éclipse l'énonciation historique, et d'autre part que la description l'emporte sur le récit, et que même elle tend à le faire disparaître purement et simplement, la description étant conçue ici non comme une pause dans un récit-cadre où elle s'enchâsserait, mais comme un mode d'exposition en soi, ce qui pose la question de savoir à partir de quand un récit non intrigant (non unifié par une intrigue) cesse d'être un récit. S'il est entendu que l'action charpente les récits, on parlera plutôt ici de description distanciée de l'agir humain. Non que l'intensité dramatique ou la teneur événementielle y soient « faibles » : ce n'est tout simplement pas de cela qu'il s'agit. Le mode de composition du livre doit d'autant moins aux ressorts d'une « intrigue » que, d'une certaine manière, « rien ne se passe » (Rolin, 2002, p. 59) dans *La Clôture*. Non que rien ne se passe à la périphérie de Paris, où tout est susceptible de faire événement ; mais le livre qui constate cette effervescence (relative) ne joue pas le jeu de la « mise en intrigue ». Dans cette écriture de la faction, la tension narrative se trouve remplacée par l'attention descriptive d'un observateur animé d'une intention documentaire, qui prend acte de « ce qui se passe quand il ne se passe rien » (Perec, 1974, p. 12). On est loin de l'enquête, dont la dynamique s'adosse à une « mise en intrigue et en tension du savoir » (Demanze, 2019b, p. 272) : ici, la « déliaison narrative » (*ibid.*) a cours sur l'ensemble du texte, et les pouvoirs du récit sont eux-mêmes questionnés. Ainsi, les descriptions proposées dans *La Clôture* sont pour ainsi dire les homologues des objets qui font l'écume des boulevards de ceinture – profuses, hétéroclites, fragmentaires, « détachées de leur contexte²⁸ » : les insérer dans une trame narrative modifierait le sens de la démarche de production de faits. Pas de ligne

d'action, donc, qui relierait entre eux des épisodes ; les séquences ont plus à voir ici avec les points successifs qui figurent les stations d'une ligne de bus – des « arrêts ». D'ailleurs, « La Clôture » en est un, qui ne dessert rien puisqu'il s'agit d'un « arrêt postiche » (p. 147), mis en place pour les besoins d'un film²⁹. Autrement dit, *La Clôture* n'est pas plus un récit que l'arrêt « La Clôture » n'est une station du réseau de bus parisien. Jouant de ce trompe-l'œil qui lui sert de titre, l'œuvre formule un discours sur le récit à côté duquel on passe si l'on qualifie d'emblée ce texte de « récit » – alors même que, pour exposer les fruits de sa collecte, l'observateur semble prendre un soin particulier à éviter la voie narrative.

- 9 En effet, si le récit est présent ici, c'est moins comme structure d'ensemble que comme objet du discours – un objet scruté sous différents angles et qui semble susciter une forme de défiance, qu'il soit désigné comme une matrice problématique du texte – ainsi des récits « plus ou moins sujets à caution » (p. 70) que l'observateur recueille lors de ses pérégrinations, qui sont « parfois contradictoires, avec une marge relativement élevée d'incertitude » (p. 95), et dont on n'entendra que des échos affaiblis et distancés tant il a conscience d'avoir pu, en sus, « les infléchir ou les déformer, de bonne ou de mauvaise foi, en les reproduisant » (p. 70) –, ou comme un modèle révolu : ainsi de *La Vie militaire du maréchal Ney, duc d'Elchingen, prince de la Moscova*, « œuvre inachevée du général Bonnal³⁰ », lue en diagonal par le flâneur du boulevard Ney – « car il était assez chiant, le général Bonnal » (p. 15) –, assortie d'autres biographies et points de vue d'acteurs de l'époque plus ou moins soucieux de leurs « effets vis-à-vis de la postérité » (p. 65). Le résumé ainsi que le commentaire mi-admiratif mi-ironique³¹ de ce « destin tragique » (p. 17) incluant apogée et chute³² (mais aussi attaques de cavalerie, charges à la baïonnette, embrochement des fuyards, amoncellements de corps, défilés triomphaux, panache, intrigues, orgueil et canonnades) sont insérés entre les séquences descriptives du boulevard extérieur, formant avec elles un contraste frappant. Aux destins d'antan, tout en péripéties, ont succédé des vies d'immobilité – « Ainsi Gérard Cerbère se tient-il assis toute l'année, ou peu s'en faut, à l'intérieur du pilier » (p. 68) –, et en voie d'effacement : ainsi de Roger, qui dort ou fait la manche, ou de Jacques et ses torpeurs éthyliques, tous deux « si peu bavards qu'ils en deviennent à la longue presque invisibles » (p. 92). La geste militaire porte à faux sous le périphérique, et le récit comme structure tensile filant vers la « catastrophe inéluctable » (p. 79) a quelque chose de la relique dans un monde où tant de catastrophes ont déjà eu lieu. C'est aussi ce que vient dire la description en lieu et place du récit : non seulement cette Histoire-là est révolue, mais avec elle s'en sont allés les personnages « historiques » (p. 68), leurs histoires mythifiées (celles du « roman national » que pointe ici J. Rolin via son Ney, héros « désastreux ») et, peut-être, la possibilité même de (se) raconter des histoires ; Gérard Cerbère quant à lui n'aura jamais son boulevard.
- 10 Parti retrouver les bruits de la bataille d'Hougoumont dans le grondement de l'échangeur de la porte de Clignancourt, l'arpenteur échoue dans « un endroit tellement lamentable [...] avec ses amoncellements de détritiques, ses flaques d'huile de vidange et d'autres fluides corrosifs, ses épaves de bagnoles cramées ou désossées et ses restes épars de vies brisées (je pèse mes mots), sacs de couchage pourris ou vieux matelas de mousse, que même une évocation de la Berezina y eût été déplacée. » (p. 113). Les désastres historiques pâlisent à l'aube du troisième millénaire. Les dérivées de la société de consommation privent l'histoire de sens – la grande Histoire mais aussi

les petites dont, à la lisière de la ville, ne subsistent que des bribes. En attestent les fausses amorces narratives (des leurres) qui truffent le texte, sortes de récits embryonnaires qui se forment çà et là avant d'éclater comme des bulles : projet de fiction avorté³³, histoires tuées dans l'œuf³⁴, etc. Dans les derniers chapitres, des narrations s'ébauchent, qui toutes ont un lien avec l'aéroport Charles de Gaulle, sans que finalement rien ne décolle vraiment en termes d'histoire. Ainsi les marges de la capitale et leurs « conditions si précaires » (p. 248) finissent-elles par valoir, dans *La Clôture*, comme chronotopes du monde contemporain à son entrée dans le XXI^e siècle (puisque c'est ce seuil même qu'explore le livre) : après que la vague du consumérisme a tout emporté sur son passage, la grève difforme de la zone périphérique est jonchée de promesses narratives inabouties, comme autant de déchets du temps néolibéral. Et l'on comprend qu'une « guerre » est en cours (p. 116), dont attestent le malaise des employés municipaux (p. 144), le « "business" sous toutes ses espèces » (p. 103), les dispositifs urbains « anti-putes » (p. 134) et autres « pièges à pauvres » (p. 151-152), les talus dérobés où les femmes meurent poignardées et tous les faits divers sordides propres au lieu – arrosage du périphérique à coups de fusil à pompe (p. 103-104), repêchage dans le canal d'une « paire de jambes attachées avec du fil de fer » (p. 136), etc. Parti en reconnaissance, l'observateur finit par faire de son terrain d'observation son « champ de bataille personnel » (p. 118), bataille qu'il mène en tentant de documenter la réalité du monde social. L'œuvre qui en procède contient une critique de la société de consommation (où se consomment des biens, des corps et des récits³⁵) et de ses échanges dérégulés. Finalement, c'est l'« empire du virtuel » qui se trouve désigné comme l'ennemi (p. 104, 115). Empire dont l'abribus de cinéma baptisé « La Clôture » et les « faux déchets » qui jonchent la vraie rue de la Clôture (« car il est inconcevable que le tournage ait utilisé les vrais ») sont une figure possible (p. 147-149), chargée de dire en même temps un achèvement. Empire dont le siège réside, en définitive, dans les enseignes lumineuses qui tournent sur elles-mêmes au sommet des buildings, luisant comme des astres, dominant la ville et le monde³⁶. La critique du récit revêt ici des allures d'anti-storytelling. La zone est triste et les récits nous mentent ; quand les grandes marques s'enflent pour devenir histoire, ce qui est le propre du *storytelling*, l'arpenteur s'en va collecter aux pieds des tours les preuves du naufrage, dont témoignent l'humanité dés-astree et les décharges à ciel ouvert, empêchant par-là même ces idoles de continuer à se raconter elles-mêmes.

« Naturellement pas de récit » : le geste exploratoire d'Annie Ernaux

- 11 Après être entrée en littérature par le roman, A. Ernaux lui a rapidement et ostensiblement tourné le dos, revendiquant une écriture « clinique » d'autant plus tranchante qu'elle se situerait « en dehors de la fiction » (Ernaux, 2011, p. 36). Le projet qui est le sien d'« exploration de la réalité extérieure ou intérieure » (*ibid.*) est un projet éthique – « aller dans le sens de la vérité » (Ernaux, 1987, p. 45) –, qui lui assigne un programme exigeant : « aller jusqu'au bout³⁷ » dans le forage de la sensation, du souvenir ou de l'idée, en écrivant « sans autre règle que la précision » (Ernaux, 1997, p. 51) – une précision chirurgicale pour des tentatives d'épuisement qui se voudraient sans reste³⁸. Ce qui suppose de s'appuyer sur des notes prises au moment des faits – ainsi tire-t-elle d'un agenda et d'un journal intime de l'année 1952 « les repères et les

preuves » de ce qu'elle avance dans *L'Événement* (Ernaux, 2000, p. 26). Ce qui suppose aussi de situer temporellement à la fois les faits rapportés – « écrire la date est pour moi une nécessité attachée à la réalité de l'événement » (*ibid.*, p. 76, n. 1) –, et la parole même qui les rapporte : la date de rédaction des manuscrits est scrupuleusement reproduite à la fin des ouvrages³⁹, comme l'exige tout document. L'attachement à l'exactitude des faits peut l'amener par exemple à faire le voyage en Normandie afin d'aller vérifier la forme d'un toit ; non pour obtenir ce que dans un roman on eût appelé un « effet de réel », mais parce que la conformité de la description à l'expérience sensible de celle qui écrit est l'objet même de cette écriture, la sensation faisant office de « critère de vérité » (Ernaux, 2011, p. 41), à l'exclusion de tout autre.

- 12 *Mutatis mutandis*, A. Ernaux réitère par là le geste des premiers auteurs de témoignages, rescapés de la Première Guerre mondiale, qui se donnèrent pour mission de consigner précisément ce qu'ils avaient vu, compris et senti au front, sans référence à des modèles d'écriture antérieurs, tâchant de s'en tenir aux faits afin de ne pas se laisser confisquer leur expérience non seulement par les discours patriotiques bellicistes et héroïsants, mais par toute une tradition littéraire incorporée – celle-là même qui, les nourrissant d'illusions épiques, n'avait pas préparé les combattants de 1914 à ce qui les attendait au front. Leur projet (littéraire) : permettre que se formule enfin la vérité sur la guerre réellement vécue, afin que plus personne ne se retrouve pris au piège d'une tranchée sans savoir⁴⁰. Pour faire pièce aux représentations courantes du fait guerrier, qui vont parfois jusqu'à s'entremettre entre le témoin et sa propre expérience de guerre et contrefont sa plume, les auteurs témoins de la Grande Guerre s'en sont remis à la mémoire de leurs sensations, étant entendu qu'une vérité d'expérience se gage sur le corps. Mais précisément : rester au plus proche de la sensation suppose d'écrire contre une certaine manière d'écrire – ce qui assigne à une certaine sobriété. L'« écriture plate » d'A. Ernaux (1983, p. 24), sans effet de style, et qui même s'aplatit devant l'horreur des faits⁴¹, converge par là aussi avec le genre testimonial, qui se méfie de l'excès sous toutes ses formes⁴². Il s'agit, en contenant son style, de ne pas « faire » de littérature, de prendre sur elle le dessus en ne la laissant pas parler à travers soi, et de ne pas laisser les événements se raconter eux-mêmes – le choix de la sobriété jouant donc aussi en défaveur du récit et de ses effets secondaires, lui qui crée des effets d'euphémisation, voire de banalisation⁴³. Lui qui, surtout, donne un sens qui n'est pas dans les choses. Ainsi, A. Ernaux ne raconte pas⁴⁴ : elle décrit des faits, des gestes, des objets, des images, en les travaillant jusqu'à épuisement, en privilégiant souvent la phrase nominale, qui permet d'échapper à l'ordre de l'action, et elle aboute ces descriptions dans le seul « ordre » qui soit concevable pour elle (Ernaux, 1987, p. 73) – ordre qui s'indexe sur la réalité de l'objet qu'elle cherche à cerner selon le type d'analyse qu'elle déploie autour de lui, et qui ne relève d'une mise en récit que lorsque cette réalité l'ordonne (dans *L'Événement*, par exemple, dont il sera question plus loin).
- 13 À partir du corpus qui est le sien, M.-J. Zenetti (2014, p. 19) a bien montré en quoi ce qu'elle nomme les « factographies » pouvaient représenter « une alternative au récit comme forme dominante de mise en ordre du réel et de l'expérience ». D'A. Ernaux, elle étudie sous cet angle *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*, soit deux de ses ouvrages consacrés à l'exploration du dehors et relevant d'une forme d'écriture ouvertement discontinue – et, par-là, manifestement « factographique ». De fait, dans les livres où A. Ernaux explore la réalité « intérieure », l'écriture semble moins morcelée, plus continue ; mais renoue-t-elle pour autant avec le récit ? Ne doit-on pas considérer, au

contraire, que les faits rapportés dans *Passion simple* ou *La Honte*, quand bien même ils se déroulent sur la scène intérieure, le sont d'une manière qui met tout autant le récit en échec ? Si la dimension documentaire ne concerne plus ici des faits et gestes glanés dans l'espace public, l'autrice se livre au même travail d'objectivation de faits d'expérience à des fins d'archivage, et leur restitution échappe le plus souvent à la logique narrative. Sous-tendue par la recherche de l'« ordre idéal seul capable de rendre une vérité » (Ernaux, 1987, p. 43-44), l'alternative « factographique » au récit peut prendre différentes formes.

- 14 Dans *Passion simple* par exemple, A. Ernaux ne raconte pas une histoire d'amour. Pas même celle d'une passion des corps, aussi addictive qu'insensée. Elle rend compte de l'état de dépossession d'une femme devenue incapable d'autre chose que d'attendre un homme, au point que le monde ne signifie plus pour elle que relativement à lui. Pour ce faire, elle propose un inventaire de symptômes – inventaire qui constitue un document relatif aux formes d'aliénation féminine qui caractérisent la relation hétérosexuelle dans une société marquée par la domination masculine⁴⁵. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, on trouve un type de symptomatologie analogue dans *L'Occupation* où le monde, cette fois, tourne autour d'une femme qu'elle n'a jamais rencontrée mais qu'elle jalouse, et l'obsession n'est pas moins vive.
- 15 Dans les deux cas, l'écriture vient constater les effets d'une passion (désir ou jalousie), dont les manifestations sont décrites une par une (un peu comme la patiente énumère, avant l'auscultation, les symptômes dont elle est accablée, dans la crainte qu'en oublier un éloigne d'autant le bon diagnostic)⁴⁶ : elle dit tout ce qui contredit ses habitudes, ses goûts et ce qu'elle sait d'elle, tout ce qu'elle s'est vue devenir et dont elle ne se serait pas crue capable⁴⁷, la superstition apparaissant comme une des formes privilégiées de la dépossession. « Je pensais “moi aussi j'en viens là”, sans étonnement. Je ne voyais pas pourquoi je n'en serais pas venue là. » (Ernaux, 1991, p. 53.) C'est précisément pour cela qu'elle écrit : parce qu'une telle obsession, inimaginable pour celle-là même qui s'y trouve confrontée, n'a rien d'une éruption singulière et anémique mais qu'elle est, sinon « normale », du moins socialement normée. C'est ce en quoi consiste la fonction d'exemplarité de ses livres⁴⁸ : ce qui est mis au jour l'est en tant qu'il est le produit d'une norme invisibilisée. C'est dans cette perspective qu'elle privilégie le principe de l'énumération de symptômes, par moment radicalisé et mis en valeur par l'utilisation d'un alinéa et l'abandon des majuscules en début de ligne, qui matérialisent la liste (*ibid.*, p. 14, p. 27-30). Ainsi, elle expose sans expliquer ni poser de diagnostic (ce n'est pas son rôle que d'en proposer un) ; elle dépose sans rechercher de causes hypothétiques dont elle escompterait un secours : pas de guérison à l'horizon, ni tentative de réparation comme il en fleurit dans la littérature contemporaine (Gefen, 2017). Elle explore sans mettre en scène cette exploration ; sans en proposer le moindre récit qui instillerait une tension, imposerait un sens, ferait entrevoir la possibilité d'une résolution (ou d'une moralité). Ce faisant, celle qui est « occupée » par des récits, rompt avec une des logiques de l'obsession, qui se nourrit précisément de ce que l'obsédée se raconte compulsivement : rêves ou cauchemars diurnes qui peuvent revêtir un caractère hallucinatoire (*ibid.*, p. 44-45), scénario pouvant l'entraîner dans une traque mi-romanesque, mi-pervers (Ernaux, 2002, p. 44), etc. Véritable pathologie de la mise en récit, l'obsession se mue en machine à produire des rapports de cause à effet⁴⁹ – emballement de l'interprétation propre aux mantiques conjuratoires. Inhiber le récit, c'est aussi prendre le contre-pied de cette logique.

- 16 Le titre *Passion simple*, dont l'adjectif doit être entendu comme un synonyme de « désentimentalisé » (*ibid.*, p. 62), en dit long sur ce pas de côté fait par rapport à la narration : outre qu'il tire du côté de la chimie moléculaire et de ses « corps simples », c'est-à-dire non composés, il désigne le « passé simple », temps du récit par excellence, comme le grand absent du livre. À deux exceptions près, situées dans un développement métadiscursif visant à définir négativement le projet d'écriture :

Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour moitié) avec une chronologie précise « il vint le 11 novembre », ou approximative, « des semaines passèrent ». Il n'y en avait pas pour moi dans cette relation, je ne connaissais que la présence ou l'absence. J'accumule seulement les signes d'une passion, oscillant sans cesse entre « toujours » et « un jour », comme si cet inventaire allait me permettre d'atteindre la réalité de cette passion. Il n'y a naturellement ici, dans l'énumération et la description des faits, ni ironie ni dérision, qui sont des façons de raconter les choses aux autres ou à soi-même après les avoir vécues, non de les éprouver sur le moment. (Ernaux, 1991, p. 31, c'est moi qui souligne.)

- 17 C'est d'abord par fidélité aux faits qu'elle tient le récit à distance : parce qu'une obsession se vit sur ce mode halluciné qui consiste à constater impuissant·e les effets que produisent sur soi cette obsession, et parce que cet inventaire a été réalisé dans un état de sidération assez proche de celui qui est décrit (peu de temps après le départ de A.⁵⁰). Autrement dit, ce sont les données de l'expérience elle-même, caractérisée par une altération du rapport au temps, qui font échec au récit : « Je n'étais plus que du temps passant à travers moi. » (*ibid.*, p. 20). L'accumulation est vouée à rendre compte non seulement de la litanie de douleurs, mais de l'« étirement – qui [lui] apparaissait sans fin – d'une souffrance » (Ernaux, 2002, p. 35). En résultent, dans *Passion simple* comme dans *L'Occupation*, les marques énonciatives d'une temporalité non bornée, dominée par un imparfait sécant à valeur itérative, sur laquelle s'enlèvent de rares scènes singulatives (exemples de symptômes-hapax), elles-mêmes rarement situées – ce temps étale, traversant, ménageant peu de points de repère⁵¹. S'il demeure un résidu de logique narrative, il consiste dans un semblant de chronologie, succession temporelle sans succession logique – et pour cause puisqu'elle n'est pas maîtresse non plus des rapports causaux qui régissent ses symptômes. Le tout ne constitue même pas les étapes d'un calvaire, car celles-ci sont gravées ailleurs : dans la ville de Florence, précisément, dans les rues de laquelle elle a inscrit « littéralement » sa passion au gré de son errance (Ernaux, 1991, p. 50). « Il suffirait donc que j'y revienne pour lire cette histoire d'une femme aimant un homme » (*ibid.*, p. 51) – « histoire » qui demeurera ce « roman non écrit », dont le texte que nous lisons n'est qu'un « résidu » (*ibid.*, p. 69).

- 18 Pas plus que le témoin rapportant ce qu'il lui a été donné de voir, A. Ernaux ne se donne le loisir de réinjecter une logique (temporelle ou causale) qui avait fait défaut dans le temps de l'expérience, de même qu'avait fait défaut le surplomb nécessaire à une compréhension des processus à l'œuvre. Ce qui « se passe », arrive et se transforme, et qui pourrait se formuler dans le cadre d'une temporalité de l'action, ne relève pas de ses compétences : « je ne peux rendre compte de l'exacte transformation de ma passion pour A., jour après jour, seulement m'arrêter sur des images, isoler des signes d'une réalité » (*ibid.*, p. 67, n. 1). Non que le changement ne l'intéresse pas, mais celui-ci ne peut se saisir, du point de vue du témoin immergé, que par le biais d'instantanés, et ce quelle que soit l'échelle envisagée – une jalousie de quelques mois dans *L'Occupation*, soixante ans de transformations de la société française dans *Les Années* (Ernaux, 2008). On dira que la vision du témoin est limitée, et c'est vrai, mais c'est aussi ce qui fait sa

valeur. Le resserrement sur l'expérience, le choix éthique de s'en tenir à ce que l'on sait peut permettre de gagner en précision analytique ce que l'on perd en tension narrative.

- 19 Autre exemple : *La Honte* s'ouvre sur la description, en trois pages, d'un épisode traumatique (son père essayant de tuer sa mère à la serpe un dimanche de juin 1952), qui inaugure pour elle un désenchantement du monde caractérisé par une hyperconscience des rapports de classes sécrétant une honte sans fin. Le parti-pris est, là encore, anti-narratif : le livre n'a pas vocation à raconter une histoire – celle de son « entrée dans la honte » (Ernaux, 1997, p. 116) –, dont cette scène constituerait l'acmé. Si celle qui se souvient a « tout révélé d'emblée » (*ibid.*, p. 32), c'est d'une part parce que cela ne constitue pas une « histoire » à proprement parler⁵², et d'autre part parce que la vérité dont elle est en quête, quatre décennies plus tard, échappe à la logique narrative. Pire, celle-ci est susceptible de faire obstacle à celle-là : « Naturellement pas de récit, qui produirait une réalité au lieu de la chercher. » (*ibid.*, p. 40.) La chercher suppose plutôt de « faire bouger » la scène, de manière à en découvrir les logiques cachées, inaperçues de celle qui vivait jusqu'alors dans une forme d'« innocence sociale » (*ibid.*, p. 116), de tourner autour de ce moment en élargissant la focale des photos de famille à la topographie d'Yvetot, en passant par les archives locales et la description des gestes et des paroles socialement codifiés qui entent l'univers individuel sur le monde social. La manière qu'elle a d'interroger le réel consiste dès lors dans l'accumulation de preuves produites par un corps qui a incorporé sa honte, dans un ouvrage dont l'objet consiste à rendre lisible, visible, une hiérarchie sociale dont elle découvre jadis l'existence, et à la représenter du point de vue de celle qui en a fait l'expérience, en traitant les images du souvenir comme des « documents » (*ibid.*, p. 40) et en s'émancipant d'une logique causale pour indexer le mouvement du texte sur les faseyements de sa honte – qui n'est elle-même « que répétition et accumulation » (*ibid.*, p. 139).
- 20 *A contrario*, cerner au plus près son objet sans s'en remettre à des logiques extrinsèques peut parfois exiger la mise en place d'une temporalité narrative. Par exemple, l'expérience de l'avortement clandestin dans la France des années 1960 dessine un parcours qui contraint au récit celle qui entend la documenter. L'« exploration » qu'A. Ernaux mène dans *L'Événement* (2000, p. 26) ne peut que s'inscrire « dans la trame d'un récit, seul capable de rendre un événement qui n'a été que du temps au-dedans et au-dehors de moi » (*ibid.*) : l'attente fébrile des règles, qui ne viendront jamais ; la sanction qui tombe et qui circonscrit rétrospectivement ce temps si singulier où l'on était « en train de devenir enceinte » sans le savoir (*ibid.*, p. 22) ; la recherche éperdue d'un moyen d'avorter ; la « chose informe » qui avance à l'intérieur ; le temps épais qui stagne et l'urgence qui point ; les tentatives avortées ; l'accablement, l'impuissance, la longue errance qui vous précipite entre les mains d'une vieille femme sans doute cupide ; l'attente de la « délivrance », qui arrive sous la forme d'une hémorragie qui vous précipite à l'Hôtel-Dieu ; la fierté du corps revenu de tout ça, etc. « Avec ce récit, c'est du temps qui s'est mis en marche et qui m'entraîne malgré moi » (*ibid.*, p. 26) : rendre compte de l'expérience de l'avortement telle qu'elle a pu être vécue par des centaines de milliers de femmes dans la France des années 1960 passe, en l'occurrence, par le fait de raconter l'« événement » dans le déroulement temporel qui lui est consubstantiel. Avec tous les problèmes que cela peut poser à A. Ernaux, étant donné ses partis pris habituels : « Je sens que le récit m'entraîne et impose, à mon insu, un

sens » (*ibid.*, p. 48). Le récit l'indispose mais il est contraint par l'ambition documentaire.

- 21 Il est d'ailleurs intéressant de constater que le passage des *Armoires vides* (1974) à *L'Événement* correspond précisément au rétablissement du récit de l'expérience de l'avortement telle qu'elle a été vécue dans son déroulement chronologique là où, dans le roman, l'attente de la délivrance était le lieu d'une plongée introspective de l'héroïne fouaillant sa vie pour comprendre ce qui l'avait menée là. C'est le genre qui veut cela : « Si beaucoup de romans évoquaient un avortement, ils ne fournissaient pas de détail sur la façon dont cela s'était exactement passé. Entre le moment où la fille se découvrait enceinte et celui où elle ne l'était plus, il y avait une ellipse. » (Ernaux, 2000, p. 40.) À l'ellipse, *Les Armoires vides* (Ernaux, 1974) avaient substitué ce que G. Genette aurait appelé une « analepse externe complète », mais le roman d'A. Ernaux demeurait en partie tributaire de cette tradition (même si la scène de l'avortement n'était pas escamotée). *L'Événement* corrige le tir en rétablissant le récit d'un parcours. Le passage d'un genre à l'autre est intéressant pour ce qu'il dit de l'ambition documentaire – voire testimoniale – de son autrice, dont la seule certitude s'énonce comme suit : « [L]es choses me sont arrivées pour que j'en rende compte » (Ernaux, 2000, p. 125). En s'en tenant au roman, elle ne se serait pas acquittée de la dette qui la lie à toutes celles qui ont eu moins de chance qu'elle : elle n'aurait pas contribué à éclairer « la réalité des femmes » (*ibid.*, p. 58). De fait, on ne lit pas *Les Armoires vides* comme on lit *L'Événement*, même si ces ouvrages résultent de la même expérience, et même s'ils peuvent donner, chacun selon son genre, des informations sur une pratique. Dans *L'Événement*, l'autrice témoigne de ce qu'elle a vu, et qu'elle peut attester : l'attitude du corps médical, l'aide que lui refuse le Planning familial, la fille-mère traitée comme une bête à l'Hôtel-Dieu, l'interne de garde qui la violente dans la nuit du 20 au 21 janvier 1964 et dont elle « ne pourrai[t] s'empêcher » d'écrire le nom si elle le connaissait (*ibid.*, p. 112), etc. – autant d'accusations qu'un avortement de roman ne permet pas de porter.
- 22 Ainsi l'œuvre d'A. Ernaux se distingue-t-elle radicalement non seulement de l'« autofiction » (qui est tout le contraire de son projet), mais aussi, dans une certaine mesure, du « récit de soi ». Tout fait problème dans cette formule, puisque non seulement A. Ernaux se défie de la forme « récit » au point que le mouvement de ses livres semble dicté par la volonté de lui trouver des alternatives pertinentes au regard du sujet traité, mais surtout parce que le « récit de soi » fait signe vers l'autobiographie. Or si elle écrit à la première personne, tout comme les auteurs de témoignages dont la parole est nécessairement située, elle fait peu de cas du « moi » tel que la littérature l'a institué, car là n'est pas son objet⁵³. Ça l'est même si peu que le ferment de plusieurs de ses livres réside dans une expérience de dépossession de « soi » – quand « il n'y a plus de moi » précisément (Ernaux, 2016, p. 11), et que cette faillite a ses règles dans le monde social, son expérience n'étant (re)produite que pour éclairer ces règles. De même, le témoin rescapé ne raconte pas sa vie ; il décrit ce qu'il a vu et compris des conditions de la mort des autres, proposant ainsi une contribution (parmi d'autres) à l'écriture de l'Histoire. A. Ernaux ne parle pas d'elle⁵⁴ mais de ce qui, dans ce dont elle a fait l'expérience et qu'elle tâche d'objectiver, intéresse tout le monde⁵⁵. Ni autobiographie ni analyse⁵⁶, l'exploration qu'elle mène s'arrache continuellement au « piège de l'individuel » (Ernaux, 1983, p. 45).

La Littérature en question

- 23 En définitive, la collecte se veut collective au sens où, selon le programme d'archivage de « l'infra-ordinaire » défini par G. Perec (1989), tout le monde est appelé à s'instituer soi-même comme témoin du monde, ce qui revient à inciter chacune à devenir écrivaine. On s'écarte là d'une certaine idée de l'Écrivain (qui, en ce début de XXI^e siècle, se porte mieux qu'on ne pourrait le croire)⁵⁷, en même temps que d'une certaine conception de la Littérature puisque l'œuvre littéraire cesse d'être à elle-même sa propre fin pour valoir en même temps comme un document chargé d'une fonction probatoire. Cette double désacralisation, de l'Écrivain et de son Œuvre, s'accompagne d'un mouvement de sécularisation du champ littéraire qui remet partiellement en question son autonomie⁵⁸.
- 24 Cette collecte ménage en effet une place importante aux autres champs du savoir – dans la lignée, là encore, de ce qu'a institué le témoignage littéraire, conçu comme un legs à la postérité en général et comme un don à la science en particulier. Car, au fait de la modestie de leur contribution et conscient·es que leurs textes nécessitaient une lecture critique spécifique, les auteur·rices de témoignages et les théoriciens du genre n'ont cessé, depuis les travaux pionniers de Jean Norton Cru (2006 [1929]), de désigner leurs textes à l'attention des chercheur·ses en sciences humaines et sociales, sollicitant de leur part les expertises qui seules peuvent permettre à un faisceau de sincérités convergentes de servir la vérité historique. C'est dans cette perspective qu'œuvrent celles et ceux qui consignent des faits mémorables (si minimes soient-ils) pour les rendre immortels, les confient à la sagacité de lecteur·rices que P. Levi érigeait en « juges » (1987, p. 191), et mettent plus généralement à la disposition de la postérité une archive constituée de faits d'expérience⁵⁹, archive qui est aussi une arche – de celles sur lesquelles on aime à pouvoir compter par gros temps. Ces écritures visent par-là à préserver ce qui doit l'être de la disparition et de l'anéantissement – en particulier quand ceux-ci procèdent d'une volonté politique. Ainsi M. Cohen s'emploie-t-il, sans s'illusionner sur le pouvoir des livres⁶⁰, à sauver tout ce qui reste encore de sa famille assassinée. Dans cette arche s'accumulent des preuves, destinées à rester pour rappeler que les faits sont là – non au sens où ils parleraient d'eux-mêmes, mais au sens où, en entrant en littérature, ils acquièrent une imprescriptibilité qui sert leur cause. Car il y a bien une cause à défendre, « l'essentiel » selon G. Perec (1989, p. 10) ayant à voir avec « le véritablement intolérable, le vraiment inadmissible ». Qu'il s'agisse d'instruire le procès de la machine économique, guerrière ou génocidaire, ces inventaires, qui frisent parfois le réquisitoire, n'ont rien d'une patrimonialisation molle : ils s'adossent à la conviction que, comme le dit M. Cohen, « ce monde ne peut plus être accepté tel qu'il est⁶¹ », que l'on ne peut que le dénoncer en désignant à la conscience des vivant·es tout ce qui réclame attention et vigilance. Les faits sont là. À la disposition de qui voudra s'en saisir. À la disposition, en particulier, des chercheur·ses (historien·nes, sociologues, psychologues, linguistes, etc.), qui comptent parmi les destinataire·rices privilégié·es de ces écrits. Il leur revient d'en tirer les récits qui s'imposeront. Ce qui explique que ces preuves ne soient pas mises en tension dans un récit global qui épuiserait d'emblée leur sens.
- 25 Le livre que F. Viscogliosi a consacré à ses parents, morts dans l'incendie du Mont Blanc le 24 mars 1999, déploie une réflexion intéressante à cet égard. Marquant l'écart par rapport aux modèles de l'enquête judiciaire et du feuilleton médiatique (qui

apparaissent en contrepoint dans le texte), il se maintient à ras des faits tels qu'ils lui sont apparus à lui, ou tels qu'il s'en souvient dix ans après⁶², sans adopter la position de surplomb que supposerait une « mise en intrigue ». Il s'en tient à ce qu'il connaît, à son cas – un parmi tant d'autres : « J'aimerais raconter Ernesto, Patrick, Maurizio, Bruna, René, Stefano, Jean-Michel, Ambroise, Gabrielle, et tant d'autres. J'aimerais, mais non, le courage et l'envie me manquent, soudain. » (Viscogliosi, 2011, p. 19.) Il ne racontera pas non plus la mort de ses parents, laquelle ne relève que de « suppositions » (*ibid.*, 12 sq.). Il ne racontera pas. Et il en veut un peu aux conteurs, à Hitchcock par exemple, pour son « habileté roublarde qui toujours entraîne ses personnages à la dérive, pour la beauté du tableau. De quel droit ? La mort aux trousses, et après ? Cary Grant ne pouvait-il s'asseoir au pied d'un arbre, et attendre, un peu ? Ne rien faire, ne rien vouloir. Attendre. » (*ibid.*, p. 136-137). Valorisant l'attention en lieu et place de la tension, le texte désigne *La Mort aux trousses* comme un « bon exemple » de ces objets narratifs bien rebondis qu'« [a]utrefois, au vingtième siècle, [...] on regardait en boucle » (*ibid.*, p. 133), et qui constituaient « un point zéro à partir duquel considérer le monde » (*ibid.*). *Mont Blanc* constate que ce point s'est déplacé, et avec lui notre rapport aux histoires (et au suspense). Au XXI^e siècle, on inventorie scrupuleusement les faits dont on est le dépositaire, et dont on soupçonne qu'ils sont les indices de quelque chose, mais on est réticent à reconstituer le récit dans lequel ces indices prendraient sens. Les chasseurs sont fatigués, et leurs récits – « [c]avalades dans les fourrés, traques et poursuites » (*ibid.*, p. 70) – sont d'un autre temps. De même, peut-être, que le paradigme indiciaire. On continue à vivre cerné d'empreintes, qui éveillent des présomptions, voire suscitent des hypothèses, mais on s'en tient aux traces, et on les conserve pour ce qu'elles sont : des preuves, que d'autres s'emploieront à faire fonctionner.

- 26 L'appel lancé par G. Perec à déplacer son attention de l'évènementiel vers l'essentiel a été entendu ; de nouvelles modalités d'archivage de la vie quotidienne sont apparues en littérature. Mais a-t-on vu que ce programme – prendre note de ce que l'on voit se produire (autour de soi ou en soi) et dont on veut conserver la mémoire, objectiver ces faits d'expérience par un travail d'écriture qui leur donne sens, et confier au livre la mission de les attester – constituait une extension à l'infra-ordinaire du projet testimonial ? Et a-t-on bien mesuré les bouleversements que ce projet (politique) de fabrication d'une mémoire collective induisait concernant l'idée même de littérature ? Quand, d'une part, la « fiction » est récusée au profit d'un effort de véridicité ancré sur une réalité d'expérience sans compromis possible ; quand, d'autre part, le style s'élabore à rebours des modèles de « diction » attendus ; quand, enfin, la « mise en intrigue », supposée rédimmer l'absence de fiction et/ou de diction des œuvres en prose non-fictionnelle (Genette, 2004, p. 115-116), est elle-même soumise à la critique dans des ouvrages qui inventent d'autres modes d'arrondissement du réel, alors il ne reste plus grand-chose de la Littérature conçue selon sa détermination romantique, dans l'orbite de laquelle l'essentiel du champ littéraire gravite encore. Ne pas « prendre d'abord le parti de l'art » (Ernaux, 1987, p. 23)⁶³, c'est rompre avec le régime esthétique en vigueur – celui-là même qui fait que P. Levi (1998, p. 106) s'est toujours senti comme un « corps étranger » dans le monde des Lettres, et qui porte encore M. Cohen (2016, p. 211-212) à préciser, à propos de *Sur la scène intérieure* (chef-d'œuvre) : « Ce n'est pas une œuvre littéraire ». Il est décidément des ruptures bénéfiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTELME, R. (1957) [1947]. *L'Espèce humaine*. Paris : Gallimard.
- BARONI, R. (2016). « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses ». *Questions de communication* 30, p. 219-238. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2016-2-page-219.htm>.
- COHEN, M. (2002). *Faits. Lecture courante à l'usage des grands débutants*. Paris : Gallimard.
- COHEN, M. (2007). *Faits. II*. Paris : Gallimard.
- COHEN, M. (2010). *Faits. III*. Paris : Gallimard.
- COHEN, M. (2013). *Sur la scène intérieure. Faits*. Paris : Gallimard.
- COHEN, M. (2016). « Faire avec presque rien ou Le métier d'un écrivain stupéfait ». *Europe* 1041-1042, p. 207-220.
- COHEN, M. (2017). *Autoportrait en lecteur*. Marseille : Éric Pesty.
- COLLECTIF MAUVAISE TROUPE (2014). *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune 21^e siècle*. Paris : Éditions L'Éclat.
- CRU, J. N. (2006) [1929]. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Nancy : Presses universitaires de Nancy.
- DEMANZE, L. (2019a). « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction ». *CONTEXTES* 22. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/6893>.
- DEMANZE, L. (2019b). *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris : José Corti.
- ERNAUX, A. (1974). *Les Armoires vides*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (1983). *La Place*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (1987). *Une femme*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (1991). *Passion simple*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (1997). *La Honte*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (2000). *L'Événement*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (2002). *L'Occupation*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (2008). *Les Années*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (2011) [2003]. *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris : Gallimard.
- ERNAUX, A. (2016). *Mémoire de fille*. Paris : Gallimard.
- GEFEN, A. (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti.
- GENETTE, G. (2004) [1991]. *Fiction et diction*. Paris : Éditions du Seuil.
- GONCOURT, E. & GONCOURT, J. de (1956) [1887]. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Paris : Robert Laffont.

- HUGO, V. (2009) [1887]. *Choses vues*. In : *Œuvres complètes*. Paris : Robert Laffont.
- JABLONKA, I. (2014). *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*. Paris : Éditions du Seuil.
- KELLER, E. F. (2004) [2002]. *Expliquer la vie. Modèles, métaphores et machines en biologie du développement*. Trad. de l'anglais par S. Schmitt. Paris : Gallimard.
- LEVI, P. (1987) [1947]. *Si c'est un homme*. Trad. de l'italien par M. Schruoffenegger. Paris : Julliard.
- LEVI, P. (1998) [1997]. *Conversations et entretiens 1963-1987*. Trad. de l'italien et de l'anglais par T. Laget, de l'allemand par D. Autrand. Paris : Robert Laffont.
- PEREC, G. (1980). *La Clôture et autres poèmes*. Paris : Hachette.
- PEREC, G. (1989). *L'Infra-ordinaire*. Paris : Éditions du Seuil.
- PEREC, G. (1992) [1963]. « Robert Antelme ou la vérité de la littérature ». In : *Une aventure des années soixante*. Paris : Éditions du Seuil, p. 87-114.
- PEREC, G. (2008) [1975]. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois.
- REVAULT D'ALLONES, M. (2018). *La Faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*. Paris : Éditions du Seuil.
- RICŒUR, P. (1983-1985). *Temps et récit I, II, III*. Paris : Éditions du Seuil.
- ROLIN, J. (2002) [2001]. *La Clôture*. Paris : Gallimard.
- ROSANVALLON, P. (2014). *Le Parlement des invisibles*. Paris : Éditions du Seuil.
- RUFFEL, L. (2012). « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires ». *Littérature* 2 (166), p. 13-25. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.htm>.
- SALMON, C. (2007). *Storytelling. La machine à raconter des histoires et à formater les esprits*. Paris : Éditions La Découverte.
- SAMOYAU, T. (2001). *Littérature et mémoire du présent*. Nantes : Éditions Pleins Feux.
- VIARD, D. (2018). « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine ». *Cahier ReMix* 7. En ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine>.
- VISCOGLIOSI, F. (2011). *Mont Blanc*. Paris : Stock.
- ZENETTI, M.-J. (2014). *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris : Classiques Garnier.

NOTES

1. C'est-à-dire aussi selon les logiques épistémologiques, mâtinées d'ontologie, qui caractérisent la philosophie du langage anglo-saxonne.
2. Pour des raisons qui tiennent à son histoire et à la structuration sociologique et idéologique du champ, la littérature avait fini par s'identifier presque totalement – en France en tout cas – à la « fiction ». Ce que montre notamment la difficulté qu'ont eue des genres comme l'autobiographie, le journal, le reportage ou le témoignage à exister,

en tant que littérature, aux yeux de la critique, sans que celle-ci ne cherche en même temps à désamorcer leur puissance d'attestation.

3. Celle, emmenée par P. Rosanvallon sur le site raconterlavie.fr, et dans la collection « Raconter la vie » au Seuil (voir Rosanvallon, 2014), qui vise à constituer « le roman vrai de la société française », ou bien les « récits pragmatiques » auxquels en appelle le Collectif Mauvaise Troupe dans *Constellations* (2014).

4. Toute proportion gardée. Cette tendance reste aujourd'hui minoritaire, même au pôle de production restreinte où elle a cours ; les récits romanesques dominent encore très largement le champ.

5. Parmi eux, dans le domaine français : *La Clôture* de J. Rolin (2002), *Daewoo* de F. Bon (2004), *Anthropologie* d'É. Chauvier (2006), *Un livre blanc* de P. Vasset (2007), *On n'est pas là pour disparaître* d'O. Rosenthal (2007), *Récits des marais rwandais* de J. Hatzfeld (2000-2007), *Le Quai de Ouistreham* de F. Aubenas (2010), *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (2012) et *Laëtitia ou La Fin des hommes* d'I. Jablonka (2016), *Au fond* de P. Artières (2016), et tous les livres d'E. Carrère parus chez POL depuis *L'Adversaire* (2000). Remarquons toutefois qu'aujourd'hui encore, les auteur·rice·s entrent rarement en littérature par la porte de la « non-fiction » en France. Quant à celles et ceux qui franchissent le pas, l'abandon de la fiction constitue souvent un point de passage crucial, et peut-être irréversible, dans leur œuvre (on pense à A. Ernaux et E. Carrère).

6. Notons également l'attribution du prix Renaudot à *Limonov* d'E. Carrère en 2011, et celle du prix Médicis à *La Stratégie des Antilopes* de J. Hatzfeld en 2007 et à *Laëtitia* d'I. Jablonka en 2016.

7. On pense au « vilain et laid document » avec lequel certains romanciers du XIX^e siècle ont construit leurs livres (Goncourt, 1956, p. 1081).

8. De fait, ces ouvrages désarçonnent la critique, qui tantôt prend leur effort de transparence pour de la littéralité plate, indigne d'une œuvre d'art, tantôt les rabat, par habitude ou commodité, du côté de la « fiction » prétendument inhérente à toute configuration narrative – et supposée garante de « littérarité » (*Fiction et diction* le re-confirme encore en 1991).

9. « Un horizon s'est dégagé en même temps que je refusais la fiction, toutes les possibilités de forme se sont ouvertes. » (Ernaux, 2011, p. 22.)

10. Volonté formulée dès les premiers mots de la quatrième de couverture de *Faits* (Cohen, 2002).

11. Dans *Autoportrait en lecteur*, M. Cohen (2017) compile des citations : à part un texte introductif de cinq lignes, il n'y a pas un mot de lui.

12. *Via*, notamment, l'article lumineux qu'il a consacré à *L'Espèce humaine* en 1963, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature » (Perec, 1992) – mais pas seulement.

13. Il arrive que la rigueur exauce ce rêve d'exhaustivité. Interrogé sur ce point quelques temps après la parution de *Sur la scène intérieure* (2013), M. Cohen le confirme, lui dont la « grande peur était que des faits surgissent une fois le livre achevé. Mais non, rien ! En somme, je n'ai pas écrit ce livre. Je n'ai eu qu'à le transcrire. » (Cohen, 2016, p. 211.)

14. Pour un bilan de santé sur la théorie du récit, voir par exemple Baroni (2016).

15. On pense par exemple aux travaux de la physicienne E. F. Keller (2004).

16. P. Ricœur se contredit sur ce point puisqu'il soutient à la fois, dans *Temps et récit*, que le divers empirique est informe, et que le monde de l'action, en amont de la mise en intrigue, est toujours déjà configuré. Selon cette deuxième version qui doit plus aux Écritures qu'à Aristote, la logique narrative imite la logique de l'action telle qu'en elle-même.

17. Pour les auteur·rice·s qui s'émancipent du récit, il s'agit d'« écrire sur ». A. Ernaux (1987, p. 22, 43, 68) conçoit dans *Une femme* le projet d'« écrire sur » sa mère.

18. Le dispositif se décale, en cours d'expérience, de deux kilomètres vers l'est. Ce décalage, entériné par le titre qui ne fait pas référence au boulevard Ney mais à la rue de la Clôture, constitue la péripétie principale du livre, sans que ses causes ne soient clairement élucidées. Mais le fait que *La Clôture* serve par ailleurs de titre à un recueil de poèmes de G. Perec (1980) – qui fait une apparition chez J. Rolin (2002, p. 173) – ne gâche rien.

19. Quid de ce patronyme improbable, et si manifestement « inventé », dans une œuvre que je qualifie de « documentaire » ? De fait il a été, par discrétion, légèrement arrangé par l'auteur. Mais le réel avait placé la barre haut puisque le nom de l'occupant effectif de la caravane, Gérard Charron, faisait déjà signe vers le seuil des enfers.

20. « Tout ce que je décris dans *La Clôture*, tous les faits que j'y évoque, sont vrais, ou du moins est-ce ainsi que je les envisage. Je serais tout à fait incapable d'« imaginer » un personnage comme Gérard, ou, l'ayant connu dans la réalité, de le « fictionner ». » (Conversation personnelle avec l'auteur.)

21. Point de vue qui introjecte en partie celui du vaincu de l'Histoire qu'est le maréchal Ney.

22. Est décrit ce qui entre dans son champ de vision à un instant *t*. Ainsi du panorama que l'on découvre depuis la fenêtre de la chambre 611 de l'hôtel Village, et de ce que l'on parvient à glaner encore si l'on se penche « jusqu'à la limite de la perte d'équilibre » (Rolin, 2002, p. 14), ou de ce que l'on observe si l'on se tient adossé au comptoir du café du Maréchal Ney (*ibid.*, p. 23).

23. Il n'est pas de faits sans valeurs. Si l'observateur singe parfois, face aux misères qu'il exhibe, la posture de neutralité ou d'ignorance feinte qui sied au savant – de fait, il « joue au con » (*ibid.*, p. 156) plus souvent qu'à son tour –, il ne cherche pas à dissimuler son point de vue derrière le produit de ses observations.

24. « Évocation » au sens strict, la dimension de « mise en voix » étant renforcée par le dispositif d'élaboration du texte, puisque les notes prises sur le terrain (mentionnées à plusieurs reprises dans le texte) ont transité sur des cassettes audio avant d'être retranscrites.

25. Genre propice à la rêverie dans lequel les pensées du philosophe (ses « catins », disait Diderot) sont les protagonistes.

26. Rappelons que la seule utilisation par V. Hugo (2009, p. 592) lui-même du titre *Choses vues* concerne cette marine lunaire : « Navire de Norvège chargé de bois de pin, passant sur la lune avec ses cordages où pendaient des morues sèches ».

27. Par exemple, le 30 juillet 1846 : « Le membre sexuel du morse est un os » (Hugo, 2009, p. 599) ou, douze jours plus tard : « St Jean-Baptiste mangeait des sauterelles. » (Hugo, 2009, p. 601).

28. « [...] boîtes de bières et autres emballages de boissons, paquets de clopes parmi lesquelles dominent les Marlboro, préservatifs, pièces de vêtements – le plus souvent des pompes – détachées de leur contexte. » (Rolin, 2002, p. 101.)
29. Un faux abribus a été installé rue de la Clôture lors du tournage du film *Chaos* de C. Serrault.
30. Outre que le livre est inachevé, l'édition qu'il a en main (à la Fondation Thiers) n'a jamais été lue en entier puisque les pages du troisième tome ne sont pas coupées.
31. Ce qui lui plaît fondamentalement chez Ney, c'est qu'il soit ce « quelque chose entre la midinette et l'artiste de variété » (Rolin, 2002, p. 18).
32. Né « fils de gueux », Ney s'élève « jusqu'aux plus hauts degrés de la gloire » pour « finir devant un peloton d'exécution » (*ibid.*).
33. Projet « dont les deux personnages principaux auraient été moi-même et le maréchal Ney » (Rolin, 2002, p. 70).
34. Par exemple quand « trois mariachis », vêtement noirs, lunettes noires et chapeaux noirs, descendent d'une grosse Peugeot noire, « chacun tenant sous les bras un étui à guitare également noir » et pénètrent dans le PMU à l'aube : « et rien ne se passe, car contre toute attente ce sont bien trois guitares que renferment leurs trois étuis » (*ibid.*, p. 58-59).
35. Les récits y jouent leur rôle quand ils prennent et font mouche. Ainsi, l'assassinat d'une prostituée bulgare rue de la Clôture, « dans un cadre propice au déploiement d'une certaine sensibilité romanesque » (*ibid.*, p. 38), suscite un élan compassionnel que ne soulèvera pas, quelques mois plus tard, celui d'une Albanaise, dans des circonstances analogues.
36. L'une des plus carnassières, la tour Daewoo se révèle être la boussole du dispositif.
37. Cette règle qu'elle s'assigne est régulièrement formulée dans ses livres et se donne à lire jusque dans les citations proposées en épigraphe : « Qui sait si la mémoire ne consiste pas à regarder les choses jusqu'au bout. » (Y. Tsushima in Ernaux, 2000, p. 9) ; « [...] si j'avais le courage d'aller jusqu'au bout de ce que je ressentais, je finirais pourtant par découvrir ma propre vérité [...] » (J. Rhys in *ibid.*).
38. Le risque plane toujours « de laisser échapper quelque chose d'essentiel » (Ernaux, 2002, p. 42).
39. Par exemple, *Une femme* a été écrit entre le « dimanche 20 avril 86 et le 26 février 87 » (Ernaux, 1987, p. 106), et *L'Occupation* en « Mai-juin et septembre-octobre 2001 » (Ernaux, 2002, p. 76).
40. Voir à ce sujet le travail du premier théoricien du témoignage en littérature, J. N. Cru (2006), qui entreprend dans *Témoins* l'analyse et la critique de tous les souvenirs des combattants français édités entre 1915 et 1928.
41. À propos du corps de son père, dans *La Place* : « L'odeur est arrivée lundi. Je ne l'avais pas imaginée. Relent doux puis terrible de fleurs oubliées dans un vase d'eau croupie. » (Ernaux, 1983, p. 17.)
42. Voir par exemple la mise au point de R. Antelme (1957, p. 11) dans *L'Espèce humaine* : « Je rapporte ici ce que j'ai vécu. L'horreur n'y est pas gigantesque. Il n'y avait à Gandersheim ni chambre à gaz, ni crématoire. L'horreur y est obscurité, manque absolu de repère, solitude, oppression incessante, anéantissement lent. »

43. « Peut-être que le récit, tout récit, rend normal n'importe quel acte, y compris le plus dramatique. » (Ernaux, 1997, p. 17.)

44. Les récits que l'on identifie dans son œuvre font d'ailleurs partiellement (ou totalement) figure d'anti-modèles : les vies qui se racontent dans le café-épicerie de ses parents ; l'histoire de sa grand-mère, « refermée à onze ans » (Ernaux, 1987, p. 25) ; l'histoire qu'elle tire de son avortement et qu'elle compare à celui de sa copine (Ernaux, 2000, p. 113) ; le « [r]oman collectif » que les habitants d'Yvetot bâtissent à propos de chacune, construisant par fragments l'« histoire des autres », et produisant des récits édifiants (Ernaux, 1997, p. 66) ; le jeu consistant à composer « le récit d'une journée idéale » (*ibid.*, p. 136) à partir des réclames de magazine (réclames qui ne comptent pas pour rien pour ce qui est d'incorporer sa honte) ; etc.

45. Cette manière qu'elle a d'avoir A. dans la peau est socialement normée. Simplement, celle qui avait « attendu », selon la place que la société assigne aux jeunes filles, d'être « occupée » (physiquement et psychiquement) se montre excessivement bonne élève.

46. Le type d'exercice spirituel qui caractérise la tentative d'épuisement du souvenir est d'ailleurs thématized dans *Passion simple* : après que son amant quitte la France, elle tâche de reconstituer dans le détail la chambre d'hôtel vénitienne qu'elle avait occupée avant de le rencontrer, s'« efforçant de [s]e souvenir de tout », « dénombra[nt] les choses qui se trouvaient là, les unes après les autres » : tâchant, en somme, « d'épuiser le contenu » de ce lieu (Ernaux, 1991, p. 57). En écrivant sur l'état dans lequel son obsession l'a mise, elle réitère ce geste à un autre niveau.

47. « J'ai découvert de quoi on peut être capable, autant dire de tout. Désirs sublimes ou mortels, absence de dignité, croyances et conduites que je trouvais insensées chez les autres tant que je n'y avais pas moi-même recours. » (*ibid.*, p. 76) ; « D'une manière générale, j'admettais les conduites que je stigmatisais naguère ou qui suscitaient mon hilarité. “Comment peut-on faire ça !” était devenu “moi aussi je pourrais bien le faire”. » (*ibid.*, p. 37.)

48. « Je me demande si je n'écris pas pour savoir si les autres n'ont pas fait ou ressenti des choses identiques, sinon, pour qu'ils trouvent normal de les ressentir. » (*ibid.*, p. 65.)

49. « Mon aptitude à connecter les faits les plus disparates dans un rapport de cause à effet était prodigieuse. » (Ernaux, 2002, p. 40.)

50. A. Ernaux préserve, comme J. Rolin, l'identité des personnes concernées, adoptant pour sa part un « système de décalage » (Ernaux, 2002, p. 73, n. 1), à base d'initiales légèrement modifiées. Comme elle le fait remarquer, rien ne l'autorise à révéler l'identité de son amant (Ernaux, 1991, p. 33, n. 1). Quant à la femme qu'elle jalouse dans *L'Occupation*, elle décline d'avance les services que pourraient lui rendre ses lecteur·rice·s en enquêtant sur elle.

51. Fait partie de leurs caractéristiques propres le fait que « la date d'apparition » de tel ou tel signe ne soit pas « définissable avec certitude » (Ernaux, 1991, p. 67, n. 1).

52. D'ailleurs le drame dont cette scène est issue n'a « pas eu lieu » (Ernaux, 1997, p. 21), et c'est aussi ce qui la rend indéchiffrable pour celle qui en est spectatrice.

53. Au demeurant, les patientes accumulations auxquelles elle procède ne construisent pas, fût-ce par fragments, une histoire qui serait la sienne et dont il y aurait lieu de conclure, comme les client·e·s de l'épicerie d'Yvetot, « “c'est une bonne personne” ou “elle ne vaut pas cher” » (Ernaux, 1997, p. 66).

54. À propos de *Passion simple*, elle précise : « je n'ai pas écrit un livre sur lui, ni même sur moi » (Ernaux, 1991, p. 76). Et de même, le titre du livre qu'elle lui a consacré indique bien qu'elle ne parle pas de sa mère, mais d'« une femme ». *Une femme* n'est pas plus « une biographie » (Ernaux, 1987, p. 106) que *La Honte* ou *Mémoire de fille* ne relèvent de l'autobiographie.

55. De même M. Cohen (2016, p. 212) affirme, à propos de *Sur la scène intérieure* : « Je ne voulais pas parler de moi mais il fallait un minimum d'informations. »

56. « C'est tout le contraire d'un "travail sur soi". » (Ernaux, 2011, p. 60.)

57. « Je ne me pense jamais écrivain, juste comme quelqu'un qui écrit, qui doit écrire. » (Ernaux, 2011, p. 21.)

58. Dans le processus d'institutionnalisation des champs du savoir qui s'est engagé au XIX^e siècle et accéléré au début du XX^e siècle, l'organisation professionnelle des écrivains s'est développée dans certaines directions, selon les domaines de compétence disponibles. La professionnalisation du métier d'historien dépossède alors les écrivains de la compétence sur le passé, et quant au présent, il « leur échappe aussi en partie avec, d'un côté, l'essor de la presse d'information [...], de l'autre, les sociologues qui se spécialisent dans l'étude des mœurs » (Sapiro, 2012, p. 504). G. Sapiro (*ibid.*) en déduit qu'« il leur reste l'avenir, seul terrain qui ne soit pas monopolisé par des professionnels » – d'où le prophétisme. On pourrait toutefois y ajouter (ce que l'on n'appelle pas encore) la « fiction », qui permet à la fois de réinvestir les trois temps, de s'assurer un domaine de compétence propre qui échappe aux lois de ce monde, et d'affermir les frontières du champ en gageant son autonomie sur une conception autonomiste de la Littérature, issue de la doctrine des premiers romantiques allemands.

59. On note l'importance des archives, comme documents et comme lieux, dans ces textes : A. Ernaux se rend aux archives de Rouen dans *La honte* (1997, p. 33 sq.), J. Rolin fréquente les fonds des bibliothèques, etc.

60. « Ce qu'il paraissait si nécessaire de sauvegarder ne s'y noie-t-il pas aussi sûrement que dans le silence ? » (Cohen, 2013, p. 10.)

61. M. Cohen chez A. Veinstein, « Du jour au lendemain », France Culture, 21/05/2013.

62. Il est intéressant de constater qu'en dépit d'un tel programme, la version poche de *Mont Blanc*, chez « J'ai lu », est sous-titrée « Roman ».

63. On pourrait étudier la réception de l'œuvre d'A. Ernaux sous cet angle, en observant la manière dont certain·es, pour légitimer le « grand écrivain », relativisent la dimension sociologique de son entreprise.

RÉSUMÉS

Partant du constat qu'une partie de la littérature française contemporaine s'élabore à la fois dans un refus de la fiction et dans une critique du récit au profit d'une écriture factualiste qui déjoue la mise en intrigue, cet article fait l'hypothèse d'une extension à la vie quotidienne de ce que le

genre du témoignage avait introduit en littérature : une tentative d'objectivation des données de l'expérience personnelle visant à documenter la vie réellement vécue. Les auteur·rice·s des œuvres analysées ici consignent et archivent des faits qu'ils attestent afin de les rendre imprescriptibles, contribuant par là même à la remise en cause d'une certaine idée de la littérature dont le champ reste tributaire.

Taking into account an observable tendency in contemporary French literature to refuse fiction and take a skeptical attitude toward narrative in favor of a factualist form of writing that foils any attempt to tell a story in the traditional sense of the term, this article is based on the hypothesis that what the genre of the personal testimony had introduced into literature has been extended to everyday life: in other words an attempt to objectify the data of personal experience in order to document life as it is actually lived. These works, whose authors reveal, record and save facts for posterity by bearing witness to them — thus assuring that no statute of limitations will allow them to be forgiven or forgotten — contribute to the questioning of a certain idea of what literature is, an idea that still holds sway today.

INDEX

Mots-clés : littérature de non-fiction, œuvres documentaires, témoignage, mise en intrigue, infra-ordinaire, littérature et archive, Ernaux (Annie), Rolin (Jean)

Keywords : non-fiction literature, documentary works, testimony, emplotment, infra-ordinary, literature and archive, Ernaux (Annie), Rolin (Jean)

AUTEUR

CHARLOTTE LACOSTE

Université de Lorraine, Crem, F-57000 Metz, France