

MARIE-JOSÉE ROY

Université du Québec à Montréal

Passion simple d'Annie Ernaux :
un exemple d'autofiction

Le phénomène d'hybridation de l'autobiographique et du romanesque n'est pas nouveau en littérature. On reconnaît même, depuis quelques années, qu'une part plus ou moins grande de fiction investit inévitablement tout récit de soi, ne serait-ce que par la refiguration en texte d'une réalité, par sa mise en littérature. Néanmoins, dans un souci taxinomique et pour mieux tracer les frontières du genre autobiographique, Philippe Lejeune proposait en 1975 de s'en remettre à l'identité onomastique auteur-narrateur-personnage pour garantir ce qu'on appellerait désormais « le pacte autobiographique¹ » d'un récit désigné comme tel. Cette théorie a le mérite d'avoir été la première à véritablement s'intéresser aux aspects formels de l'autobiographie et son développement a grandement marqué la critique. Il ne nous appartient pas d'en critiquer ici les tenants et les aboutissants ; Lejeune lui-même y a d'ailleurs apporté plusieurs remaniements importants depuis². Cependant, il demeure qu'en s'appuyant ainsi sur l'importance du nom propre pour distinguer la fiction de l'autobiographie, Lejeune était confronté à des cas problématiques, comme celui d'un texte dont l'intitulé générique indiquerait « roman » et où le nom du personnage principal serait celui de l'auteur. Pour

mieux régler ce problème, le poéticien reléguait ce cas dans une case aveugle, se justifiant de ce qu'aucun exemple ne lui venait à l'esprit³.

Comme en fait foi son article «Autobiographie/vérité/psychanalyse⁴», c'est précisément pour remplir cette case aveugle de la théorie lejeunienne que Serge Doubrovsky présentait, en 1977, son roman *Fils*⁵, dont le protagoniste endosse entièrement l'identité de son auteur. En quatrième de couverture il expliquait : «Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage». Le néologisme était né, ce non-lieu de la littérature personnelle avait un nom et un exemple à revendiquer : l'autofiction.

Dans le sillage de l'auto-critique de Doubrovsky⁶, quelques théoriciens se sont intéressés à ce phénomène qu'on qualifiait de ruse autobiographique⁷. Aujourd'hui, après une quinzaine d'années et quelques articles, bien que l'on s'entende peu pour définir formellement cette écriture ambivalente et ambiguë, deux conceptions de l'autofiction servent de balises aux diverses études du phénomène autofictif. D'une part, la définition que l'on doit à Doubrovsky est basée sur l'identité nominale auteur-narrateur-personnage et retient une certaine forme de pacte autobiographique qui garantit un témoignage fidèle de la vie de l'auteur tout en revendiquant un droit à la mise en forme et à la mise en scène. D'autre part, une deuxième conception, plus large, est proposée par Vincent Collona dans sa thèse de doctorat, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. Collona estompe le contrat de vérité pour insister sur l'invention de soi et donne pour autofictifs les textes qui «enrôl[ent] leurs auteurs dans le monde

imaginaire qui leur est propre⁸». Ces textes seraient, selon lui, le lieu où un écrivain pourrait s'inventer une personnalité, une existence, tout en conservant son identité réelle (son nom propre). Ainsi, les deux critères qui fondent l'autofiction sont la condition onomastique (l'unicité du nom propre qui renvoie à l'auteur) et la condition générique (l'allégation de fiction). Mais, comme Jacques Lecarme le remarque, « aucun [de ces deux critères] ne concerne le régime même du texte et nous serions bien en peine de décrire un style de l'autofiction qu'on puisse distinguer du roman ou de l'autobiographie⁹ ». La question se pose donc encore : l'autofiction ne serait-elle qu'un « mauvais genre » ? N'est-ce pas un péché d'ontologie de désigner comme « autofictions » ces textes inclassables simplement parce que la critique s'est dotée d'un nouveau terme pour les nommer ?

Par ailleurs, le texte qui retient notre attention, *Passion simple*¹⁰ d'Annie Ernaux, contourne ces caractéristiques qui ont fondé l'autofiction : bien que le « je » de la narratrice endosse l'identité d'écrivaine, ce récit autodiégétique n'a pas d'intitulé générique et aucun personnage n'y est nommé¹¹. Nous persistons pourtant à croire qu'une « attitude autofictive » se dégage de ce récit, « attitude » parce que c'est le sujet, plus que les frontières génériques, qui est en question. L'anonymat n'est pas, en soi, une stratégie de scission référentielle dans *Passion simple*. Il apparaît toutefois que l'absence de nom propre et, par le fait même, de pacte autobiographique, soit l'occasion de jouer sur la pluralité référentielle du pronom « je » et de reléguer, en dernier lieu, le « je » du personnage dans la fiction. Nous aimerions donc, en analysant *Passion simple*, nous intéresser de

près à la textualisation du glissement référentiel du sujet entre la réalité et la fiction. Non pas pour tenter de définir le genre autofictif (s'il en existe un) mais pour étudier une stratégie d'autoreprésentation qui nous semble témoigner de l'avènement d'un sujet autobiographique renouvelé.

Passion simple est à la fois le récit d'une passion amoureuse et celui de l'écriture de cette passion. À plusieurs reprises, des réflexions de la narratrice induisent le doute quant à la véracité de l'histoire amoureuse qui s'est vécue sous le mode romanesque : « Souvent j'avais l'impression de vivre cette passion comme j'aurais écrit un livre » (p. 23). Ce pourrait être, déjà, le lieu d'une interférence entre le *bios* et la fiction, l'imaginaire ayant prépondérance sur la vérité des faits, tant pendant la liaison amoureuse que dans la description de cette aventure. C'est cependant à un point de vue plus formel que nous nous intéresserons : tout se passe dans *Passion simple* comme si l'énonciation du temps était la voie de passage entre une réalité référentielle et une réalité textuelle. La refiguration du temps est particulièrement significative dans ce récit puisque la relation amoureuse s'est essentiellement vécue comme une expérience temporelle et que les modulations du rapport du « je » au temps fondent la structure même du texte. Pour mieux appuyer cette allégation, nous avons dégagé des mouvements distincts de ce rapport temporel subjectif dont nous exposerons brièvement les grandes lignes.

D'abord, il s'agit d'un récit rétrospectif qui évoque le temps suspendu de l'attente amoureuse : « À partir du mois de septembre l'année dernière, je n'ai plus rien fait d'autre qu'attendre un homme » (p. 13). Avec un large

inventaire d'attitudes ou de comportements relatifs au temps, la passion est décrite de manière à montrer comment la temporalité « autre » a totalement envahi l'identité de l'amante : « Je n'étais plus que du temps passant à travers moi » (p. 20). Le texte est alors dominé par l'imparfait itératif, celui de la répétition, de la constance d'un état : « dans les journaux féminins je lisais d'abord l'horoscope » (p. 27) ; « je donnais de l'argent aux hommes et aux femmes assis dans les couloirs du métro en faisant le voeu qu'il m'appelle le soir au téléphone » (p. 28) ; « [j]'attendais tranquillement dans les embouteillages, à un guichet de banque [...]. Rien ne m'impatientait » (p. 29) ; « j'évitais les occasions qui pouvaient m'arracher à mon obsession » (p. 41).

Dans cette première phase du rapport au temps, si le texte est dominé par la description à l'imparfait itératif, il est aussi ponctué de verbes au passé composé qui nous rappellent que le récit de la passion est de l'ordre du discours, situé par rapport au présent de l'énonciation narrative. Pour mieux rendre compte de la complexité énonciative de *Passion simple*, il faut préciser que le présent de l'énonciation est explicitement ancré dans l'acte de production du texte, dans le geste même de l'écriture : « Tout ce temps, j'ai eu l'impression de vivre ma passion sur le mode romanesque, mais je ne sais pas, *maintenant*, sur quel mode je l'écris » (p. 30, nous soulignons). Le passé de la passion est embrayé au présent de l'écriture et cela donne à croire que l'écriture participe d'un geste de dernier recours pour rester dans le temps de la passion. L'écriture en soi est la reprise, le dernier moyen pour ne pas perdre prise sur un temps que la narratrice, en rédigeant son histoire, ne veut pas voir accompli, achevé. C'est une façon d'étirer la

passion en la ré-actualisant dans l'écriture. La narratrice dira de son entreprise : « J'accumule seulement les signes d'une passion [...], comme si cet inventaire allait me permettre d'atteindre la réalité de cette passion » (p. 31).

Le récit se poursuit et relate l'évolution de l'expérience temporelle alors que l'attente amoureuse n'est plus la même, que la suspension du temps ne connaît plus de modulations, tendue sur la note trop aiguë de la jalousie. Le texte est toujours écrit sur le mode itératif mais graduellement ponctué d'anecdotes de l'ordre du singulatif qui sont des présages de la rupture imminente. Le repère temporel « un jour », dans l'exemple suivant, dénote un changement dans le rapport au temps, auparavant vécu comme une attente continuelle : « Un jour où j'étais en proie au désir de rompre, j'ai décidé, à la place, de prendre des réservations de train et d'hôtel pour dans deux mois, à Florence » (p. 48).

Lorsque la narratrice évoque la rupture, le départ de l'amant, le texte est encore davantage structuré par la complexité du rapport temporel : il en fait son propos et en porte les marques discursives. La saisie du temps n'est plus sous le signe de la suspension, ni dans le désir, ni dans la jalousie : « le temps ne me conduisait plus à rien, il me faisait seulement vieillir » (p. 55). Pourtant, la narratrice tente encore d'échapper à la finalité de son histoire. Par tous les moyens de répétition, elle se donne l'illusion de recréer le temps *quand il était là* : « Durant cette période [c'est-à-dire depuis le début de l'écriture], toutes mes pensées, tous mes actes étaient la répétition d'avant. Je voulais forcer le passé à redevenir du présent ouvert sur le bonheur » (p. 58). Marquée par les verbes construits au moyen du préfixe « re- » (reconstituer, rappeler, redevenir, retrouver, reporter,

renouer), l'écriture porte les traces discursives de cette entreprise de réitération. Dans un commentaire métatextuel, la narratrice précise que l'imparfait employé spontanément dès les premières lignes était celui « d'une durée [qu'elle] ne voulai[t] pas finie [...] d'une répétition éternelle » (p. 61).

Toutefois, elle n'est pas dupe de la « fictivité » de sa démarche, de l'illusion de la refiguration du temps de la passion dans l'écriture : « Le temps de l'écriture n'a rien à voir avec celui de la passion. Pourtant, quand je me suis mise à écrire, c'était pour rester dans ce temps-là » (p. 61). De fait, elle reconnaît sa désillusion ; le but initial de son entreprise n'est qu'à moitié atteint : « Écrire ne m'empêchait pas, à la minute où j'arrêtais, de sentir le manque de l'homme [...] – de *l'homme réel*, plus hors de portée que *l'homme écrit*, désigné par l'initiale A. » (p. 62, nous soulignons). Cette affirmation met en lumière le décalage entre la passion (d)écrite et la passion réelle. À cet égard, dans l'extrait cité plus haut le démonstratif déictique « là » apposé au temps – « ce temps-là » (p. 61) – instaure aussi un écart entre le présent de l'écriture (le moment d'énonciation) et le temps passé de la passion.

La fin du récit de la passion est entièrement écrite au présent énonciatif et s'amorce ainsi : « Maintenant, c'est avril » (p. 66). Plutôt de l'ordre du commentaire métatextuel, cette partie confirme la distance qui s'est établie entre l'écriture et la passion, dont les signes appartiennent dorénavant à une « actualité périmée » (p. 67). Il en va ainsi jusqu'à l'actualisation de plus en plus présente de l'énonciation dont le proche passé se situe « ce soir » (p. 68) tandis que la passion est « quelque chose de déjà lointain » (p. 67).

Le livre aurait pu se fermer sur la fin du temps de la passion. Mais il est un dernier moment énonciatif qui encadre le récit alors que celui-ci est « sorti du temps, en somme prêt à lire » (p. 71). C'est un retour au texte, extradiégétique, hors passionnel. L'écriture est motivée par une visite inattendue de l'amant alors que la narratrice n'est *plus* dans la passion : « J'ai l'impression que ce retour n'a pas eu lieu. Il n'est nulle part dans le temps de notre histoire, juste une date » (p. 74). Ce nouveau présent d'énonciation est inscrit dans le temps extratextuel et marque son écart par rapport aux mouvements précédents en situant un autre *maintenant* : « Entre le moment où j'ai cessé d'écrire, en mai dernier, et maintenant, le 6 février » (p. 71). La mobilité du référent déictique temporel « maintenant » est particulièrement significative dans ce contexte puisqu'elle permet de lire l'évolution dans le temps du geste de l'écriture et, du même coup, de la position du sujet écrivant dans le temps. Cet écart temporel relègue la passion dans un temps révolu, non actuel de la situation d'énonciation. Le « je » énonciateur se distingue progressivement du premier « je » de l'énoncé, de l'amante. Conséquemment, la conjonction référentielle est rompue, l'amante est déportée vers une réalité autre, vers la fiction, pendant que l'instance scriptrice occupe le devant de la scène.

Cet enchaînement énonciatif nous amène à discuter d'un des aspects les plus importants de l'autofiction : la mobilité du référent déictique « je ». Le récit progresse en suivant l'évolution dans le temps de la narratrice, encore empreinte de subjectivité amoureuse. Au début, les temps verbaux et les déictiques temporels témoignent de l'absence de recul de la narratrice face à son

histoire. Puis, plus la narratrice se détache de son histoire et plus le récit se concentre sur l'écriture en procès. Le « je » énoncé réfère alors, non plus à l'amante, mais à l'instance qui écrit. Dans le dernier mouvement, la narratrice affirme : « Tout cela commence à m'être aussi étranger que s'il s'agissait d'une autre femme » (p. 76). Cette phrase témoigne de la distance « objective » qui s'installe entre le « je » énonciateur et le premier « je » de l'énoncé : l'amante. Alors que l'amante est reléguée dans un temps non actuel, la voix narrative assume, en dernier lieu, une position d'autorité en regard de son aventure révolue. Ce relais énonciatif brise le lien référentiel entre le « je » de l'amante et le sujet énonciateur.

Les premières pages du livre font également partie du retour à l'écriture, s'inscrivant dans le même procès énonciatif « hors de la passion » que les dernières pages. En effet, le livre s'ouvre sur la description d'une séquence pornographique de Canal +, brouillée et déformée par l'absence de décodeur. D'entrée de jeu, ce film qu'on devine plutôt qu'on ne le voit signifie que l'intuition d'une vérité, le dévoilement d'une réalité, passe par le brouillage d'une fiction. De plus, la narratrice fait la réflexion suivante, qui invite les lecteurs à lever une censure sur laquelle l'écrivaine n'aura plus de contrôle lors de la publication de son histoire : « Il m'a semblé que l'écriture devait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral » (p. 12).

Dans la structure du texte, le mouvement de clôture est donc particulièrement important. Tout au long du récit de la passion, l'évolution du sujet dans le temps est

perceptible d'après les indices et les repères temporels, et particulièrement si l'on porte attention à la distance que prend progressivement la narratrice face à son histoire passée. Le sujet est présenté dans un rapport dynamique au temps ; sa position énonciative progresse en synchronie avec les changements qui marquent sa passion. L'illustration de la temporalité permet de suivre ce développement. Le dernier mouvement, quant à lui, fige le temps dans le présent ; extradiégétique et métatextuel, il encadre le récit de la passion et le place sous l'égide de la mise en littérature.

D'autres aspects discursifs sont des indices de l'hybridation de l'autobiographie et du roman. L'extrait suivant, par exemple, survient quand le récit fait un bond analeptique de vingt ans alors que la narratrice retourne sur les lieux de son avortement : « Je cherchais la différence entre cette réalité passée et la fiction, peut-être seulement ce sentiment d'incrédulité, que j'aie été là un jour, puisque je ne l'aurais pas éprouvé vis-à-vis d'un personnage de roman » (p. 65). L'ambivalence entre le vrai et le romanesque est amplifiée quand on sait qu'Annie Ernaux signait en 1974 une fiction autobiographique, *les Armoires vides*, où elle empruntait la voix d'un « je » fictif, Denise Lesur, pour raconter cet avortement¹². Tout se passe comme si ce renvoi intertextuel vers un « je » romanesque, dissimulant une réalité autobiographique, rappelait que le « je » autobiographique de *Passion simple* est cette fois lui-même confiné à la fiction d'une réalité passée.

Ces observations voulaient rendre compte de la manière dont l'écriture se module en réponse à l'évolution du rapport subjectif que la narratrice entretient avec le temps de son histoire amoureuse. En insistant

sur la fictivité de la refiguration temporelle, on peut aussi lire la négociation sans fin entre le réel et l'imaginaire que provoque la représentation d'un temps vécu autrement, aussi autobiographique soit-il. La reprise par l'écriture est une tentative de dernier recours pour accéder à un temps dont la réversibilité n'est possible que dans la fiction. La véracité de l'énonciation autobiographique est ainsi replacée dans la relativité du monde des mots, de la représentation textuelle.

Comme nous le disions d'entrée de jeu, tout lecteur reconnaît aujourd'hui qu'une part plus ou moins grande de fiction investit tout récit de soi. La particularité de *Passion simple* est d'exploiter cette contamination au profit de l'imaginaire, pour reconstituer en mots une expérience réelle. L'auteure ré-active les signes subjectifs de son expérience passionnelle et temporelle pour en faire du texte, de la littérature. Par diverses stratégies énonciatives, le sujet autobiographe accepte de devenir momentanément autre à soi-même pour illustrer la part romanesque de son aventure avant de réinvestir une position d'autorité objective face à son histoire et démontrer le caractère factice de l'acte d'auto-représentation. Tout compte fait, l'écriture d'Annie Ernaux n'est peut-être pas tellement différente de celle de Serge Doubrovsky : *Passion simple* est aussi « autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage ».

Notes

1. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
2. Voir notamment « Le pacte autobiographique (bis) », dans P. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 13-35.

3. « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche » (Lejeune, *op. cit.*, 1975, p. 31-32).
4. *L'Esprit créateur*, XX-3 (1980), p. 87-97.
5. S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
6. Voir, outre l'article déjà cité, « L'initiative aux maux », *Cahiers Confrontation*, 1 (printemps 1979), p. 95-113 ; « Écrire sa psychanalyse », dans *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980 ; et « Textes en main », dans J. Lecarme, S. Doubrovsky, P. Lejeune (dir.), *Autofictions et cie*, Paris, Publidix, Cahiers du R.I.T.M., 1994, p. 207-217.
7. Pour un aperçu de quelques articles publiés au sujet de l'autofiction, voir J. Lecarme et B. Vercier, « Indécidables ou autofictions », dans *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982, p. 150-155 ; J. Lecarme, « Un nouvel horizon de l'autobiographie : de l'autofiction à la non-fiction », dans *Nouveaux horizons littéraires*, Paris, Harmattan, 1995, p. 43-50, et les différents articles présentés dans le recueil dirigé par J. Lecarme, S. Doubrovsky, P. Lejeune, *Autofictions et cie*.
8. V. Collona, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, doctorat de l'E.H.E.S.S. sous la direction de Gérard Genette, 1989 (microfiches n° 5650, Lille, ANRT, 1990), p. 34.
9. J. Lecarme, « Autofiction : un mauvais genre », dans J. Lecarme, S. Doubrovsky, P. Lejeune (dir.), *Autofictions et cie*, p. 237.
10. A. Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991 ; les citations renvoient à cette édition.
11. Annie Ernaux récuse elle-même la désignation d'autofiction pour ses œuvres : « Autofiction ne me convient pas non plus, le "je" que j'utilise [...] ne constitue pas un moyen de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle. Je crois que les deux démarches, même, sont diamétralement opposées » (« Vers un je transpersonnel », dans J. Lecarme, S. Doubrovsky, P. Lejeune, dir., *Autofictions et cie*, p. 221).
12. A. Ernaux, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, 1974.