

12 literatures

Valèria Gaillard Francesch (ed.)

Annie Ernaux: explorar el potencial de l'escriptura



Annie Ernaux:
explorar el potencial de l'escriptura



Jacques Sassier © Archives Editions Gallimard

Valèria Gaillard Francesch
(ed.)

Annie Ernaux:
explorar el potencial de l'escriptura

Col·lecció promoguda i finançada per:

UAB Universitat Autònoma
de Barcelona
Facultat de
**Traducció
i d'Interpretació**

12 literatures, 3

Primera edició: abril de 2025

© dels textos: els/les autors/es, 2025

© de la imatge de la coberta: Francesca Mantovani © Editions Gallimard

© d'aquesta edició: Universitat Autònoma de Barcelona, 2025

© de la imatge del frontispici: Jacques Sassier © Archives Editions Gallimard

Edició i producció:

Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Publicacions

Plaça de l'Acadèmia. Edifici A

08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès). Spain

T. (+34) 93 581 10 22

sp@uab.cat

www.uab.cat/publicacions

ISBN (digital) 978-84-10202-50-4



Aquest llibre està publicat amb una llicència Creative Commons CC-BY-NC-ND. El titular de l'obra autoritza a utilitzar els continguts sempre que es reconegui l'autoria. No es permet fer un ús comercial, ni la generació d'obres derivades.

Índex

Pòrtic	9
<i>Olga Torres Hostench</i>	
Nota editorial	11
<i>Valèria Gaillard Francesch</i>	
Annie Ernaux: <i>Écrire la vie</i>	13
<i>Begoña Capllonch</i>	
Des œuvres à l'œuvre. Ernaux palimpseste	27
<i>Fabio Libasci</i>	
Le spectacle des caddies d'Annie Ernaux	41
<i>Myriam Mallart Brussosa</i>	
Annie Ernaux: inscriure les formes invisibles de la dominació	57
<i>Marta Marín-Dòmine</i>	
La primera traducció catalana de <i>Passion simple</i> d'Annie Ernaux	69
<i>Xavier Pàmies Giménez</i>	
La desmesura del sentimiento amoroso en Annie Ernaux	73
<i>Nerea Rodríguez Barril</i>	
Annie Ernaux: una introducció a una literatura introspectiva de vocació social	89
<i>Valèria Gaillard Francesch</i>	

Pòrtic

Olga Torres Hostench

Degana de la Facultat de Traducció i d'Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona

El nom de la col·lecció *12 Literatures* de la Facultat de Traducció i d'Interpretació fa referència a les literatures de les 12 llengües que es poden estudiar a la facultat. Després d'un primer volum sobre l'obra de l'escriptor romanès Mircea Cărtărescu i d'un segon volum dedicat al premi Nobel portuguès José Saramago, ens fa una especial il·lusió presentar el tercer volum dedicat a la premi Nobel francesa Annie Ernaux.

Aquest llibre no només és un instrument molt necessari i oportú per difondre la rellevància d'aquesta premi Nobel en l'àmbit acadèmic. Les contribucions d'aquest volum, per la diversitat, l'estil i l'abast que tenen, poden interessar no només a un públic acadèmic, sinó també a tothom qui vulgui conèixer diferents aspectes de l'obra d'Ernaux.

Una professora de la nostra facultat, Valèria Gaillard, és traductora d'Annie Ernaux al català i editora del volum. Qui millor podria conèixer aquesta autora que la seva traductora? Sempre diem que el millor que pot passar a una traductora és que tradueixi allò que li agrada llegir. Tanmateix, Valèria Gaillard no es limita a llegir i traduir Annie Ernaux, sinó que sempre està disposada a donar a conèixer tot el que pot aportar als lectors la lectura d'Ernaux, a través dels mitjans més diversos: articles periodístics, xerrades en instituts, entrevistes i fins i tot exposicions. Aquesta traductora d'Ernaux i editora d'aquest volum també va ser comissària d'una exposició recent dedicada a Annie Ernaux a la Sala de Revistes de la Universitat Autònoma de Barcelona. Si algú llegeix aquest llibre i vol ampliar coneixements sobre Annie Ernaux, pot consultar la versió permanent en línia d'aquesta exposició en aquest enllaç: (<https://mirades.uab.cat/exposicions/biblioteques/anniernaux>). Valèria Gaillard desafia constantment la tradicional invisibilitat dels traductors i «tradueix» l'univers Ernaux en tota mena de formats i

manifestacions artístiques. Per a aquest projecte, l'editora ha aconseguit reunir en aquest volum valuoses contribucions. Annie Ernaux avui dia continua sent un referent vàlid com a escriptora, dona i persona que ha passat per diferents classes socials al llarg de la vida. De ben segur aquest llibre aconseguirà fer-vos venir ganes de llegir i/o rellegir Annie Ernaux. I podreu fer-ho en la llengua que vulgueu, gràcies a les excel·lents traduccions que hi ha del francès (i disculpeu que aprofitem fins i tot aquest pòrtic per escombrar cap a casa).

Moltes gràcies per llegir aquest tercer volum de *12 literatures!*

Nota editorial

Valèria Gaillard Francesch

En aquest volum dedicat a la premi Nobel de literatura Annie Ernaux, el tercer de la sèrie *12 Literatures* de la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, s'hi apleguen set articles que aborden des de perspectives complementàries una obra densa que es compon de poc més d'una vintena de títols publicats entre els anys 1974 i 2020. El títol del volum, *Annie Ernaux: explorar el potencial de l'escriptura*, intenta posar l'accent en la particularitat d'aquesta aposta literària inclassificable que, tot i ser narrada en primera persona, s'escapa tant de la tradicional autobiografia com de l'autoficció, una escriptura que es vol tan esmolada com per tallar allò que anomenem la veritat de l'existència. Sobre les fronteres entre la ficció i l'autobiografia versa l'article de la professora de la Universitat Pompeu Fabra, Begoña Capllonch, que analitza la singularitat de l'escriptura de la Nobel francesa que col·lectivitza el jo narratiu per arribar a plantejar-se la qüestió subjacent: la relació entre escriptura i realitat, i com aquesta pot cristallitzar en paraules.

El traductor literari Xavier Pàmies, el primer a vessar l'obra d'Annie Ernaux en català, concretament el títol *Passion simple* (1991), publicat per Llibres de l'Índex el 1992, evoca la complexitat de la tasca que va dur a terme, a més, a l'inici de la seva carrera com a traductor literari. D'aquesta manera, comparteix algunes de les dificultats de traducció amb què va topar, com ara el minuciós treball amb els temps verbals, o bé les múltiples marques culturals que apareixen en un text que es presenta inscrit en la història, tot plegat en un exercici enriquidor i revelador de l'escriptura ernausiana.

L'escriptora i professora Marta Marín-Dòmine s'interessa en el seu article «Annie Ernaux: inscriure les formes invisibles de la dominació» per les crítiques que ha rebut la manera d'enfocar la literatura del jo d'Annie Ernaux, i analitza

l'obra de l'autora francesa des del concepte d'«autosociobiografia», tot establint els vincles amb el pensament de Pierre Bordieu, una de les influències principals de l'escriptora normanda. Així mateix, analitza el rebuig, per part d'Ernaux, de l'etiqueta d'«autoficció», i la reivindicació, en canvi, de la noció de «transfugisme de classe» que travessa els seus llibres.

A «Des œuvres à l'œuvre. Ernaux palimpseste», el professor de la Universitat de Bolonya, Fabio Libasci, aplica el concepte de «palimpsest», desenvolupat en el marc de la teoria de la literatura per Gérard Genette, per subratllar les escriptures precedents que alimenten un text. Libasci explora els motius pels quals Ernaux «necessita citar per incitar-se a viure i tot seguit escriure aquestes passions». L'ordre cronològic entre vida i literatura es veu, així, capgirat. Ficció i vida imbricades en un joc literari que fa que l'amor es pugui entendre com un «estrany i continu palimpsest». D'aquesta manera, Libasci descabdella la relació entre desig i creació, entre escriptura i veritat.

Myriam Mallart, professora de la Universitat de Barcelona, desenvolupa una arqueologia d'objecte tan simbòlic com aparentment anodí, els carretons de supermercat, al seu article «Le spectacle des caddies d'Annie Ernaux». Es tracta d'un angle d'entrada certament original per examinar un dels pocs escrits obertament assagístics de l'escriptora, *Regarde les lumières mon amour* (2014), fruit d'un encàrrec i en el qual l'escriptora fa un dietari de les seves visites a l'hipermercat Trois Fontaines de Cergy, on resideix, i que visita del novembre del 2012 a l'octubre del 2013. En l'estela d'*Au bonheur des dames*, d'Émile Zola, Ernaux es fixa en aquest univers femení fet d'objectes tan banals com reveladors de les xacres d'una societat.

Nerea Rodríguez Barril, de la Universidad de Santiago de Compostella, en el seu article «La desmesura del sentimiento amoroso en Annie Ernaux», se centra en el títol de *Passion simple* per examinar-lo a la llum dels *Fragments d'un discours amoureux*, de Roland Barthes. Partint de les premisses barthianes en termes d'amor, Rodríguez revisa la concepció de la passió en l'escriptora francesa i il·lumina amb una nova llum el sentiment rei. Rodríguez mostra, així mateix, com l'obsessió amorosa es manifesta en el mateix llenguatge i desafia les convencions literàries.

Finalment, l'article que clou el volum, «L'escriptura del jo abocada al nosaltres», és una presentació general del recorregut vital i literari d'Annie Ernaux, una mirada als seus compromisos socials i creatius que van estretament units, en un intent d'exposar els motius pels quals va ser distingida amb el premi Nobel de literatura l'any 2022, la primera dona —recordem-ho— que ha merescut aquest guardó a França.

Annie Ernaux: *Écrire la vie*

Begoña Capllonch¹

Existesc perquè escric.

...

No puc ésser ni sóc més que literatural!

Ponç Pons, «Dictat d'amor».

Resumen: En estas páginas abordaremos el modo en que Annie Ernaux, apartándose deliberadamente de la ficción y recurriendo a sus propias vivencias, trata de palpar lo real a través de su escritura —mediante incursiones metaliterarias o la colectivización del sujeto narrativo, por ejemplo—, pero sin caer en el solipsismo; un planteamiento que parece impugnar la naturaleza ficcional de la literatura, y que nos cuestiona hasta qué punto esa huidiza dimensión en la que vivimos puede fraguar en la palabra escrita.

Palabras clave: Ernaux, ficción, verdad, autobiografía, sujeto transpersonal.

Literatura sin ficción, verdad sin refrendo

A propósito de la tesis planteada por Roman Jakobson en torno a la *literariedad*, respecto de esa «*differentia specifica* of verbal art» que nos permitiría discernir entre una obra literaria y cualquier otro tipo de conducta verbal (Jakobson, 1960: 350), y ante el escollo que representaría reducir esa especificidad a ciertas peculiaridades formales, Gérard Genette (1991: 31) arguyó una perspicaz distinción entre aquella literatura que se destacaría por la inventiva de sus asuntos (*fiction*) y aquella otra que lo haría por la singularidad de su expresión (*diction*); parámetros que, obviamente, no tendrían por qué excluirse. Huelga decir que ni Jakobson ni Genette pretendieron *acotar* las particularidades de lo literario ni, menos aún, *definir* la naturaleza siempre mudable y proteica de la literatura; sencillamente

1. Universitat Pompeu Fabra. E-mail: begona.capllonch@upf.edu

—aunque con toda la complejidad que el asunto requiere—, y a tenor de una serie de innegables evidencias, discurrieron con entendimiento acerca del fenómeno literario. Pues bien: la práctica totalidad del corpus de Ernaux supondría, *a priori*, un desafío a todos esos planteamientos, en virtud de su firme descarte de la ficción —sus escritos son testimoniales y experienciales— y de su enérgico rechazo a cualquier mistificación de índole estilística.

Como bien sabemos, ya Aristóteles (*Poética*, I, IX, 1451b) había declarado que reportar lo sucedido (lo verdadero) competería al historiador, mientras que lo propio del poeta (del literato) sería expresar lo que podría suceder, es decir, lo verosímil, lo plausible. Para Ernaux, sin embargo, la verdad y el anclaje histórico-social de lo relatado resultan inexcusables, y es por esto por lo que, aunque en ocasiones puedan compararla con otras escritoras que también ahondan en asuntos autobiográficos y particularmente íntimos como el de la infancia o la sexualidad, ella siempre se desmarca al argüir la veracidad de lo que narra. Tal sería el caso, por ejemplo, de Marguerite Duras; ciertamente, las cuestiones tratadas por ambas autoras podrían equipararse, pero lo que sobre todo las distingue, además de la tendencia exógena y desafecta que caracteriza la prosa de Ernaux, es que la escritora normanda siempre rehúsa cualquier tipo de recreación, y tanto de acontecimientos como de circunstancias contextuales:

Marguerite Duras fictionne sa vie, je m'attache au contraire au refus de toute fiction. Le traitement de l'espace et du temps est avant tout poétique chez elle [...]. Nos écritures [...] diffèrent à l'extrême. Ce qui nous sépare peut-être le plus, c'est l'absence d'historicité et de réalisme social de ses textes (Ernaux, 2003: 85-86).

De hecho, la propia Ernaux reconoce que sus trabajos podrían situarse entre la literatura, la sociología y la historia, aunque, a su juicio, la propia naturaleza escrituraria de su quehacer y su compromiso para con lo narrado ya afiliarían sus textos al ámbito de la literatura (pero entendiéndola al margen de cualquier género prefijado): «je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du *vivant* sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l'exigence d'écriture, l'engagement absolu du sujet dans le texte» (Ernaux, 1993). A decir verdad, para Ernaux la literatura carecería de esencia susceptible de ser definida, y textos no clasificados como *literarios* como los filosóficos de Michel Foucault o los sociológicos de Pierre Bourdieu, por ejemplo, tendrían, a su parecer, «valeur de littérature» (Ernaux, 2003: 113). En consecuencia, y más que a la literatura propiamente dicha, el ámbito al que prefiere referirse la autora es al de la escritura; al de una actividad que, para ella, tendría un carácter más heurístico que mimético (en el sentido aristotélico del término),²

2. Efectivamente, la *mimesis* como acto de representación presupone una injerencia de carácter fictivo, razón por la cual podría equivaler a la *ficción*, tal como lo argumentaba Genette: «il ne peut y avoir de

pues se trataría de «découvrir en écrivant ce qu'il est impossible de découvrir par tout autre moyen [...]. Découvrir quelque chose qui n'est pas là avant l'écriture» (Ernaux, 2003: 137).

Ahora bien: el prurito de veracidad y hasta de justeza que Ernaux siempre ha perseguido no son, precisamente, características de elemental consecución, y es por eso por lo que nuestro cometido aquí será el de abordar el modo en que sus libros —ella rehusaba llamarlos *œuvres* (Ernaux, 2003: 17), razón por la cual evitaremos el término— escriben la realidad. Aunque, en rigor, deberíamos referirnos a *lo real*, puesto que lo que denominamos *realidad*, en definitiva, no es sino un constructo, una dimensión hacia la que apuntamos de manera sesgada a través del lenguaje:

Le réel [...] se distingue de ce qu'on appelle communément la réalité, plus justement, la représentation de la réalité, puisque la réalité elle-même [...] on n'en sait pas grand-chose. [...] La représentation fait référence à un objet mais, est-il nécessaire de le répéter, elle n'est pas cet objet. Elle est prise dans un système référentiel qui fait abstraction de l'objet pour se substituer à lui, ne donnant qu'une notion de l'objet (Lévy, 1987: 834).

Ciertamente, la realidad no es sino la conceptualización convencionalizada de una coordenada espacio-temporal, cuya descripción también responde, en consecuencia, a una serie de convenciones de representación que nos permiten reconocerla y que designamos como *realismo*; que este se fundamente en hechos efectivamente vividos o simplemente imaginados no sería relevante, aunque, en el caso de Ernaux, esta cuestión cobra especial importancia, dado que es lo acontecido —que no lo supuesto (es decir, lo considerado verdadero sin la necesidad de que lo sea)— lo que insufla su escritura. De hecho, ese habitual pacto tácito que en la teoría literaria conocemos como la *willing suspension of disbelief* (Coleridge), y mediante el cual un lector asume como verdaderas las premisas que sostienen el mundo ficticio que el texto literario ha creado, no tendría que ser pertinente aquí, dado que la autora no ha dejado de subrayar —aunque con ciertos matices, como enseguida veremos— la facticidad en torno a la cual su corpus orbita. Curiosamente, hasta podría producirse el efecto contrario, pues, si bien en la comunicación ordinaria los hablantes tienden a tomar por ciertos los contenidos de los mensajes en virtud de los principios fundamentales de la Pragmática —que son la cooperación y la sinceridad (Villanueva, 2021: 460)—, cuando un lector acepta

création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'événements imaginaires [...]. Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire *mimésis* par *fiction*» (Genette, 1991: 12).

esa voluntaria suspensión del descreimiento lo hace porque ya asume que el universo en el que va a adentrarse constituye una ficción, por lo que el hecho de saber que, en este caso, el texto remite a sucesos verídicos podría suscitarle, en cambio, cierto recelo.

No obstante, ¿en qué medida la autora podría, verdaderamente, transmitirnos lo real?, ¿es acaso *transliterable* lo que vivimos? Como afirmaba Javier Marías en su perspicaz discurso de ingreso a la Real Academia Española, la transcripción de lo vivido es materialmente imposible, puesto que:

lo que uno ve y vive es por definición fragmentario y sesgado, y la simple ordenación de los vocablos y frases que uno emplea en la relación de algo es ya una infidelidad a ese algo. [...] Tal cosa como un testimonio fidedigno resulta del todo imposible, y no sólo por nuestra posición subjetiva y limitada, que de todo nos da un conocimiento incompleto, sino por el instrumento —la lengua— de que nos valemos (Marías, 2008: 18-19).

Cualquiera que se dedique a contar algo cierto, algo pretendidamente verídico, algo ocurrido o acaecido, sea un cronista, un historiador, un memorialista, un biógrafo, será siempre susceptible de ser corregido, enmendado, aumentado o desmentido [...], y, además, al recurrir a la palabra, están echando mano, como vimos antes, de un instrumento impreciso, metafórico, siempre inexacto, obligadamente figurado, meramente sustitutivo y hasta cierto punto inservible para la tarea (Marías, 2008: 28-29).

Está claro que las experiencias por las que atravesamos no se pueden transubstanciar en las palabras, ya que el lenguaje, en efecto, no es sino el instrumento simbólico que nos permite *representarnos* el mundo —que no encarnarlo o corporizarlo. Pero para Ernaux no se trataría, propiamente, de transmitir la vida *a través* de la escritura, dado que el acto mismo de escribir ya le resultaría consubstancial al propio vivir: «Écrire fait partie de ma vie comme manger, dormir, c'est une sorte d'état» (en Aubonnet, 1994). Y de ahí esa naturaleza heurística de su escritura a la que más arriba hacíamos referencia, puesto que las palabras no serían en modo alguno subsidiarias de lo vivido, aunque tampoco una especie de reemplazo de la propia vida, como así lo había declarado, por ejemplo, Duras respecto de su obra³ (por seguir con el contrapunto de una autora aparentemente similar, pero

3. De este modo se lo manifestó la autora a la periodista italiana Leopoldina Pallotta della Torre, en una de sus más citadas entrevistas: «que le texte prenne ma place, de façon que j'existe moins. Je ne parviens à me libérer de moi que dans deux cas : par l'idée du suicide et par celle d'écrire» (en Gosztola, 2018: 131-132). En el caso de Ernaux, en cambio, la escritura la arraiga a la andadura vital, aunque en su ejercicio opere por objetivación.

en realidad muy distinta). Para Ernaux, escribir supondría, en todo caso, una actividad congénita a su proceso vital, luego sin pretender convertir su existencia en literatura. Así pues, la propia materialidad de la escritura no haría sino atestiguar ese acto mismo de escribir cual quehacer que registra la secuencia temporal de una vida efectivamente vivida y con plena consciencia de ello. Y de este hecho inapelable, además, nos da testimonio la propia Ernaux en diversas ocasiones, y hasta en su propia literatura: «Hier, cette certitude, j'écris mes histoires d'amour et je vis mes livres, dans une ronde incessante» (Ernaux, 2002: 269).

Por lo tanto, el parámetro opuesto a la ficción no sería, en la escritura de Ernaux, la realidad, sino la verdad; pero la verdad de lo que se ha vivido no es propiamente verificable como las sentencias de la lógica de enunciados, porque no es unívoca ni congruente; es algo mucho más lábil e inaprensible que no puede inferirse con exactitud de ciertas palabras, de una estructura concreta o de esta o aquella perspectiva, pues es la verdad movediza e inconsistente de lo que se desmorona, de lo que se disipa tras apenas haberse vivido: «Pour moi, la vérité est simplement le nom donné à ce qu'on cherche et qui se dérobe sans cesse» (Ernaux, 2003: 30). La vida, obviamente, no es lineal ni monódica, sino una maraña de resonancias no *verbalizables* ni *transcribibles*, y de ahí que la creación de Ernaux, por lo menos teóricamente, escape a la representación mimética y a la transcripción estatutaria. No importa el modo —o las infinitas modalidades, de hecho— en que la autora habría podido relatar una experiencia vivida, sino la forma en que lo ha acabado haciendo a tenor de lo que vivió, y que constituye, en definitiva, el único bastión al que poder aferrarse; por más que lo relatado pueda siempre enmendarse o desmentirse *ad infinitum*, y por más que las palabras resulten —como no podría ser de otro modo— imprecisas, metafóricas y obstinadamente inexactas, como bien apuntaba Marías. Veamos, pues, cómo los textos de Ernaux desmarañan los hilos y conciertan las voces de todo aquello que el tiempo silencia y que la escritura emborriona.

Libros, diarios, notas: los asedios a la vida

Tal y como le precisó a Frédéric-Yves Jeannet, Ernaux sí que optó por recurrir a la ficción en sus primeros trabajos (en *Les armoires vides*, *Ce qu'ils disent ou rien* y *La femme gelée*), que se publicaron, además, bajo el epígrafe consuetudinario de *novelas*; pero fue a partir de *La place* cuando inauguró una segunda modalidad de escritura «qui pourrait être qualifiée de *récit autobiographique* parce que toute fictionnalisation des événements est écartée et que, sauf erreur de mémoire, ceux-ci sont véridiques dans tous leurs détails» (Ernaux, 2003: 23). Con todo, esa etiqueta de *récit autobiographique* tampoco le parecía lo suficientemente adecuada, pues juzgaba que *La place*, *Une femme*, *La honte* y, especialmente, *L'événement* eran

textos menos autobiográficos que *auto-socio-biographiques*, y *Passion simple* y *L'occupation*, por ejemplo, resultarían «des analyses sur le mode impersonnel de passions personnelles» (Ernaux, 2003: 23). Como constatamos, pues, serán muchos y muy sutiles los enfoques que empleará la autora, dado que su cometido de plasmar la *verdad* no podría correlacionarse, como decíamos, con ninguna pauta de expresión prefijada. Y la cuestión es que, en ningún caso, cabrá esperar esa común restricción al yo que podríamos deducir de cualquier ejercicio autobiográfico convencional, puesto que esa nueva modalidad de escritura supuso, para la autora, un auténtico trabajo de exploración en donde el *yo* se desleiría en un espacio mucho más vasto e impersonal, y lo interesante es que esta nueva tesitura le planteaba un sinfín de posibilidades, además de dispensarle una inusitada libertad: «Un horizon s'est dégagé en même temps que je refusais la fiction, toutes les possibilités de forme se sont ouvertes» (Ernaux, 2003: 23).

Su referencia a la *forme*, sin embargo, no debe entenderse aquí en el sentido de artificio ni, menos aún, de adulteración: se trata, sencillamente, del modo en que la autora trata de concretizar aquello que va a escribir y que se le presenta, *a priori*, como una especie de nebulosa (Ernaux, 2003: 50), y esta es una precisión substancial, pues, aparte de su exigente y concienzuda tarea de *composer* libros, no hay que olvidar que Ernaux también ha ido confeccionando, y desde su adolescencia (aunque no de manera constante), un diario íntimo manuscrito en el que prevalecen la inmediatez y la espontaneidad, y sin otro objetivo que el de «laisser une trace d'existence» (Ernaux, 2003: 24). Según la autora, este ejercicio de diarista siempre le ha resultado mucho más limitado y menos libre que el de escribir libros, debido a que estaría sujeto a la urgencia de las circunstancias que lo motivan, lo cual ya nos delata que esa *verdad* con la que quiere pergeñar su literatura, lejos de responder a una automática traslación de situaciones y acontecimientos, implica un primoroso ejercicio de composición y de hechura, y tanto es así, que las dudas y dificultades que le han ido surgiendo en su quehacer literario también han sido objeto de otro tipo de diario, pues, además del antes mencionado dietario personal, Ernaux también ha ido cumplimentando una especie de *journal d'écriture* donde habría ido anotando los breves y dilemas que le plantea su oficio —o, más bien, su necesidad— de escribir, puesto que todos estos obstáculos lo que hacen es avivar su ingenio: «la difficulté, le blocage [...] obligent à inventer, découvrir, des solutions artistiques nouvelles» (Ernaux, 2003: 140). Como enseguida veremos, será muy común en los libros de Ernaux el entrecruce de todos estos estratos y filamentos escriturales que se irán desgranando en sus textos junto con frecuentes incursiones metaliterarias y otros rasgos específicos como los desdoblamientos del yo narrativo en los que nos detendremos en la próxima sección, ya que en el corpus de Ernaux, libros y diarios se diría que ejercen la función de paratextos de ese texto principal *aún* no escrito que es el de la vida.

Y es que, en Ernaux, no es la memoria *per se* la que contornea el dibujo de lo acontecido: es la creación escritural la que restituye los trazos que el olvido desdibuja. Los recuerdos, al fin y al cabo, son lábiles y efímeros, están modelados por las emociones. Y de ahí que los diarios desempeñen también una función determinante en la tarea creativa, ya que incluso pueden llegar a impugnar lo relatado. Así, si bien en *Passion simple*, por ejemplo, la autora narraba la relación íntima que había mantenido con un diplomático ruso, al releer los fragmentos de su diario íntimo que se referían a esa experiencia en cuestión, Ernaux advirtió «qu'il y avait dans ces pages une vérité autre que celle contenue dans *Passion simple*» (Ernaux, 2001: 15), por lo que decidió entonces, casi por una prescripción interior, publicar esos pasajes de su diario bajo el revelador título de *Se perdre*, y lo hizo sin modificación alguna, salvo la minucia de reemplazar el nombre del que fue su amante por su inicial; un detalle que también respondería a una cuestión de exactitud y de fidelidad (para consigo misma y respecto de lo acontecido), ya que, más allá de preservar el anonimato de ese individuo, «cette déréalisation conférée par l'initiale me semble correspondre à ce que cet homme a été pour moi: une figure de l'absolu, de ce qui suscite la terreur sans nom» (Ernaux, 2001: 15).

Algo similar le ocurrió entre *Une femme* (el libro que escribió y publicó sobre su progenitora tras la muerte de esta) y «*Je ne suis pas sortie de ma nuit*», un trabajo publicado más tarde y que constituye la transcripción exacta de las notas rápidas y algo desordenadas que Ernaux tomaba al ir a visitarla a una *maison de retraite*, puesto que, ya al final de su vida, su madre padeció Alzheimer. La consciencia de sí que la enfermedad le arrebatava a la madre, pues, se diría que destila de los jirones de escritura que la hija parchea. Y el título del libro, que aparece entrecomillado, reproduce las últimas palabras que su madre había escrito en una carta; unas palabras que hoy leemos clamorosamente lúcidas porque reflejan esa dimensión de oscuridad en la que el individuo se sume ante la falta de memoria, pese a que esa noche llamee ahora en la letra impresa de la cubierta del libro. Durante mucho tiempo, Ernaux juzgó que nunca publicaría esas notas, y no solo porque le recordaban el desolador proceso de deterioro al que la enfermedad sometió a su madre, sino porque deseaba «laisser de ma mère et de ma relation avec elle, une seule image, une seule vérité, celle que j'ai tenté d'approcher dans *Une femme*» (Ernaux, 1997: 12). Más adelante, sin embargo, cambió de parecer, pues, como ya hemos señalado, la verdad no puede corresponder a una única forma, por lo que cualquier intento de constreñirla debe ponerse en cuestión: «Je crois maintenant que l'unicité, la cohérence auxquelles aboutit une œuvre [...] doivent être mises en danger toutes les fois que c'est possible» (Ernaux, 1997: 12-13); al fin y al cabo, la enfermedad había convertido a su madre en una persona distinta, pese a que, obviamente, seguía siendo su progenitora, y de ahí que resolviese publicar entonces todas esas notas «telles qu'elles ont été écrites dans la stupeur et le bouleversement que j'éprouvais alors. Je n'ai rien voulu modifier dans la transcription de ces mo-

ments où je me tenais près d'elle, hors du temps» (Ernaux, 1997: 13). La fecha y el momento, en efecto, se fijan en la escritura, pero la esencia de vida que se infiere sobrepasa lo cronológico para permanecer en ese perpetuo *hors du temps*.

Por lo tanto, si bien la falibilidad del recuerdo convierte la página escrita en el único testimonio tangible, esa página escrita, a su vez, no puede sino atestiguar, en ocasiones, la propia fragilidad de la memoria y hasta la inconsistencia misma de lo rememorado, tal y como Ernaux se decía a sí misma en un momento del diario reproducido en *Se perdre*:

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est l'erreur constante de chronologie que je fais dans cette histoire, d'une certaine chronologie de mes sentiments, de la réalité de nos rapports et des événements extérieurs. [...]. Ce qui compte n'est donc pas la réalité de nos rapports, mais la perception que j'en avais (Ernaux, 2001: 118).

Efectivamente, no es la realidad lo que podemos aprehender, sino lo que, de manera precaria, percibimos de ella, y esa percepción difícilmente descriptible, pero que se impregna en nuestro ser, es lo que constituye esa *verdad* que la autora trata de captar mediante formas diversas en esos trazos de escritura que resultan asedios al vivir.

En el caso de *Memoire de fille*, por ejemplo, asistiremos a la reconstrucción de unos hechos (el de la primera experiencia sexual de la autora) casi propiciados por una efeméride: la narradora tratará de invocar pertinazmente lo ocurrido el 16 de agosto de 1958 el *mismo* día de agosto pero de 2003, como si, observándose en un espejo de 2003 (mediante sus notas y otros elementos como fotografías y algunos enseres), pudiera ver reflejada su imagen de 1958, «comme si cette écriture-anniversaire quotidienne, ininterrompue, était la plus à même d'abolir l'intervalle des quarante-cinq années, comme si [...] l'écriture me donnait un accès à cet été-là aussi simple et direct que de passer d'une pièce à l'autre» (Ernaux, 2016: 17). Como se observa, pues, la autora trae al presente restos del pasado que reconstruye en un ahora escritural como si el tiempo pudiera comprimirse, por lo que para plasmar lo esencial —que no la realidad convencionalizada, insistimos—, parece necesario tergiversar la coherencia de las convenciones del relato realista (que resulta, en rigor, un artificio). Ernaux recompone lo real como un pintor cubista que nos presenta, en el mismo plano bidimensional, el anverso y el reverso de un mismo objeto para mostrar su verdadera completitud, aunque la argucia compositiva haga que la percepción de ese objeto desmembrado en el lienzo no se corresponda con la que tendríamos en una visión frontal del mismo. Pero ¿es que acaso la pintura realista, al igual que el relato convencionalmente realista, no implican ya una desrealización? Adentrémonos ahora en otra de las características de la escritura de Ernaux: la de la colectivización del yo narrativo.

Un sujeto pluripersonal para una autobiografía impersonal

Como Ernaux vierte en sus escritos sus propias vivencias, casi inadvertidamente hemos ido identificando el yo narrativo de sus trabajos con la voz de la propia autora; así pues, estaríamos contraviniendo el principio fundamental de la narratología, que dicta que la voz narradora es la instancia que media entre el autor histórico y el texto; salvo que, como en este caso, quien escriba decida, deliberadamente, encarnar esa voz que vehicula el relato y que puede estar dentro o fuera de la diégesis (aunque siempre en una dimensión diferente a la del autor, dado que no deja de ser una creación). Pero, aun cuando en los textos de Ernaux podamos identificar a la propia autora en el yo narrativo, lo cierto es que tanto la función de esa identificación como los efectos que produce resultan muy distintos de como los esperaríamos. Para empezar, ese yo se distancia diametralmente de la posición privilegiada que le hubiese brindado a la autora ese punto de vista subjetivo y que le hubiese permitido, por ejemplo, abismarse en los vericuetos más íntimos de su persona, porque el objetivo de Ernaux no es en modo alguno la introspección psicológica: «mes zones d'ombre personnelles ne m'intéressent pas trop [...]. Il me semble qu'en écrivant, je me projette dans le monde [...]. C'est tout le contraire d'un *travail sur soi*» (Ernaux, 2003: 55). La autora no parte de su experiencia para ahondar en su propio yo, sino para extraer lo real colectivo, y de ahí que no le satisficiera la expresión de *relato autobiográfico* ni la ambigua de *autoficción*. En realidad, ese paso del *je fictif* al *je véridique* significaría, para Ernaux, no un modo de pertrechar su identidad, sino, precisamente, la forma más legítima de abordar la alteridad mediante una especie de instancia *transpersonal*:

Autofiction ne me convient pas non plus. Le *je* que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de « l'autre » qu'une parole de « moi » : une forme transpersonnelle, en somme. Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle (Ernaux, 1993).

Y es por eso por lo que el yo narrador de sus escritos también puede revestirse de otros pronombres, como ocurre paradigmáticamente en *Les années*; un libro que calificó de autobiografía impersonal y en el que, describiendo una serie de fotografías propias de diferentes etapas de su vida, la autora emplea los pronombres *elle*, *on* y *nous*. Ernaux, por lo tanto, desplaza su individualidad hacia la colectividad, pues su presencia en las fotografías es el hilo conductor del tiempo transcurrido, de seis décadas de historia; su figura es, en consecuencia, no el texto, sino el pretexto; el punto de partida de un *roman total* donde su circunstancia particular tiene todo el alcance del arquetipo social, pero sin el carácter abstractivo de ese

ente arquetípico. En esas fotografías (que, muy oportunamente, no se reproducen en el libro) aparece Ernaux, sí, pero podría tratarse de cualquier otra persona, aunque su condición de testimonio histórico es lo que le confiere a esa visión impersonalizada la pátina de verdad requerida. De ahí que la expresión de *autobiografía impersonal* no constituya un oxímoron, dado que el adjetivo cumple una auténtica función de predicación afirmativa, y de ahí que el *je transpersonnel* no suponga ninguna *contradictio in terminis*, porque se trata de un yo que franquea la subjetividad individual para señorear en la idiosincrasia colectiva. Y solo en la última fotografía, la voz narrativa emplea el pronombre personal de primera persona (*moi*), porque su imagen en esa instantánea en particular coincide con la que la autora tiene en el momento de la enunciación de ese fragmento, lo cual atestigua, a su vez, el curso temporal de todo el relato: «Elle est cette femme de la photo et peut, quand elle la regarde, dire avec un degré élevé de certitude, dans la mesure où ce visage et le présent ne sont pas disjoints de façon perceptible [...]: c'est moi» (Ernaux, 2008: 233).

Ernaux aplica el mismo distanciamiento cuando se refiere a sus seres más cercanos, como ocurre de manera notoria con su madre en *Une femme*. Como ya habíamos apuntado, la autora se centra, en este libro, en la vida, enfermedad y fallecimiento de su progenitora, pero en el propio texto ya nos advierte sobre esa objetivación: «j'essaie de décrire et d'expliquer comme s'il s'agissait d'une autre mère et d'une fille qui ne serait pas moi. Ainsi, j'écris de la manière la plus neutre possible» (Ernaux, 1987: 62). De hecho, nótese que el título no reza *Ma mère*, sino *Une femme*: un sintagma deíctico que podría apuntar no solo a cualquier otra mujer, sino incluso a sí misma, pues no en vano la autora hasta se reconoce en la figura de su madre en un instante de verdadera y fatal anagnórisis: en un momento dado, sentada frente a su progenitora, experimenta una «Impression terrible de dédoublement, je suis moi et elle» (Ernaux, 1997: 23). En *Mémoire de fille*, como vimos, el pasado revivía en el presente (la mujer adulta es también aquella muchacha inexperta), y aquí, es el futuro el que se vivifica en el ahora (la misma mujer adulta no deja de ser la anciana en que se convertirá). Su voz integra el *fue* y el *será* que componen el arco temporal de cualquier individuo, y con independencia de la peculiaridad de sus circunstancias vitales, dado que ese sujeto transpersonal asume la voz de una verdad colectiva. Y por esta razón, es ese buscado distanciamiento respecto de los hechos particulares lo que propicia que la autora opte por un estilo neutro o *plat* que podría vincularse, como ella misma declara, a *l'écriture blanche* de Roland Barthes (es decir, a ese estilo transparente y atonal al que se refería Barthes en *Le degré zéro de l'écriture*, a propósito de una lectura de *L'étranger* de Camus), aunque Ernaux se apresura en apostillar que esas clasificaciones más bien competirían a los estudiosos de la literatura, pues un ejercicio deliberado de este tipo de escritura también podría considerarse como una elección estilística, lo cual la contradeciría por completo:

La seule écriture que je sentais *juste* était celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé [...]. Ces lettres auxquelles je fais allusion étaient toujours concises, à la limite du dépouillement, sans effets de style [...]. Qu'on rattache cette façon d'écrire à l'écriture *blanche* définie par Barthes, ou au minimalisme, c'est l'affaire des chercheurs en littérature (Ernaux, 2003: 34-35).

En consecuencia, y aun tratándose de un yo que suscitase la identificación de la voz narrativa con la de la autora, ese yo no sería concluyente para transmitir lo fidedigno, pues el grado de veracidad que presentan tanto *Journal du dehors* como *La vie extérieure*, por ejemplo, que son libros en los que apenas aparece el yo (y adviértase esa referencia a lo exterior, a lo presuntamente ajeno), no sería menor, según Ernaux (2003: 30), que el de otros textos de su corpus. Para la autora, esos libros incluso serían equiparables, en lo que concierne a lo testimonial, a un trabajo fotográfico (en Aubonnet, 1994), porque no es propiamente la articulación del pronombre de primera persona lo que permite acercarnos a lo vivido, sino la configuración misma de la escritura y todo lo que conlleva: «c'est l'écriture, globalement, qui détermine le degré de vérité» (Ernaux, 2003: 30). Lo personal, en definitiva, concierne a la persona, es decir, a todos los individuos, por lo que ese yo sería menos introspectivo que prospectivo o especular:

« je » ne suffit pas à déterminer un type d'écrits et même si l'on ne considère qu'un « je » vraiment autobiographique, il y a des différences énormes entre les écrits qui ressortissent à ce genre. Le « je » que j'emploie est une sorte de lieu traversé par des expériences très peu particulières, banales même (la mort, l'inégalité sociale et culturelle, la passion, les transports en commun). Ce n'est pas un « je » intérieur, introspectif, plutôt un « je » miroir, passé au crible de l'analyse socio-historique (Ernaux, en Aubonnet 1994).

Por este motivo, y aunque Ernaux siempre aborde los hechos que, de manera indudable, han marcado su propia existencia, su implicación en lo escrito no ejerce esa casi inevitable tiranía que, sobre el material narrado, podemos observar en la narrativa autobiográfica y psicologista tradicional (o, incluso, en la [auto]ficción); una tiranía contra la que, especialmente a finales de los años sesenta, se rebelaron algunos autores como el mencionado Roland Barthes (*La mort de l'auteur*), Michel Foucault (*Qu'est-ce qu'un auteur ?*) o Jacques Derrida (*De la grammatologie*), puesto que ese presunto control ejercido por el escritor no solo condicionaba también la recepción de la obra y su interpretación, sino que le negaba su propia existencia como escritura misma, como entidad autónoma pluri-significativa que ha de pervivir en las arterias de la historia y de la cultura. ¿Y no son acaso esa historia cotidiana y esa cultura común las que nos brinda la escritura

de Ernaux mediante su yo transpersonal? En realidad, hasta lo más íntimo comprende, para la escritora, lo colectivo, por lo que incluso lo más privado es de interés común y no deja de ser esa *materia* a la que la escritura dará forma, y una forma que devendrá en un discurso perteneciente al orden social en general:

L'intime est encore et toujours du social, parce qu'un *moi* pur, où les autres, les lois, l'histoire ne seraient pas présents est inconcevable. Quand j'écris, tout est chose, matière devant moi, extériorité, que ce soit mes sentiments, mon corps, mes pensées ou le comportement des gens dans le RER (Ernaux, 2003: 139).

Lo que no podemos obviar, sin embargo, es que esa actividad *modelizadora* —y tanto de lo personal como de lo público— constituye, como cualquier otro tipo de modelización, una operación cognitiva (y no por los efectos que podría causar ni por sus posibles funciones, sino de manera intrínseca), y esa misma operación cognitiva —que parte de una dimensión física o psíquica de la que se extraen series de datos que son procesados de modo diverso— es también inherente, y particularmente inherente, como bien argumentó Jean-Marie Schaeffer (1999: 319-320), a las ficciones.

*

Como declarábamos al inicio de estas páginas, el corpus de Ernaux se diría que se aparta tanto de la *diction* como de la *fiction*, aunque cabría precisar que esa ausencia de estilo no supone ya sino un singular estilo, y que ese apartamiento de lo fictivo no puede eludir el inexcusable acto de modelar (*finger*) que está implicado en la *fictio*. A fin de cuentas, y como la propia autora apunta en los preliminares de *Écrire la vie*,⁴ en realidad nunca habría perseguido escribir *su* vida y ni siquiera *una* vida, sino *la* vida en sentido lato:

avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle: le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. [...] J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le « je » qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent (en Strasser, 2012: 174).

4. Este fue el título que, muy reveladoramente, escogió la autora para un volumen que, aparecido en 2011 en la colección «Quarto» de Gallimard, reúne varios de sus libros ya entonces publicados, junto con algunas fotografías y otros textos breves.

Ernaux, en definitiva, integra en la verdad de un yo colectivo o transpersonal lo que la ficción abstrae en innúmeros yoes concretos que no por imaginarios ostentan menor entidad, porque tanto esa voz habitada como las de los ficticios ausentes acaso serán lo único que perdure. Lo que nos convierte, paradójicamente, en poco más que en literatura.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1999). *Poética*, trad. Valentín García Yebra, Gredos.
- AUBONNET, B. (1994). «Entretien avec Annie Ernaux», *Encres vagabondes*, n.º 1 [en línea], [consulta: 09.01.2024], [<https://www.encres-vagabondes.com/rencontre/ernaux.htm>].
- ERNAUX, A. (1987). *Une femme*, Gallimard.
- (1993). «Vers un je transpersonnel», *Autofictions & Cie*, ed. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune, Cahiers du RITM, n.º 6 (Université de Paris-X) [en línea], [consulta: 19.12.2023], [<https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/>].
- (1997). *«Je ne suis pas sortie de ma nuit»*, Gallimard.
- (2001). *Se perdre*, Gallimard.
- (2003). *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Stock.
- (2008). *Les années*, Gallimard.
- (2016). *Mémoire de fille*, Gallimard.
- GENETTE, G. (1991). *Fiction et diction*, Seuil.
- GOSZTOLA, M. (2018). *Chroniques & critiques*, préface de Didier Bazy, Les Éditions de Londres.
- JAKOBSON, R. (1960). «Closing Statement: Linguistics and poetics», *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok, pp. 350-377 [en línea], [consulta: 20.12.2023], [https://monoskop.org/images/archive/8/84/20141028191454%21Jakobson_Roman_1960_Closing_statement_Linguistics_and_Poetics.pdf].
- LÉVY, S. (1987). «Traduire le réel», *MLN*, vol. 102, n.º 4, pp. 832-846.
- MARÍAS, J. (2008). *Sobre la dificultad de contar. Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Javier Marías*, Real Academia Española [en línea], [consulta: 18.12.2023], [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Javier_Marias.pdf].
- SCHAEFFER, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Seuil.
- STRASSER, A. (2012). «L'énonciation dans *Les Années*. Quand les pronoms conjuguent mémoire individuelle et mémoire collective», *Roman 20-50*, vol. 54, n.º 2, pp. 165-175 [en línea], [consulta: 20.12.2023], [<https://www.cairn.info/revue-roman2050-2012-2-page-165.htm#no35>].
- VILLANUEVA, D. (2021). «Verdad y ficción. Literatura y política», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 5, pp. 458-489

[en línea], [consulta: 23.12.2023], [<https://revistas.uam.es/actionova/article/view/14656/14506>].

Biodata

Begoña Capllonch és doctora en Humanitats (UPF) amb premi extraordinari, llicenciada en Filologia Hispànica (UB) amb premi extraordinari i màster en Música com a Art Interdisciplinària (UB) amb premi extraordinari. Titulada en Piano i en Clavicèmbal (CMMB), va ser concertista durant una part de la seva vida i actualment és professora al Grau en Humanitats de la UPF i al Màster en Música de la UB. El seu camp d'estudi és el llenguatge poètic. Forma part, entre d'altres, del projecte «Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance» de la Universitat París-Sorbona i ha traduït Louise Labé, Pierre de Ronsard i Vladimir Jankélévitch.

Des œuvres à l'œuvre. Ernaux palimpseste

Fabio Libasci¹

Que toute œuvre n'existe qu'à l'intérieur d'un système auquel elle se réfère de manière plus ou moins explicite, la critique l'admet aisément depuis un certain temps. Julia Kristeva, Antoine Compagnon et Gérard Genette, parmi d'autres et suivant une terminologie différente, ont essayé de comprendre les rapports entre les textes. Si Kristeva traduit le « dialogisme » de Bakhtine² avec le terme « intertextualité » pour signaler le fait que dans « l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent³ », et Compagnon, une décennie plus tard, puise sa réflexion sur le phénomène de la citation, rappelant que toute écriture est glose et entreglose et que toute énonciation répète⁴, Genette, dans *Palimpsestes*, nomme les rapports entre les textes « transtextualité » et il énumère cinq types de relations possibles, dont l'intertextualité qu'il définit de manière restrictive comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁵ ». La citation, d'après Genette, ne serait que la forme explicite et littérale d'intertextualité. Au bout de 500 pages riches en théorie et en néologismes, le critique offre au lecteur l'image quelque peu rassurante du palimpseste « où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence⁶ ». Cette image, à l'aide de laquelle Genette prône une lecture relationnelle,

1. Universitat d'Insubria.

2. Cf. M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil, coll. Points, 1998 (1963).

3. J. Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, coll. Points, 1978 (1969), p. 52.

4. Cf. A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, coll. Points, 2016 (1979), p. 9.

5. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. Points, 1992 (1982), p. 8.

6. Ivi, p. 556.

car « si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois⁷ », nous guidera peut-être dans la compréhension des rapports textuels à l'intérieur de l'œuvre ernausienne.

Que l'œuvre ernausienne existe et se construit à partir de modèles littéraires et artistiques, non sans délaissier l'apport intratextuel ou autobiographique⁸, la critique le reconnaît : Alain Shaffner dans « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* »⁹ le démontre, et Nathalie Froloff dans « *Se perdre* : un roman russe¹⁰ » le confirme. Proust et la *Recherche*, Tolstoï avec *Anna Karénine* mais aussi *Tristan et Iseut* ou *Autant en emporte le vent* circulent dans les livres d'Annie Ernaux en tant que modèles, sources d'inspiration et de romanesque¹¹. Dans *Se perdre*, journal de la passion pour S, l'amant russe à l'origine de *Passion simple* mais publié dix ans après, les citations se cumulent et les modèles s'entrecroisent, mais à y regarder de près, ce même phénomène, quoique d'une portée réduite, est observable dans *Mémoire de fille* et, plus récemment, dans *Le jeune homme*.

La relecture contemporaine de ces trois livres ayant en leur centre l'amour, la dépossession de soi, la réflexion sur le rapport entre la création littéraire et la passion amoureuse mais aussi et surtout la mémoire de l'écrivaine en tant que lectrice, m'a conduit à formuler l'hypothèse que voilà : si Annie Ernaux avait besoin de citer pour s'inciter à vivre, puis à écrire ces passions considérées malgré tout scandaleuses et inavouables ? Avoir vécu comme dans un roman, russe ou bien français, et l'avoir échappé belle me semble par ailleurs la condition pour écrire, et le stylo, au lieu du corps, le désignant et l'effaçant à la fois, peut agir comme dans un palimpseste.

Citer et aimer : les romans et le romanesque à l'œuvre

Même si on en a usé et abusé, on finit toujours par citer cette maxime de La Rochefoucauld : « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour¹² ». Que l'on vit et que l'on aime en suivant et

7. Ivi, p. 557.

8. Cf. É. Hugueny-Léger, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre » in, *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, sous la direction de F. Best, B. Blanckeman, F. Dugast-Portes avec la participation d'Annie Ernaux. Paris : Stock, coll. Colloque de Cerisy, 2014. p. 51-68

9. Cf. A. Shaffner, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », in *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, cit., p. 65-79.

10. N. Froloff, « *Se perdre* : un roman russe », in *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, cit., p. 280-296.

11. Cf. F. De Chalonge - F. Dussart, « L'écriture romanesque d'Annie Ernaux », in *Annie Ernaux, une écriture romanesque*, *Littérature* n.° 206, juin 2022, p. 7-17.

12. La Rochefoucauld, *Maximes et réflexions diverses*. Édition présentée, établie et annotée par J. Lafond. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1976, p. 65.

en citant des modèles culturels, des romans bien sûr, Annie Ernaux le reconnaît aisément lors d'un colloque à Cerisy tenu en sa présence. À cette occasion, elle déclare que cette phrase, chère à Roland Barthes¹³, l'avait frappée lorsqu'elle était encore adolescente¹⁴.

Nul lecteur lisant ou relisant *Se perdre* ne peut douter de la vérité de cette maxime. À partir de l'épigraphie, Ernaux semble s'appuyer sur une voix autre, une inscription anonyme sur les marches de l'église Santa Croce à Florence : « Voglio vivere una favola (Je veux vivre une histoire) » et que le lecteur retrouvera encore au milieu du livre¹⁵. Mais il suffit de feuilleter l'ouvrage pour que la présence de Proust, d'un roman de Tolstoï ou de Stendhal s'avère massive. Bien que Proust et sa *Recherche* circulent dans toute l'œuvre d'Annie Ernaux en tant qu'exemple à suivre ou à critiquer¹⁶, c'est dans *Se perdre* que l'écrivain est omniprésent¹⁷. Dès l'ouverture, « Vous savez, monsieur S. est reparti hier pour Moscou¹⁸ », Proust est là avec le célèbre incipit d'*Albertine disparue* : « Mademoiselle Albertine est partie¹⁹ ». Une page de la *Recherche* peut se lire quand Ernaux n'arrive pas à saisir le visage de l'être aimé²⁰. Sa difficulté rappelle celle du Narrateur lors d'un premier baiser à Albertine²¹, mais une autre peut se deviner lorsque Ernaux note son prénom murmuré par l'être aimé²² et que cette désignation fait songer au prénom du Narrateur livré par Albertine²³. S., comme Albertine, semble transformer son prénom rien qu'en le disant, semble suggérer Ernaux.

Au fur et à mesure que le journal, et l'histoire d'amour, avance et court vers sa fin annoncée, la *Recherche* n'a plus besoin de la mémoire du lecteur pour être devinée. Ernaux semble de plus en plus revivre certains temps forts du livre prous-

13. Cf. R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, coll. Tel Quel, 1977, p. 193.

14. Cf. A. Ernaux, « Discussion », in *Annie Ernaux. Le Temps et la Mémoire, cit.*, p. 276.

15. Cf. A. Ernaux, *Se perdre*. Paris : Gallimard, coll. Blanche, 2001, p. 204.

16. Cf. A. Ernaux, *L'écriture comme un couteau*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2011. Id., *Le vrai lieu, entretiens avec Michelle Porte*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2014. Id., *L'atelier noir*. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2022.

Voir aussi Id., « Autour de Proust » in *Ernaux*, coll. Cahiers de l'Herne, dirigé par P.-L. Fort, 2022, p. 62-66 et l'article de M. Lavault, « Envers et contre Proust », in *Ernaux*, coll. Cahiers de l'Herne, *cit.*, p. 58-61.

17. Cf. E. Richardson Viti, « Annie Ernaux's *Passion simple* and *Se perdre* : Proust's amour-maladie revisited and revised », in *Nottingham French Studies*. Vol. 43, n° 3, automne 2004, p. 35-45.

18. A. Ernaux, *Se perdre, cit.*, p. 11.

19. M. Proust, *Albertine disparue*, in *À la recherche du temps perdu IV*. Paris : Gallimard, coll. Pléiade, 1989, p. 3.

20. Cf. A. Ernaux, *Se perdre, cit.*, p. 20-21.

21. Cf. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu II*. Paris : Gallimard, coll. Pléiade, 1988, p. 659-660

22. Cf. A. Ernaux, *Se perdre, cit.*, p. 26.

23. Cf. M. Proust, *La Prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu III*. Paris : Gallimard, coll. Pléiade, 1988, p. 583.

rien et ne se contente plus de suggérer ce parallèle. Si la crainte de ne pas « en être »²⁴ lors d'un dîner à l'Élysée fait songer à celle du Narrateur lors d'une première invitation chez les Guermantes²⁵ sans référence explicite, deux pages plus loin le nom de Proust est finalement affiché. C'est qu'avec S., elle devait s'efforcer de suivre la loi proustienne : « Ne jamais rien dire, ne jamais montrer trop d'amour²⁶ ». Cette loi proustienne, véritable loi d'amour à l'œuvre dans toute la *Recherche* et valable pour tous les personnages, Ernaux la cite encore lorsque le silence de l'amant se prolonge et l'attente vaine d'un appel la déchire²⁷. Si la *Recherche* offre un modèle de compréhension de sa passion, sa relecture ne la soigne pas pour autant : « (...) et je ne pense pas à ce moment-là, comme Proust, qu'il suffirait d'un rien, d'un peu de volonté, pour ne plus souffrir²⁸ ». Elle a beau se répéter que « là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue²⁹ comme Proust l'écrit dans *Le Temps retrouvé*, rien n'y fait, car « la nuit il n'y a pas d'intelligence, que la vie dans son magma de contradictions, de douleurs, sans issue³⁰ ».

À y regarder de près, la *Recherche* s'avère être un modèle de conduite ou bien d'inconduite passionnelle, comme l'écrivaine semble l'admettre : « Revivre Proust, ce serait très étrange. Et S. en Albertine³¹... », et c'est cet aspect qu'Annie Ernaux privilégie et offre au lecteur. Par le biais de l'œuvre proustienne qu'elle semble mieux comprendre parce qu'elle est dans un état de passion, « Je comprends ce désir de couvrir de cadeaux, un être qu'on aime pour manifester l'appartenance (Proust, *La prisonnière*)³² », Ernaux quémande la même sympathie à son lecteur à venir : d'abord celui qui lira *Passion simple* et puis le lecteur ou la lectrice ayant ces pages-ci sous les yeux. Ce lecteur, Annie Ernaux le défie et s'en méfie en même temps. Si « pour comprendre le génie de Proust, il faut avoir vécu cela, *Albertine disparue*³³ », comment peut-il faire pour comprendre celui qui ne possède ni l'expérience, ni la mémoire littéraire ? Comment comprendre dès lors la circularité de ce journal qui s'ouvre avec l'allusion à l'ouverture d'*Albertine disparue* et se termine quasiment sur cette même allusion : « Personne ne m'a encore

24. Cf. A. Ernaux, *Se perdre*, cit., p. 41.

25. Cf. M. Proust, *Le Côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu II*, cit., p. 859.

26. A. Ernaux, *Se perdre*, cit., p. 43.

27. Cf. p. 63-64.

28. Ivi, p. 68.

29. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu IV*. Paris : Gallimard, coll. Pléiade, p. 484.

30. A. Ernaux, *Se perdre*, cit., p. 70.

31. Ivi, p. 90.

32. Ivi, p. 78. Ernaux se réfère aux pages de *La Prisonnière* dans lesquelles le Narrateur désire couvrir Albertine d'un nouveau cadeau chaque jour (M. Proust, *La Prisonnière*, cit., p. 541-542). Ce même désir de lui en faire « chaque jour un nouveau » se muera en angoisse lorsqu'Albertine s'en va et qu'il cherche désespérément à la faire revenir (M. Proust, *Albertine disparue*, cit., p. 5).

33. Ivi, p. 206.

dit « S. B. est parti », mais je sais que c'est ce qui m'attend, si je téléphone à l'ambassade³⁴ » ?

L'abondance de ces citations proustiennes, supérieures en nombre et en extension à celles se référant à *Anna Karénine* par exemple, nous invite à revenir à l'étude d'Antoine Compagnon, *La seconde main*. Citer, c'est se débrouiller, le critique le dit dès l'avant-propos. C'est ainsi qu'une bonne citation qualifie et qu'une mauvaise disqualifie³⁵. Si Ernaux cite abondamment la *Recherche*, le roman d'Albertine de surcroît, c'est parce que son but est de présenter « une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue³⁶ » : citer aurait donc valeur de métaphore pour l'écrivaine, ou de légitimation, si j'ose dire. Or, ces citations, tout comme celles tirées de *Tristan et Iseut* ou de *Le rouge et le noir*, ont aussi d'autres fonctions et d'autres valeurs. Elles semblent mettre en communication, presque en communion, l'écriture avec la lecture et par-dessus tout elles déploient la richesse et la pluralité des lectures à l'œuvre : Proust mais aussi Tolstoï, sans oublier Breton et Balzac, Grossman et Calvino, Simone de Beauvoir et Racine.

Le travail de la citation d'après Compagnon manipule et déplace, lance et relance le sens, fait appel à la compétence du lecteur³⁷ et soumet l'écrivain à son jugement : tout cela est à l'œuvre chez Ernaux. Elle extrait des phrases de la *Recherche*, les met en circulation et à l'épreuve du vécu, les laisse déflager au contact d'autres phrases dans un voisinage inattendu et dérangent tant les repères chronologiques, spatiaux ou critiques ont volé en éclats. Si la citation dans *Se perdre* ou dans *Mémoire de fille* a parfois la fonction d'érudition³⁸, elle a le plus souvent fonction d'autorité et d'amplification, d'identification à bien des égards. Elle est icône « quand elle transmet une certaine propriété quasi magique du texte cité³⁹ » mais aussi indice « quand on lui confère l'autorité de celui qui l'a proférée⁴⁰ ». Ernaux s'appuie sur Proust, l'amplifie et s'identifie à lui, à son Narrateur en le citant de plus en plus tout comme elle s'identifie à *Anna Karénine* jusqu'à écrire « Je suis Anna Karénine⁴¹ » et à Julien Sorel lorsqu'elle écrit « Je me réveille à six heures et je sais ma douleur. Comme Julien Sorel⁴² ». Loin de ne citer que les classiques modernes, Ernaux ne délaisse pas *Tristan et Iseut*, dont elle comprend peut-être mieux « la passion qui embrase et ne peut être éteinte, en dépit, à cause, des obsta-

34. Ivi, p. 206.

35. A. Compagnon, *La seconde main*, cit., p. 13.

36. P. Fontanier, *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968, p. 99.

37. Cf. A. Compagnon, *La seconde main*, cit., p. 53.

38. Que l'on pense à la référence à Zola à la page 44, à *Jacques le fataliste* à la page 75 ou à Balzac à la page 126, à Breton à la page 148 et à Mishima à la page 211.

39. A. Compagnon, *La seconde main*, cit., p. 515.

40. *Ibid.*

41. A. Ernaux, *Se perdre*, cit., p. 72.

42. Ivi, p. 140.

cles⁴³ », ou à l'autre bout de l'histoire littéraire *Vie et destin* de Grossman, dont la lecture lui assure d'un côté la certitude que ce qu'elle a vécu avec S. « est aussi beau qu'un livre russe⁴⁴ » et de l'autre lui rappelle son désœuvrement : « *Vie et destin*, un si grand livre [...]. Et moi, qu'est-ce que j'écris⁴⁵ » ?

Il me semble que cette phrase peut se lire littéralement : qu'est cette somme de phrases, de citations et de notations écrites dans l'urgence et dans la dérégulation ? Peut-on les publier, ces notes ? A-t-on le droit de les publier ? De publier un journal qui parle d'une passion folle ? Si Ernaux ne le dit nulle part, il me semble qu'elle clame tout de même partout ce besoin de légitimation, de sauf-conduit que les livres cités représentent à l'intérieur de *Se perdre*. Elle cite d'abord pour s'inciter à poursuivre cette passion, puis à l'écrire et à la publier. Citer et aimer donc, citer et s'entraîner à bien des égards mais aussi citer et se légitimer si ces phrases réécrites ont pour unique fonction d'accompagner les lecteurs et les lectrices dans la découverte d'une passion scandaleuse que l'écriture efface et désigne sans cesse, la détruisant en tant que réel mais l'immortalisant en tant qu'objet littéraire. Ceci dit, il reste peut-être encore un aspect à élucider.

L'ampleur du recours à la citation, écrit Starobinski, invite à nous interroger sur le rapport entre la mélancolie et l'insertion perpétuelle⁴⁶ parce que si, d'une part, la citation est l'attestation d'un savoir, elle est d'autre part un aveu d'insuffisance. L'usage qu'Ernaux fait de la citation pourrait donc être l'indice d'un sentiment d'infériorité, « voire de dépersonnalisation dont souffre la conscience mélancolique : il lui faut des soutiens, des appuis extérieurs, des garants⁴⁷ ». Le journal, rempli de citations et de références, mais aussi de chansons et de films, que l'écrivaine publie sous le titre emblématique *Se perdre* révélerait ce besoin de garants et d'appuis pour ne pas s'égarer, pour tempérer la mélancolie liée à la perte de l'objet aimé⁴⁸. Citer, copier, réécrire, noter est peut-être le seul moyen pour exténué la passion, pour se vider, pour pouvoir recommencer à écrire plus tard et à faire œuvre d'un désœuvrement pour cause d'amour.

L'amour comme « un étrange et continu palimpseste »

Se perdre mais aussi *Mémoire de fille* ou *Le jeune homme* ne montrent pas seulement le travail et la nécessité de cette littérature au second degré à l'heure de la

43. Ivi, p. 52.

44. Ivi, p. 202.

45. Ivi, p. 275.

46. Cf. J. Starobinski, *L'encre de la mélancolie*. Paris : Seuil, coll. Points, 2015 (2012), p. 206.

47. *Ibid.*

48. Cf. S. Freud, *Deuil et mélancolie* [1917], in Id., *Métapsychologie*. Paris : PUF, coll. Quadrige, 2019, p.105-122.

passion. Ces livres, me semble-t-il, percent à jour cette « sensation palimpseste » dont il est question dans *Les Années*⁴⁹ par exemple. S., l'amant russe, A., le jeune homme du livre éponyme mais aussi d'autres amants passagers ne semblent être que l'énième inscription d'un premier amour qu'ils citent et donc réactivent et réécrivent. Pour paraphraser Genette, un amour se superpose à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir en transparence⁵⁰.

Dans les premières pages de *Le jeune homme*, Ernaux l'écrit sans nuance : « Il me semblait que je ne m'étais jamais levée d'un lit, le même depuis mes dix-huit ans, mais dans des lieux différents, avec des hommes différents et indiscernables les uns des autres »⁵¹. L'amour permet donc de parcourir tous les âges de la vie et de les annuler à la fois, dans un mélange perturbant de mêmété et d'ipséité. Avec A., elle rejoue des scènes et des gestes⁵² et c'est en cela que consiste la force et la limite de cet amour où s'entremêlent le sexe, le temps⁵³ et la mémoire⁵⁴ : « La principale raison que j'avais de vouloir continuer cette histoire, c'est que celle-ci, d'une certaine manière, avait déjà eu lieu, que j'en étais le personnage de fiction⁵⁵ ». Si, en tant que personnage de fiction, elle n'ose pas se comparer à la protagoniste de *Chéri*, le roman de Colette, elle avoue considérer A. comme le jeune homme pasolinien de *Théorème*, « une sorte d'ange révélateur⁵⁶ ». Encore une fois, la littérature – à l'origine du film pasolinien il y a le livre éponyme – vient à son secours en suggérant cette idée de l'ange.

Dans *Se perdre*, cette sensation palimpseste est toujours à l'œuvre, mais alors que dans *Le jeune homme*, les hommes lui apparaissent différents mais indiscernables les uns des autres, dans le journal de l'amour russe, les traces n'ont rien perdu de leur individualité. La folie amoureuse est la même que celle de ses seize ans, et l'envie de S. pourrait se superposer à cet amour adolescent pour G.⁵⁷. De page en page, de notation en notation, d'attente en attente, S. lui révèle d'un côté l'essence des amours de jadis et de l'autre la vérité d'elle-même. Si la douleur ressentie la ramène aux années 1958 ou 1963⁵⁸ c'est parce qu'elle est toujours la

49. Cf. B. Blanckeman, « Du romanesque dans *Les Années* » in *Annie Ernaux, une écriture romanesque. Littérature* n° 206, juin 2022, p. 72-78.

50. Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 556.

51. A. Ernaux, *Le jeune homme*. Paris : Gallimard, coll. Blanche, 2022, p. 14.

52. Cf. « De plus en plus, il me semblait que je pourrais entasser des images, des expériences, des années, sans plus rien ressentir d'autre que la répétition elle-même. J'avais l'impression d'être éternelle et morte à la fois ». A. Ernaux, *Le jeune homme*, cit., p. 36.

53. « Je n'avais plus d'âge et je dérivais d'un temps à un autre dans une semi-conscience ». A. Ernaux, *Le jeune homme*, cit., p. 15.

54. Cf. Ivi, p. 29.

55. Ivi, p. 25.

56. Ivi, p. 29.

57. A. Ernaux, *Se perdre*, cit., p. 37.

58. Cf. Ivi, p. 63.

même : « Je n'ai pas changé, je suis cette fille qui croit au bonheur, attend et souffre⁵⁹ ». Au fur et à mesure que l'histoire avec S. parachève son parcours, d'autres amours et d'autres années reviennent.

On pourrait dire que ces évocations répondent à trois besoins différents quoique convergents : il est des fois où le désespoir lié à l'attente et au besoin de rompre lui rappelle « ce mois de février 1961⁶⁰ » ou les années 78-80⁶¹ ; il est des fois où elle a besoin de comparer le désir subit des hommes : « Il y a cinq ans, P., le même jour. Comme si les hommes étaient excités par la prise de la Bastille⁶² », mais il y en a d'autres où l'évocation d'un homme du passé la force à se rendre à l'évidence d'une impossibilité : « Ce matin, je suis comme en 63, après Saint-Hilaire-du-Touvet [...]. Il est évident que cette perte du sentiment de soi, comme dans l'alcool ou la drogue, est ce qu'il y a de plus désirable et de plus dangereux, du moins pour moi⁶³ ». Ernaux vivant son histoire et parcourant d'autres amours retrouve la mêmeté, l'éternel retour⁶⁴, les mêmes attentes, le même désespoir mais peut-être et surtout le même désir. Relisant l'agenda 63, dont l'attente de Ph. à Rome, l'écrivaine ne peut pas ne pas noter que « le moi d'hier, à Rome, était celui d'aujourd'hui, et les deux hommes une ombre unique, celle de S., plus longue et plus douce »⁶⁵.

À la lecture de ces phrases, il me semble que la silhouette d'un « archiamour » se dessine et s'impose avec un rôle comparable à celui de l'architexte dont relève chaque texte singulier, d'après Genette⁶⁶. Il semble qu'Annie Ernaux ne fait que confirmer cette hypothèse lorsqu'elle écrit cette phrase où la singularité de S. vaut moins que le modèle de masculinité cité : « C'est la permanence de l'homme dans son triomphe viril et doux, si doux, peau, cheveux, m'embrassant comme j'étais embrassée à dix-huit ans dans le petit sentier près du cimetière, par D., à Yvetot, me désirant comme les garçons de Sées, et mieux que certains étudiants jadis, mieux sans doute que Ph. en Italie⁶⁷ ». Cette phrase, véritable résumé de la vie amoureuse de l'écrivaine et portrait de l'homme ernausien, révèle plus qu'elle ne dit, car à l'époque de la publication de *Se perdre*, le lecteur ne sait rien de son amour étudiant, ni des garçons de Sées. Pour les découvrir, il faudra attendre la publication de *Mémoire de fille* en 2016 et *Le jeune homme* en 2022.

59. Ivi, p. 48.

60. Ivi, p. 98.

61. Cf. Ivi, p. 259.

62. Ivi, p. 170.

63. Ivi, p. 171.

64. Cf. Ivi, p. 192.

65. Ivi, p. 173-174.

66. Cf. G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 7.

67. A. Ernaux. *Se perdre*, cit., p. 178.

Ex-citation

La publication de *Mémoire de fille* en 2016, plus que celle de *Le jeune homme* en 2022, représente à bien des égards la pièce manquante de l'écriture ernausienne. Ce livre qui raconte l'histoire toujours remise à plus tard, diluée, évoquée ou grattée à plusieurs reprises⁶⁸, est peut-être le dernier livre d'envergure de l'auteure couronnée par le Prix Nobel. Écrivant sur la « fille de S » ou la « fille de 58 », comme elle le notait depuis vingt ans au moins⁶⁹, elle comble le trou inqualifiable⁷⁰ car « l'idée que je pourrais mourir sans avoir écrit sur celle que très tôt j'ai nommée « la fille de 58 » me hante⁷¹ ». Le lecteur ernausien sait bien que si les choses ne sont pas écrites, elles « ne sont pas allées jusqu'à leur terme, elle ont été seulement vécues⁷² ».

À bien des égards *Mémoire de fille* dévoile l'origine, le point d'ancrage si l'on veut, de l'écriture d'Annie Ernaux, à la fois son passé lointain et enfoui et l'avenir promis par la littérature. Libérant de sa mémoire la fille prisonnière depuis plus de cinquante ans, elle finit par libérer la culture qui l'a entourée à l'aube d'un premier amour. Ernaux répertorie ainsi les chansons, les films et les livres, bien sûr, qui ont accompagné le temps d'un premier amour honteux. Voici donc que le lecteur voit défiler ce que l'écrivaine lisait : *L'âge de raison* de Sartre, *Le bel été* de Pavèse et *Les Misérables* de Victor Hugo, dont elle avait appris par cœur le passage sur la première nuit de Cosette et Marius⁷³. À nouveau, le lecteur de *Se perdre*, mais pour la première fois dans la vie réelle de l'écrivaine que *Mémoire de fille* est censé reconstituer, redécouvre le rôle de la littérature et la vérité de la maxime de La Rochefoucauld citée plus loin.

Si la littérature semble suggérer le désir, sa réalisation court-circuite l'envie de lire. Lisant *La condition humaine* après une première nuit avec l'homme de la colonie, elle n'arrive plus à lire : « Elle n'a jamais été dans cette incapacité de lire⁷⁴ ». C'est qu'elle est dans son roman à elle, « le roman qui s'est écrit tout seul en une nuit, sur le mode du *Lac* de Lamartine, des *Nuits* de Musset⁷⁵ ». Par quels moyens peut-elle sortir de ce roman déjà écrit ? Par quels moyens peut-elle cesser d'identifier l'objet des poèmes d'Apollinaire ou d'Éluard avec l'homme de la colonie ? La descente aux enfers sera longue et, si la jeune fille amoureuse folle d'un homme s'en

68. *Ce qu'ils disent ou rien* raconte sous une autre forme et avec une autre voix cette histoire fondatrice. Le roman *Les Années* évoque aussi le désir et la honte liées à la première fois.

69. Cf. A. Ernaux, *L'atelier noir*, cit., p. 9-10, p. 158-174.

70. A. Ernaux, *Mémoire de fille*. Paris : Gallimard, coll. Blanche, 2016, p. 17.

71. Ivi, p. 18.

72. A. Ernaux, *Le jeune homme*, cit., p. 9.

73. Cf. A. Ernaux, *Mémoire de fille*, cit., p. 29.

74. Ivi, p. 48.

75. Ivi, p. 73-74.

sort, c'est grâce à un autre livre et à une auteure jamais rencontrée auparavant : *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir. La lecture de l'essai de l'écrivaine féministe ne lave pas la honte liée à la première nuit : ni nettoyée, ni submergée, Ernaux reçoit tout de même la réponse à sa question : comment faut-il se conduire ? « En sujet libre⁷⁶ ». La lecture de Beauvoir aura été le début d'une autre vie, une vie d'écriture⁷⁷ : elle peut désormais marcher vers le livre « comme deux ans auparavant je marchais vers l'amour⁷⁸ », écrit-elle encore vers la fin du livre. La lecture a donc un double rôle : préparer le terrain propice à l'amour et aider à le surmonter pour l'écrire. Proust ou Nietzsche, cités par Ernaux dans les dernières pages, ne parlent que de cela⁷⁹. Ernaux finit par découvrir des liens de solidarité qui s'établissent entre écrivains et lecteurs : un mot écrit per un tel peut toujours en aider quelqu'un d'autre. Alors qu'Annie Ernaux vit la brève et malheureuse passion pour l'homme de la colonie, Violette Leduc, au cours des mêmes mois, écrit à Simone de Beauvoir la douleur de l'attente d'un homme qui ne viendra pas. À quelques kilomètres de distance, la jeune fille qui n'est pas encore une écrivaine et la femme mûre voulant abandonner la littérature ont vécu la même douleur dans la même solitude.

Le rapport avec la littérature, les textes et les auteurs, n'est évidemment pas le seul thème de *Mémoire de fille*, mais en rappeler l'importance et le rôle à l'heure de la passion nous aide à mieux percevoir une réflexion qui parcourt tout autant *Se perdre* que *Le jeune homme* : l'étroite liaison entre la création et l'amour. La relecture de cette phrase déjà citée : « Si je ne les écris pas, les choses ne sont pas allées jusqu'à leur terme⁸⁰ » ou de cette autre, tirée de *Mémoire de fille*, « Tant que je n'y étais pas entrée de nouveau [dans la colonie] par l'écriture, pas demeurée des mois et des mois, je n'en étais pas partie⁸¹ », perce à jour la primauté de l'écriture sur le vécu, de la création sur la vie, somme toute. Or, la passion, à dix-huit comme à soixante ans, ne se contente pas de nier cette primauté de la création, elle vise à arracher la femme à l'être littéraire patiemment construit. De cette lutte *Mémoire de fille* porte une première trace car l'écrivaine semble consciente de devoir marcher vers le livre qu'elle écrira, comme deux ans auparavant elle marchait vers l'amour⁸². L'écriture au lieu de l'amour, la création à la place de la passion, l'effaçant et la désignant à la fois, comme dans un palimpseste. L'écrivaine s'appuie sur Nietzsche et sa phrase qu'elle cite dans une lettre à son amie Marie Claude :

76. Ivi, p. 110.

77. Cf. A. Ernaux, « "Le fil conducteur" qui me lie à Beauvoir », *Beauvoir, Cahier de l'Herne*. L'Herne, 2016, p. 392-395. L'article a été publié pour la première fois dans *Simone de Beauvoir Studies*, volume 17, 2000-2001.

78. A. Ernaux, *Mémoire de fille*, cit., p. 146.

79. Cf. Ivi, p. 147.

80. A. Ernaux, *Le jeune homme*, cit., p. 9.

81. A. Ernaux, *Mémoire de fille*, cit., p. 78.

82. Cf. Ivi, p. 146.

« Nous avons l'Art pour ne point mourir de vérité⁸³ » ; puis elle écrit un premier livre dont le titre, *L'arbre*, cite une phrase lue dans la correspondance de Mérimée⁸⁴ : encore un livre et encore un auteur.

La lutte entre passion et création, amour et écriture, joue un rôle déterminant à l'intérieur de *Se perdre*. Si l'écrivaine admet de ne pouvoir écrire que des notes – ce n'est qu'après le départ de l'amant que l'écrivaine entreprend l'écriture de *Passion simple*⁸⁵ –, elle se demande pourtant comment sortir de cette impossibilité avouée. S'il est facile d'admettre que S. a été « ce principe, merveilleux, et terrifiant, de désir, de mort et d'écriture⁸⁶ », il est impossible de supporter le poids de ces trois chaînes prêtes à la suffoquer. Si en amour comme en écriture, le même désir de perfection l'emporte⁸⁷, elle sait bien qu'elle écrit « à la place de l'amour, pour remplir cette place vide, et au-dessus de la mort⁸⁸ ».

Au fur et à mesure que la passion la dévore et l'égaré, l'écrivaine multiplie les notations dédiées au rapport entre désir et création. On pourrait sans doute parler de l'écriture comme d'un état second, comme d'une névrose se manifestant après un premier deuil d'amour, comme d'un objet remplaçant tout en désignant une perte innommable. À chaque fois, c'est pareil, l'écriture viendra après-coup, après le désastre : « Il ne me restera que l'écriture⁸⁹ ». Mais si l'écriture peut en effet élucider la perte⁹⁰, elle est incapable d'être attentive à des mouvements impalpables que la note fugitive et fragmentaire enregistre.

En lisant *Se perdre*, une vérité affleure : l'écrivaine a besoin de vivre passionnément pour pouvoir écrire, mais cette passion dévorante l'empêche justement d'écrire. Soit elle renonce à la passion, soit elle renonce à l'écriture, car l'une ne va pas avec l'autre⁹¹ : « La vraie vie est dans la passion, avec le désir de mort. Et cette vie là n'est pas créatrice⁹² ».

L'écriture cite l'amour, elle se nourrit de ce sentiment, le reproduit, le réécrit à volonté mais vient toujours après, elle est toujours en retard. Il n'y a pas de coexistence possible, nul rapport de contemporanéité, nulle contiguïté sauf sur le papier censé doubler la chair. Présent en tant que trace, mais absent en tant que réalité, l'amour écrit signale l'absence de l'amoureux, comme dans un palimpseste. Pour-

83. Ivi, p. 147.

84. Cf. Ivi, p. 150.

85. Cf. A. Ernaux, *Se perdre, cit.*, p. 13.

86. Ivi, p. 15.

87. Cf. Ivi, p. 26.

88. Ivi, p. 32.

89. Ivi, p. 136.

90. Cf. Ivi, p. 137.

91. Cf. Ivi, p. 167.

92. Ivi, p. 287. L'allusion à la phrase de Proust peut se lire aisément : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. » M. Proust, *Le Temps retrouvé, cit.*, p. 474.

tant, au comble du désespoir, non seulement Ernaux nie que le renoncement à la passion donnera en contrepartie le livre⁹³, mais elle doute aussi de l'écriture comme foyer de liberté : « Je me demande même si ce n'est pas le domaine de la pire aliénation, où le passé, les horreurs du vécu font leur retour⁹⁴ ».

Trente ans plus tard, Simone de Beauvoir vient à nouveau à son secours. Si en 1959 la lecture de *Le deuxième sexe* lui offre un redémarrage inespéré, en 1990 la lecture du journal inédit de l'écrivaine qui vient d'être publié l'éloigne de l'horreur de se relire⁹⁵ sans savoir oser transformer les notes en ouvrage. C'est ainsi que, relisant *Les mandarins* pour se préparer à l'émission *Apostrophe* autour de Beauvoir dont Annie Ernaux est l'une des invitées, l'auteure de *Se perdre* relève que l'identification est totale avec la protagoniste portant le même prénom, Anne⁹⁶. Elle finit par remarquer aussi que « relire *Les mandarins* m'a donné l'envie d'écrire vraiment sur cette passion sans tricher⁹⁷ ».

La boucle est pour ainsi dire bouclée, car la lecture a finit par déclencher l'écriture et la création a finit par transformer la passion, l'effaçant tout en la désignant, la citant pour l'inclure en un objet esthétique. Des œuvres à l'œuvre.

Conclusions

Longtemps je me suis interrogé sur le sens de ces phrases avec lesquelles s'achèvent *Mémoire de Fille* et *Se perdre*. À la fin de *Mémoire de fille*, Annie Ernaux écrit : « C'est l'absence de sens de ce que l'on vit au moment où on le vit qui multiplie les possibilités d'écriture⁹⁸ », tandis que l'ultime phrase de *Se perdre* nomme « ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte⁹⁹ ». À ces deux phrases, je ne peux pas ne pas ajouter celle qui ouvre *Le jeune homme*, le dernier livre publié par l'écrivaine à ce jour :

Souvent j'ai fait l'amour pour m'obliger à écrire. Je voulais trouver dans la fatigue, la dérégulation qui suit, des raisons de ne plus rien attendre de la vie. J'espérais que la fin de l'attente la plus violente qui soit, celle de jouir, me fasse éprouver la certitude qu'il n'y avait pas de jouissance supérieure à celle de l'écriture d'un livre¹⁰⁰.

93. Cf. A. Ernaux, *Se perdre, cit.*, p. 235.

94. Ivi, p. 289.

95. Cf. Ivi, p. 280.

96. Cf. Ivi, p. 284.

97. Ivi, p. 285.

98. A. Ernaux, *Mémoire de fille, cit.*, p. 151.

99. A. Ernaux, *Se perdre, cit.*, p. 294.

100. A. Ernaux, *Le jeune homme, cit.*, p. 11.

Ces phrases écrites en 2016, en 1990 et en 2022 ne parlent au fond que d'une chose : du rapport entre la vie et l'écriture, du danger lié à cette pratique censée inscrire notre vécu et le rendre par ce moyen lisible, de la difficulté à faire advenir l'œuvre citant la vie. Même la dernière phrase citée ne parle que de cela, de cette lutte entre l'amour et l'écriture, de deux jouissances ennemies et intimes. Désir et écriture, ex-citation, bien sûr.

Sa vie durant, livre après livre, Annie Ernaux a essayé d'approfondir cette tension à la fois vitale et destructive, source de création et fantasme d'annihilation. Pour ce faire, pour aller au plus profond de cette relation et jusqu'aux sources de son identité, Ernaux a eu besoin d'incorporer le discours de l'autre pour le citer et s'inciter : des phrases, des auteurs, des livres ont accouru pour élucider ce mystère appelé amour. Livrant aux lecteurs les notes les plus intimes dans *Se perdre*, l'écrivaine décide de se mettre à nu, de dévoiler ces jours de passion avec pour seul réconfort les citations extraites de sa mémoire de lectrice. Loin de s'abandonner à un travail à la fois érudit et mélancolique, Ernaux, suivant encore une fois la lecture créatrice de Simone de Beauvoir et l'exemple de Proust, a réussi à transformer sa passion en un livre et, comme un premier livre qui parle d'amour en cache toujours un autre, elle est allée encore plus loin avec la publication de *Mémoire de fille* et, plus récemment, avec celle de *Le jeune homme*. Ces trois livres offrent au lecteur le portrait d'une écrivaine en état de passion, capable de se perdre sans s'égarer, frôlant la déchéance mais avec des œuvres à l'appui. Ces trois livres montrent par-dessus tout le rôle ambigu de la littérature : à la fois aide-mémoire et course à l'abîme. De livre en livre, d'amour en amour, Annie Ernaux a écrit la force des œuvres à l'œuvre dans un palimpseste dont on commence à peine à déchiffrer l'ancien sous le nouveau.

Biodata

Fabio Libasci és professor de la Universitat d'Insubria. El 2011 va ser premiat en aquesta mateixa universitat per la seva tesina sobre Proust, titulada *Sexualitat a l'escenari*. El 2013 va començar un doctorat en cotutela de Literatura Francesa a la Universitat de Verona i a la Universitat Vincennes-Saint-Denis (París VIII), sota la direcció de Stefano Genetti i Nadia Setti. El 2016 va obtenir el doctorat en Literatura Francesa. Des de 2022 és investigador a la Universitat d'Udine, Itàlia.

Le spectacle des caddies d'Annie Ernaux

Myriam Mallart Brussosa¹

Résumé: Dans *Regarde les lumières mon amour*, Annie Ernaux rend hommage à l'hypermarché des Trois Fontaines qu'elle fréquente de novembre 2012 à octobre 2013 : elle en fait un lieu d'expérience et un objet d'écriture engagé. Dans ce journal, l'Auchan où elle fait ses courses se transforme en performance contemporaine sans cesse renouvelée, malgré les limitations imposées par l'endroit. Plus d'un siècle après la Belle Époque du *Au bonheur des dames* de Zola, tandis que les Trente Glorieuses ne sont plus qu'un souvenir lointain, l'autrice pose son regard sur une activité des plus banales, faite par des femmes aussi invisibles que les objets qui abondent sur les étagères. Il en est de même des caddies que la diariste utilise et qu'elle observe comme un élément essentiel à la chorégraphie qui se joue. Par l'écriture, Ernaux ébauche un lieu où les objets ne sont plus artialisés, comme sous la plume de Zola. Toutefois, ne voulant recourir à la fiction, Ernaux compense le peu d'informations que révèlent les achats dans les caddies sur les inconnues qu'elle croise par ses propres souvenirs. Entre les pages de son journal, les objets sont perçus comme acteurs de ce spectacle.

1) Introduction

En 2014, dans *Regarde les lumières mon amour*, Annie Ernaux convertit l'hypermarché des Trois-Fontaines de Cergy-Pontoise en objet d'analyse qu'elle observe pendant une année – quatre saisons – dans un journal, « forme qui correspond le plus à [son] tempérament, porté à la capture impressionniste des choses et des

1. Universitat de Barcelona. E-mail: mmallart@ub.edu

gens, des atmosphères » (Ernaux 2016 : 19). La vue, invoquée dans le titre, se veut centrée sur « tous les acteurs de cet espace, employés et clients, ainsi qu'aux stratégies commerciales » (Ernaux 2016 : 19). Ainsi, l'autrice s'attache-t-elle « à y saisir des individus à chaque fois uniques, faisant ressortir leurs spécificités, voire leurs bizarreries » (Heck 2021 : 4). Ce geste se veut politique puisqu'il défie une économie néo-libérale pour laquelle il est préférable que la présence de l'autre ne distraie pas les clients soumis à un dispositif mis en place pour exciter leurs envies (Heck 2021 : 4-5). Se positionnant explicitement contre la théorie des non-lieux de Marc Augé (Ernaux 2016 : 15), Ernaux, par l'écriture, transforme son expérience comme cliente en acte engagé. C'est à la fois en tant que spectatrice et qu'actrice, tenant « sa liste de courses à la main » (Ernaux 2016 : 19), qu'elle se prête au jeu du journal afin de rendre à cet endroit – grand oublié, selon elle, de la littérature (Ernaux 2016 : 55) – la place qui lui est due.

D'emblée, nous verrons comment dans le prologue, l'autrice expose les motivations de sa démarche : l'hypermarché est un lieu digne de représentation qu'elle perçoit comme un spectacle vivant provoquant sensations et émotions et qui s'orchestre autour d'un monde où l'invisibilité touche autant les êtres que les choses. Le propre du spectacle est de se donner à voir, celui de l'hypermarché est de vendre en y exposant des objets atteignables, même si pas toujours accessibles. Or, ce sont précisément ces objets du texte d'Ernaux que nous interrogerons dans les deux parties suivantes, en nous inspirant des travaux de Marta Caraion qui « établit un parcours large des interactions entre les mots et les choses au XIX^e siècle, en intégrant à sa réflexion des études consacrées à la culture matérielle » (Vodoz 2023 : 1). Toutefois, Du Bonheur des Dames d'Émile Zola à Regarde les lumières mon amour d'Annie Ernaux, plus d'un siècle s'est écoulé qui a vu l'économie capitaliste s'imposer dans les systèmes de production et de consommation. Que se joue-t-il donc entre eux et l'individu-client au sein de l'espace de l'hypermarché en banlieue parisienne qui n'est plus celui des grands magasins des boulevards de la capitale ? S'il est un objet qui plus qu'un autre s'érige comme symbole de cette consommation de masse depuis les années 1970, c'est bien le caddie. Il n'en manque pas dans la grande surface commerciale que sillonne la diariste. Objet banal, quotidien et invisible, c'est lui que nous suivrons comme une des pièces clés de la chorégraphie qui se joue dans le Auchan des Trois-Fontaines. Son statut est autre que celui des choses posées sur les rayons, alors que paradoxalement il est lui-même objet reproductible ne valant qu'un euro. Au hasard des visites de l'autrice au centre commercial, le caddie – à la fois objet de liberté et de soumission – s'érige en ventre de Cergy : un contenant fruit du besoin ou de la gourmandise. Il est l'intermédiaire entre étagère et tapis roulant des caisses ; le médiateur entre désir et avoir, entre individu et objet. Mais la multiplicité de l'offre fait aussi de lui un appendice de l'individu-désir qui en dévoile tout autant sur les clientes que sur la propre autrice.

Nous verrons à quel point le caddie et autres objets font partie intégrante de la mise en scène de l'hypermarché que propose Annie Ernaux.

2) Le spectacle des Trois-Fontaines

Troublée, éprouvée, ainsi dit s'être sentie Annie Ernaux à plusieurs reprises face au « grand rendez-vous humain » qu'offre « le spectacle » de l'hypermarché (Ernaux 2016 : 12-15). Dans les quelques pages préliminaires au journal qui font guise d'autobiographie de la grande surface et avec un air de *Je me souviens* à la Perec, l'autrice donne à voir ses propres « lieux de mémoire » : les quelques super et hypermarchés qui ont marqué son histoire, son regard. Or, le trouble marque le premier tableau qu'elle donne à voir de son expérience. Dans le premier supermarché ouvert dans la ville de Kosice en Slovaquie après la chute du régime communiste, à la fin des années 90, son esprit fut troublé à la vision du « spectacle d'une entrée collective, saisie à la source, dans le monde de la consommation » (Ernaux 2016 : 12). Cette expérience inaugurale de Regarde les lumières mon amour s'attarde sur la gestuelle d'une nouvelle clientèle surveillée et déconcertée qui déambule et hésite à toucher les produits exposés, « dans un flottement imperceptible de corps aventurés sur un territoire inconnu » (Ernaux 2016 : 11). L'émoi d'Annie saisit l'orchestration militariste et perçoit les racines de la stratégie commerciale : « Ils étaient en train de faire l'apprentissage du supermarché et de ses règles que la direction de Prior exhibait sans subtilité avec son panier obligatoire et sa matonne haut perchée. J'étais troublée par ce spectacle. » (Ernaux 2016 : 11).

Le panier, à la taille du supermarché, se fait présage de l'hypermarché à venir et de son caddie ; la scène met à nu la soumission d'une clientèle qui bientôt aura incorporé les gestes quotidiens de la consommation de masse.

C'est avec appréhension et « munie d'une poussette de marché – ce qui [lui] déplaisait » (Ernaux 2016 : 12) qu'Ernaux découvrit en 1960 le supermarché dans la banlieue de Londres, présenté comme alléchant pour ses produits alimentaires divers et multiples. Leur présence dans un même espace en dit long sur les manières de faire d'une société confrontée aux injonctions contradictoires propres à son époque. Le souvenir originel d'Ernaux met en scène le corps d'une jeune Annie tiraillé entre image et gourmandise ; entre minceur et plaisir. Or, le supermarché se nourrit de cet accablement et l'alimente, jusqu'à proposer un certain réconfort dans le rayon de parapharmacie (Ernaux 2016 : 30).

Très vite j'ai pris l'habitude d'y flâner en compagnie d'une fille française, au pair elle aussi. Nous étions séduites et excitées par la diversité des yaourts – en phase anorexique – et la multiplicité des confiseries – en phase bouli-

mique – nous octroyant la liberté d’engloutir dans le magasin le contenu d’un paquet de Smarties sans passer à la caisse. (Ernaux 2016 : 12).

Dans ce passage, l’auteurice narre l’expérience de son corps ; comment il adopte ce nouveau lieu et apprend à faire corps avec lui en incorporant ses objets, en les engloutissant. Sa flânerie est bien plus légère que la déambulation des Slovénes. Séduite et excitée par cette diversité foisonnante, Annie transgresse, elle, les règles sans trop se soucier des conséquences.

Ces deux souvenirs d’Ernaux situent les personnages dans un espace d’abord inconnu, étranger, ayant son propre fonctionnement. Les deux nous rappellent que chaque lieu a son histoire et qu’elle est différente dans chaque pays, pour chaque village. Depuis les années 50, la floraison d’hypermarchés dans le quotidien de nombreux individus a bouleversé les habitudes : la caverne d’Alibaba a ouvert ses portes à toutes. La démocratisation des goûts a fait proliférer des produits par milliers qui cohabitent dans un même espace par catégories, selon les saisons, leur conservation, leur usage ou leur utilité. Le spectacle de produits est bien plus qu’un décor : il se transforme au gré des mains qui les saisissent, d’individus qui choisissent cet objet plutôt qu’un autre, le placent dans leur caddie, le déposent sur le tapis de la caisse et l’emportent vers un autre lieu. Chaque jour ouvrable, la danse recommence, infiniment banale mais jamais identique. Au gré des saisons d’Auchan, l’hypermarché se vide et s’approvisionne constamment d’individus et de produits. Ces derniers y sont entreposés pour une durée la plus courte possible. Flâner parmi ces objets n’est pas interdit, même si cela peut vite paraître suspect : la marchandise doit circuler au rythme des caddies, des clientes et surtout des caisses, où l’objet convoité est enfin possédé, moyennant argent. Car l’objet a un prix : la caverne d’Alibaba n’est qu’un artifice. Et l’argent manque souvent dans l’Auchan des Trois-Fontaines.

Le regard d’Ernaux se pose à plusieurs reprises sur des moments où le désir de l’objet est brusquement refusé, comme cette petite fille de six à huit ans qui ne pourra pas choisir sa poupée pour Noël alors que les étagères en regorgent : « Sa mère l’entraîne en disant “Viens, tu en auras une avec le Père Noël vert”. Le Père Noël vert, c’est celui du Secours Populaire qui distribue des jouets aux enfants des parents pauvres » (Ernaux 2016 : 31). L’accessibilité aux objets n’est qu’apparente et l’enfant est trop jeune encore pour comprendre que l’exhibition n’implique pas la possession. Mais les caddies, comme les paniers, marquent un passage à l’acte vers celle-ci. Bien sûr, il y a le temps jusqu’aux caisses de faire machine arrière ou de reposer l’objet n’importe où, parfois après un « calcul minutieux » ; mais dans le charriot l’affaire semble dans le sac, même si « Le meilleur produit, c’est avant qu’il soit dans le caddie » (Ernaux 2016 : 30). Celui-ci dit quelque chose de ces personnes, de ce qu’elles possèdent et peuvent posséder, de ce qu’elles désirent ou de quoi elles se contentent : « Je ne vois des gens que leur corps, leur apparence,

leurs gestes. Ce qu'ils mettent dans leur panier, leur caddie. J'en déduis plus ou moins leur niveau de vie » (Ernaux 2016 : 39). Toutefois, ces tas d'objets, rassemblés dans un même contenant le temps d'un passage à Auchan, ne suffisent pas à Ernaux pour déceler « [l']invisible l'essentiel, dissimulé même sous les caddies débordants du week-end, cette évaluation incessante entre le prix des produits et la nécessité de se nourrir à laquelle sont astreints la plupart des gens » (Ernaux 2016 : 39). Le charriot d'hypermarché se fait image trompeuse de l'opulence.

Mis face-à-face, les supermarchés de Kosice et de Londres annoncent la tension qui sous-tend tout le texte d'Ernaux quant à son opinion des hypermarchés. En effet, bien qu'elle prétende leur redorer le blason dans l'écriture contemporaine, son regard n'est pas condescendant. Le mercredi 28 novembre, Annie Ernaux notait dans son journal : « Un incendie a ravagé une usine textile au Bangladesh, 112 personnes sont mortes, en majorité des femmes, qui travaillaient pour un salaire de 29,50 euros par mois » (Ernaux 2016 : 38). Dans cette entrée qui fait exception car l'autrice n'y narre aucune de ses visites à Auchan, son constat est sans appel : « Évidemment, hormis des larmes de crocodile, il ne faut pas compter sur nous qui profitons allègrement de cette main-d'œuvre esclave pour changer quoi que ce soit » (Ernaux 2016 : 38).

Ernaux célèbre la vie de l'hypermarché et non le système en soi.

Car, soulignait Ernaux dans *Les Matins* de France culture, dans cette performance composée de « brassage ethnique », « on fait société ensemble en s'habituant à se voir. On se voit mais on ne se parle pas beaucoup. Mais on est proche » (28/03/2014). L'inter-visibilité est au rendez-vous, chacun offrant à l'autre le spectacle de son corps – ses gestes, ses mimiques, ses mouvements – et comment il interagit avec les objets qui l'entourent. Or, paradoxalement, constatait la diariste dès le début des années 1970, ce lieu d'exposition au regard de l'autre est sous le signe de l'invisibilité littéraire ; parce que « liés à la subsistance », les caddies d'Auchan sont « une affaire de femmes » (Ernaux 2016 : 55) qu'elles traînent dans les allées du magasin avec leurs enfants (Ernaux 2016 : 78). Invisibles donc, ces femmes sont regardées par Ernaux qui, par son écriture engagée, rejoint « la racine des théories du *care*, qui consiste à donner de la visibilité et à repenser la valeur d'activités souvent invisibles » (Heck 2021 : 11). Dans un monde où l'hypermarché assure les besoins de nombreuses familles, elle « imagine la file impressionnante que formeraient toutes ces mères dispersées ici avec leurs caddies et leurs enfants, arrimées à la subsistance et à l'élevage » (Ernaux 2016 : 78). Pousser un caddie dans un hypermarché, une liste de course à la main, se révèle ainsi comme un geste oublié qu'elle remet sur le devant de la scène au même titre que les objets qui habitent l'hypermarché, à commencer par le charriot.

3) Au ventre de Cergy les caddies sont rois

La clientèle qu'Ernaux croise à Auchan est là pour acquérir des objets. Certains individus flânent, d'autres s'activent, s'arrêtent ou font marche arrière, mais tous composent une danse improvisée et unique, malgré les rituels imposés dans ce temple de la consommation. Les autres – vigiles, caissières, vendeurs – travaillent pour que la chorégraphie se joue avec le moins d'incidents possibles. En effet, les règles souvent implicites de ce lieu limitent le schéma actanciel des participants : il faut respecter la marchandise et la payer en sortant. Le spectacle est orchestré malgré la sensation de sillonner librement l'espace avec son caddie. Ce lieu pervers qui attire et qui attrape est une mise en scène fondée de stratégies commerciales qui offre toutefois avec ses chariots une sensation de légèreté, voire de liberté. Aucun panneau ne limite la vitesse ni les dépassements à droite ; une seule règle prévaut : le passage obligé par les caisses pour sortir de ce labyrinthe avec un objet en main. Véritable adjuvant des courses en grande surface qui invitent à d'importants achats, le caddie a joué un rôle capital dans le développement d'une nouvelle forme de consommation qui le distingue des autres objets :

Au fur et à mesure que se sont développés le libre-service et la grande distribution, le chariot a soutenu, physiquement et symboliquement, le développement de la société de consommation, en opérant l'indispensable continuité entre l'extension de la taille des grandes surfaces, l'accroissement du nombre et du type de produits proposés, l'élargissement des réfrigérateurs et des voitures, voire des estomacs. Il a ainsi contribué à façonner les contours d'une véritable consommation de masse. (Grandclément 2006 : 77)

Élément essentiel de cet engrenage, le caddie est devenu objet banal et quotidien au point que personne ne se souvient de la surprise de son créateur, Raymond Joseph, lorsqu'il découvrit en 1950 le panier à roulettes aux États-Unis. L'entrepreneur alsacien perfectionna le système et inventa le caddie, nom qu'il emprunta au charriot de golf, et cela, avant même que les Françaises n'en aient besoin. Il comprit, avant l'heure, les limitations du corps des clientes et le besoin d'y remédier afin d'accroître les ventes. La praticité de l'engin en fera le compagnon de route de l'expansion de super et hypermarchés, concurrencé selon les lieux et les intentions d'achats par le panier à roulettes. Rangé, il n'encombre pas trop l'espace ; en circulation, il laisse les mains libres pour s'emparer de produits et les entasser en son ventre. La marchandise doit circuler, s'évacuer. Le destin du caddie est simple : rentrer vide et sortir plein jusqu'au lieu où, à nouveau vide, il sera enchaîné à d'autres comme lui.

« L'Outil le plus robuste, permanent et emblématique de la consommation de masse » (Grandclément 2006 : 77) est un objet que tout le monde connaît et dont

la vue rappelle un ensemble de gestes, de mouvements. Philippe Delerm, dans *L'extase du selfie et autres gestes qui nous disent* (2019), s'empare de l'engin dans son texte « Conduire un caddie » comme il le fait du lavage des carreaux ou du pliage des draps (Delerm 2019 : 51-52 ; 83-84). Ces actions quotidiennes et invisibles sont mises à l'honneur par l'inventeur de « l'instantané littéraire » qui donne autant d'importance aux gestes qu'aux objets. Les objets, selon Daniel Miller dans *Stuff*, ont « une sorte d'humilité propre qui tend, malgré leur omniprésence, à les rendre transparents, périphériques au champ de vision » (Caraion 2020 : 9). Or, Delerm les convertit en véritables protagonistes. Ainsi, selon lui, le caddie, « à la fois docile et rétif », révèle-t-il sa véritable personnalité – « une nature frondeuse » – lors d'un virage trop sec.

Il devient brusque dans la translation, se raidit, puis se bloque [...] C'est sa philosophie qui est en cause : le caddie n'aime pas tourner. Il est conçu pour aller tout au bout du longitudinal, vous faire saliver sans omission, sans rémission. Vous croyez le conduire, et c'est lui qui vous mène. (Delerm, 2019 : 58)

L'autonomie et la vitalité que Delerm confère au charriot n'en réduisent pas son caractère fonctionnel. Néanmoins, par son geste d'écriture, l'auteur rappelle l'importance de cet objet qui doit à son succès son invisibilisation. Comme il ne consomme rien d'autre que l'énergie des clientes, il est le système le plus économe pour les grandes enseignes. Malgré les crises depuis les Trente Glorieuses, son prix, immuable, d'un euro (ou d'un franc) en cautionne la valeur. Ainsi, cette monnaie se porte-t-elle garante des bonnes intentions des conductrices et surtout de leurs bonnes manières. La mise en place des jetons n'a fait que dévaluer sa cote.

Le caddie circule dans le journal d'Annie Ernaux, traverse les artères de l'hypermarché comme les pages du livre. Il apparaît au gré de ses impressions, dans le décor d'une scène ; il se fait discret mais accompagne sans cesse la danse de la grande surface. À cet effet, le lieu « est prévu pour la circulation la plus efficace » (Ernaux 2016 : 40). Dès la première page du journal, le caddie fait son entrée en scène comme élément essentiel du bon déroulement de la chorégraphie :

Il fait froid, gris. Une espèce de mouvement de plaisir tout à l'heure à l'idée d'aller aux Trois-Fontaines et de faire quelques courses nécessaires à Auchan. Comme une rupture dans le travail d'écriture, une distraction sans effort dans un lieu familial.

Dès qu'on franchit l'une des barrières donnant accès (payant) aux parkings, toute une série d'embûches peuvent se présenter qui donnent d'emblée aux courses un caractère contrariant : être obligé de tourner longtemps avant de trouver une place qui ne soit pas située au fin fond d'un parking

loin d'une entrée, s'apercevoir qu'on n'a pas un euro sur soi pour détacher un caddie ou que, en plus de tirer irrésistiblement d'un côté, celui qu'on vient de prendre contient les débris de l'usager précédent. Au contraire, tomber immédiatement sur une place libre ou juste en train de se libérer et tout près de l'entrée favorite est une satisfaction de bon augure. Une autre étant de décrocher un caddie propre et aisé à manœuvrer. Mes deux chances aujourd'hui. (Ernaux 2016 : 21)

Les moyens de transports, voiture et caddie, prennent la forme de présage antique. Ainsi, une bonne sortie à Auchan commence-t-elle avec un bon chariot, ingrédient essentiel de la visite. Par ses mots, Ernaux donne une autre valeur à l'objet et rappelle son importance puisqu'il contribue pleinement à la « satisfaction » de l'autrice ; au plaisir de sa promenade à Auchan.

Lorsque le 25 mars 2013 à 10 heures du matin, son caddie roule mal dans un hypermarché presque vide, elle note la « sensation hallucinante de l'excès de marchandises. Du silence de mort des marchandises à perte de vue » ; « la vision quasi irréaliste de l'amoncellement de nourriture et d'objets » (Ernaux 2016 : 69). Le dysfonctionnement du charriot contribue au désagrément que provoque la scène fantasmatique. Néanmoins, les dommages de véhicule sont aussi l'occasion pour Annie d'en imaginer la cause :

C'est un caddie qui a dû voyager hors du parking, servir à déménager ou à jouer aux autos tamponneuses. C'est fou tout ce qu'on peut faire sans doute avec un caddie. Je ne comprends pas pourquoi on ne les emprunte pas plus, pour un euro c'est une affaire. Plus ou moins maladroitement, j'essaie de mater celui-ci. (Ernaux 2016 : 69-70)

L'engin se dévoile comme une véritable aubaine, peu exploitée, ce qui témoigne du peu de valeur qui lui est octroyée, au point de ne pas même être volé.

Cependant, le chariot apparaît aussi comme objet de méfiance pour cette caissière qui scanne plus de 3 000 articles par heure et se penche pour vérifier que l'autrice ait « bien vidé tout le contenu de [s]on caddie sur le tapis » (Ernaux 2016 : 68). Ce passage à la caisse « constitue le moment le plus chargé de tensions et d'irritations » (Ernaux 2016 : 68) où chacun évalue la charge des caddies afin de choisir la queue la plus rapide. Ce moment de plus grande proximité avec les autres clientes se dévoile alors comme étant à part :

Exposant, comme nulle part autant, notre façon de vivre et notre compte en banque. Nos habitudes alimentaires, nos intérêts les plus intimes. Même notre structure familiale. Les marchandises qu'on pose sur le tapis disent si l'on vit seul, en couple, avec bébé, jeunes enfants, animaux. (Ernaux 2016 : 61)

Ainsi, l'autrice se sent-elle à son tour observée lorsqu'une cliente, la reconnaissant, lui cède sa place à la caisse. Soudainement et malgré elle, la spectatrice devient actrice et l'hypermarché se réaffirme comme lieu de performance :

En déposant mes articles sur le tapis, je pense avec un peu de malaise qu'elle va regarder ce que j'ai acheté. Chaque produit prend soudain un sens très lourd, révèle mon mode de vie. Une bouteille de champagne, deux bouteilles de vin, du lait frais et de l'emmental bio, du pain de mie sans croûte, des yaourts Sveltesse, des croquettes pour chats stérilisés, de la confiture anglaise au gingembre. À mon tour je suis observée, je suis objet. (Ernaux 2016 : 71)

Dénudée de son anonymat, l'autrice perçoit les objets sortis du caddie comme signes de son intimité qu'elle n'hésite pas à montrer au lecteur et lectrice avec précision : le lait est frais, l'emmental est bio, la confiture au gingembre est anglaise. Si la scène est frappante pour Annie, c'est qu'elle en dit long sur son compte en banque et sur le ventre de son logis : la panse de Cergy ne nourrit pas toute la clientèle sur un pied d'égalité. Force est de constater à quel point se retrouver à la place de l'autre incommode Ernaux, au point de se sentir elle-même réduite à un objet. La bouteille de champagne et l'emmental bio en diraient-ils plus de l'autrice que ses propres écrits ? Sans aucun doute, l'objet réel se fait plus frappant que celui nommé dans les pages d'un livre, surtout s'il est vu à l'insu de l'autrice.

Le brassage ethnique qu'offre l'Auchan de cette ville, créée à partir des années 70 et inspirée de la cité-jardin de Tapiola en Finlande, n'a pas les moyens du luxe : « Comme il y a plus de très pauvres que de très riches, le super discount occupe une surface cinq fois plus grande » (Ernaux 2016 : 32). Dans cet hypermarché, les listes de courses se limitent souvent à des produits essentiels, comme celle au stylo-bille noir oubliée au fond d'un caddie en témoignent :

frisée
farine
jambon, lardons
fromage râpé, yaourts
Nescafé
vinaigre (Ernaux 2016 : 63)

La comparant à la sienne, Ernaux ne fait que constater le manque de coïncidences entre les deux : « L'hypermarché contient environ 50 000 références alimentaires. Considérant que je dois en utiliser 100, il en reste 49 900 que j'ignore ».

Ricoré
biscuits cuiller

mascarpone
 lait, crème
 pain de mie
 chat [boîtes et croquettes pour]
 post-it (Ernaux 2016 : 63)

En effet, aucun produit de la liste anonyme n'est présente sur la sienne qui évoque un dessert, un chat et le travail d'écriture d'Ernaux. Si les deux listes se réfèrent principalement à des produits alimentaires, l'anonyme ressemble plus à celle « du nécessaire » (Ernaux 2016 : 19) proposée lors de la collecte nationale de la Banque alimentaire, un mois jour pour jour avant le réveillon de Noël :

L'une des dames me tend un prospectus où figurent les produits à acheter de préférence, conserves, sucre, café, huile. Elle me dit qu'il faut aussi des produits d'hygiène et des aliments pour bébé. Puis, doucement : « Pas de pâtes, s'il vous plaît, l'année dernière on en a eu 3 tonnes ! » Ah ! Salauds de donateurs. D'accord, pas de bonté pingre. Faire un effort d'imagination en plus ». (Ernaux 2016 : 36)

Les caddies permettent de mieux saisir les êtres qui fréquentent l'hypermarché d'Auchan autant que celle qui les observe. Le champagne n'est pas l'unique objet qui la trahisse, les achats pour la Banque alimentaire s'en chargent aussi, de nouveau à son insu : « Plus tard, à la caisse, en vidant sur le tapis le contenu du sac transparent, j'aurai l'impression qu'il y en a pour une cinquantaine d'euros. Vérification faite, j'ai surestimé la valeur de mon geste : 28 euros seulement » (Ernaux 2016 : 36). Si les calculs minutieux qu'elle imagine pour les autres l'intriguent, c'est parce qu'elle n'a pas besoin d'y recourir en faisant ses courses. Ce qu'elle offre le ventre de Cergy n'a pas pour toute la clientèle la même valeur. En ce sens, elle se démarque de la plupart des clientes qu'elle observe bien que, comme elles, l'autrice déjà célèbre assure « la bonne marche régulière » de son univers domestique (Ernaux 2016 : 65) et s'insère ainsi dans une même « communauté de désirs » (Ernaux 2016 : 47). Selon Bruno Blanckeman (2015 : 126),

Le droit de regard exercé en situation par l'écrivain sur un espace qui est moins un environnement qu'un milieu, dont elle fait partie intégrante ; une interaction avec ce milieu qui agit sur elle, mais sur lequel elle intervient en retour par une écriture qui le force à la représentation, le rend visible, et par là même en modifie la perception.

Au sein de ce temple de la consommation, Ernaux braque les projecteurs sur ses clientes, mais aussi sur les objets qui sont le fondement même de l'hypermarché.

ché, sa raison d'être. Loin de la Belle Époque et des Grands magasins parisiens du *Bonheur des Dames* de Zola et sans passer par la fiction, elle met en scène la relation des clientes aux objets manufacturés en pleine globalisation.

4) Du Bonheur des dames au Auchan des Trois Fontaines

Dans *Le Monde* du 14 janvier 1970, Christiane Peyre, narrant ses premières visites à l'hypermarché comme une drôle de « fête quotidienne des temps modernes », affirmait la naissance d'une nouvelle espèce d'individu – « l'individu-caddie » – alors qu'elle scrutait la foule dense munie d'un chariot à la mesure du gigantisme de la machine à vendre qui depuis 1963 se déployait dans l'Hexagone (*Le Monde*, 14 janvier 1970). Cette figure d'individu-objet soulignait le lien particulier qui a vu le jour avec la société de consommation entre les clientes et les objets susceptibles de finir dans leur caddie. En cela, l'hypermarché des Trois Fontaines fait écho au grand magasin de Zola qui, dans *Au Bonheur des Dames*, « se propose de comprendre la relation aux objets comme phénomène d'une société saisie à un moment inaugural et décisif [...] de la naissance de la consommation de masse » (Caraion 2020 : 199). En 1970, Baudrillard a été l'un des premiers à analyser ce phénomène qui a profondément impacté les modes de consommation, et il s'est intéressé au statut même de l'objet dont « l'amoncellement, la profusion est évidemment le trait descriptif le plus frappant » : « Il y a quelque chose de plus dans l'amoncellement que la somme des produits : l'évidence du surplus, la négation magique et définitive de la rareté, la présomption maternelle et luxueuse du pays de Cocagne » (1970 : 19).

Or, en 2013, ce mode de consommation commence à s'essouffler, comme la narratrice le souligne pour conclure son journal : « Il se peut que cette vie disparaisse bientôt avec la prolifération des systèmes commerciaux individualistes, tels que la commande sur Internet et le « drive » qui, paraît-il, gagne de jour en jour du terrain dans les classes moyennes et supérieures » (Ernaux 2016 : 89). Viendra alors le temps où « les enfants d'aujourd'hui devenus adultes se souviendront peut-être avec mélancolie des courses du samedi à l'Hyper U, comme les plus de cinquante ans gardent en mémoire les épiceries odorantes d'hier où ils allaient « au lait » avec un broc en métal » (Ernaux 2016 : 89). Comme les brocs et les paniers de course en osier, les caddies semblaient voués à l'extinction ainsi que le laissaient supposer, depuis 2012, les problèmes financiers de l'entreprise Caddie qui en 2024 a fait faillite. Par ces mots, l'autrice-spectatrice d'une réalité présente souligne l'importance de sa tâche : son regard sociologique acquiert une valeur historique. Il montre un monde où la relation de l'individu à l'objet est encore visible, palpable puisqu'elle a lieu sans l'intermédiaire d'un écran. L'objet réel s'impose encore à celui de la virtualité : il conserve sa matière, sa forme en trois

dimensions et règne de toute son abondance sous la lumière « sans qui la marchandise ne serait que ce qu'elle est » (Baudrillard, 1970 : 19). Tout est mis en place pour « stimuler la salvation féerique » (Baudrillard, 1970 : 19). En observant dans le centre commercial Les Trois Fontaines « deux femmes [...] assises sur le banc situé face à l'escalator entre C&A et une boutique chère où l'on vend du Karl Lagerfeld », Annie Ernaux se demande si venir dans ce lieu ne serait pas une façon « d'être admis au spectacle de la fête, de baigner réellement - non au travers d'un écran de télé - dans les lumières et l'abondance. De valoir autant que les choses. On peut, dans cet endroit, se sentir désorienté, mal à l'aise, mais jamais dégradé » (Ernaux 2016 : 67).

« Valoir autant que les choses » signifie donc l'importance que les objets ont acquis au détriment de certains individus, ce que Zola avait certainement perçu. Comme le précise Caraion dans *Comment la littérature pense les objets*, le romancier du *Bonheur des Dames*, dans « des centaines de pages de description d'objets », entreprit de mettre en place des « stratégies de singularisation des marchandises » en opérant un « traitement artialisant des dispositifs sériels d'objets » (Caraion 2020 : 199-205). Or, l'hypermarché de *Regarde les lumières mon amour* n'est pas le grand magasin du *Bonheur des Dames*. Alors que la consommation de masse bat son plein, le traitement des objets d'Auchan se distingue de celui de l'écrivain naturaliste qui témoigne de la genèse du phénomène. En effet, Ernaux ne perçoit pas l'accumulation rébarbative de séries d'objets comme une œuvre d'art. Certes, elle ne manque pas d'observer la « logique inexorable de l'accumulation », comme pour cette femme qui « pousse un caddie plein surmonté de plusieurs volumineux paquets de papier w.-c. en équilibre, 50 rouleaux au moins » (Ernaux 2016 : 79) ou ce client asiatique « dont le caddie contient seulement quatre grands sacs de riz ordinaire » (Ernaux 2016 : 25). Toutefois, bien que ses yeux se posent sur les objets posés sur les étagères, c'est surtout lorsqu'ils rentrent en contact avec la clientèle qu'elle leur donne un espace textuel, sans pour autant leur conférer un statut esthétique. Pour reprendre les mots de Bruno Latour dans le chapitre « Quelle action pour quel objet » dans *Changer de société, refaire la sociologie*, ils sont des « acteurs ou, plus précisément des participants au déroulement de l'action en attente d'une figuration » (Latour, 138). Bien entendu, précise Latour :

Cela ne veut pas dire que ces participants « déterminent » l'action, que les paniers « causent » l'achat de provisions [...] Les choses peuvent autoriser, rendre possible, encourager, mettre à portée, permettre, suggérer, influencer, faire obstacle, interdire, et ainsi de suite (Latour, 2006 : 138).

Ernaux appréhende les objets aussi bien à travers les gestes des clientes que par le biais des interactions qui s'établissent entre eux moyennant les paroles qu'elle capte parfois. Le lien qui s'établit entre l'individu et l'objet est perçu par les im-

pressions de l'autrice de manière non hiérarchique car elles s'imposent au gré de ses visites.

Ainsi, constate-t-elle le 7 janvier 2013, certains clients vont même jusqu'à « parler seuls devant les rayons, dialoguent tout haut avec la marchandise. Expriment leur avis ou leur mécontentement à propos d'un produit » (Ernaux 2016 : 53). Cependant, la fonction-personne que théorise Nathalie Heinich à propos des objets ne semble pas ici mise en place, car il ne s'agit pas vraiment « d'un travail de particularisation susceptible de rendre un être insubstituable » (Heinich 2017 : 30). Ce qui vaut pour l'œuvre d'art étant donné, entre autres, sa reproductibilité limitée, ne semble pas envisageable pour les objets de l'hypermarché majoritairement manufacturés, utilitaires et, pour beaucoup, absorbables. Lorsque l'autrice remémore une « petite dame » qui dialogue avec les boîtes de sardines, elle insiste sur le fait que cette dernière sait qu'elle est « à portée d'oreille des clients à côté » (Ernaux 2016 : 53). Elle ne s'adresse donc pas véritablement à la boîte qui s'érige plutôt en médiateur, en excuse pour entamer une conversation. Toutefois, quand la dame s'exclame en riant : « Les sardines au piment c'est pas pour moi ! » (Ernaux 2016 : 53), nous sommes en mesure de nous demander quels souvenirs recèle cette conserve. Le piment lui est-il indigeste ? Lui rappelle-t-il un mal d'estomac lors d'un voyage en Inde ?

Les objets qui trônent sur les étagères ont ce pouvoir de réminiscence que les clientes partagent rarement en ce lieu de circulation. Certains font probablement office de madeleine proustienne, mais le journal d'Ernaux ne se prête pas aux suppositions des rêveries particulières de chacune car la diariste n'est pas romancière. Elle ne peut que contempler ces individus qui « tombent en méditation » (Ernaux 2016 : 30) devant des produits qui « peuvent autoriser, rendre possible, encourager, mettre à portée, permettre, suggérer, influencer, faire obstacle, interdire » les clientes (Latour 2006 : 138). Dans la parapharmacie où se « trouvent les rayons du rêve et du désir, de l'espérance » (Ernaux 2016 : 30), les objets présents offrent la possibilité de « retrouver la ligne, le transit, le sommeil, pour être et vivre mieux » (Ernaux 2016 : 30). Ils sont la promesse d'un avenir meilleur, comme l'évoque le vif conciliabule « d'une floppée de filles blanches et noires [...] devant le rayon maquillage » (Ernaux 2016 : 30). Ils font société avec les humains qui ne peuvent plus s'en passer pour remplir leurs frigos, leurs armoires, leurs vies ; ils agissent sur eux, sur leurs besoins et leurs désirs.

Ne croisant que des bribes d'existences, c'est surtout à partir de certaines marchandises qu'Ernaux croise elle-même que cette vérité de l'objet se fait plus évidente. Il en est ainsi ce jour où, comme souvent, elle s'arrête devant la section librairie et feuillette troublée le livre de cuisine de Ginette Mathiot dans lequel elle a appris « jadis comment nourrir les autres autrement que de spaghettis et de yaourts » (Ernaux 2016 : 85) ou encore lorsqu'elle raconte que « des larmes [lui] sont venues en pensant [qu'elle] n'y achèterais plus jamais de chocolat pour [sa] mère qui venait

de mourir » (Ernaux 2016 : 13). L'émotion de ces rencontres avec des objets suggère combien, malgré leur reproductibilité, leur existence a de prix à nos yeux, car derrière chacun d'eux se cachent des fragments d'histoires, de souvenirs, d'habitudes, de goûts, de vies. L'Auchan des Trois Fontaines est à la fois cet espace où l'autrice entreprend de croiser des clientes ordinaires comme ce lieu où règnent des objets au potentiel émotif. Or, derrière l'hypermarché d'Annie Ernaux, comme elle le confesse dans l'avant-dernière entrée de son journal, se cache son rêve d'enfance :

Le rêve de mon enfance d'*enfant de guerre*, nourrie des récits de pillage de 1940, était d'entrer librement dans les magasins désertés et de prendre tout ce qui me faisait envie, gâteaux, jouets, fournitures scolaires. Qu'on l'ait fait ou non, c'est peut-être ce rêve qui flotte confusément dans les hypermarchés. Bridé, refoulé. (Ernaux 2016 : 84).

Car, précise-t-elle « Nous sommes une communauté de désirs, non d'action » (Ernaux 2016 : 84), contrairement aux objets qui agissent sur nous, sur nos désirs.

5) Conclusion

Si, dans *La Société du spectacle*, Guy Debord percevait le consommateur comme un spectateur aliéné au profit de l'objet contemplé qui l'isole de ses semblables et le coupe de ses propres potentialités, Annie Ernaux, dans *Regarde les lumières mon amour*, dévoile une autre manière de comprendre la relation qui s'établit entre la cliente d'Auchan et les produits qui s'y trouvent et qui en constituent l'essence même. Sans prétendre à un éloge de la consommation de masse, la diariste se plonge dans la quotidienneté d'une partie de la population attirée par la praticité d'un lieu qui accumule tous les objets nécessaires à la subsistance et au plaisir. Or, c'est sur un pied d'égalité qu'objets et humains sont mis en scène par l'autrice qui se prête au double jeu de spectatrice et d'actrice. Sans faire de ces produits des œuvres d'art, elle les aborde comme des éléments essentiels à la chorégraphie sans celle renouvelée de l'hypermarché. Par touches subtiles, Ernaux ébauche l'image d'un univers où l'objet règne de son abondance ; où le caddie se fait appendice des usagères. Chaque chariot que croise Ernaux sert de contenant à des objets qui varient selon les budgets, les familles, les envies de chacune. Plus qu'un simple objet reproductible, il est scruté par l'autrice-sociologue comme une source d'information insuffisante à percer le mystère de chaque vie. Toutefois, les difficultés de l'entreprise laissent place à certaines confessions de l'autrice qui se dévoile par le moyen du journal et montre la puissance des objets à agir sur nous, les émotions qu'ils provoquent. Saisie par ce lieu, ces êtres et ces choses, Ernaux a du mal « à cerner et à qualifier l'instant présent, la signification de tout ce qui passe devant

[s]es yeux en même temps qu'[elle] avance » (Ernaux 2016 : 39). Sa « mémoire est muette », et seule l'écriture lui permet de relier son expérience à sa propre histoire, à ces « scènes vues ailleurs, dans d'autres supermarchés, en d'autres époques » (Ernaux 2016 : 55). Et c'est alors que le spectacle devient littérature.

Bibliographie

- BAUDRILLARD, J. (1970). *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Editions Denoël.
- BLANCKEMAN, B. (2015). « Annie Ernaux : une écriture impliquée », dans Fort, P.L. dir., *Annie Ernaux, un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 125-131. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.4000/books.psn.162>.
- CARAION, M. (2020). *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu, Champ Vallon/Collection Détours.
- DEBORD, G. (1992). *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- DELERM, P. (2019). *L'Extase du selfie et autres gestes qui nous disent*, Paris, Gallimard/Folio.
- ERNAUX, A. (2014). « Dans le caddie d'Annie Ernaux », *Les Matins de France culture*, 28 mars. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-matins/dans-le-caddie-d-annie-ernaux-8318120>.
- (2016) *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Gallimard/Folio.
- GRANDCLÉMENT, C., COCHOY, F. (2006). « Histoires du chariot de supermarché. Ou comment emboîter le pas de la consommation de masse », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 91/ 3, p. 77-93.
- HECK, M. (2021). « L'attention à la vie ordinaire comme pratique éthique et politique : le cas des 'ethnotextes' d'Annie Ernaux », *Elfe XX-XXI [en ligne]*, n°10, DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.3625>.
- HEINICH, N. (2017). *Des Valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard/Bibliothèque des sciences humaines.
- LATOUR, B. (2006). *Changer de société, refaire la sociologie*, Paris, La Découverte-Poche.
- PEYRE, C. (1970). « L'hypermarché ou la fête obligatoire », *Le Monde*, 14 janvier.
- VODOZ, J. (2023). « Cartographie d'une théorie littéraire des objets ». *Acta fabula*, vol. 24, n°3.

Biodata

Myriam Mallart és investigadora d'ADHUC-Centre de Recerca Teoria, Gènere i Sexualitat i professora del Grau d'Estudis Francesos a la Universitat de Barcelona.

Les seves àrees d'especialització principals són la literatura de l'Àfrica subsahariana contemporània, amb especial atenció a qüestions relacionades amb l'ecofeminisme i amb l'escriptura de la història des d'una perspectiva descolonial. També s'interessa per la premsa femenina francesa de la modernitat des dels estudis de la materialitat i explora la interacció entre dimensió visual i textual com a mecanisme de construcció del gènere i de la identitat de la dona moderna.

Annie Ernaux: inscriure les formes invisibles de la dominació

Marta Marín-Dòmine¹

Resum: Davant de les moltes crítiques que suscita l'anomenada *literatura del jo*, voldria assenyalar en aquest article alguns dels llocs comuns que han barrat la valoració d'aquesta modalitat literària i, de retop, poder situar l'obra d'Ernaux tenint en compte el concepte creat per ella mateixa d'«autosociobiografia». En un segon moment, resseguiré algunes de les reflexions de la mateixa autora per entendre el valor que concedeix a l'obra del sociòleg Pierre Bourdieu, molt especialment a partir de *La distinction*, la qual cosa ofereix una perspectiva concreta per abordar les narracions de l'autora i el seu propòsit literari indestriable de la visió social que té sobre les classes dominades.

Paraules clau: Ernaux, autosociobiografia, literatura del jo.

Quan vaig llegir *La place* (1983) per primera vegada ho vaig fer totalment entregada. Un abocament de cos i ment al text que s'obria a la meua lectura. Amb la sensació d'anar al galop amb els narius premsats per la força del vent, obligant a respirar en una mitja apnea. No sé descriure més bé l'emoció d'aquella descoberta. No en recordo l'any, però en fa molts. No va constituir una de les lectures del doctorat, per tant, considero que vaig arribar tard a l'univers literari d'Ernaux, tant més tenint en compte el meu interès per la literatura francesa. Després de *La place*, vaig anar llegint tota la seva obra. Llibres com *Une femme* (1988) i *La honte* (1997) em van ajudar a sortir dels esculls en què em vaig trobar immersa durant uns anys en la meua feina de professora de literatura en una universitat canadenca,

1. Email: marindomine@gmail.com

i també com a escriptora en un país estranger, i, per tant, en un entorn on la meua llengua era del tot aliena i incompreensible. L'escriptura se m'havia fet difícil, ensenyar literatura, banal. Endinsar-me en l'obra d'Ernaux va representar poder recórrer amb un sentit l'acte d'escriptura i a la vegada de l'ensenyament de la literatura. Em fornïa un horitzó que implicava, per una banda, la cerca d'estratègies i recursos literaris per fer evident la tensió a què una persona està sotmesa quan ha pertangut a una classe dominada i es troba per sempre més de l'altre cantó de la divisió social, i, per l'altra, em permetia abordar l'ensenyament de la literatura donant prioritat a aquesta realitat social, que, tanmateix, no era aliena a l'experiència dels estudiants canadencs per raó dels seus orígens diversos. Fer i mostrar la literatura com un vector de transmissió d'una veritat social.

La literatura del jo. Adhesions i reticències

Tot i que a Catalunya Annie Ernaux gaudeix d'un nombre important de lectors i lectores, també és cert que fins no fa gaire se la coneixia relativament poc. Ha estat, sens dubte, a partir de la seva entrada a la constel·lació d'autores i autors nobelitats que la seva obra ha vist el públic ampliat. En català s'han traduït sis de les seves obres, totes de la mà de Valèria Gaillard (*La dona gelada*, *Els anys*, *L'esdeveniment*, *Pura passió*, *Memòria de noia* i *L'home jove*). Queda, doncs, esperar, que el públic lector català pugui endinsar-se en les obres en què Ernaux tracta precisament de la tensió que es produeix en el transvasament d'una classe a l'altra, eix temàtic del que exposaré a continuació.

L'obra d'Annie Ernaux sembla haver quedar generalment subsumida dins del gènere de l'autoficció, definició que moltes vegades es fa servir com a sinònim de «literatura del jo» que ves a saber per quina raó genera tantes reticències.

Catalunya no és l'únic àmbit cultural en què s'han generat aquestes reaccions adverses a la literatura del jo —deixem de banda en aquesta ocasió l'apel·latiu «egoliteratura» amb totes les connotacions encara més negatives. L'animadversió o reticència s'estén a l'Estat espanyol i travessa fronteres fins i tot a França, el país on, dins de la literatura occidental, sembla produir-se de manera més prolífica. Els recels semblen més aviat simptomàtics, ja que, en molts casos, responen a valoracions de caràcter moral més que no pas literari, o en tot cas, podríem dir que s'hi barreja una visió moralitzant de la literatura i s'obvia el que es troba al bell mig de les obres: l'ús de la llengua, l'abordament temàtic, els enfocaments, el desdoblament de l'autor i el jo narratiu, la creació d'una veu narrativa, etc.

Són algunes les hipòtesis que tinc que podrien explicar aquestes reticències, però me les reservo per a un estudi posterior i més aprofundit sobre el tema. Les raons en poden ser diverses: l'exigència d'una literatura per fer «volar la imaginació», el desig que l'autor o l'autora desaparegui darrere de la seva escriptura, com

si aquesta absència, d'altra banda totalment dubtosa —jo diria que impossible—, assegurés una aproximació «pura» a l'acte literari. Si aquestes hipòtesis aquí expressades de manera urgent tenen cap substància, estariem davant d'una percepció normativa de la literatura que, a la vegada, obre moltes preguntes per entendre-la en el marc social en què ens movem a Occident.

Tot i que l'autoficció, restringint-nos a la literatura occidental del segle xx, com a concepte així definit s'inicia l'any 1977 amb la publicació de *Fils* de Serge Doubrovsky, és interessant de notar que bona part dels comentaris crítics passen per alt aquest detall. Doubrovsky, cal tenir-ho en compte, va establir uns paràmetres mínims que, mig seriosament mig irònicament, havien de servir per orientar la perspectiva sota la qual s'escriu i s'inscriu un text d'autoficció. D'altra banda, és important tenir en compte el moment històric i social en què neix el concepte. Tot plegat ens servirà per llimar l'ús abusiu del terme i, si tenim sort, per fer el mateix amb el desmèrit de què és objecte.

Fils apareix a les acaballes de la influència del *nouveau roman*, i, en canvi, d'una forta impregnació de la psicoanàlisi en l'àmbit francès, i en plena ensulsiada del postestructuralisme. De manera sintètica, podríem dir que l'autoficció reconeix en la creació literària escrita en primera persona un punt d'indeterminació pel que fa a la identitat del jo. El jo és creat pel llenguatge i recreat a través de l'escriptura, que se situa en un punt a cavall entre la rememoració i la recreació tant d'una experiència com del mateix «jo».

De manera extremament succinta, aquesta informació ens fa veure, per contrast, la inadequació de molts dels comentaris en què l'autoficció es banalitzava. El mateix Doubrovsky ja va ironitzar sobre el tema, conscient de les reaccions que suscitava aquesta intromissió desacomplexada del jo en literatura i que era considerada resultat d'un cert «Impudeur, narcissisme, nombrilisme, exhibitionnisme» (Doubrovsky, 2011: 136)

Literatura i narcisisme social queden, així, entrelaçats, la qual cosa té com a conseqüència una desvaloració a ultrança de tota obra literària que en primera persona gosi explicar algun aspecte de la vida de l'autora o de l'autor. És a dir, la literatura del jo, o en aquest cas concret, l'autoficció, juga amb el lector, el fa dubtar, i és aquest dubte el que sembla contradir allò que de manera convencional s'espera de l'obra literària.

Efectivament, Doubrovsky juga i es desfà de l'encotillament taxonòmic a què Philippe Lejeune ha sotmès l'obra autobiogràfica afirmant l'existència d'un pacte entre l'autor/a i els lectors a l'hora d'abordar una obra i la seva relació amb la veritat.² Per a Doubrovsky, i altres autors que podríem englobar sota el terme d'autoficció, no es tracta de puntuar els textos amb dades reals; no n'és pas aquest l'objectiu central, sinó utilitzar les referències reals de manera ambigua per demostrar

2. Vegeu *Le pacte autobiographique*.

que la veritat del jo no és mai absoluta i que, per tant, es resisteix a les descripcions fixades, i es fa seves, d'alguna manera, les paraules del psicoanalista Jacques Lacan: la veritat està estructurada com una ficció.

Manuel Alberca (2013), que ha estudiat la literatura d'autoficció, reconeix, naturalment, l'especificitat d'aquesta modalitat, alhora que lamenta l'ús indiscriminat del terme i la seva aplicació maldestra a les moltes literatures del jo. Tot i que Alberca no amaga les seves reticències davant de l'autoficció, sí que reconeix en Doubrovsky l'artífex d'una nova manera de concebre si no la literatura, com a mínim l'exercici d'escriure.

En tot cas, a quins autors i autores es pot fer referència quan s'esmenta el *boom* de la literatura d'autoficció? N'hi ha tantes d'obres literàries que segueixin els paràmetres d'una modalitat de la qual es va servir Dubrovsky? Com a dada interessant, Yves Baudelle, en la seva contribució a un volum dedicat a la literatura francesa de principis del segle XXI, afirma que no s'han publicat aleshores a França —ho escriu el 2013— més d'una trentena de llibres que poden ser considerats dins de la modalitat de l'autoficció. Caldria veure quina llista de títols produiríem a hores d'ara en català.

Valguin aquests comentaris per començar a destriar les diferències d'un gènere —l'autoficció— inscrit en la modalitat de les literatures del jo. Obres variades, de difícil sistematització, de vegades rebutjades de manera emocional perquè han estat llegides —o rebudes per la crítica— com a resultat de la pura recreació pretensiosa d'un autor o autora que ens refrega la seva vida, tot i que no sembla tenir més brillantor que les nostres... Paradoxa, doncs, perquè l'autor d'autoficció —en aquest sentit que se li atorga de manera generalitzada— el que vol assenyalar és precisament que ell o ella són un més entre tots nosaltres.

L'ús mandrós i a la vegada excessiu del terme «autoficció» serveix per aglutinar no només les literatures del jo, sinó també aquelles de mal definir, híbrides, a mig camí entre l'assaig, l'autobiografia i la ficció. Aquesta incomoditat a l'hora de classificar l'autoficció és, tinguem-ho present, volguda pel mateix Doubrovsky quan escriu *Fils*, tal com apunta a la contraportada de la publicació. D'aquesta manera queda marcat simbòlicament el naixement de l'autoficció: com a paratext, és a dir, als marges mateixos de l'escriptura —o més ben dit, incloent els marges dins de la literatura:

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. 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 (Doubrovsky, 1977).

Notem, doncs, que la intenció de Doubrovsky és trencar amb les convencions de l'autobiografia (reservada als autors importants i de certa edat, diu ell), i també

amb els de la ficció, i fer de la distinció entre invenció i realitat una zona boirosa que col·loca els lectors, i també l'autor, en un lloc incert. Tornem-ho a repetir, tot això té lloc en una època en què la psicoanàlisi gaudeix d'una difusió privilegiada tant a França com als Estats Units, sobretot en els departaments universitaris de literatures comparades i d'estudis de gènere. Doubrovsky, efectivament, va viure a cavall dels Estats Units i França, va desenvolupar una carrera brillant com a professor de literatura i, a més, va passar per l'experiència d'una psicoanàlisi. Aquests són els elements vitals que faran possible l'autoficció. Cal tenir en compte, a més, que Doubrovsky viu a Nova York en un moment cultural impregnat del «periodisme personal» (*personal journalism*) amb autors i autores notables com Vivian Gornick, Joan Didion, Tom Wolfe i Norman Mailer, que van introduir el jo dins de la seva literatura periodística. Com a autors, no s'amaguen rere el text, sinó que hi són presents, són responsables d'allò que veuen i transmeten, alhora que les persones a qui descriuen no apareixen mai com a objectes aliens.

Per a Doubrovsky, tal com assenyala Roger-Yves Roche (2017), l'autoficció és gairebé «una manera d'ésser», una manera d'autoritzar-se a escriure la pròpia vida. No, no només a escriure «la pròpia vida», com ho farien els autobiògrafs, sinó a inventar-la. Representa, també, una manera de criticar, ni que sigui de manera subtil, una literatura (burgesa) que s'alimenta dels valors de les classes privilegiades, que són les úniques a qui els és atorgat el dret de parlar de la pròpia vida. L'autoficció doubrovskiana afirma que la literatura també es nodreix, i s'ha de nodrir, de relats autobiogràfics d'autors que no són ni importants ni tenen l'edat avançada que els atorga el privilegi del temps.

Retinguem aquest aspecte, perquè, en si mateix, conté l'encarament a una concepció de la literatura que es manifesta també en l'obra d'Ernaux, tot i partir de pressupòsits força diferenciats.

Sota la influència de Pierre Bourdieu

El 2013 va sortir publicat el llibre *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, sota la direcció de l'escriptor Édouard Louis, que va reunir set autors més, provinents de diferents disciplines (filòsofs, historiadors, escriptors i sociòlegs) per escriure sobre l'impacte de l'obra del sociòleg Pierre Bourdieu en les seves disciplines. Entre els escriptors convidats s'hi compten, a més d'Annie Ernaux, Pierre Bergounioux, Didier Eribon, Arlette Farge, Geoffroy de Lagasnerie, Frédéric Lebaron i Frédéric Lordon.

Valdrà la pena aturar-nos en la contribució que hi fa Ernaux, perquè en el seu text hi ha encapsulada la «raó d'ésser» de la seva escriptura més enllà de les conceptualitzacions que envolten les disquisicions sobre la «literatura del jo» o de l'autoficció.

Fixem-nos, abans que res, que el títol del volum col·lectiu ja du explícita una presa de posició: es tracta de retre homenatge a Pierre Bourdieu, de remarcar de la seva obra el que rescaten de la seva influència: la insubmissió, que, com veurem, té relació amb la capacitat de fer palesa en les disciplines implicades la importància de la divisió de classes i la transmissió de valors entre elles.³ La capacitat, o la dificultat, per passar d'una classe a l'altra —especialment de les classes modestes a les benestants—, o de traspasar els valors estètics (allò que les classes dominants han decidit que s'ha de considerar bell o elegant, és a dir allò que és de bon gust, contraposat a la vulgaritat suposada de les classes dominades) és un acte que requereix un enorme esforç, ja que, en definitiva, tots i totes, com a grup, estem determinats per l'*habitus* o conjunt de normes estètiques i ètiques que configuren la nostra manera de veure i ésser al món.

El capítol que Annie Ernaux ofereix en aquest volum col·lectiu du el títol de «*La distinction, œuvre totale et révolutionnaire*» i és, de fet, el text d'una conferència que va pronunciar a l'Institut francès de Tòquio el 2004. *La distinction. Critique sociale du jugement* és l'obra probablement més coneguda de Pierre Bourdieu. Apareguda el 1979, Ernaux considera que va caure com un aeròlit damunt el paisatge cultural francès. Efectivament, el llibre va ser lloat, criticat, elogiat i rebutjat a parts iguals i va produir un debat apassionat en els medis cultivats francesos, sobretot els literaris i els artístics. Però el fenomen va sobrepassar, com diu la mateixa Ernaux, els medis culturals. Fins i tot les persones que no l'havien llegit es van ofendre per allò que havien sentit dir que el llibre afirmava. Malgrat que sigui tensar molt la corda, no em puc estar de dir que aquest fenomen es repeteix també ara en aquelles persones que de manera fervent rebutgen la literatura del jo, l'autoficció, sense haver-ne llegit massa obres, o potser cap. Com és que hi ha obres o gèneres que per a algunes persones són portadores d'una manera de violentar que produeix reaccions emocionals fortes? En el cas de *La distinction*, la transgressió se situava en un dels eixos principals que planteja l'obra: l'afirmació que el gust té una relació directa amb la lògica de la dominació de classe. Esquerdant l'estabilitat del gust, sotmetent-lo a una crítica, Bourdieu posa en entredit no tan sols la formació del gust i l'apreciació estètica, sinó també la mateixa consideració d'obra d'art.

Ernaux se situa, de bon principi, dins del grup de persones per a qui *La distinction*, lluny de d'haver generat crispació, va produir un «reconeixement»:

Je fais partie des gens pour qui la lecture de ce livre n'a pas constitué une violence mais une reconnaissance, car ce travail immense dévoilait des réalités attestées par ma mémoire, vécues même dans mon corps. La distinction validait scientifiquement ce qui était en moi souvenir, sensation. Je

3. El concepte d'*héritage* del títol també actua com a joc de paraules, tot referint-se al llibre *Les héritiers* que Bourdieu va escriure conjuntament amb Jean-Claude Passeron.

reconnaissais la séparation – qui est le premier sens du mot « distinction » – entre les modes de vie selon qu'on appartient à la classe sociale dominante économiquement et/ou culturellement, à la classe moyenne ou à la classe populaire. Je reconnaissais les formes invisibles par lesquelles s'exerce la domination. (Ernaux, 2013: 18-19)

La distinction va ser per a Ernaux, doncs, un instrument per poder prendre distància de les seves vivències inextricables de la seva condició social i, tal com escriu, poder «reconèixer les formes invisibles a través de les quals s'exerceix la dominació». Ernaux comenta que l'experiència de la lectura d'aquesta obra va ser la confirmació lluminosa de la seva experiència vital, la d'un món social dividit, en un moment en què ja havia escrit tres llibres, i en el qual es trobava escrivint sobre el seu pare, és a dir, *La place*, llibre que va publicar el 1983. La referència a la lluminositat, és a dir, a una mena de revelació, és significativa en la mesura en què la relació entre la seva escriptura i la vivència personal encara no havia estat reflexionada en tota l'amplitud que ho va estar a partir d'aleshores. Per dir-ho en altres paraules, Bourdieu confirmava el valor de l'experiència sobre la qual Ernaux escriu. Es tractava de deixar palès el saber d'una classe social determinada, que, a la vegada, està separada del saber oficial, és a dir, de tot allò que socialment constitueix la «distinció», el gust.

El treball de Bourdieu reflectit en aquesta obra densa i complexa fa veure, d'entrada, que la classe dominant rebutja tot el que és directament accessible. El subjecte no es pot dissoldre en l'objecte, sinó que aquest (l'obra d'art, el llibre, la peça musical, etc.) ha de ser observat des de la distància. La mirada sobre l'art, allò que constitueix el gust, ens diu Bourdieu, ha d'estar, per a la classe dominant, lliure de produir un plaer quotidià; el que ha de provocar és un plaer sublim, d'abast limitat. El gust pur s'oposa al gust del sentits, seguint el punt de mira estètic kantian. El gust que depèn de la immediatesa dels sentits defineix, segons la cultura dominant, la vulgaritat, el que és propi de les classes poc refinades. D'aquesta manera, les classes que avui diríem subalternes s'aproximen a l'obra d'art de manera vital: el gust sobre l'objecte produeix una determinada reacció segons si forma part de la vida o no. Una obra commou o no segons si reproduïx determinades situacions compartides (Ernaux cita l'exemple de la reproducció fotogràfica d'unes mans envellides i gastades pel treball, cosa que en un individu de la classe dominant pot semblar-li una referència sublim, i a un treballador una reproducció anodina de la seva pròpia experiència).

D'igual manera, les obres d'art que provoquen reaccions immediates són considerades per les classes dominants obres «fàcils» i, per tant, allunyades del sublim que demana un esforç. Vivaldi, per sota de Bach, per dir-ho amb un exemple.

Un dels valors que Ernaux atribueix a l'obra de Bourdieu és el d'haver contribuït a definir les classes socials, no pas a partir del capital econòmic, sinó a través

de les relacions que estableixen amb altres classes socials. La percepció que les classes tenen de si mateixes constitueix, també, la manera que tenen els individus de percebre els altres individus pertanyents a altres classes socials. Aquesta condició fa que hi hagi estabilitat entre les relacions de classe, és a dir, fixa els prejudicis i, per tant, immobilitza els individus.

És la mateixa Ernaux que clarifica aquest punt de vista amb exemples extrets de *La place*, concretament quan el seu pare exclama: «Tout ça, c'est bon pour toi, moi, j'en ai pas besoin pour vivre» (2013: 23). És a dir, el món dels objectes escolars d'Ernaux era aliè al món del pare. Inútil. I aquesta inutilitat no era pas viscuda dolgudament pel pare, sinó com una cosa natural, pròpia de la seva condició.

Per a Bourdieu, l'edat, el sexe, el lloc de residència, la relació amb el temps, el passat i el futur conformen variables en transformació contínua, però que, a la vegada, representen compartiments més o menys estancs. Aquest «més o menys» és crucial en l'escriptura d'Ernaux, ja que un dels factors de l'existència de la seva escriptura, explicitada àmpliament a *La place*, rau en la possibilitat que té una persona de circular d'una classe a l'altra, de produir-se allò que se'n diu un «desclassament» i que, de manera convencional, està atribuïda a la persona de classe dominant que decideix renunciar als seus privilegis. Bona part dels llibres d'Ernaux —i dels que a mi en tot cas m'interessen més perquè exemplifiquen aquesta tensió de classe— reten compte del procés invers, el d'una dona, en aquest cas, que passa d'una classe modesta, envoltada d'una cultura que en relació amb la cultura dominant és gairebé inexistent, i que fa l'elecció d'habitar l'univers de les classes socials cultes, és a dir, d'accedir a un *habitus* que per naixement no li correspon. Es tracta del procés que Ernaux defineix com a «transfugisme de classe». És en l'habilitat de fer veure la possibilitat de rebutjar allò a què un individu li ha estat imposat per raó de classe on Bourdieu, segons Ernaux, és veritablement revolucionari.

Ernaux, gairebé al final del capítol, comenta que «no hi ha frontera entre el col·lectiu i l'individual, entre el conscient i l'inconscient, entre el corporal i l'intel·lectual, entre la comprensió i la sensibilitat, i que res, en el món social, mai no s'atura, tot és lluita i transformació» (2013: 33).

Les obres d'Ernaux, especialment les que giren al voltant de la seva família i del seu lloc d'establiment, a Yvetot, cal entendre-les a partir de la voluntat de «distingir» la vida de la classe social dels seus orígens i de la qual es va despendre per accedir a una altra classe que la va convertir en persona aliena al seu lloc primer. Aquest moviment trànsfuga marca el punt fundador de la seva escriptura —ja present en la seva primera obra, *Les armoires vides*, publicada el 1974, i que no pertany estrictament a la literatura del jo. En aquestes obres centrades en l'univers familiar és on Ernaux descriu l'esquerda entre els dos mons, la separació irreparable entre ella i el món dels pares, l'entrada a un món de valors que no podia compartir amb ells, tot i haver estat gràcies a ells —a la força del seu treball— que el seu transfugisme havia estat possible.

Ernaux aconsegueix convertir en literatura aquest procés dolorós de transvasament social i, a la vegada, posar en relleu la violència simbòlica de la qual són objecte les classes dominades: el quequeig davant d'una persona d'una classe social afavorida, la vergonya de no saber-se comportar en públic, de no saber menjar, els dolors després d'hores de feina, l'astorament davant de la filla que ja no parla com ells.

Annie Ernaux es declara, doncs, hereva de Bourdieu en qualitat de teòric —o almenys un dels teòrics fonamentals— que ha acompanyat la seva escriptura i que va confirmar-li el sentit que ja tenia per a ella. Una escriptura que no obvia el dolor i la revolta contra totes les formes de dominació.

Una escriptura de contingut polític

És evident que en el vast món de les literatures del jo que han aparegut al llarg del present segle es despleguen punts de vista i temes diversos que poden confrontar els lectors amb els seus propis gustos o, fins i tot, amb posicions ètiques o tries ideològiques que els són contràries. Amb tot, rescatem una idea: l'anomenada autoficció és un camp restringit en què l'autor o l'autora coincideixen amb el narrador que, a la vegada, és el protagonista de la història. Aquesta definició mateixa donaria ja entrada a força matisos. Per exemple, és sempre el jo narrador protagonista de les narracions, o bé les narracions, tot i provenir de l'experiència del narrador-autor, donen la paraula a d'altres personatges i per tant, desplacen el protagonisme del jo? (aquest seria el cas d'*Une femme* d'Ernaux, per citar tan sols una de les seves obres).

Hi ha, també, un factor important a l'hora d'abordar l'autoficció: o bé cenyir-nos a una metodologia pròpia dels estudis literaris i decidir quines són les obres que hi pertanyen, o bé decantar-nos per assumir, ni que sigui per entendre el fenomen de la recepció, el genèric «autoficció» referit a les literatures del jo.

Es dona el cas paradoxal que Annie Ernaux mai no ha sentit la seva escriptura representada sota la designació d'autoficció, ben al contrari; l'autora afirma construir una relació amb la realitat sense cap tint de ficció. Ernaux entraria més aviat en el que ella mateixa i altres crítics han definit com a «sociobiografia» literària (Raphaëlle Rérolle, 2011: 5; Ernaux, 2003: 21), afirmació que podem entendre si ens remetem a la influència de Bourdieu, o més ben dit, a la legitimació de la teoria del sociòleg en el desenvolupament de la seva escriptura.

Deixem per a una altra ocasió l'anàlisi i les hipòtesis que ens poden fer entendre la raó per la qual les literatures del jo són objecte de crítiques morals, i conclouem amb la intenció primera d'aquest article, que és fer entendre que en l'obra literària d'Ernaux hi ha un desplegament del jo en benefici de la descripció d'un marc de vida quotidià i, per tant, social, que és el dels seus orígens familiars.

El gran encert d'Ernaux, al meu entendre, és el de construir una veu narradora que escriu des de «fora» sobre un «dins» que coneix bé, i que correspon al d'una classe dominada. Ernaux no exotitza el tipus de vida que descriu i que ha deixat enrere, ni tampoc l'ensucra, ni el revesteix de cap pàtina de nostàlgia. El desenvolupament narratiu està centrat en el desplegament de tensions que genera la relació entre el dins i el fora, en la construcció en definitiva de les identitats socials. Hi ha, en aquestes obres, un saber profund de l'univers dels «sense veu», d'aquells que arrosseguen la vergonya (un dels sentiments que travessa gairebé tota l'obra d'Ernaux referida a Yvetot). La vergonya del pobre, del qui se sent exclòs.

La place, com he dit al principi d'aquest article, em va reconciliar amb la literatura. O em va servir per segellar una reconciliació que ja s'havia iniciat anys abans amb la literatura testimonial —i de la qual no n'està pas tan allunyada. Vaig veure representats en aquesta obra, i en les que he anat referenciant de passada, no tant els detalls de la vida quotidiana familiar d'alguna manera compartida —perquè la meva família pertany a una classe treballadora urbana—, sinó la vergonya que es troba en la dominació social. El transfuguisme, amb tot, separa l'individu del lloc d'origen, però no assegura un complet esborrament de les marques de classe. Això és també el que ens diu Ernaux al llarg de la seva obra que gira al voltant de la seva família. Quan això succeeix, quan es van esborrant les marques, o s'ha fet un esforç perquè això fos així, l'autora no dubta a esmentar-ne la traïdoria que s'hi troba amagada. Recordem, com a avís als lectors, la citació de Jean Genet amb què s'obre *La place*: «Je hasarde une explication : écrire c'est le dernier recours quand on a trahi». Ens hem de preguntar, en aquesta i altres ocasions, si aquests pressupòsits responen realment a la càrrega de narcisisme suposada en aquesta modalitat literària, o en el cas concret, de les obres d'Ernaux.

De les moltes instàncies en què a *La place* Ernaux fa referència del seu procés d'escriptura, trio, per acabar, un fragment que justifica per què Ernaux rebutja la forma novel·lesca i assumeix fer ús d'una «escriptura plana» com a mirall d'aquella forma d'escriure que havia fet servir en la correspondència amb els seus pares, amb el magnífic gest polític de fer entrar, per la via de l'experiència, la llengua dels dominats en el camp de la literatura:

Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de « passionnant » ou d'« émouvant ». Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée.

Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. (1983: 24)

Bibliografia

- ALBERCA, M. (2013). *El pacto ambiguo - de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva.
- BAUELLE, Y. (2013). « L'autofiction des années 2000 : un changement de régime ? », a BLANCKEMAN, B.; HAVERCROFT, B. *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 145-158. Internet: <<http://books.openedition.org/psn/460>>. ISBN: 9782878547597.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*, París, Galilée.
- (2011). « Autofiction : en mon nom propre », a BAUELLE, Yves; NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (éds.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 135-142.
- ERNAUX, A. (1983). *La place*, París, Gallimard.
- (2003). *L'Écriture comme un couteau*, París, Stock.
- (2013). « La distinction, œuvre totale et révolutionnaire », a Louis, Édouard (editor). *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*. París: Presses Universitaires de France. Edició Kindle.
- LEJEUNE, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*, París: Éditions du Seuil.
- RÉROLLE, R. (2011). *Toute vérité déclenche les passions*, entrevista amb Camille Laurens i Annie Ernaux, *Le Monde des livres*, 4/02/2011, p. 5.
- ROCHE, R. Y. (2017). « Un homme qui passe », a *En attendant Nadeau*, 24/03.

Biodata

Marta Marín-Dòmine és escriptora i investigadora. Va ser directora del Born Centre de Cultura i Memòria (2021-2023) i ha estat professora a la Universitat Wilfrid Laurier de Waterloo (Canadà), on ha dirigit el Center for Memory and Testimony Studies. També ha col·laborat amb grups de recerca sobre memòria i literatura testimonial a la Universitat de Barcelona i a la Universitat París-Sorbona. La seva investigació i la seva creació literària giren entorn dels exilis i la memòria, les herències i l'oblit. Ha publicat *Fugir era el més bell que teníem* (Club Editor, 2019) / *Huir fue lo más bello que tuvimos* (Galaxia Gutenberg, 2020), Premi Ciutat de Barcelona d'assaig 2019, Premi Joaquim Amat-Piniella 2019 i Premi Serra d'Or de novel·la 2020. El 2023 va rebre el Premi Sant Joan de novel·la catalana per *Diré que m'ho he inventat* (Edicions 62).

La primera traducció catalana de *Passion simple* d'Annie Ernaux

Xavier Pàmies Giménez¹

L'octubre del 2022, Annie Ernaux va rebre el premi Nobel de literatura. Al català se n'havien traduït prèviament unes quantes obres, la majoria molt poc abans del Nobel. Trenta anys enrere, el 1992 dels Jocs Olímpics de Barcelona, uns Llibres de l'Índex molt joves van encomanar a un traductor primerenc, l'autor d'aquestes ratlles, de fer la versió catalana del text *Passion simple* (1991), que durant molts anys va ser l'única obra d'Ernaux traduïda en català. Trenta anys més tard, a banda del Nobel de literatura i de la mort prematura d'un dels editors de Llibres de l'Índex d'aquella època, Vicenç Pagès Jordà, es va fer una nova traducció catalana de *Passion simple*. Com a traductor de narrativa, sovint de clàssics contemporanis, m'ha correspost unes quantes vegades de fer una nova versió de novel·les que ja s'havien traduït en català anteriorment, tal com semblen exigir les transformacions del model lingüístic, però aquesta és la primera vegada en què un altre traductor tradueix un text anteriorment traduït per mi.

Davant del text

En la traducció catalana del 1992 de *Passion Simple*, el text ocupa poc més de seixanta pàgines en cos de lletra gran i amb una colla d'espais blancs que separen blocs de text. Després de la prescriptiva lectura prèvia per conèixer l'obra, la percepció de conjunt respecte al contingut del text va ser que tenia una aparença neutra i objectiva, però que traspuava poderosos sentiments continguts. Tot i la distància dels anys, no recordo que en cap moment dubtés de la capacitat d'un traductor de sexe

1. E-mail: pamies.xavier@gmail.com

masculí de reproduir en català la profunditat dels sentiments de la protagonista femenina juntament amb el llenguatge estàndard però quirúrgic de l'autora.

El terme *quirúrgic* transmet amb precisió, crec, l'estil d'unes descripcions de situacions i sentiments que són mostrades amb asèpsia però sense anestèsia, com si fos la mateixa protagonista qui, amb el bisturí del pensament, va obrint-se a si mateixa teixit a teixit, o com si ella mateixa fos psicoanalista i pacient alhora.

Trets del relat

La protagonista fa la seva vida, però només l'explica tangencialment, com a element accessori de l'assumpte principal, que és la furtiva relació amorosa amb un home casat. La sensació dominant que el text transmet és l'espera: l'espera d'una trucada, l'espera de la cita següent. I el sentiment principal de la protagonista és el que dona títol al text: la passió. Es tracta d'una passió que s'aparella amb l'obsessió, per una banda, i amb el desig, per l'altra. Tot el que transcorre a la vida de la protagonista fora de les quatre parets d'aquesta passió és viscut i descrit en segon terme, com una decoració de fons.

El text és escrit en primera persona i majoritàriament en passat (sovint imperfet), i rememora la relació amorosa quan ja s'ha acabat. Hi apareixen, per tant, alternant-se amb el sentiment passional, les sensacions de mancança i de buidor en el temps en què el text s'escriu.

Digressions reflexives

En el mateix to amb què fa les seves descripcions, l'autora hi intercala, escrites en present, les reflexions de la mateixa protagonista sobre la qualitat de la seva passió i la forma de viure-la internament tot el temps que dura, i també sobre l'estat de buidor en què la deixa l'acabament de la relació.

D'altra banda, hi fa reflexions sobre la manera de descriure l'assumpte del llibre, tant sobre l'ús dels temps verbals (vegeu a continuació) com sobre estil literari i registre lingüístic: «[...] en aquesta enumeració i descripció dels fets no hi ha ironia ni burla, que són maneres d'explicar les coses als altres o a un mateix després d'haver-les viscut, no en el mateix moment de sentir-les» (Ernaux, 1992: 29). Un altre tret estilístic sobre el qual Ernaux reflexiona és la franquesa en la descripció dels fets, que pot arribar fins a la cruesa, tal com especifica al fragment introductori, com una declaració de principis prèvia, comparant l'escriptura amb escenes sexuals explícites vistes per televisió: «Em sembla que l'escriptura hauria de tendir a això mateix, a aquesta impressió que produeix l'escena de l'acte sexual, a aquesta angoixa i aquest estupor, a una suspensió dels judicis morals» (Ernaux, 1992: 10).

Perpetuar la realitat en l'escriptura

L'exercici d'aquest dietari sense temps ni dies concrets (excepte a l'epíleg amb data del febrer del 1991) és un intent de voler fixar els diferents elements d'una passió obsessiva que s'allarga durant dos anys de manera intermitent. Quan cap al final del text la protagonista explica que la relació s'ha acabat, tant les reflexions com les descripcions de situacions passen a ser fetes en present o en passat perfect, respectivament. «Passo de l'imperfet, d'allò que era —però fins quan?—, al present —però des de quan?— a falta d'una solució millor» (Ernaux, 1992: 63).

Ernaux fa un comentari en què posa de manifest el que considera més important en l'elaboració del text, i potser en tota la seva escriptura: la realitat. (Recordem que una gran part de la matèria literària de l'obra d'Annie Ernaux és la seva pròpia vida; en aquest cas, com s'especifica al seu llibre *Se perdre*, la relació que relata a *Passion simple* va ser amb un diplomàtic rus.) Davant de la plasmació dels fets reals, l'estil, tot i la importància que hi dona, queda en un segon pla. A l'epíleg, arran d'un esdeveniment inesperat, diu: «Em sembla més important afegir-hi el que la realitat hi ha aportat que modificar la posició d'un adjectiu» (Ernaux, 1992: 68).

La temporalitat del text i del relat

Tant la descripció de la relació com la dels sentiments de la protagonista es fan dintre d'una temporalitat boirosa, com si s'expliqués un somni, en correspondència amb l'ús de l'imperfet. En l'ús d'aquest temps verbal hi ha una voluntat deliberada: «L'imperfet que he utilitzat espontàniament des de les primeres línies correspon a un temps que no volia que acabés» (Ernaux, 1992: 58).

Tot i aquesta vaguetat general, trobem de manera esparsa, però clara i explícita, un seguit de referències a marques culturals i a esdeveniments de l'època: el Canal+ amb descodificador; enviar postals; la inexistència dels mòbils i d'internet (tots dos, tecnologies de principis de la dècada del 1990); les cabines de telèfon; el Renault 25 (model de gamma alta construït entre el 1984 i el 1992); la cançó «C'est fatal» de la Sylvie Vartan; la sèrie televisiva nord-americana *Santa Barbara* (1984-1993); la possibilitat de passar-se un temps indefinit admirant el *David* de Miquel Àngel a Florència; els disturbis de l'octubre del 1988 a Algèria; la caiguda del mur de Berlín; l'execució de Ceaucescu; l'esclat de la guerra de l'Iraq.

Cap d'aquestes especificacions temporals, però, no dilueixen la boira enmig de la qual la protagonista viu la seva relació passional i nosaltres la contemplem.

El procés de la meva traducció de *Passion simple*

M'he tornat a llegir *Pura passió* trenta-dos anys després d'haver sortit d'impremta. Acostumo a llegir les meves traduccions en paper, almenys en part, perquè és el primer moment en què soc capaç de llegir-les pròpiament com a lector. Després les deixo al prestatge.

El record que tinc de quan vaig traduir aquest text és que vaig voler ser tan minucios, delicat i fred en la traducció com ho havia sigut l'autora escrivint-lo. Aquesta voluntat va quedar acompanyada i augmentada per la de presentar als editors una traducció digna de l'original, perquè feia poc que treballava de traductor i volia quedar bé. La brevetat del text em va permetre dedicar-hi tota l'atenció i tot el temps que vaig considerar que calien, i potser és per això que, tot i els anys, em sembla que la traducció aguanta. (El registre neutre i estàndard de l'original, tot sigui dit, fa sens dubte molt més fàcil que això sigui així.) La intenció era que cada mot, cada frase i cada unitat de traducció en general fossin el *mot juste*, la *phrase juste*, la *unité juste*. El record que tinc de mi mateix durant el procés de traducció és el d'algú que camina per un terreny que creu ple de paranys, i tinc present que m'entretenia fins i tot quan una traducció literal semblava evident d'entrada. La força de l'original és fora de dubte; si la traducció també en té, o la manté, correspon al lector de valorar-ho.

Bibliografia

ERNAUX, A. (1992). *Pura passió*, Barcelona, Llibres de l'Índex.

Biodata

Xavier Pàmies és traductor de narrativa. Del portuguès ha traduït Eça de Queirós, Guimarães Rosa, Lobo Antunes, Machado de Assis i Saramago, entre d'altres. Els principals autors que ha traduït de l'anglès són Margaret Atwood, Jane Austen, Karen Blixen, Richard F. Burton, Charles Dickens, George Eliot, Thomas Hardy, Kazuo Ishiguro, Henry James, James Joyce, Harper Lee, Malcolm Lowry, Philip Roth, J. K. Rowling, Francis Scott Fitzgerald, John Steinbeck, Edith Wharton i Virginia Woolf. Del francès ha traduït Emmanuel Dongala, Annie Ernaux, Camara Laye i Irène Némirovski. Ha estat distingit amb el I Premi de Traducció Giovanni Pontiero i el Premi de Traducció Ciutat de Barcelona 2003 i 2024.

La desmesura del sentimiento amoroso en Annie Ernaux

Nerea Rodríguez Barril¹

En las relaciones amorosas, el exceso a menudo se convierte en protagonista. Cuando la intensidad emocional trasciende lo convencional, el amor puede transformarse en obsesión, generando conflicto, sufrimiento e inestabilidad. La obra *Passion simple* (1991) de Annie Ernaux constituye un ejemplo idóneo para explorar estas complejidades. A través de su estilo narrativo distintivo, Ernaux revela tanto el placer como la angustia en la experiencia amorosa, donde la obsesión se manifiesta no solo en la temática, sino también en el lenguaje, desafiando las convenciones literarias. Para profundizar en el análisis de este exceso amoroso en la construcción del discurso narrativo, se explora la perspectiva de Roland Barthes en *Fragments d'un discours amoureux* (1977).

Palabras clave: Annie Ernaux, exceso amoroso, obsesión, pasión, Roland Barthes

La démesure du sentiment amoureux chez Annie Ernaux

Dans les relations amoureuses, l'excès occupe souvent le devant de la scène. Lorsque l'intensité émotionnelle dépasse les conventions, l'amour peut tourner à l'obsession, générant conflits, souffrances et instabilité. *Passion simple* (1991) d'Annie Ernaux est un bon exemple pour explorer ces complexités. Grâce à son style narratif distinctif, Ernaux révèle à la fois le plaisir et l'angoisse de l'expérience amoureuse, où l'obsession se manifeste non seulement dans le sujet mais aussi dans le langage, défiant les conventions littéraires. Pour approfondir l'analyse de

1. Universidade de Santiago de Compostela.

cet excès amoureux dans la construction du discours narratif, la perspective de Roland Barthes est explorée dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977).

Mots-clés : Annie Ernaux, excès amoureux, obsession, passion, Roland Barthes

The immoderation of love in Annie Ernaux

In love relationships, excess often takes centre stage. When emotional intensity transcends convention, love can turn into obsession, generating conflict, suffering and instability. Annie Ernaux's *Passion simple* (1991) is an apt example for exploring these complexities. Through her distinctive narrative style, Ernaux reveals both pleasure and anguish in the experience of love, where obsession manifests itself not only in subject matter but also in language, defying literary convention. To further analyse this amorous excess in the construction of narrative discourse, Roland Barthes' perspective is explored in *Fragments d'un discours amoureux* (1977).

Keywords: Annie Ernaux, amorous excess, obsession, passion, Roland Barthes

1. Introducción

«Pourquoi *durer* est-il mieux que *brûler*?» (Barthes, 1977: 30). Con esta provocadora cuestión, Roland Barthes invitaba a reconsiderar nuestra percepción del amor: no como una emoción que debe conformarse a los moldes de la permanencia o la estabilidad, sino como una experiencia que encuentra su autenticidad en la intensidad, en el exceso, en la vibrante posibilidad de lo efímero. ¿Es el amor algo que debe durar, o simplemente arder con la fuerza de su fugacidad?

Justificar la elección del exceso en el amor puede parecer redundante, ya que, sin duda, constituye un tema por excelencia, aquel que atraviesa todo lo que somos y cuanto nos rodea. Podríamos destacar la imposibilidad de ofrecer una definición satisfactoria de este sentimiento, puesto que el concepto del amor se ha ido construyendo a lo largo de los siglos al acoger diversas reformulaciones. Lejos de alcanzar una definición universal, podemos intentar ceñir la reflexión a lo que cada uno entiende por amor. Sin embargo, la tarea no se facilita: no es lo mismo pensar en el amor durante una tarde soleada cuando estamos en un enamoramiento profundo que en un momento de desencanto en pleno clima otoñal. No existen definiciones seculares ni tan siquiera para uno mismo porque el amor es una zona de la vida imposible de capturar. Tiene algo de inalcanzable, una especie de deseo de totalidad que, aunque se intuye, no se llega a aprehender nunca. El amor y

su desmesura constituyen una zona de la vida que nos atrae, la piedra angular que fundamenta la esencia del individuo y, como tal, no escapa del deseo de comprensión que caracteriza a la naturaleza humana que, a menudo, termina por superarnos al sumirnos en una dialéctica de intensidad y exceso que nos transforma.

En esta búsqueda por comprender el amor y sus modos de operar, resulta inevitable pensar en el concepto de *pasión*. Para demostrar la vinculación entre *amor* y *pasión* basta con remitirnos a la cuestión etimológica: en griego *pathos* y en latín *passio*, ambos términos aluden a una experiencia que escapa del control consciente del individuo (Real Academia Española, 2023). La pasión amorosa es entendida, así, como una fuerza que no se elige, pero que tampoco se puede dominar; un sentimiento que afecta al ser de manera arrolladora e inevitable. El amor tiene algo de impotencia: existe algo que no decido y que, aun siendo consciente de ello, me domina. Desde esta perspectiva, la pasión remite a una experiencia que se sufre por verse superados los límites y no ser capaz de remediarlo. Al igual que sucedía en las narraciones de orden mitológico en las que el amor era impuesto por los dioses como un destino inevitable (Platón, 1871: 324), la pasión amorosa señala al individuo su vulnerabilidad y lo sume en un sufrimiento que lo excede.

De este modo, la noción de *pathos* termina siendo esencial para comprender la doble dimensión que supone dentro del ámbito del amor: hace referencia a ese placer que inunda todos los sentidos y que permite alcanzar una especie de éxtasis, un gozo sin precedentes, pero también implica el dolor y la impotencia, la suspensión de la soberanía del sujeto. El placer de estar enamorado, de desear al otro, puede ser tan excesivo que termina convirtiéndose en una fuente de dolor cuando los sentimientos no son correspondidos o el ser amado está ausente. En esta situación emocional, la experiencia apasionada puede derivar en una obsesión que, lejos de limitarse a la intensificación del deseo, terminará expandiendo notablemente el sufrimiento, convirtiendo la relación en un camino conflictivo lleno de dolor e inestabilidad.

En este contexto de fervor, la obra de Annie Ernaux (1940) constituye un ejemplo idóneo para explorar el exceso emocional. A través de su característico estilo narrativo, Ernaux se sumerge en la experiencia amorosa, revelando la obsesión, la fascinación y la angustia de una manera cruda, mientras ofrece un fiel testimonio de los efectos que puede tener esta desmesura emocional.

El presente estudio tiene como objetivo explorar la importancia del exceso amoroso en el discurso narrativo a través de la obra *Passion simple* (1991) de Annie Ernaux, para poder comprender la naturaleza del exceso de amor como temática y su impacto en la construcción de la narración literaria. Para conseguirlo, ilustraremos de qué manera el exceso se revela, no solo en la temática, sino también en el uso del lenguaje. La autora francesa utiliza el discurso amoroso como un medio para desafiar las convenciones literarias y explorar las complejidades de la experiencia humana al sumergirse en el discurso amoroso con una sinceridad

brutal. Para abordar el exceso en el campo del amor en Ernaux, resultará igualmente oportuno recurrir a la obra de Roland Barthes (1915-1980) *Fragments d'un discours amoureux* (1977), donde, a modo de un diccionario, analiza el sentimiento amoroso a través de diferentes figuras que reflejan las convenciones lingüísticas imperantes en las relaciones. Para su aplicación en el presente artículo, se han seleccionado de entre ellas cuatro: las figuras de la *absence*, la *annulation*, la *attente* y la *dépense*.

2. *Passion simple*: la voluntad de arder

Passion simple es una breve, pero intensa, narración en la que Ernaux explora un intenso *affaire* vivido por la narradora con un diplomático casado al que conoce en un viaje de escritores en Rusia. En sus páginas, relata una pasión primordialmente sexual que duró entre 1988 y 1989, que se inicia en Rusia y se desarrolla hasta su fin en Francia. Aunque en la presente obra no se menciona explícitamente el origen de la relación, conocemos esta información gracias a *Se perdre*, un diario íntimo publicado en 2001, en el que Ernaux narra la misma pasión.² A lo largo de esta narración, la autora ofrece un crudo retrato de las consecuencias de una pasión desmedida. A diferencia de una narrativa volcada en un amor puramente romántico y tradicional, *Passion simple* se centra en el exceso del deseo y en la aparición de la obsesión, una pasión que se siente de forma desigual.

Por razones profesionales, el diplomático abandona Francia, sin que se produzca entre ambos una despedida o un final claro de su relación. Esta marcha deja a la narradora en un estado de incertidumbre, atrapada en un espacio de espera y angustia. Con el paso del tiempo, la intensidad del deseo se desvanece, pero la narradora permanece todavía en los ecos de esa pasión, revisitando mentalmente los encuentros pasados, como si pudiera aferrarse a la sensación del amor perdido. Tal estado de suspensión emocional destaca la imposibilidad de dejar atrás la pasión aun cuando esta ha consumido por completo a la protagonista. No obstante, el deseo, que una vez dominó toda su existencia, se convierte en recuerdos que la narradora procesa a través de su redacción. La escritura, entonces, acaba siendo su forma de gestionar el exceso de su pasión y el vacío que queda tras su fin.

2. No se puede categorizar esta obra como autobiografía, puesto que, pese a que se ve doblada por *Se perdre*, en que se narra la misma pasión, revela ciertos cambios en los detalles de la relación. Por ejemplo, la identidad del amante ya no permanece oculta bajo la inicial A. sino S., al igual que la nacionalidad difiere entre ambas obras: mientras que en *Passion simple* se ocultaba el país de origen de este hombre, en el diario se revela que era ruso (Viti, 2004: 42). De este modo, se presenta una especie de hibridación intermedia entre la ficción y la realidad. Por este motivo, evitamos realizar una equivalencia entre Ernaux y la narradora, pese a que, evidentemente, se parte de una base biográfica más que considerable y reconocida por la propia autora.

3. La imposibilidad del deseo: la irrupción del exceso

Platón, en *El banquete* (385-370 a. C.), ofrecía una fórmula que todavía resuena en la comprensión contemporánea de las relaciones: el amor es deseo, y el deseo nace de la falta, de la ausencia: «el que desea, desea lo que no está seguro de poseer, lo que no existe en el presente, lo que no posee, lo que no tiene, lo que le falta. Esto es, pues, desear y amar» (Platón, 1871: 334). Se ama, entonces, aquello que se desea, pero se desea aquello que no se posee. Esta concepción del amor como un anhelo perpetuo hacia lo inalcanzable permite entender de qué manera la pasión se nutre precisamente por ser consciente de su imposibilidad. El individuo tiende, de manera general, a buscar la totalidad de este amor; sin embargo, el mismo deseo de un amor absoluto potencia la pasión y la obsesión por lograrlo en una carrera eterna.

Esta dialéctica entre deseo y ausencia es crucial en *Passion simple* para comprender el exceso de emoción que embarga a su narradora. Ernaux expone una situación en la que la pasión crece precisamente porque el objeto que se desea nunca está plenamente disponible para ella. Llegados a este punto, ya no solo está obsesionada con el diplomático, sino también con la propia idea de conseguir aquello que no puede tener. La intensidad del deseo no cesa porque nunca se satisface del todo; siempre hay una ausencia que alimenta esta obsesión y la convierte en un sufrimiento que resulta a ratos irónicamente dulce.

La pasión, por su parte, se caracteriza por el desconocimiento y la ausencia de seguridad. La dificultad se convierte en la *conditio sine qua non* que permite la existencia de la pasión: en cuanto se alcanza la seguridad, el deseo tiende a disolverse, pues lo que uno desea, una vez se consigue, desaparece. En la medida en la que se alcanza el objetivo, este se apaga y provoca una gran frustración. En *El mundo como voluntad y representación* (1819), Arthur Schopenhauer exponía esta característica trágica del deseo:

Todo querer nace de la necesidad, o sea, de la carencia, es decir, del sufrimiento. La satisfacción pone fin a este; pero frente a un deseo que se satisface quedan al menos diez incumplidos: además, el deseo dura mucho, las exigencias llegan hasta el infinito; la satisfacción es breve y se escatima. E incluso la satisfacción finita es solo aparente: el deseo satisfecho deja enseguida lugar a otro: aquel es un error conocido, este, uno aún desconocido. Ningún objeto del querer que se consiga puede procurar una satisfacción duradera y que no ceda, sino que se asemeja a la limosna que se echa al mendigo y le permite ir tirando hoy para prorrogar su tormento hasta mañana (Schopenhauer, 2004: 231).

En *Passion simple* el sujeto amoroso experimenta ese lacerante desasosiego, pero persevera en afirmar su sentimiento con mayor fuerza, sin importar la enor-

me cantidad de aspectos negativos que conlleva esta situación. La pasión amorosa se revela como una paradoja: es peligrosa, pero también atractiva por los mismos motivos. Esta contradicción provoca una lucha interna entre el deseo y la razón. Pese a que la narradora reconoce que la pasión la sobrepasa y la hierde, no abandona esa intensidad porque le proporciona una existencial emocional diferente que desafía toda convención y que escapa de la mundanidad.

Para justificar la temática de la falta y su representación en el nivel discursivo, hemos decidido explorar la ausencia como el eje sobre el que se sustenta la desmesura emocional del relato y que se manifiesta en dos tipos de distancia: la distancia mental y la distancia espaciotemporal.

3.1. La distancia mental: annulation y dépense barthésianas

La distancia respecto al amante en esta obra se puede contemplar desde diferentes perspectivas: existe una distancia cultural (la narradora es francesa, el diplomático es ruso) y de edad (la protagonista es trece años mayor). Las diferencias aumentan a medida que la pasión avanza en el tiempo (Romanowski, 2002: 107), porque se vislumbran más datos, como su nivel económico, el posicionamiento político o la misoginia del amante: «Et misogyne : les femmes en politique, il s'en tord de rire, elles conduisent mal, etc.» (Ernaux, 2001: 28). Igualmente, existe también una distancia de cara al conocimiento del otro: no se ofrecen detalles de las actividades de A., pero no por un deseo de ocultar o suprimir esa información, sino porque la propia narradora desconoce por completo la vida y las aficiones de su amante, más allá de aquello que puede deducir por su aspecto físico o su modo de vestir. La propia protagonista lo reconoce: «l'homme qu'on aime est un étranger» (Ernaux, 1991: 36). De este modo, el lector acaba en la misma posición de ignorancia acerca de este hombre que la propia protagonista: experimentamos igual que ella la falta de certezas, las dudas y, finalmente, la espera incierta ante el posible regreso del otro.

En *Passion simple*, Ernaux presenta una relación asimétrica y unilateral: mientras que el diplomático mantiene una distancia emocional, la narradora, paradójicamente, se entrega por completo. La protagonista encaja con la figura de la *dépense* (Barthes, 1977: 99-101) que Barthes definía como un derroche del ser, una especie de sacrificio voluntario en el que el sujeto se despoja de sí mismo, se vacía y se consume en el acto de amar: «Figure par laquelle le sujet amoureux vise et hésite tout à la fois à placer l'amour dans une économie de la pure dépense, de la perte "pour rien"» (Barthes, 1977: 99).

Esto provoca que la narradora sienta la ausencia del otro como un abandono al ver la falta de equivalencia entre su posición y la del hombre que desea. La imposibilidad de controlar al amado hace que la pasión aumente, hasta una obsesión,

en una actitud simultáneamente sumisa y rebelde (Romanowski, 2002: 111): por un lado, la protagonista se somete a las reglas del amante, ajustando su existencia a sus términos y viviendo en función de sus apariciones y ausencias, pero, por otra parte, también se niega a reprimir su deseo al persistir en su empeño por encontrar algún tipo de significado en la relación, incluso cuando esto la conduce a una mayor vulnerabilidad. De esta forma, al igual que postula Barthes con la figura de la *anulación* (Barthes, 1977: 40), la protagonista se contradice y oscila entre ambos polos continuamente: primero busca quitarle importancia al otro para paliar su malestar, pero, en este momento, el dolor se transforma y aumenta, de modo que para entonces proviene del intento de reducir a su amante a una indiferencia que la aterra, ya que tiene miedo a certificar el final de su pasión.

De esta manera, la narradora vive la pasión como si se tratase de un personaje de una novela amorosa (Romanowski, 2002: 14), inmersa en un *romantic thrall-dom* (Blau DuPlessis, 1985: 66-67), cuya única preocupación es complacer a su amante. Se produce así un proceso de despersonalización y dependencia, en que la protagonista acaba perdiéndose.³ Esta acción de entregarse por completo al otro produce un resquebrajamiento en la identidad de la narradora, que deja de reconocerse a sí misma. Esto resulta igualmente perceptible en sus intereses, que recaen en cuestiones totalmente superficiales para mantener la mejor apariencia posible para el otro: «je m'efforçais de m'habiller et de me maquiller correctement, de porter mes lentilles au lieu de mes lunettes, en dépit du courage que me réclamait cette manipulation» (Ernaux, 1991: 52-53).

Pese a la naturaleza puramente sexual de los encuentros, sería un error afirmar que Ernaux presenta un mero hedonismo. A diferencia de lo que estos encuentros parecen simbolizar para su amante, para la narradora la pasión trasciende la satisfacción de deseos carnales, y se convierte en un medio de introspección que le permite abordar temas más profundos, como su identidad o su soledad. La relación con el amante se convierte en una especie de espejo que refleja sus propias ansiedades y deseos no resueltos que van más allá de un simple impulso sexual y que generan en ella un malestar ante la total pasividad del otro: «Je me demandais souvent ce que signifiaient pour lui ces après-midi passés à faire l'amour. Sans doute rien d'autre que cela justement, faire l'amour» (Ernaux, 1991: 35).

A pesar de la intensidad del dolor, hay un aspecto de la figura de la *dépense* anteriormente mencionada que Barthes identifica como una fuente de placer y que ilustra la situación en la que se encuentra la protagonista: la imposición, ante

3. El diario íntimo que se publicó posteriormente lleva el título de *Se perdre*, y a lo largo de sus páginas ella misma observa la desaparición de su personalidad ante la pasión por el otro. En esta obra se puede apreciar una mayor atención al cambio de la identidad, puesto que *Passion simple* se configura como una síntesis de una pasión ya terminada en que se recurre en cierta medida a la ficción, mientras que el diario recoge el presente inmediato y las dudas que asaltan a la propia Ernaux.

todo, del placer de amar sin restricciones, de entregarse por completo, de experimentar la intensidad de una pasión que no se mide ni se modera (Barthes, 1977). De esta manera, se presenta un goce implícito en la aceptación del sufrimiento y la angustia que provienen de una relación tan desigual, porque es precisamente este *derroche* emocional lo que permite que la pasión se mantenga viva (Ernaux, 1991: 51).

No obstante, pese a los esfuerzos de la protagonista, la pasión acaba sucumbiendo a la distancia, y termina por admitir que ya no reconoce al hombre al que deseaba tras un último encuentro: «L'homme qui est revenu ce soir-là n'est pas non plus celui que je portais en moi durant l'année où il était là, ensuite quand j'écrivais» (Ernaux, 1991:74). No hay dramatismo en esta afirmación, sino una resignación amarga, una aceptación de la vida después de haber superado el exceso.

3.2. Distancia temporal y espacial: la attente (espera) barthésiana

En *Passion simple*, la distancia espacial constituye un factor que incrementa el deseo. La vida del diplomático no permite la conciliación ni el pasar más de un par de horas con la protagonista: su trabajo implica frecuentes viajes fuera del país, además de ser un hombre casado que no quiere renunciar a su vida oficial. A esta distancia física se suma la incertidumbre de no saber cuándo se volverán a ver, de modo que la narradora debe permanecer en una espera angustiada. Para Barthes, esta característica de espera constituye la identidad del enamorado: «L'identité fatale de l'amoureux n'est rien d'autre que : *je suis celui qui attend*» (Barthes, 1977: 50).

Sus regresos imprevisibles, junto con la imposibilidad de poder llamarlo o buscarlo, hacen que toda la relación se relegue a la voluntad del amante, lo que incrementa la dependencia y potencia una impresión de abandono en cuanto pasan más días de lo habitual sin noticias. Esta espera se alinea con lo que Barthes ilustra mediante la figura de la *attente*: «car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée de téléphone, sans rien faire» (Barthes, 1977: 49). Durante estos periodos de ausencia, la narradora se ve condenada a una angustia idéntica a la que predica Barthes, y que le impide concentrarse en cualquier otra acción más allá de la espera: «[...] toute activité a été pour moi pendant une année, un moyen d'user le temps entre deux rencontres» (Ernaux, 1991: 15).

Sin embargo, a pesar del padecer de la protagonista, ella misma descubre cómo la distancia supone un arma de doble filo: esta separación no imposibilita la pasión, sino que en ocasiones la sostiene y la incrementa. Este deseo tan intenso se despliega en una especie de juego entre soportar la incertidumbre al enfrentarse al miedo de pensar que no volverá a verlo jamás y olvidar su sufrimiento una vez vuelve a tener noticias de él, sumiéndose en un ciclo interminable. Se produce,

así, una oscilación enfermiza entre el deseo y la desesperanza, una contención a la que la narradora debe resignarse durante su espera ansiosa llevada en silencio.

Ernaux deja claro que la distancia puede favorecer el deseo, pero advierte sobre cómo el paso del tiempo representa una amenaza: cuanto más tiempo pase, más se debilita la intensidad de la pasión. El amor está profundamente ligado al tiempo: para el enamorado, el tiempo es una fuente de inseguridad constante (Brulotte, 2020: 119-120), pues expone la fragilidad del sentimiento y genera un temor persistente ante su posible desaparición. Sin embargo, el deseo es todavía más vulnerable que el amor (Brulotte 2021: 157-170). Por esta razón, la narradora se encierra voluntariamente en la angustia de la espera, en un presente que solo atiende al recuerdo de un encuentro pasado, o bien a la idealización de la próxima visita: «À partir du mois de septembre de l'année dernière, je n'ai plus rien fait d'autre qu'attendre un homme : qu'il me téléphone et qu'il vienne chez moi» (Ernaux, 1991: 13). Esta espera, esta distancia temporal dentro de los límites, es la que permite que una pasión persista. Existe, entonces, igualmente un deseo de durar, de extender en el tiempo la pasión y conservarla (Badiou, 2012: 38).

En *Passion simple*, la protagonista vive en un presente continuo de espera y anticipación, atrapada en el ansia de recrear todos los encuentros futuros, de planificarlos aun sin la certeza de que lleguen a existir. Esta situación genera en ella una sensación de urgencia, un miedo latente al futuro que le impide vivir tranquila. Como expresa el filósofo francés André Comte-Sponville (1952) «esperar hacer el amor es temer no hacerlo» (Comte-Sponville, 2012: 198). La protagonista experimenta esta espera barthesiana condicionada por una expectativa de futuro incierto que la arrastra continuamente hacia un dolor anticipado: teme que, si lograra saciar su deseo de compañía, se esfumaría la pasión. Su inquietud no se limita al abandono o a la pérdida del amante, sino también al final de la intensidad emocional que experimenta. No persigue por ello una unión amorosa eterna que eliminaría sus miedos, sino la perpetuación de su deseo. Presenta entonces una pasión que aparenta ser interminable, un deseo de que la distancia no desaparezca y permita prolongar el sentimiento en el tiempo, sin caer en la rápida combustión de esa sensación. Como resultado, la protagonista se resigna a aceptar el sufrimiento de vacilar continuamente entre la unión y la ruptura definitiva. El culmen de la pasión se alcanza entonces cuando A. reaparece en el momento en que su esperanza comenzaba a desaparecer (Ernaux, 1991: 16).

La narradora acaba rehuyendo de forma voluntaria un amor basado en la regularidad por miedo a la pérdida de esta sensación, por lo que no se sabe hasta qué punto una situación es deseable o insoportable para ella. La misma pregunta asalta a la protagonista: «Je me demandais avec stupeur: "Où est le présent ?"» (Ernaux, 1991: 19). Esta inquietud resuena al final de todos sus encuentros amorosos, revelando su dificultad para vivir plenamente el momento sin querer anticipar siempre lo que vendrá después. Ernaux juega, así, con este deseo de la narradora

de hacer desaparecer el tiempo; cuando su amante finalmente llega, ella se quita el reloj, como un símbolo de la detención del paso del tiempo y el deseo de eternizar el momento de unión (Ernaux, 1991: 19).

De este modo, la narradora vive una continua contradicción: acepta el dolor de no tener garantías sobre el futuro, pero en esa misma aceptación encuentra la posibilidad de mantener viva la llama de su pasión. La intensidad del deseo amoroso se manifiesta en la desesperación por la ausencia del otro, transformando la espera en una agonía donde llega a admitir que preferiría morir si no volviese a verlo: «et jusqu'à la pensée que cela me serait égal de mourir après être allée au bout de cette passion» (Ernaux, 1991: 23). Para ella, la espera representa un duelo casi equivalente al de la muerte. Toda razón de vivir recae en el amante, pues ella ya se ha vaciado por completo.

4. La ausencia desde el discurso: el lenguaje del exceso

El amor no se limita al plano de lo emocional, sino que se juega también en la palabra: la experiencia se acompaña siempre de la declaración. El filósofo británico J. L. Austin (1911-1960) sostenía que hablar también es hacer algo (Austin, 1962: 5). Así, el lenguaje y la escritura poseen un carácter performativo, de manera que crean situaciones con lo que generan y con lo que provocan. Continuando con esta idea, en sus dos cursos sobre *La préparation du roman*, impartidos en el Collège de France entre diciembre de 1978 y febrero de 1980, Barthes sugiere que el discurso amoroso es una forma de capturar la experiencia amorosa desde dentro, sin el distanciamiento que exige un análisis exterior. Para ello, es necesario estimular el discurso amoroso individual para captarlo desde dentro y no en un análisis superficial. Esto es justamente lo que hace Ernaux en *Passion simple*: busca escribir un discurso amoroso en primer grado, que pretende comprenderse a sí mismo desde la propia experiencia (Brulotte, 2020: 118).

Barthes defendía que el sentimiento amoroso habla mucho, calificándolo de «charlatán» (Biron, 2021), porque necesita imaginar que sus palabras se dirigen al otro, lo crea, lo hace estar presente en su irrealidad al dedicarle sus pensamientos. Sin embargo, reconoce igualmente la tortuosidad de aquel que se sabe incapaz de expresar del todo ese sentimiento (Biron, 2021). En la obra de Ernaux, la narradora se habla a sí misma, pero también a la ausencia del amante, a quien le dirige continuamente sus palabras. Esta exploración del discurso es fundamental para ofrecer un análisis sólido de la obra de Ernaux, ya que toda la experiencia de la protagonista se ve respaldada por palabras que recogen la ausencia y sufren por no llegar a contener el exceso de su pasión.

Esta ausencia, como mencionábamos previamente, es la segunda figura que Barthes presenta en *Fragments d'un discours amoureux* (Barthes, 1977: 19-24).

Para él, la ausencia del ser amado se transforma en una prueba de abandono que se sostiene mediante el uso del lenguaje. Esta figura del discurso amoroso hace referencia al esfuerzo por traer de vuelta al ser que se quiere del olvido a través del recuerdo (Barthes, 1977: 20). De este modo, el amor es un relato, una especie de narrativa que busca recuperar del pasado al otro. Ernaux piensa en esta relación como una narración donde da forma, crea y mantiene al ser amado en el presente. Para Barthes, este discurso se traduce en una carrera continua hacia el otro cuando no está, una forma de encontrar nuevas maneras de hablar con él (Barthes, 1977: 7). De este modo, el discurso amoroso se alimenta de una ilusión efímera:

L'autre est en état de perpétuel départ ; de voyage ; il est, par vocation, migrant, fuyant ; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, en souffrance, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens – et non de qui part : je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de toi, sans cesse absent (Barthes, 1977: 19).

En *Passion simple*, la protagonista utiliza la narración para llenar el tiempo de ausencia gracias a la evocación de A. (Novotná, 2015: 120). De esta forma, la narradora se posiciona como una espectadora ideal y deseada, facilitando igualmente la identificación en el lector, quien sufre con ella a lo largo del relato este deseo no correspondido. Se produce, así, un juego de ilusión y paradoja que son propios del discurso amoroso, una especie de alternancia continua entre presencia imaginaria y ausencia real.

La amante cae en la recreación constante de cada detalle que pueda ser significativo y que le pueda devolver cierto placer. Se sume, así, en una repetición continua (Barthes, 1977: 178), componiendo un texto que reitera los mismos episodios desde diferentes perspectivas, de sentimientos que vuelven en la descripción cíclica de una relación tóxica. Para describir esta situación, Ernaux emplea un lenguaje directo y para nada censurado, consiguiendo un estilo desapasionado en la forma, aunque ardiente en el contenido: «je ne veux pas expliquer ma passion [...] mais simplement l'exposer» (Ernaux, 1991: 32), declara Ernaux. De este modo, lejos de renunciar a su obsesión, hace gala de la intensidad y deja a un lado el carácter lógico y razonable de la pasión.

Ambos escritores, Barthes y Ernaux, muestran un deseo de sustraer el discurso amoroso del tiempo, resistiendo su desaparición en el olvido (Brulotte, 2020: 117). Para Ernaux, escribir se convierte en una manera de superar la separación, la dualidad y la soledad características del amor (Comte-Sponville, 2012). Mediante la escritura, no se busca tanto la comprensión del estado del que ama, sino un intento por poder revivir las experiencias que relata y a las que permanece anclado.

En este proceso, la protagonista de *Passion simple*, despojada de todo control sobre su situación emocional, recurre a la escritura como única forma de sostener su relación clandestina y de preservar la pasión en una repetición infinita:

Souvent, j'écrivais sur une feuille la date, l'heure, et « il va venir », avec d'autres phrases, des craintes, qu'il ne vienne pas, qu'il ait moins de désir. Le soir, je reprenais cette feuille, « il est venu », notant en désordre des détails de cette rencontré. Puis, je regardais, hébétée, la feuille gribouillée [...] Entre les deux, il y avait eu des paroles, des gestes, qui rendaient tout le reste dérisoire, y compris l'écriture par laquelle j'essayais de les fixer (Ernaux, 1991: 18-19).

Se percibe, entonces, la escritura como un mecanismo para inscribir en la memoria el deseo de mantener viva esa pasión, consciente de que, con el paso del tiempo, su perspectiva podría cambiar. Como señala Barthes, el amante teme más una alteración de su estado de ánimo que la pérdida del ser amado: «L'horreur d'abîmer est encore plus forte que l'angoisse de perdre» (Barthes, 1977: 36). De este modo, el amante se aferra a la imagen de lo que el ser amado le provoca, pero no tanto al ser amado en sí mismo. En este sentido, Ernaux busca capturar la esencia de su deseo, registrar la imagen que posee idealizada de su pasión, sustraerla del tiempo y evitar su mutabilidad mediante la escritura: «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» (Ernaux, 1991: 61).

Sin embargo, pese al gran temor que asaltaba a la narradora de perder esta pasión, con el paso del tiempo, la imagen del ser amado cambia. El que anteriormente era merecedor de este exceso de intensidad ahora aparenta ser un hombre más, un individuo nada especial. Ernaux ilustra este cambio mediante una cita reveladora, que demuestra la fuerza de la pasión en un estilo conciso:

L'homme qui est revenu ce soir-là n'est pas non plus celui que je portais en moi durant l'année où il était là, ensuite quand j'écrivais. Cet homme-là je ne le reverrai jamais. Pourtant, c'est ce retour, irréel, presque inexistant, qui donne à ma passion tout son sens (Ernaux, 1991: 74-75).

Esta confesión ilustra cómo el regreso de A. ya no se alinea con la imagen fantasiosa que la narradora había conservado en su mente, lo que alimenta un amargo sentimiento de pérdida y desilusión. La intensidad de la pasión que en otro tiempo sintió se ve empañada ahora por la realidad del presente, en la que el ser amado se ha vuelto irreconocible, un extraño total. Este cambio de visión Ernaux lo ilustra también en el discurso mediante la transición del imperfecto al presente para señalar la ruptura entre un tiempo de ausencia actual y la visión idealizada

del pasado. La propia protagonista señala esta alteración, que había pasado desapercibida incluso para ella:

Je passe de l'imparfait, ce qui était – mais jusqu'à quand ? –, au présent – mais depuis quand ? – faute d'une meilleure solution. Car 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 dont la date d'apparition – comme en histoire générale – n'est pas définissable avec certitude (Ernaux, 1991: 66-67).

La modificación temporal muestra la transformación de la pasión, pero también le permite reflexionar sobre el carácter volátil de la experiencia amorosa. De este modo, el amor se transforma en literatura a través de la memoria del tiempo pasado, en un intento por capturar lo íntimo y lo efímero. La escritura en *Passion simple* se postula como el único medio útil para perpetuar un deseo que se sabe condenado a la temporalidad y que está enfrentando el inevitable desgaste de la pasión con el paso del tiempo.

5. Conclusión

Ernaux cuestiona los límites convencionales del amor, al revelar cómo la pasión y el deseo, cuando se vuelven excesivos, transforman el amor en una experiencia conflictiva y, a menudo, autodestructiva. En *Passion simple*, este amor se manifiesta a través de un deseo implacable que se intensifica con la ausencia del ser amado. La espera y la incertidumbre no solo avivan el deseo, sino que también convierten el amor en una forma de sufrimiento constante, un sentimiento de vacío que nunca se llena. Este análisis demuestra cómo el exceso en el amor redefine la experiencia emocional, llevándola a un ciclo de placer y dolor en el que la obsesión y la intensidad borran los límites entre lo sublime y lo destructivo. Con el afecto siempre se maneja una dimensión trágica, donde el individuo termina relegado a sus sentimientos e impulsos en una pelea eterna del amor con la lógica.

En este sentido, Ernaux, responde a la pregunta de Barthes con la que abrimos el presente artículo, y defiende la intensidad como esencia de la pasión amorosa. Por ello, *Passion simple* contiene una lucha que oscila de forma patológica entre el deseo de durar y el impulso de arder, pero en la que termina decantándose por la experiencia amorosa que se consume en su propio exceso hasta desaparecer.

Referencias bibliográficas

- ABRAHAM, B. (2009, junio). Les « Fragments d'un discours amoureux » de Roland Barthes. *Séminaire sur le structuralisme français*. Dresde, Alemania. Recuperado de <<https://hal.science/hal-00447801v1>>
- AUSTIN, J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge, Harvard University Press.
- BADIOU, A., y TRUONG, N. (2012). *Elogio del amor*. Barcelona, Paidós.
- BARTHES, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. París, Éditions du Seuil.
- (2015). *La préparation du roman : Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-1980)* (É. Marty, ed.). París, Éditions du Seuil.
- BIRON, N. (1994). Entrevista a Roland Barthes. *El discurso amoroso* (A. Pignato, trad.). Recuperado de <http://www.pasa.cl/wpcontent/uploads/2011/08/EL_Discurso_Amoroso_Entrevista_a_Roland_Barthès_Biron_Norman.pdf>
- BLAU DUPLESSIS, R. (1985). *Writing beyond the ending: Narrative strategies of twentieth-century women writers*. Bloomington, Indiana University Press.
- BRULOTTE, G. (2020). Le discours amoureux selon Roland Barthes. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 40(1), 115–136 <<https://doi.org/10.7202/1094417ar>>
- (2021). *Cœuvres de chair : Figures du discours érotique*. Québec, Presses de l'Université de Laval.
- COMTE-SPONVILLE, A. (2012). *Ni el sexo ni la muerte: Tres ensayos sobre el amor y la sexualidad*. Barcelona, Paidós.
- ERNAUX, A. (1991). *Passion simple*. París, Gallimard.
- (2011). *Se perdre*. París, Gallimard.
- NOVOTNÁ, Š. (2015). Narrativiser ses propres fantasmes et les vivre par la suite : L'amour et le corps dans la théorie de Roland Barthes. *Cahiers ERTA*, 8, 115–127. Recuperado de <<https://ejournals.eu/fr/journal/cahiers-erta/article/narrativiser-ses-propres-fantasmes-et-les-vivre-par-la-suite-lamour-et-le-corps-dans-la-theorie-de-roland-barthes>>
- PLATÓN (1871). *El banquete* (P. de Azcárate, ed.). Madrid, Medina y Navarro Editores.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2023). Pasión. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Recuperado de <<https://dle.rae.es/pasión>>
- ROMANOWSKI, S. (2002). *Passion simple* d'Annie Ernaux : Le trajet d'une féministe. *French Forum*, 27(3), 99–114. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/40552223>>
- SCHOPENHAUER, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación* (I y II) (P. L. de Santa María, trad., introd. y notas). Madrid, Trotta.
- VITI, E. R. (2004). Annie Ernaux's *Passion simple* and *Se perdre*: Proust's 'Amour-maladie' revisited and revised. *Nottingham French Studies*, 43(3), 35–45.

Biodata

Nerea Rodríguez Barril es licenciada en Lengua y Literatura Francesa por la Universidad de Santiago de Compostela, donde también cursó el máster en Estudios de la Literatura y de la Cultura. Actualmente es doctoranda en la misma universidad. Sus intereses académicos se centran en la novela del siglo xx, la obra de Albert Camus, el impacto de Annie Ernaux en la narrativa contemporánea, la aceleración del tiempo en la literatura y la producción literaria en las redes sociales como fenómeno cultural emergente. Entre sus publicaciones destacan «La literatura interrumpida: del *roman-feuilleton* del siglo xix a los hilos de Twitter» (2023) y su trabajo de fin de grado, «Le concept de la liberté dans *L'homme révolté* chez Albert Camus» (2021).

Annie Ernaux: una introducció a una literatura introspectiva de vocació social

Valèria Gaillard Francesch

Resum: En aquest article oferim una introducció al recorregut vital i literari d'Annie Ernaux per posar en context la seva obra i argumentar els motius pels quals va merèixer el premi Nobel de literatura l'any 2022. Així mateix, analitzem l'especificitat de l'escriptura autobiogràfica de l'autora dins el marc de les anomenades «escriptures del jo» i l'estil particular en què es tradueix la seva aposta escriptural clarament metaliterària. Així mateix, revisem el vessant reivindicatiu i progressista d'una autora que es declara feminista.

Paraules clau: Annie Ernaux, autosociobiografia, literatures del jo, trànsfuga de classe, feminisme, metaliteratura.

L'atorgament del premi Nobel de literatura a l'octubre del 2022 a Annie Ernaux va reconèixer una autora francesa que, malgrat no haver aconseguit la unanimitat de la crítica a França al llarg de la seva dilatada trajectòria literària, havia recollit un bon grapat de guardons, i no pas menors, com ara el premi de la Llengua francesa (2008), el premi Strega europeu (2016), el premi Marguerite Yourcenar (2017), o el premi Formentor concedit a la seva trajectòria (2019). Les adaptacions al cinema de *Pura passió*, per Danielle Arbid, l'any 2020, i posteriorment de *L'esdeveniment*, per Audrey Diwan, l'any 2021, havien aconseguit apujar lleugerament la seva cota de popularitat a França, però no deixava de ser una escriptora que s'apartava dels circuits dels autors supervendes. Una dada significativa és que, quan va venir a Barcelona convidada per l'Institut Francès l'any 2004, el seu nom va passar desapercebut entre els de Philippe Lejeune, Christine Angot o Pierre Michon.

Originària d'un poblet de Normandia, Lillebonne, on va néixer l'1 de setembre de 1940, Annie Ernaux va passar la infància i joventut a Yvetot, a la regió de l'Alta Normandia, i va estudiar en una escola privada religiosa. Va començar la carrera de Magisteri, però la va abandonar per estudiar literatura, primer a la Universitat de Rouen i després a la de Bordeus. Es va llicenciar en Lletres modernes i va ensenyar en diferents establiments de secundària abans d'entrar en el Centre National d'Enseignement à Distance (CNED) d'ensenyament secundari. L'any 1964 es va casar amb Philippe Ernaux, llicenciat en Ciències polítiques, i va tenir dos fills abans de divorciar-se'n l'any 1981. Va començar a publicar l'any 1974 amb *Les armoires vides*, editat per Gallimard, una novel·la escrita en primera persona en què traça la seva infància i l'adolescència a partir del personatge de Denise Lesur, una jove estudiant a qui han practicat un avortament. La dimensió autobiogràfica d'aquesta primera novel·la ja marca la tendència inicial de l'autora cap a les escriptures del jo. Aquest costat subjectiu es retroba posteriorment a *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), Prix d'Honneur du Roman, o *La dona gelada* (1981), que, sota el paraigua encara de la novel·la, explora el sentiment d'alienació que va experimentar en el seu matrimoni i en la maternitat. *El lloc* (1983) va suposar un abans i un després en la seva carrera, perquè va rebre el premi Renaudot l'any 1984. En aquest llibre l'autora se submergeix de ple en la figura del seu pare, que va morir prematurament l'any 1967 després d'haver viscut la guerra i la postguerra, primer treballant com a obrer i després com a propietari d'un petit cafè-botiga de queviures a Yvetot. En la mateixa línia, a *Una dona* (1988), l'escriptora s'endinsa de manera retrospectiva en la figura de la mare a partir de la seva defunció en un centre geriàtric, tot indagant en el xoc entre la classe social de la mare, filla de pagesos pobres, i la seva pròpia, convertida en burgesa gràcies a un matrimoni amb un burgès i a la seva feina de professora.

De rerefons, en totes aquestes primeres obres, sura el sentiment d'humiliació i d'inferioritat cultural que arrossega l'autora. Potser és a *La honte* (1997) on explora amb més deteniment l'abast de la vergonya de pertànyer a una classe social baixa i les conseqüències psicològiques que genera en els individus que l'experimenten. A *Pura passió* (1991) relata una aventura amorosa amb un diplomàtic rus en una versió actual de la gran novel·la de l'adulteri seguint l'estela d'*Anna Karènnina* o *Madame Bovary*, però, en el seu cas, l'adulteri només afecta l'amant masculí (ella està divorciada), i amb l'afegit d'estar narrada per una dona. En el nou mil·lenni vindrien títols importants com ara *Els anys* (2008) o *Memòria de noia* (2016), on evoca la seva primera experiència sexual que la va abocar a patir bulímia. A *L'esdeveniment* (2022), l'autora aborda una de les experiències més traumàtiques i ja evocades en llibres anteriors: l'avortament clandestí. En paral·lel, Ernaux també ha anat publicant els seus dietaris o «diaris d'escriptura», que ofereixen una altra perspectiva dels mateixos successos que explica en els seus relats autobiogràfics. En destaca *L'atelier noir* (2011), el seu dietari d'escriptura de *Memòria de*

noia o *Se perdre* (2001), el dietari de *Pura passió*. Un altre text que cal subratllar és *L'autre fille* (2011), una carta oberta a la seva germana Ginette, que va morir de diftèria abans de néixer ella. Finalment, a *L'home jove* (2022), Ernaux narra la relació amorosa que va viure amb un home trenta anys més jove que ella, entre els anys 1994 i 1997 a Rouen.

Temes com la memòria, el temps i el poder de l'escriptura, que recorren cadascun dels títols d'Annie Ernaux, són una constant en la història de la literatura universal. Ara bé, quins mèrits artístics es poden esgrimir per justificar-ne l'atorgament del premi Nobel el 2022? En una època en la qual sembla que no es pugui inventar res de nou sota el cel de les lletres, l'escriptora normanda demostra que nous camins creatius són possibles. En el seu cas, s'arreglera clarament en el bàndol de les escriptures del jo, introspectives, analítiques, però alhora hi afegeix un matis provinent dels memorialistes: el de l'exemplaritat, fet que li atorga un vessant social, una escriptura amb vocació d'obertura a l'exterior. Tradicionalment, els memorialistes relataven les seves experiències per retre testimoni d'una època, un objectiu que Ernaux certament comparteix. Ara bé, així com els seus antecedents memorialistes se situaven en un segon pla davant d'una realitat històrica que prenia tot el relleu en el relat, en l'escriptura d'Ernaux el jo que narra adquireix un espai tan important o més, atès que la societat hi apareix descrita a través de la mirada irreductible d'un subjecte que no s'amaga, ans al contrari, es reivindica.

Aquest subjecte, a diferència dels relats autobiogràfics, no es concep en la seva dimensió excepcional que permet justificar l'empresa autobiogràfica, sinó com un testimoni anònim d'una època amb la qual interactua, i per mitjà de la qual es narra per trobar (o si més no intentar-ho) la seva identitat. Tradicionalment s'ha inscrit la literatura d'Ernaux dins el sac de la literatura «autoficcional». Segons Serge Doubrovsky, forjador del terme a la seva novel·la *Fils* (Doubrovsky, 1977), en aquest tipus de relats les tres instàncies narratives s'identifiquen: l'autor, el narrador i el protagonista (Doubrovsky, 2011: 383). A diferència de l'autobiografia, en l'autoficció es produeix una barreja de materials autobiogràfics i d'altres d'inventats que fan avançar el relat cap allà on decideix l'autor. En aquesta barreja de materials es produeix allò que Sergio Blanco anomena «pacte de mentida» amb el lector (Blanco, 2018: 23), que capgira el «pacte de veritat» teoritzat per Philippe Lejeune (Lejeune, 1975) a l'hora de definir el gènere de l'autobiografia. Mentida perquè, en el flux narratiu, s'hi barregen parts que són falses i que no estan identificades com a tals, malgrat l'aspecte de versemblança que adopten estratègicament en el relat. El lector avança sense saber, per tant, quina part del que està explicat és mentida i quina és veritat. En les bones autoficcions, ni el mateix autor ho sap, ja que recorre a la ficció allà on hi ha llacunes de la memòria o limitacions pràctiques (per exemple, la de canviar els noms de les persones reals per no involucrar-les), però pot passar que algunes parts que el jo narrador considera reals resultin ser també inventades. Ara bé, la qüestió, en el fons, no és tant el joc de mentida i ve-

ritat, sinó com el subjecte s'autoconstrueix a partir de l'exercici d'explicar-se, de narrar-se, i la fragilitat d'aquest tipus d'operació que utilitza una eina, el llenguatge, concebuda després de la revolució mallarmana a finals del segle XIX com a fràgil i inestable.

Si bé escriptors d'autoficció francesos reconeguts, com ara Didier Eribon, Emmanuel Carrère o, més recentment, Édouard Louis, per citar alguns exemples d'una llarga llista, es declaren deixebles d'Ernaux assumint l'etiqueta d'autoficció per a les seves obres, l'autora normanda considera que en la seva literatura no es pot parlar ben bé d'autoficció, perquè, simplement, no fa ficció. En el seu rebuig declarat a la ficcionalització, Ernaux té l'ambició de narrar la realitat dels esdeveniments tal com es van produir. Tanmateix, aquesta pretensió és qüestionable, perquè tot relat, es vulgui o no, requereix una estructura, un angle, una forma que en determini el contingut, una instància narrativa, un passar pel sedàs de les paraules, un fer intel·ligible una realitat intel·ligible per ser de l'ordre de l'experiència, del fenomen. De fet, la mateixa Ernaux reconeix que, quan s'escriu sobre un mateix, la tria de les paraules ja és ficció perquè «la veritat és simplement el nom donat al que busquem i que s'escapa constantment»¹ (Ernaux, 2011: 30), és a dir, una veritat que s'ha d'inventar a partir de les paraules. Al mateix temps, aquesta operació escriptural a cavall entre el memorialisme i l'autobiografia que connecta el «jo» amb el «nosaltres» i l'«ella» amb l'«elles» i que possibilita, alhora que el jo s'autoanalitza, un distanciament i una objectivació, desemboca en el concepte del «jo transpersonal» presentat per l'autora a *Els anys* (Ernaux, 2019: 2221) i que dona pas a la literatura que respon al gènere «autosociobiogràfic», tal com l'anomena ella mateixa (Ernaux, 2011: 87).

D'aquesta manera, rere el «jo» de la instància narrativa es persegueix «l'altre». El moviment cap a la interioritat d'aquest jo, seguint les teories de Roland Barthes, és la manera més directa de dissoldre's en una instància universal, representativa d'un temps i un lloc concrets amb els seus propis mecanismes socials. Així doncs, Ernaux no es limita a donar testimoni de la seva època, a oferir-se com a exemple d'una generació de dones, sinó que observa la manera com les estructures de poder coarten i condicionen la seva experiència irreductible de dona. Efectivament, el component femení és clau per entendre la seva escriptura, perquè, darrere dels seus llibres, batega una consciència que ella mateixa va adquirir de jove llegint un dels clàssics del feminisme: *El segon sexe* de Simone de Beauvoir, tal com ella mateixa explica a *Memòria de noia* (Ernaux, 2020: 130). Més que elaborar un discurs teòric, el feminisme d'Ernaux consisteix a exposar, simplement i de la manera més crua possible, les seves experiències, ja siguin amoroses, com en el cas de *L'home jove* o *Pura passió*, o traumàtiques, per exemple a *L'esdeveniment*, on relata l'avortament clandestí que va realitzar el 1964 i a conseqüència del qual va estar a

1. Les traduccions catalanes de les citacions en francès són de l'autora de l'article.

punt de morir, sense oblidar *Memòria de noia*, en què exposa la seva primera relació sexual marcada per la violència masculista.

Lluny d'adoptar un to dramàtic, i aquesta és una de les particularitats de l'escriptura d'Ernaux, la narració s'emparenta amb els procediments quirúrgics davant dels esdeveniments que intenta disseccionar amb rigor, sense que li tremoli la mà per l'estremiment dels sentiments. Així, davant de l'excés d'experiència, opta per una manca d'escriptura, un minimalisme que, fins i tot, recorda certs procediments del *nouveau roman* (més presents sobretot a les seves primeres obres). Annie Ernaux reivindica un «estil neutre» que s'allunya tant de l'efectisme com del judici moralitzant dels fets relatats. El resultat, paradoxalment, és un escriure d'intensitat, així com la certesa que ha tocat el moll de l'os de l'experiència. Assolir aquesta experiència pura, tallar-la amb un ganivet, per fer servir una metàfora seva (Ernaux, 2011b), és l'objectiu de la literatura ernauxiana. Aquest intent, en certa manera paradoxal, d'evitar la ficció a tot preu, explica en part l'escriptura «plana» (Ernaux, 2024a: 19) i depurada al màxim de sentiments que es plasma, per exemple, a *Els anys*, quan descriu una antiga fotografia familiar: «És una foto sèpia, ovalada, enganxada a l'interior d'un àlbum rivetejat amb un fil daurat, protegit per un paper estampat, semitransparent. A sota, Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (S.Inf.re). Tel. 80.» (Ernaux, 2019: 19). Darrere d'aquesta aproximació voluntàriament objectiva s'amaga, per tant, un afany essencialista, i aquesta és una altra de les particularitats de la seva obra, que l'emparenta en l'àmbit poètic directament amb Marcel Proust: la voluntat d'esclarir la veritat dels esdeveniments passats, de la vida viscuda, a través de l'escriptura, que titlla d'«el lloc veritable», títol que dona nom a un volum d'entrevistes amb Michelle Porte (Ernaux, 2014a), mentre que Proust afirma que «La veritable vida, la vida finalment descoberta i aclarida, l'única vida per tant plenament viscuda és la literatura» (Proust, RTP, IV: 474).

La literatura mateixa és el laboratori on explorar el temps. A *L'home jove*, per exemple, la història amorosa és el detonant de l'escriptura, l'única font d'autèntica felicitat per a l'escriptora, una manera també de revisar el passat i pastar la massa informe del temps. Concretament se submergeix en els seus anys d'estudis universitaris i en l'entorn familiar barroer i inculte que li evoca, sense voler, la seva jove parella. Al mateix temps, aquesta relació amb un jove la fa sentir, paradoxalment, encara més vella, més ancorada en un temps passat, en un joc de generacions que es creuen seguint cadascuna òrbites diferents. «Tenia la impressió de ser eterna i estar morta alhora» (Ernaux, 2023: 37), escriu quan analitza aquest xoc de temporalitats que se superposen en el que anomena un «palimpsest» vital (Ernaux, 2023b: 22). És un llibre dens en què es retroben tots els fantasmes d'Ernaux, i que, de fet, s'enllesteix quan veu llum un altre llibre, que no és altre que *L'esdeveniment*. «Si no les escric, les coses no arriben a tocar fons, només les he viscudes», afirma Ernaux a l'epígraf de *L'home jove* (Ernaux, 2023b: 9) en una frase que fa eco a la proustiana citada anteriorment. Així, les vivències i els llibres

s'entrellacen en aquesta escriptura estretament imbricada, sinó originària, al seu torn, de vida, d'experiència.

Aquesta experiència individual no s'entén als ulls d'Ernaux sense la col·lectiva. Aquest darrer enfocament es fa palès de manera profunda a *Els anys*, on l'autora ofereix un fresc de cinquanta anys d'història francesa, i per extensió europea, de tota la segona meitat del xx i fins al segle XXI. Aquí és on, de manera més clara, el «jo» passa a l'impersonal «on» francès i, finalment, després d'un breu passatge a l'«ella», a l'«elles» per marcar l'objectivització inherent a la figura del personatge, i també la dimensió femenina d'aquest personatge. Gran lectora de Pierre Bourdieu, afirma a *Els anys* que el seu objectiu és recuperar «la memòria col·lectiva en una memòria individual» (Ernaux, 2019: 220). Precisament aquest és un aspecte que va valorar el jurat suec a l'hora de justificar el Nobel amb les paraules següents: «Pel valor i l'agudesia clínica amb la qual descobreix les arrels, les derives i les limitacions col·lectives de la memòria personal».

La memòria individual, com hem vist, està marcada per una situació de marginalitat provocada per l'origen humil de la seva família. «Escric per venjar la meua raça», afirma Ernaux en una entrevista a *Le Nouvel Observateur* (Ernaux, 2011). Aquí «raça» s'entén com a classe social i fa una referència intertextual a un vers de Rimbaud d'*Une saison en enfer*: «Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure» (Rimbaud, 1873: 174). Aquest motor primigeni que impulsa l'autora és un altre dels pilars de la seva literatura. Malgrat el seu entorn modest, Ernaux va poder emancipar-se gràcies als estudis que li van permetre convertir-se en professora de secundària i en escriptora. El passatge de la classe obrera a la burgesa —en una societat de postguerra força impermeable i en què les diferències eren ben manifestes, tal com la mateixa Ernaux s'encarrega de descriure als seus llibres— és una de les experiències que més han marcat l'escriptora i n'han forjat la sensibilitat davant les injustícies socials. Un dels conceptes procedents del camp de la sociologia que millor circumscriu aquesta experiència descrita en uns quants dels seus llibres, com ara *El lloc*, és el de «trànsfuga de classe», que troba una teorització recent a l'assaig *La fabrique des transclasses*, dirigit per Chantal Jaquet i Gérard Bras. L'evidència de les diferències entre classes socials avui dia és l'epicentre d'un dietari particular, *Regarde les lumières mon amour* (Ernaux, 2014b), en què Ernaux es fixa en la vida d'un «no-lloc» com és l'hipermercat d'un centre comercial dels afores de París. Com si fes un estudi sobre el terreny, l'escriptora el visita cada dia per retratar les pràctiques actuals de consum tot abordant qüestions espinoses com ara el racisme latent a França. Per tant, es pot parlar en el seu cas de literatura compromesa? Potser no pas en el sentit de la literatura «engagée» d'un Jean-Paul Sartre, que pertany a una època —la de les grans ideologies del segle xx—, totalment obsoleta, però sí que Ernaux, tal com va explicar ella mateixa en una entrevista arran de la concessió del Nobel (Ernaux, 2022f), considera que la literatura pot ser una via per a la presa de consciència de la desigualtat social, i en això s'ins-

pira directament en el pare de *La nausea*, una de les novel·les, per cert, que reconeix com un dels seus referents. Ara bé, a diferència de les aspiracions intel·lectuals d'esquerres del segle passat, l'escriptora d'ideologia progressista fa una distinció entre «l'acció política de l'escriptura literària, sotmesa a la recepció per part del lector o la lectora, i els [meves] posicionaments que em sento obligada a prendre en relació amb els esdeveniments, els conflictes i les idees», tal com va sostenir en la conferència de recepció del Nobel (Ernaux, 2022e).

En aquesta convicció de caire social i feminista, l'escriptora normanda ha pouat la força per exposar a través de l'escriptura les seves pors i misèries, els pensaments més íntims, però també els anhels com a dona, agombolada en la seva fe en la literatura com un mitjà per impactar en la societat, però també, i sobretot, per intentar donar sentit a l'existència i atènyer una certa transcendència, més enllà de la temporalitat de la història.

Bibliografia

- ADLER, A. (2012). « Annie Ernaux : émiettement et consolidation du sujet auctorial ». *Éclats des vies muettes*, Presses Sorbonne Nouvelle [en línia]. Consultat el 05.15.2022. [<https://doi.org/10.4000/books.psn.2174>]
- BLANCO, S. (2018). *Autoficción, una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de vista Editores.
- CHALONGE, F. i DUSSART, F. (2022). *Annie Ernaux, une écriture romanesque, Littérature 206*, juny del 2022. París: Armand Colin.
- DOUBROVSKY, S. (1977). *Fils*. París: Galilée.
- (2011) « Le dernier moi ». *Autofiction(s)*, édité par Claude Burgelin et al., Presses universitaires de Lyon, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.pul.3723>.
- ERNAUX, A. (1981). *La femme gelée*. París: Gallimard.
- (1988). *Une femme*. París: Gallimard.
- (1991). *Passion simple*. París: Gallimard.
- (1992). Entrevista a Annie Ernaux d'Isabelle Charpentier, citada a CHARPENTIER, Isabelle: « «Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire...» L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », *CONTEXTES* n° 1, 2006 [en línia]. Consultat el 25.03.2023. [<http://contextes.revues.org/index74.html>].
- (1993). « Vers un Je transpersonnel », *RITM*, no 6, Université Paris X [en línia]. Consultat el 20.03.2023. [<https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/>].
- (2000). *L'événement*. París: Gallimard.
- (2001). *Se perdre*. París: Gallimard.
- (2008). *Les années*. París: Gallimard.

- (2010). *La place*. París: Gallimard.
- (2011a). « Je voulais venger ma race ». Entrevista de Grégoire Leménager a *Le Nouvel Obs*, núm. 2457, 8-14 de desembre [en línia]. Consultat el 30.03.2023. [<https://www.nouvelobs.com/romans/20111209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html>]
- (2011b) [2003 ed. Stock] ERNAUX, Annie i JEANNET, Frédéric-Yves. *L'écriture comme un couteau*. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet. París: Éditions Gallimard.
- (2014a). *Le vrai lieu. Entretien avec Michel Porte*. París: Gallimard.
- (2014b). *Regarde les lumières mon amour*. París: Éditions Flammarion.
- (2016). *Mémoire de fille*. París: Gallimard
- (2019). *Els anys*. Trad. Valèria Gaillard. Barcelona: Angle Editorial.
- (2020). *Memòria de noia*. Trad. Valèria Gaillard. Barcelona: Angle Editorial.
- (2022a). *Le jeune homme*. París: Gallimard.
- (2022b). *L'atelier noir*. París: Gallimard.
- (2022c). *L'esdeveniment*. Barcelona: Angle Editorial.
- (2022d). Entrevista France Culture del 6 d'octubre 2022 [en línia]. Consultat el 20.04.2023. [https://x.com/franceculture/status/157798381858947481?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Erweetembed%7Ctwterm%5E1577983818589474817%7Ctwgr%5E77de140da4f7f2861ccc39ecba626036659af71c%7Ctwcon%5Es1_c10&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.radiofrance.fr%2Ffranceculture%2Fle-nobel-de-litterature-2022-pour-annie-ernaux-6427510]
- (2022e). *Pura passió*. Barcelona: Angle Editorial.
- (2022f). Transcripció integral del discurs de recepció del Premi Nobel de Literatura publicat per la revista *Le Nouvel Obs*. [en línia]. Consultat el 27.11.2023. [<https://www.nouvelobs.com/bibliobs/20221207.OBS66852/annie-ernaux-son-discours-de-prix-nobel-de-litterature.html>]
- (2023a). *La dona gelada*. Trad. Valèria Gaillard. Barcelona: Angle Editorial.
- (2023b). *L'home jove*. Trad. Valèria Gaillard. Barcelona: Angle Editorial.
- (2024a). *El lloc*. Trad. Valèria Gaillard. Barcelona: Angle Editorial.
- (2024b). *Una dona*. Trad. Valèria Gaillard. Barcelona: Angle Editorial.
- FORT, P. L., dir. (2022). *Annie Ernaux, Cahiers de l'Herne*. París: Éditions de l'Herne.
- JAQUET, C. i BRAS, G., dir. (2018). *La fabrique des transclasses*. París: PUF.
- LEJEUNE, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, coll. «Poétique».
- PROUST, M. (1987-1989) [1913-1927]. *À la recherche du temps perdu*. París: La Pléiade.
- RIMBAUD, A. (1873). *Une saison en enfer*. GrandsClassiques.com. Arthur Rimbaud : Intégrale des Œuvres, Grands Classiques, 2016. ProQuest Ebook Central [en línia]. Consultat el 6.11.2024. [<https://ebookcentral.proquest.com/lib/uab/detail.action?docID=4466685>]

Biodata

Valèria Gaillard és professora i investigadora a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona. S'ha doctorat en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universitat de Barcelona amb una tesi dedicada a Marcel Proust i la traducció. Com a traductora literària ha traslladat al català autors com ara Marcel Proust, Annie Ernaux, Gustave Flaubert, Stendhal, Flora Tristan, Charlotte Delbo i Karine Tuil, entre d'altres. Forma part del Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània de la UAB.

