

**LA CONSTRUCTION DE SOI EN L'ABSENCE DE LA FIGURE PARENTALE :**  
**MARTINE DELVAUX, ANNIE ERNAUX ET GEORGES PEREC / THE**  
**CONSTRUCTION OF THE SELF WITHOUT THE PARENTAL FIGURE: MARTINE**  
**DELVAUX, ANNIE ERNAUX, AND GEORGES PEREC**

by

Magali Suzanne Ida Blanc

M.A., University of Victoria, 2014

Maîtrise, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2012

A DISSERTATION SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES  
(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

June 2022

© Magali Suzanne Ida Blanc, 2022

The following individuals certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies for acceptance, the dissertation entitled:

La construction de soi en l'absence de la figure parentale : Martine Delvaux, Annie Ernaux et Georges Perec

submitted by Magali Blanc in partial fulfillment of the requirements for

the degree of Doctor of Philosophy

in French

**Examining Committee:**

Ralph Sarkonak, Professor Emeritus, French, Hispanic and Italian Studies, UBC  
Co-supervisor

André Lamontagne, Professor Emeritus, French, Hispanic and Italian Studies, UBC  
Co-supervisor

Gloria Onyeoziri-Miller, Professor Emerita, French, Hispanic and Italian Studies, UBC  
Supervisory Committee Member

Patrick Moran, Assistant Professor, French, Hispanic and Italian Studies, UBC  
University Examiner

Mark Vessey, Professor, English Language and Literatures, UBC  
University Examiner

## Abstract

This dissertation focuses on writers who embark on an adventure of self-writing through narratives mixing reality and fiction. The research was carried out within the field of autofiction, but also that of narratology. I seek to demonstrate the complexities of the subject who reclaims their identity through the exploration of a past marked by the absence of the parental figure. In the novels selected: *Blanc dehors* by Martine Delvaux (2015), *Les Années* by Annie Ernaux (2008) and *W ou le souvenir d'enfance* by Georges Perec (1975), the characters face an identity crisis, because they question their family, genetic or even social and historical heritage.

These three novels belong to the genre of filiation stories as studied by Dominique Viart and Laurent Demanze at the beginning of the 21st century. I paid particular attention to the things left unsaid, memory lapses and gaps as they sometimes reveal much more than words. In each novel, the absences are part of a historical or family trauma and are transposed into the very fabric of self-writing. The questions underpinning all of the novels of the corpus are the following: How to write about oneself when part of one's heritage is missing? What is the extent of parental reference regarding the identity of the subject? This so-called reference is the answer to the resolution of their lack of identity or does it reside elsewhere? In short, this dissertation demonstrates how absence (and everything linked to it) is the keystone of a complete identity.

## Lay Summary

This research project aims to demonstrate how the process of identity construction is established when the parental figure is absent from the characters' lives – the absence can be just as concrete as abstract.

I based my analysis on three contemporary French-language novels: *Blanc dehors* by Martine Delvaux (2015), *Les Années* by Annie Ernaux (2008) and *W ou le souvenir d'enfance* by Georges Perec (1975) in order to observe the different social, generational and cultural dynamics that motivated the authors to pursue this quest.

At the dawn of a century marked by identity questioning, it is essential to turn to the past to better understand our current reality. Thus, this thesis examines not only the process of construction, but also that of detachment, affirmation and finally revelation of what identity really means to the subject.

## **Preface**

This dissertation is an original intellectual product of the author, Magali Suzanne Ida Blanc.

## Table des matières

<b>Abstract</b> .....	<b>iii</b>
<b>Lay Summary</b> .....	<b>iv</b>
<b>Preface</b> .....	<b>v</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>vi</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>ix</b>
<b>Dédicace</b> .....	<b>xi</b>
<b>Chapter 1: Introduction</b> .....	<b>1</b>
1.1 Hypothèse de la thèse.....	2
1.2 Corpus .....	4
1.3 Notions théoriques .....	7
1.4 État Présent de la question .....	12
1.4.1 Georges Perec, <i>W ou le souvenir d'enfance</i> (1975).....	12
1.4.2 Annie Ernaux, <i>Les Années</i> (2008) .....	15
1.4.3 Martine Delvaux, <i>Blanc dehors</i> (2015) .....	17
1.5 Description des chapitres .....	19
<b>Chapter 2: <i>Blanc dehors</i> ou les bases de la construction identitaire</b> .....	<b>22</b>
2.1 La reconstruction des origines .....	23
2.1.1 Le contexte historique.....	23
2.1.1.1 La Révolution tranquille .....	23
2.1.1.2 Henry Morgentaler et l'avortement .....	24
2.1.2 Le contexte religieux.....	26
2.1.2.1 L'Église et les filles-mères.....	26
2.1.2.2 Les institutions religieuses.....	27
2.1.3 Les poupées russes de l'histoire.....	30
2.2 La filiation en question .....	34
2.2.1 L'héritage familial maternel .....	34
2.2.1.1 La déshumanisation de Martine .....	35
2.2.1.2 La honte dans les veines .....	38
2.2.1.3 La bâtardise.....	41
2.2.2 La détentrice de la mémoire.....	44
2.2.2.1 Une mémoire cadennassée.....	45
2.2.2.2 Une mémoire effacée .....	48
2.2.3 L'héritage familial paternel.....	50
2.2.3.1 Problèmes de filiation paternelle .....	51
2.2.3.2 L'absence du père .....	56
2.2.3.2.1 Le père tabou.....	56
2.2.3.2.2 Le père absent .....	60
2.2.3.2.3 Le père fictif.....	63
2.2.3.2.4 Le deuil du père .....	66
2.3 Martine Delvaux par Martine Delvaux .....	69
2.3.1 Les origines de l'écriture .....	70
2.3.1.1 L'enquête .....	71
2.3.1.2 La figure du double.....	75

2.3.2	La construction du personnage .....	79
2.3.2.1	Combler les failles du récit .....	80
2.3.2.2	Les nouveaux repères.....	82
2.3.2.3	Façonner le récit.....	87
2.3.3	Restituer la vérité .....	91
2.3.3.1	Être la détentrice de son histoire .....	92
2.3.3.2	Embrasser le personnage qu'elle est.....	93
2.3.3.3	Révélation de soi.....	95
2.4	Conclusion du chapitre 2 .....	98
<b>Chapter 3: <i>W ou le souvenir d'enfance</i> ou la maturation de l'identité.....</b>		<b>100</b>
3.1	La grande Histoire.....	101
3.1.1	Perec et la Deuxième Guerre mondiale .....	102
3.1.2	Perec et <i>W ou le souvenir d'enfance</i> .....	103
3.1.3	Le devoir de mémoire .....	105
3.2	Écrire pour exister.....	107
3.2.1	La parole du texte.....	107
3.2.1.1	Une (h)istoire pas si muette .....	108
3.2.1.2	Les vases communicants.....	111
3.2.1.3	La problématique du souvenir .....	114
3.2.2	Le rôle des mémoire familiales externes .....	116
3.2.2.1	La filiation.....	117
3.2.2.2	La construction de la mémoire.....	120
3.2.3	Autour de la lettre .....	123
3.2.3.1	La symbolique.....	123
3.2.3.2	La figure du double.....	126
3.2.3.3	La surdétermination de la lettre .....	130
3.2.3.4	L'allégorie de la Shoah .....	132
3.3	L'identité de Perec .....	137
3.3.1	La fiabilité des narrateurs.....	137
3.3.1.1	Le doute .....	138
3.3.1.2	Les points de suspension.....	142
3.3.1.3	L'effacement identitaire.....	145
3.3.1.4	La fonction des narrateurs.....	152
3.3.2	L'identité en question .....	155
3.3.2.1	L'identité naufragée .....	158
3.3.2.2	L'identité réchappée.....	160
3.3.2.3	L'identité vue .....	162
3.3.3	L'énigmatique Georges Perec.....	167
3.3.3.1	Le manque.....	167
3.3.3.2	L'union.....	170
3.3.3.3	Georges Perec par Georges Perec .....	172
3.4	Conclusion du chapitre 3 .....	175
<b>Chapter 4: <i>Les Années</i> ou l'accomplissement de l'identité .....</b>		<b>178</b>
4.1	La distanciation.....	181
4.1.1	Un roman miroir .....	182
4.1.1.1	Le premier support : la photographie.....	182

4.1.1.2	Le deuxième support : la technologie .....	186
4.1.1.3	La construction de la mémoire et de l'oubli .....	191
4.1.1.3.1	La mémoire .....	191
4.1.1.3.2	La sauvegarde de la mémoire .....	195
4.1.2	La corporalité .....	197
4.1.2.1	Marqueur de temps .....	198
4.1.2.2	Quête d'un territoire.....	199
4.1.2.3	Croisement de deux lignes temporelles .....	202
4.1.3	Histoire et histoire.....	205
4.1.3.1	Autour de la table.....	205
4.1.3.2	Le récit dichotomique des guerres .....	207
4.1.3.2.1	Le point de référence .....	209
4.1.3.2.2	Le filtrage de la réalité .....	212
4.2	La construction de soi à travers l'alter-égo.....	215
4.2.1	Le modelage identitaire.....	216
4.2.1.1	L'écriture du livre .....	216
4.2.1.2	Les figures parentales .....	218
4.2.1.2.1	Les parents .....	219
4.2.1.2.2	Proust : le père littéraire.....	222
4.2.1.2.3	Bourdieu le père sociologique .....	227
4.2.2	Transfuge de classe .....	231
4.2.2.1	« Elle », transfuge de classe.....	232
4.2.2.2	La narratrice .....	235
4.2.2.3	Les pronoms personnels.....	239
4.2.3	Une conscience universelle dans un corps individuel.....	247
4.2.3.1	Les trois types de traces .....	249
4.2.3.2	Un langage inédit pour une identité unique .....	252
4.2.3.3	De la conscience à l'identité .....	255
4.3	Conclusion du chapitre 4 .....	261
	<b>Chapter 5: Conclusion .....</b>	<b>263</b>
	<b>Bibliographie .....</b>	<b>277</b>

## Remerciements

Cette thèse est probablement la plus grande aventure de ma vie, et sans l'aide d'un nombre important de personnes, elle n'aurait pu voir le jour. Je souhaite donc leur adresser mes plus sincères remerciements.

Tout d'abord, merci à mon directeur de thèse, Ralph Sarkonak, pour n'avoir cessé de croire en moi. Je ne sais comment vous exprimer ma gratitude pour tout le soutien intellectuel, mais aussi moral et émotionnel que vous m'avez donné. La qualité de ce travail est en grande partie grâce à vous ! Je suis très honorée d'avoir pu faire partie de vos dernières « recrues » et d'avoir bénéficier de votre expertise. Je garde un souvenir très chaleureux de nos échanges. Du plus profond de mon cœur, merci pour votre patience et votre écoute.

Je remercie également mon deuxième directeur, André Lamontagne. Depuis mon arrivée au département vous avez su montrer beaucoup de bienveillance et de justesse à mon égard. Vos corrections et commentaires m'ont permis de mieux comprendre ce que ce genre de travail demandait. Je suis aussi extrêmement honorée d'avoir pu travailler sous votre direction.

Merci également à Gloria Onyeoziri-Miller. Avoir suivi des cours avec vous a été la source d'un enrichissement personnel extrême. Vous avez su élargir ma perspective intellectuelle et je suis très heureuse d'avoir pu travailler avec vous. Merci pour vos questions et vos commentaires qui m'ont permis d'affiner mon travail.

Je remercie énormément tous les membres de ma famille, particulièrement mes parents et ma sœur, car sans eux, je ne serai pas là où je suis aujourd'hui. Vous êtes tout mon monde.

Il y a également mes ami.e.s et collègues, tous dispersés aux quatre coins du monde, mais qui malgré la distance répondent toujours présent dans les bons comme les mauvais moments.

Merci à tous mes professeur.e.s. – passés ou présents– car ce travail est aussi le reflet d’années d’inspiration et d’amour pour l’enseignement, la recherche et la réflexion.

Merci également à mes étudiant.e.s qui sauront se reconnaître. Votre soutien, vos mots d’encouragement et votre compréhension m’ont permis de continuer à aller plus loin.

Merci à tous les professeurs, instructeurs et au personnel administratif du département des études françaises, espagnoles et italiennes de l’Université de la Colombie-Britannique à Vancouver. La qualité de l’apprentissage, des échanges, et des événements socio-culturels ont grandement contribué à mon cheminement personnel et professionnel. Chacun d’entre vous a su marquer mon expérience ici à Vancouver et la rendre extrêmement enrichissante !

Enfin, un merci à toute personne qui aura croisé mon chemin, car au détour de notre rencontre, notre conversation aura eu un impact bien plus significatif qu’il ou elle aurait pu le penser.

## **Dédicace**

*À toutes ces belles âmes qui ont croisé mon chemin.*

## Chapter 1: Introduction

Du plus loin que nous pouvons remonter, bon nombre de penseurs, écrivains, scientifiques et philosophes se sont penchés sur la question de l'identité. Du côté littéraire, je pense notamment à l'*Odyssée* d'Homère (VIIIe av J.C), où le héros Ulysse met dix ans à regagner son île natale après avoir traversé moult épreuves physiques, mentales, psychologiques et émotionnelles qui mettent à l'épreuve la constitution de son identité. Il y a aussi le fameux *cogito ergo sum* de Descartes (*Discours de la méthode* 1637) qui révolutionne l'appréhension de l'être humain, ainsi que la relation qu'il entretient avec lui-même. Ou encore « La mort de l'auteur » de Barthes en 1967 qui détache l'auteur de son œuvre, comme on détacherait l'ombre de sa personne. L'œuvre ne comporterait plus les reliquats d'une appartenance quelconque à un sujet, mais deviendrait la force fondatrice derrière sa propre création, l'auteur n'ayant été qu'un outil permettant la révélation totale de l'œuvre. Ainsi, c'est dans la lignée de cette pensée que s'inscrit ma recherche : qu'est-ce qui participe à la construction de l'identité et ce, lorsque la figure parentale est absente ? En quoi cette absence est-elle le vecteur d'une compréhension plus complète de son identité ainsi que d'une transcendance de son attachement à ce qui la constitue ?

Notre identité évolue constamment au fil du temps et j'oserais même dire au gré de nos émotions, tout autant que de nos expériences. Elle prend plusieurs formes et il n'appartient qu'à nous de décider les caractéristiques liées à notre identité que nous désirons présenter au monde à un moment donné. Telle l'eau qui ruisselle paisiblement, l'identité n'est pas un concept fermé; elle est impermanente, changeante et fluctuante. Afin d'en cerner le sens, il est essentiel de se tourner vers les polarités qui gouvernent notre conception du réel, à savoir que pour comprendre l'identité, il nous faut comprendre l'altérité; la présence, l'absence; le souvenir, l'oubli; l'Histoire, l'histoire; le réel, le fictif; l'individu, le collectif; le dit, le non-dit; le plein, le vide ou encore la personne et

le personnage. C'est derrière cette multitude de couples notionnels qu'émergera la troisième valeur fondamentale à la compréhension de soi jusqu'alors cachée. Ainsi, c'est au travers de trois romans d'auteurs francophones que s'orientera ma réflexion sur la construction identitaire en l'absence de la figure parentale. *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, *Les Années* (2008) d'Annie Ernaux et *Blanc dehors* (2015) de Martine Delvaux, écrits à des périodes différentes et dont le contexte historique diffère, illustrent l'impact du trauma identitaire lié à la perte de la figure parentale. Ce sera donc avec les outils d'analyse du récit de filiation et de la narratologie que l'étude formulera une réflexion critique sur la construction du soi dans les romans de ces auteurs contemporains.

## **1.1 Hypothèse de la thèse**

Qui de nous ne s'est posé la question de la construction de son identité ? Depuis que l'être humain existe, il ne cesse de s'interroger sur la signification de son individualité. La raison pour laquelle j'ai décidé d'entreprendre cette recherche est de comprendre ce qui est au cœur de la construction identitaire. Les auteurs que j'ai sélectionnés m'ont interpellée par leurs techniques narratives inédites d'exploration du sujet. Car il ne s'agit pas tant d'un travail de réflexion intellectuelle philosophique, mais plus d'un travail scientifique d'observation du sujet dans un environnement défini. À partir de ce cadre, l'écrivain, en tant qu'observateur, se place comme narrateur de son histoire personnelle devenue impersonnelle : dans le sens qu'elle ne lui appartient plus dès lors qu'il en commence l'écriture. Ainsi, c'est parce que l'écrivain change de position que le réel devient fictif, en conséquence de quoi, le sujet réel devient sujet fictif. Et c'est à partir de cette mise en fiction et du travail de la langue que la compréhension de la construction identitaire pourra émerger.

Qu'est-ce que le récit de soi ? Selon mes recherches, ce serait s'écrire, se découvrir à l'aide d'un outil qui sert de catalyseur. Ce serait réussir à entrer en contact avec sa voix intérieure, son identité profonde, débarrassée de tout attirail, attribut, fonction ou de ce que j'appelle « masques ». Le passage par l'écriture permettrait d'établir un pont entre l'identité en latence et la volonté d'y accéder.

Qu'offre l'autofiction ? Le moyen d'accéder à cette identité latente. L'autofiction permet de se servir de soi (l'auteur par exemple) comme support à l'élaboration de son personnage, car qu'est-ce qu'un personnage si ce n'est un amalgame de souvenirs retravaillés? Donc, sous couvert de la dénomination autofictionnelle, pouvoir libeller le style dans lequel s'inscrivent les auteurs de mon étude constitue la première étape de libération du blocage mémoriel que subit leur identité. Dans un second temps s'intéresser au phénomène de construction identitaire renvoie aux questionnements fondamentaux que peut se poser l'individu. Or là n'est pas mon cheminement; je souhaite au contraire observer comment les sujets de mon corpus de romans évoluent à travers l'espace et le temps pour arriver, à un moment donné, à se poser la question de la constitution identitaire.

Les questions ayant mené à ma thèse sont les suivantes : qu'est-ce qui fait que nous sommes qui nous sommes ? Qu'entendons-nous par identité ? Et comment nous construisons-nous (ou construisons notre identité) lorsqu'un parent manque ? Ce ne sera pas à travers le prisme philosophique ou psychologique que cette notion sera abordée, mais à travers les catégories narratologiques et linguistiques développées par Gérard Genette et Émile Benveniste. L'exploration du sujet passe par la mise en écriture, le décortiquage de la personne grâce à la mise en mots de ce qui ne semble pas pouvoir être mis en mots. C'est comme essayer de comprendre la vaste étendue de l'océan en la mettant dans un verre d'eau. De fait, tout comme mes auteurs et leur

tentative d'expliquer les résultats de leur découverte personnelle de leur identité, ma thèse contribue à cet édifice. Elle vient apporter de nouveaux éléments à la compréhension de la construction identitaire.

## 1.2 Corpus

Au cours des dernières décennies, la théorie littéraire en France a vu apparaître une importante discussion sur les écritures de soi et leurs enjeux. On retrouve un centre d'intérêt commun et récurrent marqué par la littérature du soi, le concept de l'autofiction et le relationnel avec les récits de filiation. J'ai pu donc constater un fort lien entre la construction identitaire et ces notions, en particulier dans les trois romans qui sont au cœur de mon analyse. Ces romans se démarquent par leur écriture hybride aux frontières du réel, de la fiction, de l'onirisme et de l'allégorie. La diversité et la richesse des multiples pronoms personnels employés dans chacun de ces récits invitent le lecteur à réfléchir à la notion d'identité – qu'est-ce qui la constitue, la préserve, la transmet et la transcende ? De prime abord, le choix de ces trois romans pourrait étonner, car ils ne proviennent pas du même pays (deux auteurs français, une auteure québécoise). Ce qui m'a poussée à les choisir est cette envie de démontrer que malgré des origines et des histoires différentes, ils partagent tous la même problématique : la construction de soi menant à l'accomplissement de l'identité. Les trois narrateurs ont subi un trauma en perdant un membre de leur famille (au sens propre comme au figuré); et c'est à partir de cette perte que surgit le désir d'écrire, de se regarder et de questionner ce qui constitue l'identité de l'individu. De plus, le rapport à la mémoire, le souvenir, l'oubli, l'absence et l'écriture informeront l'analyse. De leur apparente différence naît un lien indéniable avec le sujet.

Dans *Blanc dehors*, on lit l'histoire d'une quadragénaire partie à la recherche de réponses autour de sa naissance illégitime. Pour elle, sa venue au monde en 1968 n'est que le commencement d'un long cheminement introspectif, personnel et identitaire pour lequel seul le passé pourra lui apporter les pièces manquantes. Telle une détective, elle part à la recherche des pièces à conviction justifiant la honte et l'abandon qu'elle a subis, mais également les silences et les non-dits planant au-dessus de son histoire. Comment se connaître lorsqu'une partie de son histoire ne lui est pas transmise? Comment savoir qui l'on est réellement quand on ne sait pas d'où l'on vient? Ce sont ces questionnements qui ont poussé la narratrice à remonter le fil de la parenté, à fouiner dans les archives familiales et à retrouver les documents officiels expliquant tout un héritage dont elle en était le fruit, mais pour lequel elle ignorait les causes. Pour cette narratrice, enfant du gouvernement Duplessis et du médecin Morgentaler, écrire ce roman c'est s'écrire, c'est prendre en main sa propre histoire, sa propre construction et donc se donner naissance à nouveau. C'est (re)former son identité complètement avec ses pleins et ses vides, ses silences et ses paroles, mais aussi sa réalité et sa fiction. Car pour tout ce qui n'existe pas dans sa réalité, la narratrice décide d'utiliser la fiction pour modeler à sa guise l'un des personnages manquants à son histoire personnelle : le père. Telle une artiste, elle va confectionner l'image du père à partir de bribes de récits, de souvenirs, de recherches et s'imaginer ce qu'il aurait pu être. La construction fictive de ce personnage lui permet de combler un manque identitaire en elle. En le modelant, elle se modèle et confectionne elle-même sa propre identité. Car elle aura compris que l'identité n'est pas uniquement une question d'héritage, il s'agit également d'un choix personnel, de sélection d'expériences et de construction perpétuelle de soi.

*W ou le souvenir d'enfance* est un texte plus complexe parce qu'il incorpore trois récits en un. Mais les trois émanent d'une seule et même personne (Georges Perec) déclinée sous plusieurs

personnages. Il y a tout d'abord l'histoire fictive de Gaspard Winckler, déserteur et usurpateur d'identité, puis celle des Athlètes de nationalités inconnues vivant tous sur une île nommée W et, enfin, au milieu de ces deux histoires, s'insère l'autobiographie de Perec. Un peu comme suspendu entre ces deux mondes, celui de la fiction et de l'allégorie, existe celui du réel. En effet, l'allégorie de la Deuxième Guerre mondiale se retrouve dans l'incroyable, mais effroyable histoire de W; la disparition de l'enfant Gaspard Winckler qui par des manigances administratives a donné son nom au soldat déserteur jailli tout droit de l'imagination du jeune Georges Perec. Enfin, l'auteur essaie de retracer tous les souvenirs d'une enfance marquée par la guerre, ses conséquences sur un développement identitaire controversé : comment être juif et français à la fois ? Est-il possible d'être les deux, ou est-il forcément celui qui se cache derrière l'identité d'un autre? Ou est-il un autre parce qu'on la lui a imposée? Dans ce roman, il n'existe plus de frontière entre le réel et la fiction, les deux cohabitent et c'est à partir de cette cohabitation qu'émerge l'identité de Georges Perec.

Avec *Les Années*, on entre dans une autre sphère. La narratrice chargée de raconter l'histoire de sa protagoniste l'accompagne dans son développement personnel, professionnel et familial de 1940 jusqu'au début des années 2000. Dans la mesure du possible, elle s'évertue à cerner chaque événement à force de documents réels, de photos, de prises de notes, etc., en endossant le rôle d'observatrice, presque de chercheuse de laboratoire qui relève les moindres faits et gestes de son sujet. Pour cela, elle va s'aider de ses entrées de journal personnel qui lui donnent un accès direct aux pensées de la jeune fille. Il y aura aussi la description de photos et de vidéos immortalisant ces moments uniques que parfois la mémoire ne pourra ressortir. Et enfin, ce sentiment de dépassement et de détachement de soi qui se construit à mesure que son livre prend forme et vie. Le personnage-narratrice se rend compte du processus de vieillissement – aussi

progressif qu'inéluctable – auquel elle participe et dont l'écriture révèle les couleurs. Elle se fait l'historienne de toute une génération née après la Deuxième Guerre mondiale, ayant vécu le tumulte des années 60 à 80, et qui était le témoin du passage redouté des années 2000. C'est l'histoire d'une femme qui, arrivée à la retraite, se retourne sur tout son parcours et décide de sauvegarder cette partie d'elle qu'elle ne pourra emporter une fois morte. C'est la raison pour laquelle il est intéressant de voir comment se développe la dynamique entre la narratrice et son personnage, puisque les contours ayant délimité leur relation s'estompent au fur et à mesure de l'écriture. Tout comme d'ailleurs, la relation quasi inexistante entre le personnage et ses parents, perçus comme deux êtres entièrement dissociés des expériences de sa vie. Son évolution, aussi bien personnelle que professionnelle, la propulse dans un autre niveau social dont ses parents sont absolument ignorants. Cela a pour conséquence de laisser jaillir une troisième voix, celle qui était toujours en sous-traitance du couple initial et que la narratrice nomme « la conscience ». Derrière elle, se cachent bon nombre de concepts bien plus divers que le simple fait d'une entité pensante.

En somme, les trois auteurs cherchent un moyen de sauvegarder et de sauver une partie d'eux-mêmes. Cette partie n'est autre que leur identité, unique et individuelle aux premiers abords. L'écriture leur permet de la cristalliser pour s'en détacher afin qu'elle devienne elle-même sa propre entité, son propre personnage.

### **1.3 Notions théoriques**

Mon étude se situe au confluent de différentes notions théoriques telles que l'autofiction et les récits de filiation. Je me servirai également d'outils narratologiques et herméneutiques comme support afin de démontrer comment le texte est mis à profit par les narrateurs.

En 1975, Philippe Lejeune fut l'un des premiers à définir dans son ouvrage éponyme ce qu'on appelle « le pacte autobiographique ». Selon lui, le récit autobiographique est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (14). Pour qu'un récit soit autobiographique, il faut qu'il y ait convergence de l'auteur, du narrateur et du personnage sous une seule et même entité souvent reconnaissable par l'emploi du pronom personnel « je » (15). Mais Lejeune accepte aussi que l'identité du narrateur et du personnage soit dévoilée sans l'utilisation dudit pronom et se fasse par rapport au nom propre de l'auteur (22-23). En d'autres termes, par autobiographe il entend toute personne « dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable » (23). Les trois romans à l'étude emploient autant « je » qu'« il » ou « elle ». Tous brouillent les pistes en utilisant un autre « je » dans un récit fictif, comme chez Perec et Delvaux ou bien un « elle », dédoublement du « je » du personnage chez Ernaux. Cette confluence des genres fait alors basculer le récit autobiographique dans un nouveau genre d'écriture, celui de l'autofiction. Dans son chapitre, « L'autofiction, un mauvais genre ? » (*Autofiction & Cie*, 1993), Jacques Lecarme définit l'autofiction comme une partie biographique liée à une partie fictive (242). De fait, il y a transgression entre la fiction et la réalité, à tel point qu'auteurs comme critiques ne savent où placer la frontière.

Qui dit exploration du sujet, dit nécessité de définir le rôle attribué au pronom personnel « je » principalement utilisé chez les auteurs. À l'intérieur de ce « je » résident de nombreuses facettes du narrateur qui est tour à tour auteur, narrateur et personnage de sa propre histoire. L'écrivain entreprend donc un double dialogue : d'abord avec lui-même et, ensuite, avec le parent absent. Ce retour vers soi à travers le pronom sujet singulier peut s'expliquer par les caractéristiques des pronoms personnels développées par Émile Benveniste dans le chapitre V,

« L'homme dans la langue », de ses *Problèmes de linguistique générale I* (1966). Benveniste explique que « “je” et “tu” sont inversibles : celui que “je” définis par “tu” se pense et peut s'inverser en “je”, et “je” (moi) devient un “tu” » (230). Dans les trois romans à l'étude, les auteurs explorent ce type de dialogue qui peut s'établir entre un « je » face à un autre moi (parfois représenté par la troisième personne du singulier), mais aussi, un « je » s'adressant directement ou indirectement à une personne réelle. Ainsi, il sera important de tenter de comprendre les enjeux soulevés par le choix du pronom personnel.

Pour les trois narrateurs, l'exploration de l'être passe par la collecte des souvenirs d'événements passés et par une rétrospection interne de l'héritage reçu, qu'il soit biologique (familial, parental), ou bien littéraire (les intertextualités). Les travaux de l'essayiste Dominique Viart révèlent comment les récits du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle s'inscrivent dans une lignée de « récit de filiation », c'est-à-dire comment les auteurs questionnent leur passé afin de mieux appréhender leur moi présent (« Filiations littéraires » dans *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain* de Dominique Viart et Jan Baetens, 1999). Comme l'explique Viart, l'articulation entre les filiations littéraire et biologique « confirme par son double mouvement une quête de références et une interrogation des formes diverses d'héritage du sujet, mais encore, elle montre bien que ces deux filiations entrent en dialogue et donc se situent pour l'écrivain sur le même plan de réception » (128). Il semble donc essentiel pour le narrateur de remonter aux origines afin de mieux comprendre et de reconstituer une partie de son identité. Une identité, qui, comme le démontrera ma recherche, a été amputée par la perte ou l'absence de la figure parentale. Les récits d'auto(bio)fiction mettront en lumière cette tentative de construction de soi par rapport à l'Autre, représentée ici par la figure parentale absente.

Laurent Demanze est un autre critique littéraire du récit de filiation et dans son ouvrage *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon* (2008), il s'intéresse à la figure de « l'héritier problématique » (9) chez des écrivains contemporains, pour qui le passé fait défaut, la transmission est rompue et l'héritage est considéré comme une dette. Pour lui, les récits de filiation sont une continuation du roman familial, du roman des origines et du roman généalogique, empruntant tour à tour des concepts d'inquiétude identitaire et de mémoire familiale ou littéraire (13). Il rejoint également les réflexions développées quelques années auparavant par Dominique Viart selon qui le sujet contemporain ne cherche pas tant à reconstituer une identité ancrée dans un passé émiétté, mais plutôt à en restituer les composantes multiples qui ont participé à la création de l'individu. En d'autres termes, le sujet entreprend une archéologie de soi.

Le retour vers le passé oblige les personnages à récolter des bribes de souvenirs occultés afin de pouvoir reconstituer ce que Demanze appelle leur « fragile identité » (10). La question du sujet et de sa construction n'a cessé d'intriguer les critiques et penseurs actuels. De nombreuses conférences ainsi que plusieurs publications collectives s'orientent autour de la question. L'ouvrage de Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, *Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations* (2010), reprend les problématiques du sujet sous les quatre angles suivants : « l'écriture des idées », « l'écriture du jeu », « l'écriture du réel » et enfin « l'écriture de soi ». Il s'agira de fonder mon analyse principalement sur les questions soulevées dans les deux dernières sections. Dans leur ouvrage *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation* (2008), Dominique Viart et Bruno Vercier parlent d'un réel en mal de son temps ; les deux auteurs s'interrogent sur la fonctionnalité du roman. Le réalisme, concept subjectif et propre à chaque auteur, s'oppose au réel dans lequel tout individu se meut. Ainsi, le monde recréé dans les romans à l'étude doit être compris non pas en tant que

représentation fidèle du réel, mais plutôt comme une représentation de la réalité de l'auteur. C'est ce que Bruno Blanckeman dans *Les Fictions singulières. Étude sur le roman contemporain* (2002) démontrera en définissant l'autofiction comme un « entrecroise[ment] des axes de la vie réelle et [d]es lignes de fuite de la psyché » (111). L'autofiction permet de réconcilier deux éléments distincts tout en unissant le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé.

Sur le plan herméneutique, les ouvrages *Soi-même comme un autre* (1990) et *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2003) de Paul Ricœur constitueront les textes fondateurs de cette étude. Chacune des trois parties du dernier ouvrage trouve un terreau fertile chez mes auteurs pour qui la construction identitaire passe par une exploration et compréhension du sujet en rapport avec son temps et son histoire. Dans le second ouvrage, Ricœur ouvre le débat sur le travail de la mémoire au regard de l'histoire et de l'oubli. Dans la première partie, il s'intéresse aux traces que la mémoire laisse, si traces il y a. Ce concept poursuit une réflexion auparavant abordée dans *Soi-même comme un autre*, lorsque dès les premières pages de son ouvrage il parle de la notion d'empreinte : « L'adjonction à la notion d'empreinte de celle de dessin, d'inscription, dirait-on aujourd'hui (*graphie*), met sur la voie de la solution. Il appartient en effet à la notion d'inscription de comporter référence à l'autre ; l'autre que l'affection en tant que telle. L'absence, comme l'autre de la présence ! » (20-21). Dans la deuxième partie, il aborde les relations entretenues entre la mémoire et l'histoire, à savoir quel regard l'historien porte sur le passé. Selon lui, à la différence du récit fictif, le discours historique renvoie à ce qui s'est réellement passé puisqu'il subit trois affirmations, « la preuve documentaire, l'explication causale/finale et la mise en forme littéraire » (323). Enfin la dernière partie de l'ouvrage se concentre sur le rôle majeur que joue l'oubli dans la construction mémorielle. Frère jumeau de la mémoire, il n'en est pas son ennemi. Au contraire, l'oubli, tout comme la mémoire, est le parent du souvenir, car les deux posent la

question de la fiabilité et de la fidélité du passé. Une question qui traverse les trois romans puisque bien trop souvent les mémoires familiales ont été volontairement empêchées. Et c'est au détour des souvenirs d'autrui que le sujet arrive à reconstituer son puzzle identitaire.

Fort de son analyse de l'historicité de l'identité tirée des grands philosophes dont Descartes, Locke, Hume, Hegel, Nietzsche, Husserl et Heidegger, Ricœur développe, dans *Soi-même comme un autre*, sa conception de l'identité à partir de deux notions clés : l'identité-mêmeté et l'identité-ipséité (12). L'identité mêmeté est une identité basée sur le principe de l'*idem*, de la ressemblance, de la permanence dans le temps du sujet. Elle serait en quelque sorte, le fondement immuable du sujet. Or ce que démontre Ricœur, en introduisant la notion d'ipséité, est que le sujet, aussi similaire à autrui par le partage de caractéristiques communes, n'en reste pas moins un être à part entière soumis à l'évolution temporelle. Le sujet, dans son ipséité, est à la fois similaire à lui-même et à autrui tout en étant différent, car exclusivement unique.

## **1.4 État Présent de la question**

### **1.4.1 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975)**

L'œuvre perecquienne est en perpétuelle construction et chaque roman publié permet d'en apprendre un peu plus sur l'Oulipien. *W ou le souvenir d'enfance* (1975) offre un triple récit, dont deux fictionnels et un autobiographique. L'un des récits fictionnels est d'ailleurs directement tiré de l'imagination de Perec enfant. Cependant, comme expliqué sur la quatrième de couverture, chacun de ces récits est « inextricablement enchevêtr[é], comme si aucun des deux [le récit fictionnel et autobiographique] ne pouvait exister seul ».

Tout comme Ernaux, Perec crée ses récits à partir d'anciens, qu'ils soient inspirés d'auteurs francophones ou anglophones, ou bien qu'ils soient tirés de ses propres œuvres. Il y a une

continuité littéraire dans leur projet d'écriture, et ce particulièrement chez Perec. Nombreuses seront les références faites à Proust, Flaubert, Melville ou encore Barthes. Ainsi l'œuvre de Perec ne cesse de grandir comme les critiques Bernard Magné, Claude Burgelin et Philippe Lejeune le démontrent dans leurs ouvrages qui s'avéreront primordiaux à mon analyse de *W ou le souvenir d'enfance*.

*Georges Perec* (1988) de Claude Burgelin est sans nul doute l'ouvrage de référence en ce qui concerne la compréhension globale de l'auteur et de son œuvre. Il y décrit entre autres les influences littéraires francophones et anglophones, mais également la relation que Perec entretient avec ses personnages et l'espace. De plus, dans un chapitre consacré à l'analyse de *W*, les problématiques suivantes sont abordées : la mémoire, le silence, la pluralité du « je », l'utilisation et la signification des signes considérés comme des personnes et enfin la publication des photos utilisées par Perec dans son roman. En 1999, Bernard Magné publiera *Georges Perec*, dont toute une partie nommée « aencrage » est dédiée à la représentation du manque et son exploitation via la contrainte, la saturation, la géométrie, les figures de style, les jeux de mots ou encore la mutilation et l'incomplétude du récit. Magné aborde également les différentes facettes de l'écrivain tout au long de sa vie : de poète à romancier en passant par dramaturge et cruciverbiste. À ce propos, l'ouvrage de David Bellos, *Georges Perec : A Life in Words* (1993), me permettra de mieux connaître le contexte sociologique et historique dans lequel Perec a évolué. Enfin les travaux de genèse de Philippe Lejeune dans *La Mémoire et l'oblique* (1991) compléteront les ouvrages précédents puisque nous y apprenons le projet de Perec : retracer l'histoire de ses familles maternelle, paternelle et adoptive, un projet appelé « L'arbre ». Lejeune consacre également tout un chapitre à l'indicible et à son importance dans l'œuvre perecquienne. À ce propos, le critique reprendra et élaborera encore plus sa recherche dans son article « La rédaction finale de W » (2003)

où il tentera de répondre à des zones d'ombre concernant la rédaction de *W*, car il est conscient de l'existence d'un blocage émotionnel chez Perec<sup>1</sup>.

De nombreux articles ont été publiés au sujet de *W ou le souvenir d'enfance* et beaucoup d'entre eux s'intéressent au problème de l'identité du point de vue de la nationalité. Par exemple, dans son article « Georges Perec, la judéité de l'autre » (2010), Maxime Decout ne s'intéresse pas seulement à la question de la transmission de la judéité, mais analyse en profondeur ce que l'identité en tant que telle, débarrassée des strates familiales ou territoriales, évoque pour l'auteur. À un très jeune âge, son identité juive a été coupée, ce qui amène Perec à tenter de se définir par rapport à l'Autre. La figure de l'Autre est notamment explorée par Frédéric Yvan, dans son article « Lettres de lieux, ruines et figures du réel » (2012), et par Elizabeth Crossley dans « Autobiography and Responsibility » (2004). Yvan s'appuie sur les recherches psychanalytiques de Freud et son inquiétante étrangeté, ainsi que de Lacan et son vide créateur, tandis que Crossley préfère un des textes fondateurs de Lacan, « Le miroir <sup>2</sup> », où elle démontre que Gaspard Winckler ne serait en fait qu'une représentation de Perec. Toutefois, il me semble que ce personnage pourrait aussi être l'incarnation de son père puisqu'absent depuis son enfance. En effet, beaucoup de critiques se sont attardés à analyser la signification de la figure maternelle et de sa représentation à travers la lettre ou les chiffres (comme Burgelin et Magné) tandis que peu se sont intéressés au père. Ainsi, je viendrai combler à mon tour une absence dans la recherche perecquienne en y apportant un regard nouveau sur la figure paternelle (biologique mais aussi personnelle, dans le sens où il devient à certains égards sa propre figure).

---

<sup>1</sup> Lejeune a remarqué les rendez-vous pris avec le psychanalyste Pontalis pendant l'année 1974 dans l'agenda de Perec.

<sup>2</sup> Publié en 1938 dans son article « Le complexe, facteur concret de la psychologie familiale » dans l'*Encyclopédie française*, vol III.

#### 1.4.2 Annie Ernaux, *Les Années* (2008)

Écrivaine chevauchant deux époques bien distinctes, Annie Ernaux a su s'inscrire dans l'air de son temps avec des romans toujours plus emblématiques les uns que les autres. *Les Années* a souvent été classé comme un roman autobiographique-sociologique tout comme son œuvre romanesque et, bien qu'elle ait consacré plusieurs romans à la figure parentale, *La Place* (1983), *Une Femme* (1988), *La Honte* (1997), *L'Événement* (2000), je m'intéresse à son roman de 2008 qui viendrait compléter les travaux déjà publiés. Comme l'œuvre de Georges Perec, celle d'Annie Ernaux établit des liens indéniables avec le père biologique, mais également le(s) père(s) littéraire(s) tel que Marcel Proust ou encore Pierre Bourdieu.

Ce roman a fait l'objet de quatre thèses de doctorat et plusieurs articles ont déjà été publiés à son sujet. Dans son article « Ph-auto•bio•graphie : écrire la vie par des photos » (2013), Michèle Bacholle-Bošković offre une analyse photographique et sociologique très détaillée du livre d'Annie Ernaux. Elle n'hésite pas non plus à s'appuyer sur les travaux du neuroscientifique Antonio R. Damasio pour justifier sa position d'un double moi qui résiderait dans la conscience : « [...] la conscience est constituée de deux sortes de moi, le “core self” [...] et “l'autobiographical self” [...] » (84). Dans le même article, il est fait mention du verbe « exhumer » employé par Sylvie Jopeck (81). Ce choix de terminologie est intéressant puisque selon lui, la construction identitaire passe par le déterrement de son soi antérieur afin de l'actualiser. J'ajouterais à ces études que cette conscience dont il est question prend forme dans le roman. *Les Années* peut être lu selon deux optiques différentes, mais complémentaires : sous l'angle d'une femme faisant le récit rétrospectif de sa vie ou bien en prenant en compte du fait que le personnage qui est au centre du roman n'est pas fait de chair et d'os, mais de mots écrits sur du papier. Une entité créée de toutes pièces à des fins stylistiques littéraires où il s'agit de dépasser les notions de mort de l'auteur ou de

dédoublé de soi et d'aller au cœur de la problématique en laissant place à l'Identité de s'exprimer.

Parmi les ouvrages collectifs retenus, celui de Robert Kahn, Laurence Macé et Françoise Simonet-Tenant intitulé *Annie Ernaux : l'intertextualité* (2015) fournira une bonne approche aux différentes filiations littéraires que l'on peut retrouver dans l'œuvre d'Ernaux, car mon projet ne s'intéresse pas seulement à la figure parentale biologique, mais également à la figure parentale littéraire. Le chapitre « La chambre d'échos : sur *Les Années*, d'Annie Ernaux », de Véronique Montémont, explore l'impact de la mémoire collective dans son récit. Elle s'intéresse également au lien qu'Ernaux établit entre les textes littéraires du XX<sup>e</sup> siècle et les siens afin d'en faire ressortir des réflexions internes sur sa propre écriture et sa place dans la littérature. Dans le chapitre de Fabrice Thumerel, « Écrire contre pour écrire la vie : *Les Années* (texte, métatexte, intertexte et avant-texte) », le critique souligne l'influence des littératures française et américaine, comme un tissage de voix littéraires auquel Ernaux aurait rajouté la sienne. En d'autres termes, *Les Années* d'Ernaux ne peut se lire sans une compréhension antérieure du corpus littéraire français et américain (externe), aussi bien que du propre corpus de l'auteure (interne).

Le thème de la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective, se retrouve dans d'autres articles tels que « Writing Age : Annie Ernaux's *Les Années* » (2011), de Shirley Jordan ; « À la recherche du moi perdu : memory and mourning in the work of Annie Ernaux », de Lyn Thomas (2008) ; ou encore « Désécrire la vie », d'Antoine Compagnon (2009). Ces études soulèvent des questions concernant une potentielle réconciliation entre le passé, et le présent. Une des idées développées par ces articles est la perte du passé et le deuil constant du parent perdu. Cette perte pour le personnage des *Années* se transforme en une peur de perdre son propre passé. Ainsi, les différentes techniques utilisées telles que les descriptions de photos qui rythment le récit, et

l'utilisation du pronom personnel « elle » illustrent à quel point il est important, voire primordial, d'inscrire sur papier et de graver dans le temps son histoire.

De nombreux critiques, dont Jérôme Meizoz (« Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », 2010), se sont également intéressés à l'utilisation des pronoms personnels « elle », « nous » et « on » comme une distanciation créée par la narratrice. Selon Meizoz, il y aurait un déplacement de plusieurs « je » (fictifs, autobiographiques, collectifs) vers un « elle » énonciateur de soi et de toute une collectivité (113). Selon moi, cette démultiplication des « je » en plusieurs « elle » s'explique par la position du personnage face à son récit : elle se veut avant tout observatrice de son temps. Le « je » devient donc impersonnel, car il se sépare de sa personne et se dédouble pour former un nouveau « je », qui ne serait autre que le « je » de l'Identité.

### **1.4.3 Martine Delvaux, *Blanc dehors* (2015)**

Delvaux est professeure de littérature à l'Université du Québec à Montréal. Elle est également essayiste et romancière et son roman *Blanc dehors* lui a valu d'être l'une des finalistes du Prix littéraire du Gouverneur général en 2016. On retrouve peu de recherches à son sujet. Les seules informations ou critiques que j'ai relevées proviennent de coupures de journaux, d'entrées de blog et de critiques diverses de lecteurs et lectrices écrites à son sujet.

Sur le site internet *lesmeconnus.net* (2015), deux femmes donnent un compte rendu positif du livre de Martine Delvaux. Elles avancent toutes deux que le récit sort de l'ordinaire en n'abordant pas la question de l'absence du père comme une fatalité, mais bel et bien comme une libération de l'écriture. Ce seront d'ailleurs les propres termes employés par la narratrice lorsqu'elle dit écrire à cause de son père : « Il est parti pour que j'écrive. » (16). Ceci pose la question fondamentale de l'archéologie de cette quête. Le « J'écris parce qu'il est parti » (le choix

de vie de l'auteure) est soudain orienté dans une téléologie du destin littéraire. Une sorte de lien invisible se serait donc tissé entre les deux individus.

Sur le site internet *chezlefilrouge.co* (2015), il s'agit de la retranscription en partie de l'entrevue entre l'auteure et Fanie Demeule, présentatrice de radio aux *Herbes folles*, donnée lors de la sortie du roman. La discussion tourne principalement autour de la signification de l'acte d'écriture pour Martine Delvaux. Elle confie y voir un certain effet cathartique, mais non au sens psychologique, plutôt au sens scriptural. En ce sens, je rejoins l'auteure puisque l'écriture libérera une partie de l'être autrefois réprimée, cachée, mise sous silence. Qui dit libération ou effet cathartique, dit purgation d'un mal intérieur : ici la tentative de combler un manque, un trou, une absence causée par le départ du père afin d'en analyser les répercussions conscientes ou inconscientes sur le personnage. Enfin, l'article écrit par Christian Desmeules et paru dans *Le Devoir* (2015), reproche à l'auteure d'avoir déjà abordé la question de l'absence du père dans de précédents ouvrages tels que : *Rose amer* (Héliotrope, 2009), et *C'est quand le bonheur ?* (Héliotrope, 2007). Il semble transparaître une certaine déception à l'égard du récit en remettant en cause l'appellation de « roman » qui lui est couramment attribuée, ainsi que le recours à la fiction pour remplir une case vide de la part de la narratrice. Or, dans mon étude, je démontrerai en quoi le recours à la fiction était nécessaire à la construction identitaire du personnage, car, sans cela, elle n'aurait pu se forger un père fictif qui lui permet d'assoir la paternité et donc l'origine de son propre personnage ; un personnage hybride, aux frontières de la réalité et du fictif. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles *Blanc dehors* se positionne en premier dans mon étude car il jette les bases de l'évolution identitaire des personnages : premièrement rattachée au sujet, l'identité finit par s'en détacher pour ne plus exister que par elle-même.

## 1.5 Description des chapitres

À chaque chapitre correspond un roman analysé dans sa totalité. Pour chacun des chapitres, j'établis le contexte socio-historique de l'œuvre. Tous les protagonistes portent un regard mûré vers leur passé et tentent d'en tirer les conclusions quant à leur identité. Tous les trois suivent le déroulement naturel de la vie de leur personnage : de l'enfant à l'âge adulte.

J'invite le lecteur à commencer l'aventure de la construction identitaire sur le continent américain, plus précisément au Québec. Le contexte historique, représenté par deux événements primordiaux dans le roman : la Grande Noirceur et l'émergence de la légalisation de l'avortement, ainsi que le contexte religieux, avec la fermeture des églises, marquent profondément l'écriture du récit identitaire, à tel point qu'il n'est pas possible d'analyser la construction identitaire sans en comprendre le cadre extérieur. Dans le chapitre consacré à *Blanc dehors*, je m'intéresse à la construction identitaire du personnage qui aboutit à son acceptation de soi grâce à la création fictive du père. N'ayant pas connu son père, qui est entouré de non-dits, de tabous et de silences imposés par la grand-mère maternelle, mais aussi par la mère incapable de raconter une époque traumatisante, la protagoniste grandit avec la sensation d'avoir une tache sur elle mais aussi en elle. La tache d'être née hors-mariage, laissée pour adoption puis récupérée, la tache de ne pas avoir de père biologique, de ne pas le connaître et donc d'être ignare de son propre héritage. L'écriture se présente alors comme une alternative à ce manque identitaire, puisque c'est à travers les mots que la protagoniste reprend les pleins pouvoirs de son histoire et entame le processus de construction identitaire. De là, débouchent non seulement toute la compréhension de la mécanique de sa construction, mais également l'acceptation de qui elle est et va jusqu'à la sublimation de sa propre personne. Prise au départ comme un objet d'études, elle en vient à se forger elle-même au

travers de l'écriture et faire en sorte de devenir une voix parmi de nombreuses autres voix n'ayant pu s'exprimer à l'égard de leur personne. Elle devient proprement auteur de son moi.

Le deuxième chapitre invite le lecteur sur le continent européen. Nous sommes ici en 1975, avec l'Oulipien Georges Perec. Toutes imbriquées les unes dans les autres, ces trois histoires mènent progressivement les personnages vers leur union, leur propre lien de parenté. On comprend à la toute fin que d'apparences séparées, ces histoires n'étaient en réalité que le reflet d'une partie de Georges Perec. L'absence et le vide laissé par les parents, le trauma de la Deuxième Guerre mondiale affectent les souvenirs de Perec enfant. Nous avons affaire à un narrateur qui avoue sa faiblesse face à son lecteur, qui explique que ce que nous lisons peut ne pas être vrai, mais qui invite le lecteur à se demander ce qu'il est réellement. Comme Martine Delvaux, Georges Perec prend forme à travers l'écriture, devenant lui-même le personnage principal de sa propre histoire. En fait, tous les codes sont inversés, les personnes rentrent dans le récit en tant que personnages afin de venir combler les trous de leur identité. Perçue comme la seule option, l'unique réponse à ce manquement identitaire, la fiction offre l'opportunité de remplir cette lacune, de mettre des mots sur les non-dits et de tenter de trouver les mots qui correspondent aux maux de l'individu.

Enfin dans le troisième et dernier chapitre qui vient clore toute cette construction, j'examine comment Annie Ernaux est entièrement détachée de la narration. L'identité, en tant que personnage, prend le récit en main. C'est principalement à travers les nombreuses références intertextuelles (inscrivant le personnage dans un espace-temps précis et commun à toute une génération), et surtout un jeu fondé sur l'usage des pronoms personnels variés que la narratrice raconte l'histoire de cette identité en construction. Une identité qui s'observe, se regarde, se questionne et se positionne face à des sujets eux-mêmes en construction. La finalité de ce roman vient clôturer la transition de construction identitaire à l'Identité, puisque chacun des romans pose

les bases bien précises de cette nouvelle entité. *Blanc Dehors* façonne le personnage, *W ou le souvenir d'enfance* l'explore sous toutes les coutures et *Les Années* lui donne vie et légitimité dans le monde contemporain.

Robbe-Grillet, du moins jusqu'en 1984, date de parution du *Miroir qui revient*, proclame haut et fort que l'auteur est absent de ses œuvres : « Dans mes livres, je ne crois pas du tout que vous puissiez nommer l'auteur à un moment plus qu'à un autre. C'est moi certes qui écris, mais [...] [i]l y a comme une voix narratrice mobile qui est en train de scintiller à travers le jeu du "je". Pourquoi s'agirait-il de la voix de l'auteur? » (1972, 165). Mon étude sur la construction de soi part de ce questionnement : bien plus qu'une réflexion intime et profonde sur la question identitaire, il s'agit d'aller puiser au cœur du sujet et d'observer ce que l'identité elle-même a à nous apprendre. Ce n'est pas l'identité qui est au service du personnage, mais le personnage qui est au service de son identité.

En somme, l'identité prend vie et forme à travers l'écriture et les narrateurs ne sont qu'au service de cette dernière. À l'instar de ces romans, mon étude prend vie car elle s'est construite au fil de l'écriture, elle arbore désormais sa propre identité.

## Chapter 2: *Blanc dehors* ou les bases de la construction identitaire

« *Si tout est faux, alors rien ne l'est. Au fond, tout est vrai.* » (152)

*Blanc dehors* propose une nouvelle approche au récit de soi. La narratrice tente d'écrire un récit qui permettra de lui restituer les bribes d'un héritage passé sous silence. Les mots ont pour but de combler une absence paternelle ayant affecté le processus de construction identitaire. Cependant, la narratrice perpétue la tradition du doute et du soupçon avec son lectorat en jouant sur les limites de la véracité du réel. Les questionnements par lesquels elle passe se reflètent directement dans son écriture qui laisse transparaître un récit fragmenté par la quête d'une (re)découverte du moi intérieur.

Entourée par l'absence écrasante du père et par un héritage difficilement accessible, la narratrice utilise les mots pour essayer de remédier au manque. Elle comble les lacunes de son histoire en se créant une nouvelle histoire d'où émergera une identité forte et affirmée. Afin de mener à bien son projet de construction identitaire, la narratrice offre à son récit des cadres de référence historiques, sociaux, familiaux et littéraires qui lui permettront de reconstituer le puzzle de son identité.

Située aux frontières du réel et de la fiction, la problématique du sujet écrit surgit dans *Blanc dehors*. Les techniques de l'autofiction démontrent une narratrice prise dans les mailles d'un récit indécis et incertain quant à sa nature. Ni totalement réel, ni totalement fictif, l'hybridité du genre s'ouvre vers de nouvelles réflexions métaphysiques. À mesure que l'histoire se développe, l'identité de la narratrice devient de plus en plus accessible. Seulement, la question subsiste : face à l'omniprésence de l'absence, comment le personnage procède-t-il pour établir son identité ? L'élément de réponse se trouve principalement dans l'importance de la (re)construction de la

figure paternelle. C'est en délimitant les traits caractéristiques de ce père que le personnage peut à son tour se modeler. Il se rendra compte également de tous les éléments ayant participé de près comme de loin à l'établissement de son identité. Une identité en patchwork que l'auteure expérimente à travers une écriture fictionalisée de soi où, grâce à la création de son personnage, émerge la philosophie de ce qu'est l'identité.

## **2.1 La reconstruction des origines**

La vie de Martine Delvaux est étroitement liée à l'histoire du Québec. Telles des sœurs jumelles, l'auteure et la province évoluent côte à côte. Il est important de résumer brièvement le contexte historique québécois afin de comprendre l'histoire du personnage.

### **2.1.1 Le contexte historique**

Au cœur de toute œuvre littéraire québécoise se trouve la question identitaire. Pas un.e écrivain.e ne se pose la question des origines, au sens individuel et personnel autant qu'au sens collectif et national. Cela s'explique notamment par un contexte politico-socioculturel complexe marqué par la fin de la Deuxième Guerre mondiale, avec notamment une première période appelée la Grande Noirceur.

#### **2.1.1.1 La Révolution tranquille**

À la suite de la période couvrant les années 1944 à 1959 suivra ce qu'un journaliste du *Globe and Mail* nommera la Révolution tranquille, marquée par l'avènement de l'État-providence, d'un grand nationalisme avec la fin des sociétés privées et l'avènement de sociétés d'État telles qu'Hydro-Québec en 1962, et d'une démocratisation des services publics. L'élection du libéral

Jean Lesage en 1960 entraîne le Québec dans une démarche de renouveau national, comme le processus de séparation avec l'Église, et de grandes transformations socioéconomiques. De nouveaux ministères voient le jour dont le ministère de l'Éducation en 1964. Ceci est une réponse directe au début de l'affranchissement du clergé par les Québécois. Suite à une forte augmentation de la population (les baby-boomers), il est nécessaire de créer plus de structures scolaires pour accueillir tous ces enfants. Le rapport Parent de 1964 remet en question le rôle de l'Église et sa forte présence dans l'éducation de la jeunesse. Le service de santé est également repris par l'État qui construit plusieurs hôpitaux afin d'offrir la prise en charge des patients gratuitement.

Pendant de nombreuses décennies, le Québec subit de forts bouleversements économiques, politiques et sociétaux. Il est désireux d'affranchissement sur le plan religieux, mais aussi sur le plan culturel, où il tient à affirmer et protéger son identité culturelle francophone. C'est une des raisons pour lesquelles est créée en 1977 la Loi 101, autrement appelée la Charte de la langue française. Elle vise à défendre et protéger l'héritage et la langue français dans la province, en faisant du français la langue officielle de l'État avant l'anglais.

#### **2.1.1.2 Henry Morgentaler et l'avortement**

*« Je suis née quelque part entre Duplessis et Morgentaler, après que le droit de vote a été accordé aux autochtones, et qu'on a donné aux femmes le libre accès à la pilule anticonceptionnelle. » (Delvaux, 48)*

Par ces quelques mots, la narratrice tente d'inscrire sa naissance dans l'histoire tumultueuse de la province québécoise. Prise au cœur d'une transition radicale entre deux gouvernements différents, elle illustre les changements sociétaux, notamment ceux advenus au début des années

1970 avec un début de reconnaissance accordé aux Premiers Peuples<sup>3</sup> ainsi qu'une liberté sexuelle plus ouverte pour les femmes. L'Église ayant perdu son influence au vu des événements engendrés par la Révolution tranquille, le paysage du contexte socioculturel en est transformé. En effet, le tabou sexuel, la controverse autour de la pilule contraceptive et de l'avortement commence à être levée dans les années 1970 grâce à l'ouverture d'une clinique d'avortement à Montréal par le docteur Henry Morgentaler en 1968 (Delvaux, 49). Un siècle auparavant, en 1869, le Parlement canadien avait adopté une loi criminalisant l'avortement. En 1892, les produits contraceptifs ainsi que leur vente étaient eux aussi considérés comme un crime. Ce n'est qu'en 1960 que le gouvernement fédéral autorise la vente de la première pilule contraceptive, bien que la légalisation de l'annonce ou de la vente ne se soit faite que neuf ans plus tard grâce au projet de loi C-150 adopté à Ottawa. De 1969 à 1988, l'avortement n'est permis que lorsqu'il a été approuvé par un comité de médecins autorisés à pratiquer cette procédure dans le cas où la vie ou la santé de la femme (ou de l'enfant) est en danger. Il faudra attendre 1988 pour que l'avortement ne soit plus considéré comme un crime punissable d'emprisonnement selon l'article 251 du Code criminel. Or, l'affaire Morgentaler contre la Cour Suprême du Canada en 1988 démontrera que l'article 251 du Code contestait l'article 7 de la Charte canadienne des droits et des libertés stipulant que « [chacun] a droit à la vie, à la liberté et à la sécurité de sa personne ; il ne peut être porté atteinte à ce droit qu'en conformité avec les principes de justice fondamentale ». Aujourd'hui le projet de loi C-75 a

---

<sup>3</sup> Notons que les femmes ont obtenu le droit de vote en 1940, tandis que les Premiers Peuples ne l'ont obtenu qu'en 1969 dans la province du Québec qui était la dernière province à leur attribuer ce droit.

modifié les articles 287<sup>4</sup> et 288<sup>5</sup> du Code criminel inconstitutionnels bien que ces derniers continuent de criminaliser l'avortement.

## 2.1.2 Le contexte religieux

Omniprésente jusqu'à en être envahissante, la religion joue un grand rôle dans la construction narrative, à tel point que la jeune femme prend de plus en plus conscience qu'il est grand temps de s'en séparer. Forte de ses observations et déductions en rapport avec l'expérience de vie de sa grand-mère et de sa mère, elle suit le chemin qu'elle doit désormais entreprendre pour se définir selon ses propres règles.

### 2.1.2.1 L'Église et les filles-mères

*« Cette femme immobile, c'était ma mère tombée enceinte comme malgré elle, ma mère exilée, en attente que je naisse. » (Delvaux, 106)*

Jusqu'au milieu du XXe siècle, l'Église influence profondément et vise même à régir la vie de la famille québécoise. Les jeunes femmes ne recevaient aucune éducation sexuelle. Elles ne savaient pas comment faire pour éviter de tomber enceintes puisqu'en 1892 les produits contraceptifs et la diffusion de « l'information qui vise à faire connaître des moyens de limiter les naissances<sup>6</sup> » étaient interdits par le Code criminel. Il faudra attendre la Révolution tranquille pour que les mœurs commencent à changer. Selon l'article « La famille sans compter » (2012) de Jean-

---

<sup>4</sup> « Est coupable d'un acte criminel et passible de l'emprisonnement à perpétuité quiconque, avec l'intention de procurer l'avortement d'une personne du sexe féminin, qu'elle soit enceinte ou non, emploie quelque moyen pour réaliser son intention. » (Art. 287, 1).

<sup>5</sup> « Est coupable d'un acte criminel et passible d'un emprisonnement maximal de deux ans quiconque illégalement fournit ou procure une drogue ou autre substance délétère, ou un instrument ou une chose, sachant qu'ils sont destinés à être employés ou utilisés pour obtenir l'avortement d'une personne du sexe féminin, que celle-ci soit enceinte ou non. » (Art. 287, 2).

<sup>6</sup> <https://www.ledevoir.com/lire/347365/la-famille-sans-compter>

François Nadeau, une enquête a montré que « 19 % des femmes nées entre 1911 et 1915 avaient eu recours à la contraception. Or, chez celles nées entre 1921 et 1925, le taux grimpe à 47 %. À la génération suivante, celle des femmes nées entre 1931 et 1935, l'enquête révèle que 64 % ont eu recours à des modes de contraception<sup>7</sup>. » Bien que la légalisation de la pilule contraceptive ne date que de 1969, les jeunes femmes essayaient de limiter les naissances non-voulues. Or ce que Martine Delvaux tente de démontrer dans son livre, c'est que l'absence d'information dans les foyers persistait ; la sexualité était un sujet tabou et il semblerait que les victimes de cette mauvaise information aient été principalement les femmes : « En 1967, Lester B. Pearson met en place la Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada. Six mois plus tard, le divorce est légalisé. Mais le pape Paul VI condamne vertement l'usage des anovulants, et personne n'explique à ma mère comment faire pour éviter les bébés. » (48). Plus loin, elle reprend le témoignage d'une femme interviewée par Michelle Tisseyre pour Radio-Canada le 27 janvier 1970 qui raconte les conséquences de son acte insouciant : « [À] qui on n'a jamais rien dit sur la façon dont on fait les enfants. Elle tombe amoureuse d'un homme parfaitement conscient de sa naïveté, et peu de temps après leur rencontre, elle apprend qu'elle porte un enfant. » (85). Mais alors pourquoi une telle absence d'éducation sexuelle auprès de la jeunesse ? La réponse est simple jusqu'à la Révolution tranquille, l'Église dominait le système scolaire, ce ne sera qu'avec la création d'un ministère de l'Éducation que son autorité en sera affaiblie.

### **2.1.2.2 Les institutions religieuses**

Ce sont elles, telles que les hôpitaux, orphelinats ou crèches qui étaient chargées, jusque dans les années 60, d'accueillir les enfants considérés comme illégitimes. Delvaux ne se prive pas

---

<sup>7</sup> Dans *Le Devoir*, 2012, <https://www.ledevoir.com/lire/347365/la-famille-sans-compter>

de nous donner la longue liste des noms différents pour lesdites institutions : « On disait orphelinat, maison, hospice, école, institut, mont, jardin de l'enfance, ville-joie, home, centre, hall, foyer. » (86). Tant de noms pour désigner un espace dédié à l'accueil des enfants de tout âge, comme si le nommer autrement adoucissait la dure réalité. Ce qui est le plus frappant est la variété des noms donnés aux orphelinats : « On donnait aux orphelinats les noms de Miséricorde, Délivrance, Providence, Charité. » (86). Là encore nul ne doute de la pression religieuse sur ces filles-mères pécheresses qu'il fallait remettre sur le droit chemin. Selon l'article de Marie-Aimée Cliche<sup>8</sup>, les religieuses avaient pour mission de sauver les jeunes femmes tombées dans le déshonneur de leur famille (91). Certaines d'entre elles exprimaient le désir de vouloir se repentir et d'être plus obéissantes à l'avenir (109). Lorsque les parents refusaient de les aider à payer les frais d'hospitalisation, la culpabilité, la honte et le péché devenaient encore plus oppressants que la charge émotionnelle d'être admises dans ces institutions. Selon le cas, elles étaient contraintes d'abandonner leur enfant : « Près de l'Hôpital Jeffery Hale, en 1968, sur le chemin Sainte-Foy, il y a un orphelinat tenu par des religieuses. C'est la crèche Saint-Vincent de Paul, qui accueille les filles-mères et leurs enfants, ceux que souvent, encore, elles sont forcées d'abandonner. » (Delvaux, 71) ; ou bien elles étaient payées pour donner leur enfant en adoption : « Des entremetteuses interpellaient des jeunes filles enceintes atablées dans des restaurants et offraient de payer leurs frais en échange de l'enfant [...]. » (73). Or bien que certains orphelinats ou crèches aient pour mission d'aider les filles-mères, la vie dans les orphelinats n'était pas toujours si pieuse. Marie-Aimée Cliche parle des conditions de travail accablantes, des manques de moyens pour subvenir aux besoins des jeunes mères (109), et du manque de vie privée par « un contrôle des

---

<sup>8</sup> « Morale chrétienne et "double standard sexuel". Les filles-mères à l'hôpital de la Miséricorde à Québec 1874-1972 » dans *Histoire sociale -Social History* (1991).

correspondances » (110) au début du XX<sup>e</sup> siècle. Des conditions que l'on retrouve également dans

*Blanc dehors* :

On pourrait être dix ans, vingt ans plus tôt, à l'époque où les orphelinats sont un cirque infernal d'enfants à donner ou à vendre, et ceux qui restent on se permet d'en profiter le soir dans les dortoirs, ou de les frapper dans un coin obscur au fond du couloir, diagnostics de maladie mentale, agneaux sacrifiés pour le bienfait de communautés religieuses dans le lit de l'État, la noirceur d'un pays soumis qui refuse de grandir.  
(61)

La « noirceur » que la narratrice évoque, renvoie à l'époque de la Grande Noirceur et les « diagnostics de maladie mentale » font référence aux Orphelins de Duplessis<sup>9</sup>. Ces enfants considérés comme des enfants du péché et de la honte sont les victimes d'un gouvernement souvent controversé pour sa gestion gouvernementale de la province québécoise au sortir de la Deuxième Guerre mondiale.

Delvaux est très consciente de la fortune qu'elle a eue d'être née en 1968, car comme elle le dit : « Il s'en est fallu de peu. Si j'étais née quatre ans plus tard, il n'y aurait plus eu d'orphelinat où laisser les bébés dans des petits lits. Si j'étais née quelques années plus tôt, je serais peut-être devenue une enfant de Duplessis. » (73). Son destin s'est joué à quelques années près et sa naissance symbolise la transition d'un gouvernement à un autre, d'un système social à un autre. Cependant, tous les enfants laissés dans les orphelinats ou les crèches n'ont pas eu cette même chance. Jusqu'à ce que le gouvernement prenne la décision de commencer à fermer ces institutions

---

<sup>9</sup> Comme l'explique l'*Encyclopédie Canadienne*, les orphelins de Duplessis sont à l'origine des « enfants illégitimes (nés hors des liens du mariage) ou abandonnés qui vécurent, entre les années 30 et le début des années 60, dans certaines institutions québécoises comme les crèches, les orphelinats et les hôpitaux psychiatriques. » L'affaire a éclaté en 1990 lorsque ces derniers ont réclamé « réparation pour des actes illégaux commis à leur endroit : internement arbitraire en milieu psychiatrique, faux diagnostics de maladie mentale, sévices corporels et agressions sexuelles, etc. » Notamment, « ils accusent en outre certaines communautés religieuses, l'État et le corps médical de leur avoir fait subir une institutionnalisation prolongée pour des motifs essentiellement financiers ».

religieuses ou de les transformer en 1972, les orphelinats étaient surpeuplés et ne possédaient plus les ressources nécessaires pour accueillir ces enfants du péché (73).

### 2.1.3 Les poupées russes de l'histoire

L'histoire de Delvaux se situe au confluent de plusieurs mouvements historiques. Afin de donner plus de crédibilité à son livre, elle donne à son récit un cadre historique provincial (lorsqu'elle mentionne l'hôpital où elle est née), mais aussi fédéral et mondial.

Comme elle le démontre, son histoire a longtemps été passée sous silence, on ne parlait pas de sa naissance ou de l'absence de son père : « C'était la loi, tacite. Ne jamais rien dire. Parler voulait dire faire souffrir. » (14). Elle fait partie de la grande famille des histoires oubliées, effacées et volontairement supprimées des mémoires<sup>10</sup>. Or, ce que Delvaux essaie de démontrer est que toute histoire est importante, peu importe son degré de renommée. Il est tout aussi important de connaître les grandes histoires comme les petites ; les histoires familiales, provinciales, comme les fédérales et les mondiales.

Delvaux sélectionne ainsi quatre exemples très précis, toujours reliés au thème des enfants oubliés, abandonnés, adoptés ou pire encore, morts. Le premier renvoie à la situation des enfants des peuples autochtones où « [entre] 1870 et 1996, au Canada, cent cinquante mille enfants des Premières Nations, Inuits et Métis ont été enlevés à leurs parents, arrachés à leur communauté, déportés dans un des cent trente orphelinats gérés par les communautés religieuses » (107). Alors qu'un chapitre du livre se refermait avec la fermeture des crèches en 1972, un autre chapitre a pris

---

<sup>10</sup> Aucun document n'est trouvé attestant sa naissance dans les archives de la crèche des Sœurs de la Charité : « Nulle part, dans tous les documents que je feuillette, je ne vois l'année de ma naissance. Il y a un trou entre les années 1950 et 1972, date à laquelle la crèche a été fermée, on dirait que l'année 1968 a été effacée. » (85). Pourtant la communauté des Sœurs de la Charité existe toujours et en 1902 a bien repris l'hôpital Jeffery Hale, selon <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=9221&type=pge#.XH2h8qd7Ts0>.

bien plus de temps à être clôturé. Ces enfants-là ont subi plus de maltraitance et de déshumanisation que les autres enfants de familles non-autochtones : « On a cherché à tirer le rideau sur les enfants qui souffraient de dénutrition et dont on s'est servi comme cobayes pour des expérimentations alimentaires. On a voulu jeter un voile sur des enfants maltraités, battus et violés. » (107). Il y a encore plus de silences et de tabous sur ce sujet<sup>11</sup> que sur les institutions religieuses au milieu du XX<sup>e</sup> siècle : « On a fermé les yeux sur des milliers de femmes et de filles stérilisées. On a longtemps refusé de nommer ce génocide silencieux. » (107).

Le deuxième exemple est celui tout aussi tragique d'une fosse commune de bébés découverte en 2014 à Galway en Irlande (108). On apprend que « [les] corps de huit cents bébés ont été enterrés, entre 1925 et 1961, dans une fosse septique près d'une maison pour mères célibataires » (108). Les conditions de vie de ces jeunes mères étaient horribles, elles étaient forcées de travailler comme « prisonnières » ou « esclaves » en tant que « blanchisseuses » afin de « se laver du blâme, nettoyer [leur] âme [et] payer pour les péchés » (108). Ce n'est donc que récemment que cette histoire a vu le jour. Combien d'autres histoires similaires n'ont pas été racontées, révélées au grand jour ? En ne sélectionnant que deux exemples très contemporains, Delvaux démontre qu'il se cache encore beaucoup d'histoires avortées, abandonnées ou enterrées et qu'il est grand temps de les écrire.

Le troisième exemple renvoie à la période de la dictature militaire argentine entre 1976 et 1983<sup>12</sup>. Cette fois-ci l'intérêt est porté sur la violence et les atrocités des actes subis par les parents militant contre le régime argentin alors au pouvoir. Après les avoir torturés puis tués, on plaçait

---

<sup>11</sup> Et les récentes découvertes des tombes d'enfants le confirment. Heureusement, le processus de réconciliation et de vérité a été enclenché. Désormais, une nouvelle pièce du puzzle est trouvée et permet d'accéder à la version la plus objective et proche du réel de ces années-là.

<sup>12</sup> <https://teleobs.nouvelobs.com/la-selection-teleobs/20161007.OBS9506/les-enfants-voles-de-la-dictature-argentine.html>

leurs enfants dans des familles favorables au régime en place ; ils étaient donc adoptés par l'ennemi. Ce que Delvaux dénonce c'est l'incapacité pour tous les enfants de son livre de faire entendre leur voix puisqu'il y a toujours quelqu'un d'extérieur à leur sphère biologique qui a décidé pour eux. Privés de leur liberté d'être ou d'agir, ils ne sont en aucun cas pris en considération. Par conséquent, Delvaux se place comme porte-parole de ces « petites voix » que l'on entend rarement, voire jamais, car son l'histoire rentre dans celles des enfants qui n'ont pas pu mettre des mots sur leur vie :

Si personne ne parlait, c'est que ce qu'il y avait à dire était indicible, et je pensais à tous ces enfants argentins disparus durant la junte militaire, leurs parents torturés, assassinés, jetés dans la mer par des portes d'avions, cinq cents bébés enlevés et élevés par des tortionnaires dans la haine, le mépris qui restait envers les parents tués et reconduit sur leurs enfants vivants, une dictature privée. (143-144)

En l'espace d'une seule phrase, elle réussit à lier sa parole emprisonnée au destin tragique de ces enfants « enlevés et élevés par des tortionnaires » qui ont été éduqués selon des principes opposés à ce que leur naissance leur offrait. Et comme Delvaux, leur passé leur a été dérobé au profit d'une nouvelle histoire ; une histoire imposée. Consciente des degrés d'atrocité différents de chaque histoire, Delvaux souhaite montrer l'impact de ladite institution en charge sur la privation d'expression de certaines communautés (ici les enfants).

Enfin le dernier exemple –probablement le plus mondialement connu– est celui de la Shoah : « Les scènes entre un père et sa fille ne me font rien. Quand je les vois, je ne ressens rien, c'est une langue que je ne comprends pas. Mais je sanglote sans arrêt devant les trains qui arrivent aux portes d'un camp, et qu'on sépare les mères et les enfants. » (162). C'est le passage où elle distingue clairement les moments de tendresse et d'affection entre un parent et son enfant. Ce sont deux exemples complètement différents pour elle puisqu'elle n'en connaît qu'un seul. De plus, il y a une double connotation lorsqu'elle mentionne « les scènes entre un père et une fille »

puisqu'elle fait aussi référence à son beau-père et sa demi-sœur quelques lignes plus haut : « J'étais très petite, trop petite, nous n'étions pas seules toutes les deux, il y avait son mari, mon nouveau père, et aussi leur enfant à tous les deux, la petite fille née deux ans plus tôt et que je pouvais voir dorénavant dans ses bras à lui comme une vision, une image inconnue. » (162). C'est également la seule mention de sa belle-famille dans tout le roman. Ainsi, cette vision dont elle parle, ne renvoie à aucune expérience puisque c'est une réalité qu'elle n'a jamais connue. Cette connexion entre un père (précisons un père aimant) et son enfant, elle ne la connaît pas et ne la connaîtra jamais.

Elle établit aussi un lien entre les histoires clés de la mémoire commune et la sienne, montrant que pour écrire l'Histoire, il faut d'abord écrire les histoires (et surtout les lire ou les écouter) :

Toutes les vies se valent, je le sais, même la mienne. On dit qu'il n'y a pas d'histoires moins importantes que d'autres, ni de hiérarchie de la souffrance, et pourtant... J'ai souvent regretté de ne pas porter dans ma chair une histoire qui me donnerait vraiment le droit de vivre avec les fantômes, la permission de souffrir d'une souffrance vraie parce que vérifiable par des faits. Mais mon histoire est une petite histoire banale, un drame ordinaire. Les fantômes avec lesquels je vis sont sans gloire, et pire encore, dans la grande division du monde, ils tombent du côté des vainqueurs, des riches, des puissants, des colons. (132)

C'est en unifiant son histoire aux autres qu'elle authentifie son récit, lui donnant ainsi plus de légitimité. Le contexte socioculturel lui permet de donner un cadre de référence plus facilement identifiable et justifiable à son histoire. Cela lui permet également de mieux poursuivre son travail de construction identitaire à travers l'écriture. Car comme je vais essayer de l'expliquer dans les deux prochaines parties, Delvaux porte avec elle un lourd héritage familial.

## 2.2 La filiation en question

Fournir un cadre socioculturel et historique permet de mieux comprendre le mode de fonctionnement de la grand-mère et le comportement de la mère. La remontée vers les origines est sans jugements apparents et, le plus souvent, le personnage éprouve de la compassion pour ces femmes. Du côté maternel, l'histoire tourne autour de quatre personnes principales : l'oncle, le frère de sa mère, perçu comme le sauveur ; la mère, jeune adolescente tombée enceinte ; la grand-mère, autoritaire, punitive et détentrice de la mémoire familiale ; et enfin le grand-père, homme à la personnalité effacée. Les traits de caractère de chaque membre de cette famille sont bien définis, et nous verrons l'impact que chacun d'entre eux a eu sur la vie de Martine Delvaux. Dans ce roman, l'un des aspects les plus intéressants est l'accent mis sur la filiation féminine et la passation d'une mémoire empêchée de mère en fille.

### 2.2.1 L'héritage familial maternel

Où et comment commencer son histoire lorsqu'on est l'incarnation vivante du plus gros péché jamais commis dans la famille :

Ça se passe à l'intérieur d'elle, ma mère-rebelle punie pour un peu de liberté volée, une vengeance du ciel à l'image de ces histoires d'oiseaux ou de sauterelles envoyés sur terre par un Dieu rouge de colère, une tempête impitoyable qui arrête le temps en enveloppant le monde d'un épais manteau blanc. J'imagine son étonnement, son incrédulité. Elle est tétanisée, et ce n'est rien en regard de la fureur des parents, la rage de sa mère, la déception sur le visage de son père, parce qu'un ventre rond ça se voit, ça dit tout ce pour quoi les jeunes se battent et à quoi elle n'a pas droit. (61)

Comme dans Exode 10.1-20 où les sauterelles sont considérées comme le huitième fléau ayant ravagé les campagnes, les maisons et les récoltes, l'apocalypse s'est abattue sur la famille. Ici, Delvaux utilise l'un des passages les plus révélateurs du courroux de Dieu afin de démontrer

l'ampleur de la colère de ses grands-parents. Le péché commis par la mère renvoie à la désobéissance du pharaon. Ainsi, Delvaux tente de représenter le moment de l'annonce de la grossesse comme une catastrophe naturelle commanditée par Dieu (ou dans son cas, la grand-mère). La « fureur des parents » fait écho à « une vengeance du ciel » ; « un Dieu rouge de colère » renvoie à « la rage de sa mère » et enfin « la déception sur le visage de son père » à « une tempête impitoyable qui arrête le temps ». Avec de telles références et un lexique si lacérant, on ne peut que s'imaginer la situation dans laquelle la mère s'est retrouvée. Une mère dite « mère-rebelle » pour un petit moment de « liberté volée », mais dont les conséquences, à cet instant, semblent incommensurables.

L'arrivée de Martine cristallise la rage et la déception de ses grands-parents. Le poids de la honte retombé sur ces derniers forcera la mère de Martine à abandonner l'enfant à la naissance, car pire qu'une grossesse non-maritale est un avortement (encore illégal en 1968).

### **2.2.1.1 La déshumanisation de Martine**

Avant même de naître, Delvaux va subir trois coups portés à son identité. C'est principalement la grand-mère qui porte atteinte à son humanité et qui, par conséquent, l'en dépouille. Tour à tour, Martine est considérée comme un péché, une erreur et enfin un parasite.

Sur le plan religieux, elle est l'incarnation vivante du péché :

Je n'arrive pas à imaginer ma grand-mère ultra croyante insistant pour que sa fille mette fin à une grossesse, et pourtant, il n'y a pas de doute, elle l'a bien fait. La honte était sans doute plus forte que l'amour de Dieu, et à quoi servait d'aimer Dieu aux yeux de tous pour faire bonne figure quand sa propre fille lui faisait un pied de nez avec son ventre rempli de péché ? (48-49)

Dans ce passage, Martine explique à quel point l'acte de sa mère a pu avoir comme répercussion sur l'image de bonne chrétienne que la grand-mère pouvait entretenir. Bien plus qu'une atteinte

directe à la réputation de la famille, la mère de Martine a offensé en désobéissant à la loi divine. À l'intérieur de ce ventre ne se trouve pas un fœtus, mais l'incarnation du mal. Lorsque l'enfant naîtra, ledit mal aura un visage et pour la grand-mère, elle ne pourra plus fermer les yeux sur l'erreur de sa fille. C'est d'ailleurs sous cet angle là que le personnage se considère : « Ce que je sais, c'est que ma vie est le résultat de l'ignorance ou de l'inconscience, de l'insouciance ou d'un malentendu, et dans tous les cas, d'une erreur et d'un accident. » (48). Elle ignore tout des circonstances qui ont mené à sa conception, s'il s'agit d'un oubli du préservatif lié ou d'une pratique non informée. Tout ce passage-là est resté scellé et personne ne pourra expliquer à Martine ce qui s'est passé, pas même sa mère (peut-être est-ce par peur, honte ou culpabilité). Il n'empêche que Martine reste une erreur et cette dernière représente un acte impardonnable pour la grand-mère. Qui plus est, elle a renforcé cette mise à distance entre elle et Martine en ne la considérant plus comme un être humain, mais comme un parasite<sup>13</sup>.

Telle une réprouvée dont on n'arrive pas à se débarrasser, le seul élément d'existence qui reste à sa disposition est celui de parasite : celui d'un organisme (notons le coup final apporté à la déshumanisation de Martine) vivant aux dépens de son hôte (ici la grand-mère et la mère) auquel il cause des dommages plus ou moins conséquents, sans pour autant le détruire. Mais après avoir finalement accepté d'accueillir sa petite-fille dans la famille, la grand-mère avouera s'être sacrifiée pour elle, à tel point que cela lui en aurait coûté la vie : « Ma grand-mère disait parfois qu'elle m'avait donné sa vie. » (39). Et Delvaux de rajouter que « [c]e n'était peut-être pas ma vie, au fond, que je vivais, mais une vie empruntée ou volée, la sienne et celle de ma mère » (39). Comme si Martine se devait d'être reconnaissante du sacrifice que sa grand-mère avait fait pour elle.

---

<sup>13</sup> Delvaux devient un élément destructeur pour sa famille, comme l'ont été les sauterelles parasitaires envoyées par un Dieu en colère. Elle incarne à sa façon le huitième fléau de la Bible.

N'oublions pas que les grands-parents sont allés la récupérer chez les Sœurs de la Charité après que leur fils les a menacés (103-104). L'existence de Delvaux est reniée et sa vie se résume à une vie d'emprunteuse qui la suivra jusqu'à ce que sa grand-mère meure : « La pièce s'est vidée d'un coup, tout l'espace de la chambre a été aspiré avec son dernier souffle, j'étouffais à mon tour, je suis sortie dans le couloir, ça ne servait plus à rien d'exister. » (34). Malgré de nombreuses tentatives de la grand-mère pour se distancier de sa petite-fille, il n'empêche que toutes deux restent intimement liées. Le sacrifice que la grand-mère a fait est bien plus grand qu'elle ne le croyait.

Bien que Delvaux soit considérée comme un parasite au sein de sa famille, la référence biblique du « sacrifice » de la grand-mère ne laissera personne étranger. Si l'on considère les trois hypostases de la Trinité, la grand-mère serait à la fois Dieu, Jésus et le Saint-Esprit selon la narratrice. Elle est Dieu, puisqu'au moment de l'annonce de la grossesse de sa fille, elle a exprimé sa rage et sa colère rouge (61). Elle est également Jésus dans la mesure où elle a donné sa vie à sa petite-fille. En effet, dans la deuxième épître aux Corinthiens 5.21, on peut lire que « [c]elui qui n'a point connu le péché, il l'a fait devenir péché pour nous, afin que nous devenions en lui justice de Dieu ». Comme Jésus qui s'est sacrifié pour absoudre les êtres humains de leurs péchés, la grand-mère se donne corps et âme pour sa petite-fille dans le but de la repentir. Martine Delvaux n'est donc plus l'incarnation du péché, mais sa délivrance. Enfin, la grand-mère est également la représentation du Saint-Esprit puisqu'au moment de sa mort, elle a attiré avec elle tout l'espace de la pièce dans laquelle elle se trouvait (34). Le souffle de la vie n'y était plus, et ce à tel point que Delvaux s'en est sentie oppressée. De plus, il est intéressant de rappeler que le mot *esprit* tire son origine du latin *spiritus* qui veut dire « souffle ».

### 2.2.1.2 La honte dans les veines

Nul doute sur la dévotion de la grand-mère au vu de sa réaction concernant la grossesse de sa fille. Pourtant, Martine Delvaux fera une découverte inattendue sur le passé de sa grand-mère :

Quelques jours après la mort de ma grand-mère, le tri dans ses papiers, la recherche de son certificat de naissance, on apprend qu'elle est venue au monde quarante-huit heures avant le mariage de ses parents. Elle, la petite dernière, et aussi ceux arrivés avant elle, les autres enfants, ils étaient tous illégitimes, Joseph et Albertine n'étaient pas encore mariés.

(91)

Légalement, la grand-mère est donc une enfant née illégitimement dans une société québécoise gouvernée par l'Église. Cette information s'avère cruciale dans la compréhension du comportement de la grand-mère envers sa fille et sa petite-fille. Loin de vouloir justifier les agissements de sa grand-mère, Delvaux présente un document officiel pouvant dater et prouver l'origine de la honte qui se nichait au cœur de la famille.

Au sein même de ce paragraphe s'entremêlent deux pronoms : « on » et « elle ». L'utilisation du pronom personnel « on » installe une distance entre Martine et sa grand-mère, mais aussi transforme la narratrice intra-homodiégétique en narratrice extra-homodiégétique<sup>14</sup>. Le changement de voix narrative à l'intérieur d'un paragraphe dominé par la voix singulière de Martine met en avant la découverte du certificat de naissance. C'est comme si visuellement Martine voulait montrer l'impact que cette annonce avait eu sur elle, tout autant que le caractère officiel de cette découverte. « On » a pour conséquence de permuter la transmission de l'héritage personnel en un héritage historique et collectif, car derrière le personnage de la grand-mère se dissimule l'Histoire honteuse des naissances non-maritales du Québec. Quant à l'utilisation du pronom personnel « elle », en deuxième partie qui renvoie certes à la grand-mère, il connote aussi

---

<sup>14</sup> Gérard Genette. *Figures III*, Seuil, 1972, p. 238 et p. 252.

la surprise et la compassion d'être issue d'une lignée d'enfants illégitimes. De plus, l'insistance du pronom « elle » (en début et milieu de phrase) participe à la mise en valeur du mot « illégitime » situé en fin de phrase. Les deux occurrences du mot « elle » agissent comme un écho lors de la gradation pour arriver à ce que cet écho se transforme en un son plus élaboré et par conséquent laissent place au mot réel qui devait se faire entendre : l'illégitimité. L'insistance visuelle et syntaxique insinue que c'est Martine qui fait ce commentaire et non plus la voix narrative dominée par le « on » de la phrase précédente.

En s'appropriant cette découverte à travers la reformulation, elle reprend possession de son héritage et elle comble une lacune à son statut d'« héritier problématique » défini par Laurent Demanze<sup>15</sup> : « Héritier problématique, l'écrivain contemporain échafaude des récits de filiation, pour exhumer les vestiges d'un héritage en miettes et raccommode les lambeaux de sa mémoire déchirée. » (9). Grâce à cette nouvelle information, Martine va pouvoir reconstituer certaines parties obscures de son passé. Elle essaie de prendre possession de l'histoire qui lui a été transmise dans le but de la rendre sienne. Comme l'expliquent Dominique Viart et Bruno Vercier dans leur livre *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation* (2005), le narrateur est en quête de plus de savoirs, car « [i]l sait bien, lui qui a partagé quelques années avec le disparu, que celui-ci a eu des émotions, des sentiments, des désirs, des projets, des échecs ou des frustrations. Dont il est, lui qui reste, l'héritier. Aussi doit-il, à son tour, se *situer* dans cette histoire dont il est le produit » (77). Le certificat de naissance n'est autre qu'un document officialisant l'Histoire, celle de la grand-mère et par conséquent celle de Martine. Mais la filiation de la honte ne s'arrête pas là. Delvaux va de découverte en découverte en apprenant que sa grand-mère avait essayé de conjurer le sort en se mariant avec son grand-père (consciencieusement sélectionné pour son

---

<sup>15</sup> *Encres orphelines*. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, Les Essais, 2008.

statut social) : « [...] elle était victime d'un atavisme que même le mariage avec mon grand-père, le dernier-né d'une famille de notaires et de médecins, des gens riches et éduqués, n'avait pas pu effacer. » (91). Le mariage était perçu comme une solution efficace pour venir à bout du poids moral et religieux pour la grand-mère. Il était la clé qui résoudrait tous ses problèmes, et éradiquerait toute honte de la famille. Cependant, comme l'explique Demanze, la transmission de tout sentiment par l'ascendant se retrouve chez l'héritier et ce dernier fait face à des situations qui, d'une certaine manière, sont indirectement liées à lui puisque provenant d'autrui : « Il [l'héritier] est hanté, et se sent dépositaire des frustrations et des désirs déçus de l'ascendance : c'est un individu pluriel ou démultiplié, qui dans ses actes prolonge ou apaise les ébauches inaccomplies d'autrefois. Ce qui est sans doute une manière de céder à ce que l'on appelle une névrose de destinée. » (144). La grossesse imprévue de la mère de Martine s'inscrit dans cette « névrose de destinée », comme si nul ne pouvait échapper à son destin. C'est pour cela que Martine écrit qu'avec « la grossesse de [sa] mère, la honte a rattrapé [sa] grand-mère » (91).

En somme, la grand-mère est vouée à porter son fardeau qui malgré toutes les tentatives d'effacement s'est répété avec sa fille, mais également, avec son fils :

[...] et alors ma grand-mère, dont la réputation en avait déjà pris pour son rhume à cause de sa fille-mère, en a voulu à mort à son fils prodige de passer de jeune marié à jeune divorcé. C'était inacceptable. Il faudrait expliquer aux amis et aux voisins, et encore une fois ma grand-mère serait gênée, ses enfants en venaient toujours à lui faire honte, eux et tous les autres qui laissaient allonger leurs cheveux, brûlaient leurs soutiens-gorge, et abandonnaient Dieu. (43)

Véçu comme une piqûre de rappel, le divorce du fils « prodige » apporte un deuxième coup fatal à la réputation de la famille. Il a lui aussi dévié du droit chemin. Il fait maintenant partie de ce groupe de « hippies » aux cheveux longs et aux mœurs libertines. Quelle honte pour la grand-

mère ! Delvaux rit de cet outrage fait à la famille, car tous les efforts entrepris par sa grand-mère pour « devenir quelqu'un de bien » (40) ont été réduits à néant par le comportement de ses enfants.

Les racines honteuses de la grand-mère ont trouvé terrain fertile en ses enfants et en leurs actes. Et l'un des effets physiques à cet enchaînement d'événements traumatisants aura été la perte de ses cheveux suivi du port d'une perruque. Une perruque qui selon les calculs de Martine « coïncide[rait] avec la grossesse de [sa] mère » et qui serait portée « depuis toujours », avant même que Martine ne naisse (36). Et lorsqu'un jour Martine lui a demandé « ce qui avait fait tomber ses cheveux. On [lui] a répondu : un grand stress » (36). Évidemment, ce stress n'a pu être provoqué que par la double déception que ses enfants ont amenée sur la famille. Ne pouvant plus supporter ces divers outrages, la grand-mère couverte de honte, devait désormais la cacher. La perruque est un triple cache-misère : physique, psychologique et social, car il est impératif de garder bonne figure devant la société qui risquerait de juger les agissements de ses enfants et ce faisant de compromettre sa propre position sociale.

### 2.2.1.3 La bâtardise

*« Ce n'est pas l'absence du père qui fait la bâtardise. Ce qui fait la bâtardise, c'est le secret. » (143).*

Martine, en tant que produit final d'un héritage complexe, reste l'incarnation de cette lignée de femmes honteuses, à tel point qu'elle est passée de parasite à bâtarde. À de nombreuses reprises, elle s'identifie à une « chose » engendrée par « une honte qu'on traîne toute la vie parce qu'au départ, on était une chose dont on pouvait disposer et qu'après, on a été une chose qu'on avait décidé de reprendre » (59). Et de dire plus tard « [a]u fond de moi, je suis restée la petite chose abandonnée et puis reprise, dont l'existence attendait le regard des autres » (176).

Martine est marquée au fer rouge par cette oppression familiale, à tel point qu'elle en vient à avoir honte de son histoire :

Je suis née au mauvais moment avec la mauvaise couleur de peau, j'ai eu *honte* d'être blanche, pâle, enracinée dans cette tranche-là du monde, *honte* de ne pas avoir souffert d'une peine palpable, visible, mesurable, *honte* de vivre un drame si privé que c'était un drame de privilégiée, et *honte* encore de ne pas arriver à en guérir, de revenir sans cesse aux sources de cette histoire, la question de mes origines. Je n'arrivais pas à fermer le dossier. L'histoire restait vivante en moi, virus sans cesse réactivé. Ma *honte* avait à voir avec un rapport au monde. (132-133, je souligne)

La répétition par cinq fois du mot *honte* agit comme un coup violent apporté à un gong, pour rappeler rythmiquement ce que la honte provoque en elle. Pour que cette honte s'enracine dans son esprit et prenne forme au plus profond d'elle-même. Plus qu'un enracinement, la honte est intrinsèquement liée à l'ADN<sup>16</sup> des femmes de la famille de Martine. En d'autres termes, les graines de la honte semées par la grand-mère ont fini par fleurir en Martine. Cette dernière récolte ce que la grand-mère a cultivé pendant des années et essaie, à travers l'écriture, de clôturer une bonne fois pour toutes cette mauvaise fortune. À travers ce témoignage, Martine se rend compte de l'impact émotionnel, psychique et mental qu'elle a pu subir et de son impossibilité à pouvoir l'exprimer correctement. Elle reste lucide quant à la gravité de son histoire comparée à d'autres événements ou situations plus importants que la sienne. Cependant sa honte se teinte de culpabilité, car elle estime qu'elle n'a pas le droit de parler de son histoire puisque sa peine ne peut être entièrement saisie.

---

<sup>16</sup> De cette honte qui est inextricablement attachée aux femmes découle le sentiment de bâtardise vécu par quatre membres de la famille de Martine: « Au fond, il y a 4 bâtards dans cette histoire, ma mère, mon père, ma grand-mère et moi, quatre histoires dont les fils s'entrecroisent, des histoires trouées, cousues de parenthèses, d'amnésies, de blessures, des histoires traumatisées. » (134). Précisons que le grand-père paternel de Martine a tué sa femme, est allé en prison et s'est suicidé peu de temps après. La partie suivante de ce chapitre explique pourquoi Martine considère son père comme un bâtard. Ainsi, la honte mène à la bâtardise et la bâtardise mène à la honte, car l'une ne va pas sans l'autre. Delvaux nous montre que la bâtardise n'est pas uniquement affaire d'abandon, au contraire, cela va bien au-delà des comportements moraux et éthiques, elle est également reliée à l'ADN.

Il est difficile pour Martine de se sentir comme un membre à part entière de sa famille quand celle-ci lui refuse le droit d'exister. Elle se retrouve mise à l'écart du cercle familial et essaie tant bien que mal d'y trouver sa place ; tout comme elle essaie de la trouver au sein de la société. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles elle arrive à s'identifier plus facilement avec la catégorie de ceux que l'on appelle « les bâtards » ; ces enfants non reconnus par leurs parents, orphelins car privés d'un de leurs parents, et ainsi laissés pour compte dans des institutions religieuses. Ce sont des êtres incomplets parce qu'ils n'ont pas eu la chance de connaître leurs origines. Comme le dit Martine, « les enfants privés d'une histoire, les enfants enrobés de secrets, vidés de mots, ceux-là restent peut-être à jamais des bâtards » (176). Or, le statut de bâtard est réservé « à qui il manque seulement le père » (76) ; contrairement au statut d'orphelin qui lui renvoie aux « enfants privés d'abord et avant tout de leur mère » (76). Mais il n'empêche que ce sont des « enfants illégitimes parce que nés hors mariage, [des] enfants dits naturels, du péché ou de l'amour » (76). Ainsi, bâtard et orphelin partagent « une grossesse et une naissance honteuses parce qu'elles n'ont pas été désirées, indignes parce qu'elles n'ont pas été sanctionnées par un serment » (76). On comprend dès lors que la différence entre un orphelin et un bâtard réside dans le désir ou non de garder l'enfant, mais aussi dans les conditions pour pouvoir le garder. Le bâtard est aussi un enfant qui devient rapidement identifiable par le voisinage : « Bâtarde. [...] C'est le mot que la petite voisine d'en face me jette au visage, un jour, comme un ballon lancé trop fort pour que je puisse l'attraper. » (77). Enfin, il est cet enfant qui s'identifie aux histoires racontées dans les livres ou les films afin de retrouver un sentiment d'appartenance, mais aussi un lien familial. À ce sujet, Martine évoque le souvenir d'avoir vu des dizaines de films retraçant une journée typique dans un orphelinat où les religieuses prenaient soin des enfants, chacune avec « un rôle bien défini, laver, langer, vêtir, nourrir, promener. La machine est bien rodée » (78). Pour elle,

c'est une image qui l'avait saisie « comme si c'était la [sienne], une chose qui [la] concerne ou [lui] appartient » (77). Bien qu'être bâtarde soit négativement connoté par l'opinion publique pour elle, il représente une famille où elle est reconnue par ses pairs et se sent incluse. Comme l'explique Paul Ricœur dans son livre *La Mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000), le rapport social qui s'établit entre soi et les autres réside dans la reconnaissance et l'approbation de l'existence d'autrui :

Entre-temps, mes proches sont ceux qui m'approuvent d'exister et dont j'approuve l'existence dans la réciprocité et l'égalité de l'estime. L'approbation mutuelle exprime le partage de l'assertion que chacun fait de ses pouvoirs et de ses non-pouvoirs [...]. Ce que j'attends de mes proches, c'est qu'ils approuvent ce que j'atteste : que je puis parler, agir, raconter, m'imputer à moi-même la responsabilité de mes actions. (162).

Ainsi, le rapport que l'on entretient les uns avec les autres est inextricablement lié à la notion d'affirmation identitaire. Delvaux est peut-être une bâtarde pour le monde extérieur, mais au cœur de cette nouvelle famille, elle a su trouver l'affirmation et la reconnaissance identitaire qu'elle cherchait. Par conséquent, en commençant par trouver un milieu qui sache la reconnaître, la première étape de sa (re)construction identitaire s'est enclenchée. Elle se sent moins parasite (ou intruse), mais plutôt vivante et même légitime. Delvaux a su trouver une alternative aux plans initiaux de la grand-mère, malgré le fait que cette dernière ait voulu l'évincer du cercle familial biologique au tout début.

### **2.2.2 La détentrice de la mémoire**

Dans la famille de Delvaux, c'est la grand-mère qui contrôle l'histoire de la famille, c'est elle qui fait figure d'autorité de la mémoire. C'est elle qui décide des souvenirs à transmettre ou non. Ricœur démontre le rôle fondamental que joue la mémoire dans la construction de soi :

Au plan le plus profond, celui des médiations symboliques de l'action, c'est à travers la fonction narrative que la mémoire est incorporée à la constitution de l'identité. L'idéologisation de la mémoire est rendue

possible par les ressources de variation qu'offre le travail de configuration narrative. Et comme les personnages du récit sont mis en intrigue en même temps que l'histoire racontée, la configuration narrative contribue à modeler l'identité des protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action elle-même. (103)

On retrouve les mêmes principes stratégiques chez la grand-mère que ceux évoqués par Ricœur, à savoir distinguer ce qui doit être oublié et ce qui doit être remémoré. La grand-mère utilise son statut de détentrice de la mémoire pour manipuler et effacer à sa guise l'histoire de la famille. Ainsi, la passation de la mémoire reste une affaire de femmes et celle qui a directement souffert de l'acharnement psychologique de la grand-mère est bel et bien la mère de Delvaux. Elle est la première à subir les fureurs de sa propre mère, incapable d'aimer autrement que dans la froideur. De nouveau, Delvaux décrit la grand-mère comme une « mère capable de rejeter d'une main et d'étouffer de l'autre, [une] mère que [s]a mère en était venue à craindre quand elle était encore petite, chétive et malingre, enfant malade à surprotéger, enfant aimée et détestée par une femme de tête qui tenait les comptes » (51). Le dédain que la grand-mère ressent pour sa propre fille, et ce dès sa naissance, traduit un égoïsme surdimensionné, mais s'explique aussi par le fait que cette femme aspirait à un mode de vie plus citadin et respectable. Ainsi, on comprend le contexte familial dans lequel Martine a pu grandir et le rôle central et tyrannique que sa grand-mère a pu jouer. Martine Delvaux est l'héritière d'une mémoire troublée et bien souvent (dé)limitée.

### **2.2.2.1 Une mémoire cadennassée**

La mémoire, mais aussi les origines, est une question qui ne cessera de hanter Martine. Elle éprouve des difficultés à « fermer le dossier » (133), et c'est un sujet pour lequel elle souhaite trouver des réponses. Seulement la quête de réponses s'avère plus compliquée que prévue surtout lorsque les membres de sa famille ont du mal à se souvenir. Que ce soit volontairement ou

involontairement, consciemment ou non, Martine doit faire face à des restrictions mémorielles ou bien des oublis forcés.

La mémoire est un espace de stockage d'informations fascinant et particulier qui a pour but principal de nous aider à nous remémorer le passé et qui a pour fonction d'être notre point de repère temporel. Comme Paul Ricœur l'explique :

À la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli, et que nous évoquerons longuement le moment venu, ne doivent pas être traitées d'emblée comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui s'est passé avant que nous en fassions mémoire. Si l'on peut faire reproche à la mémoire de s'avérer peu fiable, c'est précisément parce qu'elle est notre seule et unique ressource pour signifier le caractère passé de ce dont nous déclarons nos souvenirs. Nul ne songerait à adresser pareil reproche à l'imagination, dans la mesure où celle-ci a pour paradigme l'irréel, le fictif, le possible et d'autres traits qu'on peut dire non positionnels. [...]. Pour le dire brutalement, nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé *avant* que nous déclarions nous en souvenir. (26)

Ce que nous explique Ricœur est que l'oubli fait partie intégrante de la mémoire et n'est en fait qu'un souvenir non éclairé. En d'autres termes, c'est comme si le processus de mémorisation se faisait en deux temps : lorsqu'il y a un événement, la mémoire l'analyse et décide ensuite si oui ou non l'information liée à cet événement est pertinente pour la survie de la personne. Si elle est jugée positivement, elle sera stockée et gardée dans la partie éclairée de la mémoire ; si elle est jugée négativement, elle se retrouvera du côté sombre de la mémoire, l'oubli. Cependant, nul ne peut se fier à 100% à la mémoire même si elle est le seul outil principal nous reliant au passé. Elle est la seule forme nous permettant d'attester que nous avons un passé. Malheureusement, elle peut nous faire défaut au vu du nombre d'informations qu'elle doit trier, analyser puis stocker chaque jour. Chez les membres de la famille Delvaux, la mémoire subit de nombreux changements, à tel point

que Martine n'est plus capable de discerner le vrai du faux, le réel de l'inventé : « Je ne sais donc pas, quand il [le grand-père] répond à mes questions, s'il se rappelle vraiment ou s'il invente, si le passé lui revient ou s'il le réécrit à partir du présent, à partir de ce qu'il sait maintenant ou de ce qu'il a souhaité, même s'il donne l'impression de se souvenir, le doute demeure [...]. » (56). Désormais, ce qui compte pour elle est l'intention présente : « [...] et je me dis qu'au fond la vérité ne se trouve pas moins dans ce qui est arrivé que dans ce qu'il a voulu, pensé, rêvé. » (56). Certes, les faits restent tels quels, mais le message que Martine transmet ici est que, peu importe la nature d'un événement, ce qui compte est la manière dont on le perçoit et la manière dont on le raconte. En somme, le plus important réside dans la transmission du souvenir et l'intention de la personne. La mémoire n'est qu'un vecteur représentatif d'un fait.

En tant que *mémoire* de la famille, la grand-mère signifierait que « quelque chose a eu lieu, est arrivé », selon les propos de Paul Ricœur ; elle est le lien qui relie Martine à son passé. Toutefois, dans ce cas, la mémoire bloque volontairement tout accès aux souvenirs :

Ma grand-mère était une femme secrète. Elle faisait comme si elle avait tout oublié, mais en réalité, elle avait mis un cadenas sur sa vie passée. On ne savait presque rien de son enfance, de sa jeunesse, on ne connaissait pas le nombre exact de ses frères et sœurs, on ne savait pas de quel milieu elle provenait, et surtout, on ignorait ce qu'elle avait vécu de si terrible pour refuser aussi clairement d'en parler. (93)

Tout souvenir de la grand-mère est transformé en secrets. Rien n'est dit, prononcé et surtout, rien n'est jamais dévoilé de son histoire. C'est « comme si en se mariant, elle avait troqué son histoire pour celle de mon grand-père » (63), nous dit Martine. En ce sens, la grand-mère illustre les propos de Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois<sup>17</sup> qui expliquent que « [c]haque génération s'installe dans le *différend* avec celle qui la précède, favorisant une pratique de rupture et n'a de

---

<sup>17</sup> *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte, 2004.

cesse qu'elle ait nommé *sa différence* ». (24). La grand-mère s'inscrit volontairement dans une démarche de rupture avec son passé, mais provoque également la rupture avec la génération suivante en refusant de transmettre l'histoire familiale. Elle se mure dans un silence profond.

La connaissance et le savoir restent inaccessibles pour les femmes Delvaux. Même sa mère demeure coite sur sa vie : « Elle n'a pas beaucoup de mots. » (24). Elle « ne raconte pas grand-chose » (25) et enfin ses souvenirs sont décrits comme « vagues, les survivants d'un naufrage, usés par le sel » (25). Ces secrets et ces non-dits pèsent sur Martine, à tel point que des problèmes de véracité émergent au cœur de la question de la transmission de l'histoire. Pour Martine, la mémoire est soit cadenassée (la grand-mère), soit réécrite (le grand-père), soit coite (la mère), face à ces obstacles, tout discours prononcé par l'un de ses proches est soumis à l'examen du doute et du questionnement : que croire ? Et surtout qui croire ? Elle-même en vient à douter de la fiabilité de sa propre mémoire, puisqu'elle se rend compte que « chaque fois tout avait été oublié depuis la dernière fois et que l'oubli ne changeait rien puisque les mots ne disaient pas la vérité, rien de concret sur quoi s'appuyer, rien qui ressemble à ce qu'on appelle des origines. Des ancêtres. Un héritage. Des racines » (24-25). Martine se sent trahie par ces trois derniers mots car ils lui renvoient l'image d'une identité incertaine et d'une lacune profonde avec laquelle elle doit vivre. Autrement dit, elle demeure orpheline de son propre héritage.

#### **2.2.2.2 Une mémoire effacée**

Pour qu'il y ait histoire, il faut avoir des ancêtres qui transmettent un héritage aux générations futures afin que cette histoire ne meure pas et, par conséquent, qu'elle prenne racine dans les mémoires de chacun. Or, l'histoire, la mémoire et la transmission restent des sujets

problématiques dans *Blanc dehors*. Sachant que la grand-mère garde la mainmise sur l'histoire de la famille, s'impose comme la gardienne de la mémoire, les souvenirs ont subi un grand tri<sup>18</sup>.

Martine Delvaux raconte que de nombreux souvenirs ont été effacés au cours de sa vie, en commençant par la grossesse de sa mère. À en croire l'absence de photo et de certificat, la personne qu'est Martine Delvaux est ipso facto inexistante. Si ce n'est grâce à son témoignage et à ceux des autres membres de sa famille (ainsi qu'au fait que c'est une professeure de littérature à l'Université du Québec à Montréal, essayiste et romancière), elle ne serait que pure création littéraire, comme l'est son père à travers son récit. Car s'il y a bien une personne qui a été complètement effacée de l'histoire familiale, c'est bien le père. Elle écrit qu'il « fallait le faire disparaître à tout prix » et « effacer jusqu'à son passage » dans la vie de sa mère (135). Il ne devait rester plus aucune trace de lui, pas un seul mot, pas une seule image, pas une seule relique de lui. Seulement effacer sa présence, c'est aussi effacer l'existence de Martine, c'est faire « table rase » du passé et « recommencer sa vie en effaçant [son] histoire » (21). Il est probable que la mère de Martine a eu besoin de détruire tout souvenir de son ancien amant afin d'en faire le deuil puisque dans « son esprit, c'est elle qui a été quittée » (136). Tout effort déployé par Martine pour retrouver des témoignages, des documents prouvant l'existence de son père est vain, car comment restituer un membre de sa famille quand « [c]e qui avait été effacé ne pouvait revenir » (82) ? Qui dit effacement, dit oubli total de ce qui a été, dit irréalité et donc inexistence :

Mon histoire est une histoire inventée, non seulement parce que je ne la connais pas, mais parce que je n'arrive pas à l'imaginer, comme si l'imagination elle-même avait été verrouillée, interdite par ce cirque du silence dans lequel on m'avait enfermée, la petite sans histoire, l'enfant dont il valait mieux ne pas parler, faire table rase, effacer tout le monde en gommant cette enfant blonde à la peau pâle [...]. (67)

---

<sup>18</sup> Comme nous l'avons vu précédemment, d'un point de vue familial et administratif, il n'existe aucune trace de Martine Delvaux. Il n'y a aucune photo attestant la grossesse de la mère (50), ni certificat de naissance.

À bien des égards, la mission que la grand-mère s'était fixée d'enfouir un passé qui dérange a été accomplie ; Martine est troublée par sa propre histoire. À force de silence, de barrage et de pression matriarcale, elle en est venue à être incapable de se remémorer ses propres souvenirs. Par conséquent, elle est devenue un individu sans passé, sans histoire à raconter puisque tout ce qui a trait de près ou de loin à sa personne a été supprimé.

### **2.2.3 L'héritage familial paternel**

Héritière d'une mémoire verrouillée, Delvaux éprouve de grandes difficultés à se construire au sein de repères identitaires effacés ou absents. Sachant que l'accès au passé de sa famille maternelle est compliqué, la quête pour recueillir quelques informations au sujet de son héritage paternel reste une gageure. À travers son discours, Martine essaie de tisser des liens entre les mémoires individuelles de sa famille pour reconstituer le puzzle mémoriel de son histoire. Bien qu'elle n'ait pas toujours fait l'unanimité, elle a réussi à s'imposer comme l'un des points centraux de la famille. Elle se dit liée « par je ne sais quel bout de ficelle » (58) à son grand-père. Un lien filial illustré par les mots de ce dernier, lesquels « étaient une vérité secrète qui [les] avait toujours liés » (58). Cette métaphore de la filiation par l'écriture représente tout le travail de Martine dans son roman. Une généalogie qui se dévoile au fur et à mesure, grâce au pouvoir révélateur des mots. Même si elle est la face cachée du souvenir – elle est à la grand-mère ce que l'oubli est à la mémoire –, elle reste une héritière du passé qui lui a été transmis tout en étant une héritière du soupçon qui « tend à produire une littérature critique fondée sur l'enquête, l'interrogation, la recherche, la reconstitution aléatoire » (Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, 26). Martine incarne pleinement cet héritage controversé qui produit des individus tourmentés, troublés par l'absence d'informations relatives à leur histoire. L'absence de la figure paternelle a eu un impact

considérable sur le cours de sa vie, mais cela ne l'empêche pas de s'écrire et d'écrire son père dans son récit de filiation.

### **2.2.3.1 Problèmes de filiation paternelle**

Lorsqu'un enfant naît, l'État demande que le père aille le reconnaître civilement. Il doit officiellement déclarer qu'il est le père de cet enfant et par là même lui transmettre son nom de famille.

Dans la société québécoise du XX<sup>e</sup> siècle, Martine Delvaux explique que tous les enfants d'un même dortoir recevaient le même nom de famille à la crèche Saint-Vincent de Paul pour se faciliter la tâche, car en 1929, il y a eu une « arrivée massive de nouveaux enfants [...]. Pour les religieuses, s'occuper des nouveaux-nés, installés au premier étage, était une épopée » (75). Ici le patronyme ne se réfère plus au nom du père biologique, mais peut-être bien à celui de Dieu le Père, dans un élan de rédemption pour ces pauvres progénitures. Quoique la notion d'appartenance à un cercle familial biologique soit caduque, donner un nom commun à tous ces enfants leur permet de retrouver un certain sentiment d'appartenance au groupe social. Chaque individu est unique et une des marques de cette unicité se retrouve dans le choix du prénom et la transmission du nom de famille (Irène Théry, « Le nom, entre préséance et préférence », 191). Émile Benveniste rappelle que « [c]e qu'on entend ordinairement par nom propre est une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique » (*Problèmes de linguistique générale*, vol.2, 200). Nommer revient donc à identifier singulièrement une personne, tout autant que reconnaître son existence. Lorsque le père transmet son nom de famille, il confère une identité personnelle stable à son enfant (Irène Thévy, 197). En

somme lorsqu'on le nomme, on lui accorde un statut civil, social, ainsi que familial. Et c'est seulement à partir de là qu'il peut exister.

En ce qui concerne le statut de Martine, la stabilité de l'identité personnelle à laquelle elle aurait pu aspirer lui a été enlevée. Martine Delvaux ne porte pas le nom de son père, mais celui de sa mère après avoir été baptisée par le frère de sa grand-mère : « Mais ça ne se passe pas de cette façon-là et, quand de retour à Montréal, un prêtre asperge mon crâne avec de l'eau, c'est le nom de ma mère que je reçois » (64). Dès le départ, son père n'a jamais voulu avoir affaire avec Martine et il réitère sa position lorsque la mère lui téléphone pour lui dire « la vérité » : « Il a répondu qu'il aurait préféré ne pas le savoir même s'il était déjà trop tard, qu'il aurait pu ne pas savoir parce que même si maintenant il le sait, il avait déjà décidé de partir et que ça ne changerait rien, il partait. » (128). Le père de Martine refuse catégoriquement tout attachement le reliant à elle ; c'est comme si, lui aussi, voulait effacer l'existence de Martine. En ne lui accordant pas le droit au patronyme, il se retire du cercle familial qui est en train de se créer et n'assume aucune responsabilité parentale.

La mère assumera entièrement la paternité de Martine lorsqu'elle dit à l'infirmière qu'il n'y a « pas de nom à inscrire sur le papier » que le père : « c'est moi » (136). Non seulement, il y a troncation d'une partie de son héritage paternel, mais il y a aussi refus d'une reconnaissance. Martine se demande ce qui aurait pu arriver, si la mère avait forcé le droit de paternité à son père : « Je ne sais pas ce qu'elle aurait pu obtenir de lui si elle avait pris le style et enfoncé la pointe pour bien marquer son nom, mais peut-être qu'il aurait été obligé de faire au moins une chose, une seule, avouer qu'entre lui et moi il y avait un trait d'union, que c'était vrai, j'étais de lui. Et alors, peut-être qu'il aurait porté un peu de honte lui aussi. » (136). Seulement, comme l'indique Irène Thévy, la reconnaissance de l'enfant par le père est une « préséance du nom du père » parce qu'elle « ouvre la famille à la société, parce que l'enfant, tout en étant le leur (choix du prénom), n'est pas

leur chose (transmission du nom) » (191). Ainsi, la préséance du père instaure la lignée de la famille dans la société et l'inscrit sur le plan généalogique. Dans *Blanc dehors*, Martine n'a ni le privilège de s'inscrire sur l'arbre généalogique de son père, ni sur celui de sa mère, si l'on considère tous les efforts déployés par la grand-mère pour l'effacer. Cependant, elle reprendra possession de son histoire de manière inattendue, car ce sera la grand-mère qui lui confèrera ce rôle en lui disant qu'elle était devenue : « une mère pour [elle] » (92).

Les informations sur la famille paternelle de Martine arrivent par bribes, et il faut qu'elle les note soigneusement pour ne pas les oublier, car elles se font rares. Or comment oublier que son grand-père est un tueur ? Surtout lorsque l'information est répétée plusieurs fois : « Mon grand-père a tué sa femme. Il a tué une femme. Et moi, je suis la petite-fille de cet homme-là. » (156) ; « Ce soir-là, elle a dit que le père de mon père avait assassiné sa femme, la mère de mon père, et qu'une fois en prison, il s'était enlevé la vie. » (155) ; et enfin « Je ne sais rien au sujet de mon père, mais je sais ceci : son père était un meurtrier. » (156). En l'espace de quelques pages, Martine écrit trois fois qu'elle est la descendante d'un meurtrier. En utilisant plusieurs fois des verbes d'action tels que « tuer » et « assassiner », elle rejoue la scène du meurtre dans son esprit, mais aussi dans l'esprit du lecteur, comme si on pouvait entendre les coups de feu ou voir les coups de poignard portés à la grand-mère paternelle. La forte image a pour but de s'ancrer dans l'imaginaire de Delvaux, mais aussi dans son histoire et dans son patrimoine génétique. L'héritage qu'elle porte en elle du côté paternel est aussi lié à la honte. Elle explique qu'elle avait « honte de porter en [elle], sur [elle], sous [sa] peau, les histoires d'une grand-mère assassinée et d'un grand-père emprisonné, et celle aussi de leur fils, cet homme, honni, qui n'était pas devenu [s]on père » (167-168). À lire ces propos, il semblerait que le destin de Martine soit inextricablement lié à la honte et à la violence, peu importe sa provenance.

Toutefois, n'ayant pas connu son père ni son grand-père paternel, Martine instaure une distance face à de telles révélations. C'est comme si elle assistait à une représentation théâtrale, ou bien qu'elle lisait un thriller : « Je sais une chose, une seule chose, c'est que mon grand-père, l'autre grand-père, le grand-père inconnu, le grand-père tellement imaginaire qu'on le dirait sorti d'un roman, a subi un procès, la prison à perpétuité, et qu'une fois derrière les barreaux, il a fait le choix d'en finir avec cette vie qu'il avait si mal menée. » (156). La filiation qui la connecte à ses prédécesseurs se retrouve en quelque sorte rompue pour trois raisons : premièrement, elle ne les connaît pas et ne les a jamais connus ; deuxièmement, elle ne porte pas leur nom de famille ; troisièmement, sa famille maternelle a tellement réprimé le sujet de la paternité que, pour elle, tout ce qui se rapporte aux racines paternelles est de l'ordre du fictif. En effet, Martine s'amuse à imaginer trois scénarios possibles de sa potentielle rencontre avec son père. Tout d'abord, elle le retrouverait « dans un restaurant ou un café, à l'hôpital, sur son lit de mort » (178). Puis une autre fois, ce serait sa mère qui lui « tendrait une enveloppe contenant une lettre écrite à la main, une lettre écrite de sa main à lui et où il dit [...] qu'il est incapable de rester, que c'est la peur qui l'emporte » et qu'il demanderait à sa mère de garder la lettre « avec une photo d'eux, la seule image qui reste, pour plus tard, si elle le souhaite, quand leur fille aura grandi » (179). Enfin, le dernier scénario est celui où c'est « un monsieur déjà vieux » qui se dirigerait vers elle, et où rien ne se passerait (179). En tant que narratrice, Martine émet trois hypothèses toutes fortement probables, seulement, un problème perdure : « Il n'y a pas de suite. C'est une rencontre impossible, comme ce récit est impossible à écrire. C'est un rêve vide, un cauchemar blanc. » (180). Tous ces scénarios se passent dans sa tête et sont nourris par l'imagination d'une écrivaine en quête de réponses. Le fait est qu'elle n'est pas en mesure de s'approprier un pan de son histoire, car elle n'a jamais eu l'occasion de l'acquérir ; que ce soit de par sa mère ou de par son père.

Pour une dernière fois, Martine a essayé de posséder son histoire paternelle afin de s'assurer que ce qu'elle avait entendu était bien réel et non pas tout droit sorti de son imaginaire :

Je suis revenue une seule fois vers ma mère lui demander sans détour de me répéter ce qu'elle m'avait déjà dit, de me le dire encore une fois et me rassurer sur le fait que je n'avais rien inventé pour me rendre intéressante ou pour donner du corps à celui qui était parti, que je n'avais pas volé ce récit à un film ou à un roman, que ce n'était pas les restes d'un cauchemar ou d'un rêve éveillé. J'ai demandé à ma mère de me confirmer ce que mon père lui avait raconté. (165)

Le doute s'installe dans son esprit au vu du peu d'informations qu'elle a obtenu. Un doute qui se retrouve également chez le lecteur puisque le récit ne semble pas être fiable. Il est parsemé de réécritures, de potentielles conversations ou d'histoires. Nombreuses sont les fois où elle utilise des expressions illustrant le doute, tels que « ou encore » (178-179), « peut-être », « je ne sais pas » et enfin plusieurs phrases au conditionnel. Une chose est sûre : lorsqu'elle sait quelque chose, elle ne développe pas les faits. Elle l'écrit de la façon la plus brutale qui soit et le montre visuellement, comme si nous avions affaire à un rapport de police :

Voilà. C'est ce que je sais.

Je ne sais rien au sujet de mon père, mais je sais ceci : son père était un meurtrier.

Mon grand-père a tué sa femme. Il a tué une femme. Et moi, je suis la petite-fille de cet homme-là. (156-157)

L'espace typographique entre ces informations indique non seulement l'espace qui s'établit entre elle et sa famille paternelle, mais aussi entre elle et les événements qu'elle vient d'apprendre. Elle illustre le temps qu'il lui faut pour digérer l'information, pour l'analyser et se rendre à l'évidence déplaisante qu'elle est la descendante d'un assassin. Martine ne peut échapper à son destin marqué par le sceau de filiations honteuses. Elle est le fruit de ses récits pas très glorieux et surtout de filiations disparates. Elle est le ciment qui les unit tous, elle est le pilier de cette histoire familiale

: « Ma catastrophe amoureuse les avait tous ressuscités, et moi j'étais tous ces récits-là. » (168). Tel un livre de contes où plusieurs histoires sont répertoriées, Martine incarne toutes celles de ces ancêtres. Elle en est leur point de chute. Cependant, un grand vide perdure et a fortement marqué sa construction identitaire, celui de l'absence paternelle dans sa vie.

### **2.2.3.2 L'absence du père**

Dans son chapitre intitulé « Colette : l'autobiographie prospective » dans *Autofiction & Cie*, Deltel, avance que le “je” qui écrit « est souvent un “je” lyrique, un “je” de poète, plus soucieux d'identité que de biographie, parfois un “je” aux contours biographiques plus précis » (129). Ce qui importe dans le procédé scriptural est de se construire une identité. Martine Delvaux manie l'écriture pour aboutir à la création d'un père dont l'absence n'a fait que renforcer sa présence fictive. À l'instar de l'écrivaine Colette qui « se disait par l'intermédiaire de personnages de fiction, elle va maintenant se dire comme personnage de fiction » (130). Comme le rappelle Deltel, il y a prise de « conscience de ce qu'impliquait la forme d'écriture pratiquée jusque-là. On n'écrit pas impunément : on construit l'autre comme soi, on se découvre dans l'écriture, l'écriture modèle la vie » (130). Pour Delvaux, l'écriture fera plus que modeler sa vie, elle la lui rendra.

#### **2.2.3.2.1 Le père tabou**

Si le père est devenu un sujet tabou c'est parce qu'il y a une « chape de plomb » (143) au-dessus de lui qui fait que non seulement la curiosité de Martine est décuplée, mais aussi son imagination (143). On pourrait comparer Martine à Pandore et son père à la boîte. Comme Pandore, Martine cède à la curiosité et tente inlassablement de récolter des informations sur son père, car elle sait qu'il y a quelque chose à découvrir puisqu'on lui interdit d'en parler ou de poser des

questions (143). La soif de savoir est intarissable, à partir du peu d'informations qu'elle a récoltée, elle va s'en servir pour se forger un père fictif. Cependant, elle doit faire face au plus grand mal qui a été libéré : l'ignorance. L'ignorance la condamne à chercher perpétuellement des réponses et à s'inventer des réalités potentielles rythmées par l'anaphore de la conjonction de subordination « si » : « *Si* j'avais été un garçon, la douleur aurait-elle été la même ? *Si* ma mère lui avait annoncé qu'il avait un fils plutôt qu'une fille, est-ce qu'il serait resté ? Et *s'il* n'était pas parti, est-ce que ma mère aurait quand même hésité à me garder ? » (128, je souligne). Martine espère sans cesse combler le manque de connaissance par des mots qui « ont pris toute la place » (160) lorsque sa mère se résigne à lui parler. Elle se nourrit également des histoires qu'elle a pu entendre et des lettres que sa mère a écrites : « J'ai quarante-cinq ans, les phrases sont devant moi, je remplis les blancs. » (173). Étant donné que sa propre histoire contient de nombreuses aspérités, Martine se raccroche à l'unique ressource qui soit à sa disposition : les mots. Pour elle, ils représentent la clé du savoir et elle consacre toute son énergie à les interpréter : « Je décote, je développe les mots comme les négatifs d'une photographie, je retourne les phrases comme un gant. » (173). Les mots sont à Delvaux ce que la bouée de sauvetage est au naufragé.

Néanmoins, elle est malheureusement toujours « ramenée à ce qu'[elle] ne sai[t] pas » (127). Par manque d'informations, elle ne fait que retravailler la seule histoire qu'elle ait : « Je tourne l'histoire dans tous les sens. Je transpose, je déduis, j'interprète, je décote, je réécrits, je traduis. J'invente une doublure au secret. » (127). Elle essaie de créer une histoire qui viendrait suivre les contours de l'histoire originelle. En somme, comme Sisyphe, Martine est condamnée à pousser sa pierre de l'ignorance au sommet de son histoire sans fin :

C'est une histoire qui n'a ni début ni fin. Le dernier mot n'existe pas, ce mot qui une fois écrit aurait pour effet de me libérer, parce que je n'arriverai jamais au bout, une fois le dernier mot posé il faudra recommencer, et cette fois comme à chaque fois parce que c'est un geste

impossible, les mots ne peuvent saisir le rien et le rien à saisir est lui aussi interdit, il ne faut pas le penser et encore moins l'écrire, ne pas laisser d'empreinte, n'être coupable de rien. (125)

Écrire son père, c'est d'une part tenter de combler l'absence par des mots, mais d'autre part garder l'espoir qu'un jour elle connaîtra la vérité, ou tout du moins une vérité. Comme l'Espérance à jamais enfermée dans la boîte de Pandore, Martine attend : « Je ne saurai peut-être jamais si ce que je sais est vrai. Mais peut-être qu'un jour, il y aura une apparition, une révélation, quelqu'un viendra lever le voile du doute. Ainsi, je serai forcée de laisser aller la seule chose que je sais, le fait que je ne sais rien. » (127). Le doute est devenu son leitmotiv et l'ignorance sa valeur sûre. Ces deux fondements l'ont accompagnée et construite durant toute sa vie.

Telle un interdit, l'identité civile du père n'est jamais vraiment révélée ni au lecteur ni entièrement à la première intéressée. Personne ne sait comment on écrit le nom du géniteur inconnu de Martine : « Ça commence par un nom aux sonorités étrangères qui s'épelle de différentes manières. » (25). Pendant de nombreuses années, il lui a été interdit de poser des questions à son sujet. Le père était un père tabou :

Je tourne autour de ce livre de la même façon que j'ai tourné toute ma vie autour de cette histoire racontée encore et encore, et chaque fois en me taisant, en reprenant les mêmes mots, les mêmes phrases, atones, en me frappant au mur du peu de choses à dire, et pire encore, aux mots absents, disparus, transparents, interdits. Pas le droit de parler, pas le droit d'interroger. Personne pour me dire qui je suis, et ceux qui savent font semblant de ne pas savoir, ça doit rester lettre morte, on oublie que ça a eu lieu [...]. (13)

Le silence est d'or dans la famille de Delvaux et le père n'aura eu qu'un rôle de géniteur. Au fil des années, Martine glanera des informations par-ci et par-là, or il y a trop de doutes, de douleurs et surtout d'oubli : « Ma mère parle, et le temps s'arrête. C'est maintenant, jamais avant, et plus jamais après. [...] Je note sans réfléchir, par automatisme, je ne m'arrête pas aux mots, je consigne les paroles de ma mère en sachant que ce moment passera, que bientôt elle va se replier à nouveau

dans le silence et moi, je serai retournée à mon trou de mémoire. » (20-21). Delvaux capture ces mots précieux dans l'urgence, car elle est de l'écriture, comme l'est son père ; seulement un être de papier, un personnage inventé de toutes pièces.

L'invention lui permet de se créer un monde imaginaire dans lequel elle peut librement s'exprimer sur la personnalité de son père ainsi que sur de potentielles relations père-fille. Écrire lui fournira un moyen de communication qui lui était interdit jusqu'à présent. Dans son chapitre « L'irréel du passé » publié dans *Autofictions & Cie*, Philippe Lejeune explique comment l'acte autobiographique engendre un effet d'auto-construction identitaire bénéfique pour l'auteur : « [...] c'est que ces jeux d'hypothèses tracent le champ des forces dans lequel leur personnalité s'est construite, – et continue à se construire : car l'acte autobiographique lui-même est une manière de poursuivre ce combat, d'affirmer son identité et de construire, par des oppositions bipolaires très fortes, très simplificatrices, sa propre unité. » (25). En l'absence d'informations fiables, tout ce qui reste à la disposition de Delvaux est le mode du conditionnel et des phrases hypothétiques telles que : « [j]e ne sais pas si elle l'a fait de Montréal ou de Québec [...]. » ; « [j]e ne sais pas si mon avenir dépendait de ce qu'il allait dire [...]. » (63). Plus tard viennent les questionnements sur de multiples avenir potentiels : « Qu'est-ce que je serais devenue s'il avait changé d'avis, s'il s'était morfondu, [...] s'il avait regretté [...] ? » (63) ; « Qu'est-ce que je serais aujourd'hui si, après avoir réfléchi, il s'était cette fois rendu à l'évidence, et avait décidé de prendre les choses en main, de reconnaître l'enfant, d'être son père ? » (64). Enfin, elle va aussi jusqu'à s'imaginer avoir une grande famille de frères et sœurs, « une ribambelle d'autres comme [elle] toutes issues du même père, un seul visage usiné par lui » (81). Comme l'indique Philippe Lejeune, la construction par la narration « aboutit donc à changer le présent. Le processus de réparation, s'il reste une fiction au niveau de l'histoire, devient une réalité dans le discours » (« L'irréel du passé », 40). Il ne s'agit

pas de savoir ou discerner ce qui est vrai du faux, le vide est là, bien présent. Poser les mots sur les maux permet à Delvaux de commencer son processus de cicatrisation du passé pour s'offrir un présent plus clément, en ligne avec son identité culturelle.

#### **2.2.3.2.2 Le père absent**

Le vide laissé par le père n'est en somme pas si pesant pour elle. Au contraire, il est reconnu pour ce qu'il est. Il ne représente pas un trou à combler, mais plutôt un espace vacant. C'est une pièce que Martine reconnaît comme telle, à savoir qu'il existe des espaces remplis et d'autres non :

Ma vie n'a pas été sans hommes, et je n'ai pas pleuré ce père disparu à chaque fois que je les ai quittés. Je ne l'ai remplacé, lui, par personne, ni par les hommes, ni par les femmes que j'ai aimés, sinon en tombant amoureuse d'êtres plus grands que nature, car qui peut se mesurer à l'absence sinon quelqu'un qui sait prendre la place qu'on lui donne, c'est-à-dire toute la place, et la prendre au complet ? (169)

La démarche de Martine est de montrer qu'il n'est pas toujours nécessaire de vouloir remplir le vide. Martine a vécu avec l'absence de son père, qui pour elle n'est ni plus ni moins que la normalité. Le caractère tautologique de l'absence n'est pas ici rattaché à un sentiment négatif ; au contraire, le père absent a pris toute la place que l'absence peut représenter. En aucun cas Delvaux ne remet en cause cette absence, car le vide qui existe doit être accepté comme il est et pour ce qu'il est.

Delvaux aura grandi en ayant entendu qu'elle était le « sosie de quelqu'un, amie, cousine, connaissance », et toute sa vie aura été rythmée par cet apophtegme « si tu savais comme tu lui ressembles » (81). Afin de renforcer ces ressemblances, Delvaux instille volontairement de l'ambiguïté avec l'utilisation du pronom personnel sujet « on » et du pronom personnel complément « lui ». Le lecteur reste indécis quant à l'attribution de la ressemblance : est-ce aux autres personnes de la communauté québécoise ou au père ? De même le « on » renvoie-t-il à

l'entourage familial ou au voisinage ? Le secret reste intact et Martine Delvaux poursuit l'héritage de la non-transmission avec ses lecteurs.

L'absence du père est omniprésente, car elle a laissé en Martine une trace ineffaçable. Selon Ricœur et Changeux<sup>19</sup>, cette marque ou « inscription » se charge de sens parce qu'elle est « à la fois présente en tant que telle et signe de l'absent, l'antérieur » (170). La trace serait donc un reliquat de l'absence dans le présent, la preuve tangible et commensurable de l'absence :

Toutes les traces sont au présent. Nulle ne dit l'absence, encore moins l'antériorité. Il faut alors doter la trace d'une dimension sémiotique, d'une valeur de signe, et tenir la trace pour un effet-signe, signe de l'action du sceau sur l'empreinte [...]. Pour penser la trace, il faut à la fois la penser comme effet présent et signe de sa cause absente. Or dans la trace matérielle, il n'y a pas d'altérité, pas d'absence. Tout en elle est positivité et présence. (552 cité dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*)

La trace est ce signe qui dit à la fois qu'une chose a été et que cette même chose est. Elle est la représentation d'une chose absente, ainsi que la preuve que cette chose absente existe. Nous avons affaire en soi à un paradoxe aussi bien qu'à un oxymore, car ce que Ricœur et Changeux décrivent est que dans les faits, l'absence qui signifie la non-présence d'une chose ou d'une personne et par extension « le fait de ne pas exister » (Le Grand Robert) incarne aussi la présence et l'existence d'une chose. Nous faisons face à une aporie où pour Delvaux, l'absence de son père est encore plus présente, puisque n'ayant récolté que peu d'informations sur lui, elle préfère le considérer comme un fantôme. Cet être à la fois présent par sa chair, mais ô combien absent dans la réalité : « Le père, lui, je ne le caresse pas [...]. Je baisse les bras devant la seule chose qui est vraie : il n'est pas là. Et puis, je ne sais pas faire avec les fantômes, rien d'autre que les habiller de courants d'air et de mots. » (101). Sous l'apparence du fantôme que Martine associe à son père, il viendrait combler l'absence. Dans son chapitre « Aux limites du moi, des mots et du monde : questions

---

<sup>19</sup> Dans leur ouvrage *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle* (1998).

d'identité dans *Le pays* de Marie Darrieussecq<sup>20</sup> », Catherine Rodgers reprend la définition de ce qu'est un fantôme selon les psychogénéalogistes. Le fantôme est « une absence de représentation, un trou dans les mots, une défaillance des paroles de nos parents sur la sexualité et la mort, telles qu'eux-mêmes – ou leurs ancêtres ! – ont eu à les assumer » (410). Si l'on considère cette définition, le père de Delvaux arbore tous les attributs du fantôme puisqu'il est impossible pour Martine de se le représenter (absence de photos). Il est également « l'absent absent » (123) sur lequel elle ne cesse d'essayer de « mettre des mots à l'endroit des blancs » (16). N'ayant pas d'autres choix possibles pour colmater le trou de l'histoire paternelle, Delvaux a fini par faire de son père un être fantomatique. Pour poursuivre la métaphore de l'absence, tantôt le père est un « fantôme noir impossible à aimer, une figure sombre à craindre et à respecter faute de pouvoir l'admirer » (138) ; tantôt il est assimilé à un phasme, cet insecte capable d'imiter la forme d'une brindille de par son apparence très fine : « Mon père est sans corps. Il est un phasme, une enveloppe vide et translucide à travers laquelle je peux passer les doigts. Il n'a pas d'images, et il est l'absent absent. » (122-123). En faisant référence à un insecte, Delvaux poursuit la métaphore filée du parasite et du microbe initiée par la grand-mère. À défaut d'avoir assumé la paternité, Delvaux lui impose le lien le plus logique qu'ils peuvent partager.

Il reste de nombreuses questions laissées sans réponse pour Martine pour qui il devient compliqué d'expliquer aux amies de pères « absents ou ratés, violents, cruels ou indécents » que « ce n'était pas tant le père, qui manquait, que l'histoire inconnue qu'il y avait derrière » (89). L'absence de racines est ce qui est le plus grave pour Martine : ne pas savoir d'où l'on vient, qui l'on est, quel genre de patrimoine génétique on porte en soi. Martine doit vivre dans un monde où pour se construire pleinement, elle doit elle-même devenir le père et se créer ses propres repères

---

<sup>20</sup> *Le roman français de l'extrême contemporain*, Nota Bene, 2010.

ainsi que sa propre histoire. Il n'est donc pas étonnant que dans un tel environnement, elle se soit penchée vers la fiction pour se modeler un père.

#### **2.2.3.2.3 Le père fictif**

*« Mon père est un père inventé. Un père imaginé de silences qui disaient qu'il y avait bien quelque chose à cacher, que c'était donc vrai » (138)*

D'ores et déjà, la notion fictive du père se retrouve dans son anthroponyme : « Même si le nom de cet homme allait faire l'effet d'une aiguille dans une botte de foin, un nom qui n'était pas vraiment un nom propre, au fond, tellement il était commun, et un prénom qui était un surnom fabriqué à partir d'un prénom qui avait été amputé, un surnom qui avait gommé le prénom d'origine. » (161-162). Bien que l'on ne connaisse pas son identité, on pourrait facilement imaginer qu'il s'appelle Lefèvre, Tremblay ou Martin. En ce qui concerne son prénom, il a subi trop de modifications pour qu'elle puisse savoir avec certitude comment il s'appelle réellement. La recherche du père biologique est caduque, car son anthroponyme relève en lui-même de la fiction. La pure création du prénom du père à partir d'un surnom original empêche toute identification réelle. Par conséquent, son identité se résout à n'être que pur produit littéraire.

En outre, avec le temps, la représentation mentale et picturale du père s'affaiblit. Telle une vieille photo ayant pris la lumière, les couleurs s'estompent et il devient de plus en plus difficile pour Delvaux de fixer les traits du visage de ce père inventé de toutes pièces : « J'ai parfois l'impression que l'image se pâlit, que mon désir diminue. C'est le temps qui se creuse et la figure inventée d'un père fictif qui s'éloigne et disparaît tranquillement. » (89). Étant donné que le père n'existe que dans l'esprit de Delvaux, la plupart du temps, il sera entouré de phrases hypothétiques. Pour le reste, il demeure un être de papier.

Dans son histoire, Martine avoue qu'elle a pour père un père « deviné comme on cherche dans le ciel les figures que tracent ensemble les étoiles, une constellation macabre, la constellation du père salaud » (138). En partant de ce principe, Delvaux va utiliser le champ lexical de la fabulation qui dépeint à la fois l'admiration et le dédain pour cet homme. Elle lui crée aussi bien une vie de famille respectable, avec des enfants « légitimes » (145), qu'une vie de misère où il serait le méchant de l'histoire (142). On remarquera que les verbes « imaginer<sup>21</sup> » (x3), « se représenter », « rêver » et enfin « s'imaginer » servent à illustrer l'idéalisation du père ; c'est un homme bon, respectueux, « cultivé et intelligent » (145) que Martine aime à se représenter. Tandis que pour décrire négativement son père, elle va préférer des noms communs tels qu'« homme<sup>22</sup> » (x3), « fantôme » : « Un fantôme noir impossible à aimer » (138), « figure » : « [U]ne figure sombre à craindre et à respecter faute de pouvoir l'admirer » (138) plutôt que des verbes. De ce fait, elle est consciente que, de nature, il est absent, mais dans son idéal imaginaire, il agirait, d'où les descriptions verbales préférées pour leur fonction. Le verbe se rapporte donc à la pensée, à la raison. À ce propos, dans *Problèmes de linguistique générale I*, Benveniste nous rappelle les fonctions syntaxiques de la phrase verbale et de la phrase nominale. Le verbe exprime la temporalité : « Nul ne niera que la forme verbale, en plusieurs familles de langues, dénote, entre autres catégories, celle du temps. » (153), tandis que la phrase nominale « constitue un énoncé assertif fini » (158). Nous avons d'un côté l'aspect de la mobilité et de la mouvance du temps exprimée par le verbe, et de l'autre, l'immobilité et l'inscription gravée représentée par le nom.

---

<sup>21</sup> « Je m'imagine un homme pour qui la liberté n'a pas de prix. » (130). À la page suivante : « J'imagine un grand financier, un PDG, jamais un politicien, un artiste ou un écrivain, encore moins un policier, jamais non plus un être banal, grisonnant et bedonnant, peut-être sans argent, un paumé, un perdu, un raté, quelqu'un qui aurait peu existé. » (131). Enfin : « J'imagine parfois mon père en famille [...]. » (145).

<sup>22</sup> En voici la description : « Un homme de marbre ou de granit, droit et froid. Un homme en noir ou en vert, arborant les couleurs militaires. » (138). « [C]et homme ne représentait rien de bon, il avait fait du mal, il était laid, il ne parlait pas français, c'était un survenant [...]. » (142).

Ainsi, pour Martine, le père est figé dans sa condition d'homme mauvais, sûrement influencée par les dires de la famille Delvaux ; alors qu'il est en perpétuelle construction positive dans l'imaginaire de Martine. D'où l'utilisation de verbes plutôt que de noms dans sa description.

Tel un caméléon, il devient aussi bien un père aimant qu'un père tyrannique. Un père glorieux comme un père infâme. Elle le montre sous toutes les facettes de la personnalité possibles. Pour en finir avec tous ces types de pères différents, elle procède à une gradation de tous les rôles qu'il a pu jouer au cours de sa vie :

Mon père parti comme un voleur. Mon père dictateur. Mon père Führer. Mon père empereur. Dieu mon père. Mon père comme la statue du Commandeur. Mon père absent. Mon père transparent. Mon père invisible. Mon père imperceptible. Mon père grandiose. Mon père comme un aigle qui tourne dans le ciel. Mon père le magnifique. (142)

De plus il y a une symétrie qui prend forme à l'intérieur de ce passage. En effet, l'anaphore du groupe nominal « mon père » (x13) permet de diviser en deux parties égales les caractéristiques du père selon les pensées ou sentiments ressentis par sa famille maternelle. Les deux comparaisons viennent terminer chaque liste d'attributs afin de bien distinguer le côté négatif d'une part et le côté positif de l'autre. Enfin, Martine termine sa gradation par « mon père le magnifique » qui vient clore cette série d'adjectifs qualificatifs. Il est élevé au rang de glorification, presque d'être surnaturel.

En le magnifiant, Delvaux choisit délibérément de l'enfermer dans un état immuable conforme à la représentation qu'elle se fait de son père. Comme l'explique Benveniste, la phrase nominale permet à Delvaux d'inscrire son père dans une forme fixe. La phrase nominale « *n'est pas* susceptible des déterminations que la forme verbale porte : modalités temporelles, personnelles, etc. » (159). Le sujet est immobile, à jamais figé dans une détermination unique.

Dans *Blanc dehors*, l'écriture de Martine a pour but de construire et d'immortaliser son père selon des modalités précises et inchangeables.

Delvaux mène une lutte sans répit envers son histoire. Malgré les tentatives d'immuabilité, la création atteint aussi ses limites et il est difficile pour Delvaux de fixer à jamais une image inaltérable et durable du père. Maudite de naissance, elle est vouée à construire perpétuellement la figure du père : « C'est que mon histoire a été effacée, et que dans l'abîme de la mémoire, j'ai jeté tous les mots pour me bricoler un père à la place d'une histoire, un père de paille, un père épouvantail. » (143). Grâce aux mots, Delvaux sculpteuse se façonne un père à l'instar de Pygmalion qui s'est créé une femme en ivoire. Néanmoins, il n'y aura pas l'intervention d'une déesse pour donner vie au père. Le seul souffle de vie possible réside dans l'écriture et le modelage de Delvaux. Elle est son propre dieu créateur.

#### **2.2.3.2.4 Le deuil du père**

*« [...], des deuils impossibles à faire et autour desquels je continuais à tourner, moi et ceux avec qui je vivais, comme on dit que les âmes des suicidés continuent à rôder, insomniaques, autour des vivants. » (27)*

Comme de nombreuses figures mythologiques, Martine est condamnée à écrire une histoire sans début ni fin. Que le père soit réel ou fictif, il est nécessaire de le tuer (comme Œdipe et son père) afin de pouvoir pleinement aboutir à la réalisation de soi. Le tuer signifie lui retirer toute vie possible pour pouvoir réussir son deuil. Pour Martine, il est plus aisé de faire face à la mort qu'à la potentialité qu'il existe.

Tout deuil est possible dès lors qu'il y a perte physique ou émotionnelle (dans le cas de Delvaux) d'un être cher : « Le deuil ne se fait pas parce qu'il n'y a pas de mort, il y a seulement trop et pas assez de mots. » (90). Dans cette citation, l'accent est mis sur les trois mots « mort »,

« trop », et « mots », où « mort » et « mots » sont niés par l’adverbe de négation « pas ». Il est intéressant de voir qu’entre « mort » et « mots », une seule lettre les sépare, et que « trop » est l’image mal reflétée du mot « mort » puisque là aussi une seule lettre change. Ce que Delvaux illustre ici est le lien qui unit le mort aux mots : soit il y a trop de mots pour en parler ; soit il n’y en a pas assez. Dans son cas, elle oscille entre les deux courants, d’un côté elle a utilisé beaucoup de mots pour tenter de savoir qui est son père, de l’autre, elle n’en aura jamais assez pour arriver à le connaître. Elle fait face à une éternelle gageure où les mots ne transportent plus avec eux la puissance de révélation qu’ils auraient pu contenir. Delvaux aborde un problème d’ordre philosophique lorsqu’elle se demande « [c]omment faire le deuil non pas de ce qui nous a été enlevé, ou de ce qu’on a été forcé de quitter, mais de ce qui n’a jamais été là » (123). La réponse se trouve peut-être dans l’explication que donne Barbara Havercroft dans « L’écriture du deuil chez Camille Laurens » :

À l’instar de Derrida, Laurens insiste simultanément sur la nécessité et sur la difficulté (*P*: 18) d’écrire le deuil. Se servant de la métaphore du trou pour faire référence à l’abîme de sa douleur et à “l’écart [qui] se creuse” (*P*: 19) entre elle-même et son bébé mort, elle entame sa propre rhétorique du deuil sur le plan métatextuel, en évoquant l’impossibilité de l’énonciation : “Écrire: mettre des mots *dans le trou*, colmater. Les mots ne comblent rien. Les mots manquent” (*P*: 19; je souligne). [...] Effectivement, la narratrice parle à la place de Philippe, elle parle pour lui, pour donner voix à toute une vie de paroles qui ne s’énonceront jamais, ainsi qu’à sa propre souffrance et sa protestation : “Je crie parce que tu n’as pas crié, j’écris pour qu’on entende ce cri que tu n’as pas poussé en naissant” (*P*: 73). En fait, le livre dans son entier constitue un long cri d’angoisse et de tristesse, où les voix des deux sujets d’énonciation, un mort, l’autre vivant, se mêlent dans une lamentation aiguë. (325-326)

On retrouve la même idée chez Delvaux : les mots ne sont pas suffisants pour décrire le deuil de l’être vivant. En revanche, ils offrent l’opportunité d’extérioriser et d’exprimer le manque et peut-être le besoin ressenti, pour qu’un jour s’apaise la douleur. Le mort laisse un vide que les mots ne

cesseront d'essayer de combler. Delvaux a bien compris ce principe puisqu'elle émet la condition que « s'il était mort, [elle] pourrai[t] lui [le père] faire un linceul, et ce livre serait peut-être un tombeau de mots » (123). Mort et mots sont de nouveau liés dans cette magnifique métaphore illustrant la prolifération des mots à l'égard du père et de son absence. Malgré le remplissage de pages, la douleur et la mélancolie perdurent. C'est une mélancolie caractéristique des récits de filiation comme décrite par Demanze dans *Encres orphelines* (2008) :

Si la mélancolie colore de deuil le récit de filiation, c'est qu'elle dit l'irruption traumatique du temps et de l'histoire dans l'expérience individuelle. La mélancolie ne serait pas le deuil impossible de tel épisode lumineux du passé, mais la perte irrémédiable du temps fantasmé qui précède l'histoire, de l'éternité préservée de l'origine.  
(263)

Chez Delvaux, la perte du père l'a plongée dans « une attente hors du temps, une attente sans limite parce qu'il était lui-même cette chose irréelle parce que non représentée » (122). Consciente du temps perdu, Delvaux fait le deuil de cette histoire qu'elle n'a jamais connue. Plus l'émancipation s'opère, plus Martine se rend compte du pouvoir créateur qui réside en elle : « Tout est possible, maintenant, je peux tout m'imaginer, [...]. Je peux dire ce que je veux. » (170). Qu'importe si l'histoire est vraie ou fausse, l'important est qu'elle ait réussi à se libérer. Elle raconte une histoire teintée de réalité dont le cadre reste fictif. Ainsi, forte de son évolution, elle est capable de tuer son père :

Pendant longtemps, j'ai pensé que mon père était mort et qu'on me l'avait caché. Personne ne peut me dire s'il est vivant. Sa mort était un fantasme d'enfant, une façon de ne plus l'attendre. Mais plus le temps avance, plus sa mort est une hypothèse que la réalité est susceptible de confirmer. Plus les années passent, et plus je le fais mourir en pensée.  
(81)

En effet, plus le temps avance, plus les chances que son père soit mort augmentent. C'est une évidence que Delvaux ne peut éviter. Il lui est plus simple de le tuer « en pensée » et de l'enterrer

puisque tôt ou tard, il le sera réellement : « Je le vois seul sur son lit de mort, dans une chambre d'hôpital sans personne autour de lui, puis je l'installe dans un cercueil devant une foule éplorée vêtue de noir. Parfois, je l'achève sur une civière en acier inoxydable, à la morgue, dans un tiroir glacial. On n'est pas venu l'identifier. » (131). Dorénavant, Martine, l'écrivaine décide du sort de son père fictif et dans son histoire, son père ne sera pas identifié et restera à jamais cet homme inconnu. La boucle est bouclée : le père demeure un être fictif, un personnage inventé de toutes pièces. Il rejoint définitivement la liste de personnages fictifs qui ont traversé sa vie : « On fermerait le dossier et je perdrais à la fois l'histoire et le père pour de bon, ce père-là, et ces fictions que je me racontais pour combler le vide. Ces histoires inventées qui donnent un sens à ma vie. » (171). Tous ces personnages, toutes ces histoires avaient pour but de la libérer personnellement et de lui permettre d'embrasser pleinement qui elle est.

### **2.3 Martine Delvaux par Martine Delvaux<sup>23</sup>**

Étant donné que l'héritage paternel reste incertain et que le père demeure une figure fictive, qu'est-ce qui empêche de croire que celle qui écrit est Martine Delvaux ? Comme elle le dit : « Si je perdais ce père, même l'idée de lui, le père imaginaire, est-ce que je me perdrais moi aussi ? Est-ce que c'est moi qui disparaîtrais ? » (171). Il est probable que le « je » de la narration ne renvoie pas à Martine Delvaux auteure, mais plutôt à une narratrice et un personnage empruntant les traits de Martine. Ainsi, si elle est considérée comme un personnage et non plus comme une personne, alors elle aussi risque de disparaître puisqu'elle est la forgeronne de personnages. Delvaux a peur, car toute son existence est basée sur des histoires inventées, des personnages créés

---

<sup>23</sup> Inspiré de l'ouvrage de Roland Barthes intitulé *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) où il s'exerce à l'écriture de son autobiographie.

de toutes pièces et un père forgé à partir de bribes d'informations et de pans d'imagination. Néanmoins une question persiste : qu'en est-il de l'identité de Martine Delvaux ?

### 2.3.1 Les origines de l'écriture

Martine Delvaux veut appliquer un processus d'interrogation et de connaissance intérieures pour en extraire le suc de son identité. Faisant le constat que les mémoires familiales sont comme elles sont, Martine n'a d'autre choix que de mener son enquête identitaire seule. De doute à honte, à résignation, la narratrice est désormais certaine de savoir où se situer sur le spectre généalogique. Elle reconnaît la valeur de son héritage familial mais sait qu'elle reste un individu à part entière, modelé par les actes du passé mais non défini par eux. Seule son écriture compte : l'expression de son identité. Elle est comme un électron libre qui n'a aucune attache.

Martine fait l'état des lieux de son identité en démontrant la possibilité que le sentiment d'appartenance relève tout autant du noyau familial, que du social ou encore territorial. Une fois ces sphères établies autour du sujet, la construction identitaire peut prendre place avec comme point final, un sentiment d'appartenance unique à chaque individu. Ainsi, dans *Blanc dehors*, la construction identitaire s'effectue grâce à ces sphères sociales et géographiques. Or, dès qu'elles sont remises en question : « Ma mère ne pouvait pas savoir que [...] je n'appartiendrais jamais à personne, à aucun lieu [...]. » (163), subséquemment, le sentiment d'appartenance à soi-même est aussi remis en question : « [...] je n'appartiendrais [...] peut-être pas vraiment à moi-même. » (163). Si une faiblesse surgit au niveau identitaire – comme c'est le cas pour elle – cela provient d'une fragilité de l'identité qui est liée à la fragilité de la mémoire comme le démontre Paul Ricœur : « La fragilité de l'identité consiste dans la fragilité de ces réponses en *quoi*, prétendant

donner la recette de l'identité proclamée et réclamée. Le problème est ainsi reporté d'un degré, de la fragilité de la mémoire à celle de l'identité. » (98).

Pour reprendre pleinement possession de son identité, Delvaux débute son enquête au cœur des mémoires et des souvenirs perdus. Se détacher du masque de l'autre qui repose sur elle pour ensuite tenter de faire sienne son histoire et donc son identité.

### **2.3.1.1 L'enquête**

La quête des origines prend place dans l'imaginaire de Delvaux. C'est un processus individuel et solitaire, car comme je l'ai démontré, les mémoires familiales sont cadencées et les lèvres, scellées. Il est difficile pour Delvaux d'obtenir des réponses précises et claires de la part de son entourage et c'est la raison pour laquelle elle dit qu'enquête et réalité n'ont rien à voir ensemble (20). Par « réalité », il faut comprendre un sens plus large, celui qui métonymiquement reprend « les gens », voire « la famille ». Ainsi, l'enquête ne peut se passer qu'au cœur de l'imaginaire de Delvaux puisque mener l'enquête extérieure mène à une voie sans issue. Les réponses n'émanent pas nécessairement du passé, mais du présent, de l'actuel. C'est en observant son présent que l'on comprend le passé de Delvaux. Et de rajouter que l'imaginaire jouerait aussi un rôle, si ce n'est plus grand que celui de l'analyse du passé.

Au fur et à mesure qu'elle écrit, le récit collecte des indices et des preuves nécessaires à la constitution du dossier. Telle une personne portée disparue, le père occupe toute la place. Rapidement, Delvaux avoue qu'il « est parti pour que j'écrive » (16). Sans l'absence du père, il n'y aurait pas eu d'enquête et donc pas de récit. Par conséquent, que peut-elle écrire quand tout ce qui lui reste n'est que trous et absence ? Et surtout comment écrire cette absence ? Vivre l'absence paraît facile, mais l'écrire est une toute autre affaire. Pour cela, Delvaux s'aidera de plusieurs

références culturelles comme le célèbre tableau de René Magritte *La trahison des images*<sup>24</sup> (1929), où on peut voir la représentation d'une pipe et sa fameuse légende disant « Ceci n'est pas une pipe ». Le génie de Magritte relève de sa critique de l'art réaliste qui, malgré tous ses efforts, reste une représentation de la réalité (Roland Barthes préfère quant à lui, parler d'effet de réel<sup>25</sup> en 1968). Chez Magritte, la pipe que nous voyons sur le tableau renvoie une image de l'objet dépeint et non l'objet lui-même, puisque nous ne pouvons ni le saisir, ni la fumer. Lorsque Delvaux dit : « Ce n'est pas un récit sur ma mère. Ce n'est pas non plus un récit sur mon père. C'est un récit qui parle de l'absence de récit. » (150), la référence à cet effet de réel ne peut être évitée. En utilisant la négation dans un premier temps, Delvaux fait un joli clin d'œil à l'œuvre de Magritte et indique par là même ce que son récit *n'est pas*. Par conséquent, le récit peut renvoyer à plusieurs possibilités, mais pour éviter toute confusion, Delvaux guide son lecteur et donne une définition précise de ce qu'est son récit : « un récit sur l'absence de récit » en d'autres termes, on peut lire que « ceci n'est pas un récit ». C'est donc ce que nous appellerions un *effet récit*, une doublure de récit. Étant donné qu'il n'y a aucun récit ni aucune histoire à raconter, Delvaux illustre ici l'art de l'écriture littéraire. Elle crée l'effet récit de la littérature qui n'est autre que d'écrire pour écrire.

---

<sup>24</sup> Magritte, René. *La trahison des images*, 1929, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

<sup>25</sup> En analysant *Un cœur simple* de Gustave Flaubert 1893, Barthes démontre comment l'effet de réel fonctionne : le baromètre posé sur le piano n'apporte aucune information supplémentaire à l'histoire, si ce n'est de dire qu'il est le réel (84). Il ajoute que « [sémiotiquement], "le détail concret" est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe, et avec lui, bien entendu la possibilité de développer une forme du signifié, c'est-à-dire, en fait, la structure narrative elle-même (la littérature réaliste est, certes, narrative, mais c'est parce que le réalisme est en elle seulement parcellaire, erratique, confiné aux "détails" et que le récit le plus réaliste qu'on puisse imaginer se développe selon des voies irréalistes). C'est là ce que l'on pourrait appeler *l'illusion référentielle*. La vérité de cette illusion est celle-ci : supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (« L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968, 88)

L'enquête des origines que Delvaux mène ne peut se passer dans la réalité, et ce à cause des nombreux blocages exercés par sa famille maternelle. Étant perpétuellement confrontée aux limites du réel, Delvaux a dû déployer des ressources pour pouvoir mener à bien son projet : le monde de l'imaginaire lui permet d'explorer des pistes jusqu'alors fermées. Ce qui importe pour elle, c'est l'effet libérateur et cathartique que l'écriture peut provoquer, non moins de résoudre son enquête originelle. Comme elle le dit : « Il n'y a pas de dossier, et je ne sais plus quel est le crime. J'écris pour tenter de faire marche arrière. Je me repasse les séquences du film, je réécoute la bande-son, je cherche des indices, rien ne colle, mais c'est l'enquête qui compte, moins la résolution de l'énigme que le chemin pour y arriver. » (99). D'ores et déjà, elle sait qu'elle n'aboutira à aucune résolution de son enquête. Tant qu'elle écrit, l'enquête restera ouverte. Le récit a pour but de se révéler à lui-même : il ne peut rien apporter de plus que ce qu'elle sait déjà.

Tout comme la mémoire de Delvaux, le récit a lui aussi ses limites. La problématique du souvenir se retrouve dès lors répercutée dans le récit puisque Delvaux nous confie qu'elle doit faire face à « des trous de mémoire » :

Toute ma vie, j'ai toujours tout retenu, les détails, les regards, les paroles, les intonations. On aurait dit que j'accumulais des preuves au cas où je commence à oublier. [...] J'ai commencé à avoir *des trous de mémoire*. Tout était à refaire, il n'y avait plus de mots, plus de grammaire, ma mémoire folle qui montait la garde s'est mise en repos. Je ne me souviens plus de rien, je dis des choses que j'efface aussitôt, je ne fabrique plus de souvenirs, je ne sais plus ce que je pourrais bien écrire. (15, je souligne).

Paul Ricœur démontre judicieusement que lorsqu'on parle de mémoire et de souvenir, l'une est affaire de singularité, l'autre de pluralité : « La mémoire est au singulier, comme capacité et comme effectuation, les souvenirs sont au pluriel : on a *des* souvenirs (on a dit méchamment que les vieux ont plus de souvenirs que les jeunes, mais moins de mémoire !) » (27). Ricœur et Delvaux semblent suivre la même pensée, les souvenirs constituent ce que l'on appelle la mémoire, premier

centre de stockage que l'homme possède. Les souvenirs peuvent être soit une reproduction mémorielle d'un événement vécu, soit – comme c'est le cas chez Delvaux –, une pure création littéraire. Si Delvaux avoue fabriquer des souvenirs, qu'en est-il de son statut de narratrice ? En abordant la problématique du souvenir sous l'aspect des trous de mémoire, Delvaux renvoie le lecteur à l'incipit de son roman où elle commence son récit par ces quelques mots : « J'ai huit ans, dix ans, douze ans, je ne sais pas, je ne me souviens pas. » (9). Dès les premières lignes, la narratrice démontre qu'elle est une narratrice à caractère suspicieux, incapable de se souvenir. Ne pas réussir à se souvenir de son âge n'est au fond qu'un prétexte, car ce qui compte c'est l'accent mis sur l'acte fictif de la narratrice. L'utilisation de la première personne du singulier, les accords au féminin, l'absence d'identifications claires à l'auteure et enfin, la thématique du souvenir et du trou de mémoire démontrent que nous avons affaire à la doublure fictive de Martine Delvaux. Martine Delvaux auteure n'est pas Martine Delvaux narratrice et personnage. *Blanc dehors* revisite l'écriture de soi et semblerait adhérer à la nouvelle signification du pacte autobiographique défini par Serge Doubrovsky dans « Textes en main » : « Comment refaire une vie avec de beaux souvenirs, dont une bonne partie sont de simples souvenirs-écrans, qui me cachent à moi-même. Le moi, fût-il complexe ou contradictoire, ne peut plus être l'acteur de la vie, l'auteur du récit : le voilà coincé, dans tous ses rôles, entre Ça et Surmoi. » (210). Être le biographe de sa propre vie se révèle être une gageure, car il supposerait avoir « accès à soi-même par le retour sur soi » (210). Doubrovsky nous dit qu'il est impossible de faire cet exercice-là à cause de la complexité intrinsèque du moi. Dès lors, on comprendra le sentiment d'altérité vécue par la narratrice lorsqu'elle dit ne pas reconnaître le texte qui est écrit devant elle : « Je ressors encore une fois l'enveloppe en papier kraft. J'ai lu et relu ces notes un nombre incalculable de fois. Pourtant, je ne me souviens de rien, on dirait que je ne les ai jamais vues. [...], ces lignes sont de moi, mais tout

est étranger, je n'y crois pas. » (148). Tout au long du roman, la narratrice fera face à une amnésie à la fois volontaire et involontaire, aussi bien qu'à une dichotomie identitaire : qui écrit sur qui ? Et qui se souvient de quoi ?

L'imaginaire reste la source primaire de créativité de ce récit, il en est le fuel. Martine Delvaux auteure crée une réplique de son « moi » qui deviendra la Martine Delvaux narratrice et personnage de sa propre histoire. La figure du double intervient dans le cadre d'une restauration ou instauration identitaire par l'écriture.

### **2.3.1.2 La figure du double**

Des trous de mémoire, Martine passe au « trou de mémoire » (98) dont elle est la victime. La pluralité de ces trous représente la pluralité des histoires familiales non transmises ; tandis que la singularité du « trou de mémoire » renvoie à l'incapacité pour la narratrice de se souvenir du récit qu'elle veut transmettre à son lectorat. Dire qu'elle veut se « réinventer » c'est exprimer le désir de créer un autre personnage, immunisé contre toute amnésie. Le récit, tout comme la narratrice, serait alors libéré des contraintes infligées par l'absence et le vide. Le personnage de Martine Delvaux jouirait d'une histoire unique et individuelle qui ne serait plus marquée par le sceau de l'oubli.

Prisonnière des récits familiaux, au moins elle ne serait plus prisonnière de son propre récit. Elle pourrait cesser de construire son personnage en miroir de l'Autre – qu'il soit doublure réelle ou fictive. Tout au long de son roman, Martine oscille entre deux raisonnements liés au désir aussi bien qu'à la peur d'être reconnue : « Penser qu'exister a à voir avec être reconnue, et avoir sans cesse peur d'être démasquée. Craindre que ça se voie : ma tache de naissance, mon corps marqué. » (175). Comme énoncé auparavant, l'existence de Delvaux repose sur la non-reconnaissance du

père. Toute son identité se construit autour de ce problème : a-t-elle besoin de la reconnaissance paternelle pour prouver qu'elle existe ? Dans la citation ci-dessus, Delvaux imagine une balance où reconnaissance et démasquage sont en parfait équilibre. L'un ne va pas sans l'autre puisque dès le départ on comprend qu'elle se dissimule sous les traits d'un masque. D'ailleurs son visage ne lui appartient pas, elle porte le visage d'un autre : « Mon visage est un masque mal fixé, décalé, décentré, volé et collé sur ma peau. Un masque à l'image de cette histoire sans mots qui est et n'est pas la mienne. » (23). Delvaux reste prisonnière de ce qui est et n'est pas, sans jamais pouvoir s'affirmer pleinement. Elle est prise entre le désir d'être identifiée comme déjà connue (offert par la reconnaissance), et l'inquiétude de dévoiler sa vraie identité si elle laissait tomber le masque. Car qu'advierait-il d'elle si elle arrêta d'emprunter le visage, voire l'identité de l'Autre ? Martine Delvaux touche du doigt le problème soulevé par les écritures autofictives définies selon Régine Robin comme une « [t]race vide qui ne peut exister qu'en fonction du donné à voir de l'autre. N'être rien ou potentiellement être tout » (« L'autofiction, le sujet toujours en défaut<sup>26</sup> », 80). Et de poursuivre : « A vouloir tout conserver, à se figer en vitrine, en statue, on finit par occuper toutes les places, c'est-à-dire aucune. Autofiction. Expérimentations sur les fictions du moi, sur un moi vide. » (80). L'absence du père représentée dans *Blanc dehors* n'est autre que l'expérimentation d'une fictionnalisation du moi de Martine Delvaux ; un moi qui n'offre rien d'autre que du vide, car plus elle creuse, élabore et cherche, moins elle trouve de réponses aux questions initiales. L'Autre, à savoir le père dans ce roman, sert de miroir réfléchissant, il renvoie l'image d'une potentielle identité à laquelle le personnage de Martine Delvaux peut ou ne peut pas adhérer. C'est pour cela que depuis le départ, nous avons affaire à une écriture fragmentée et

---

<sup>26</sup> Dans *Autofictions & Cie*, dirs. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, n°6, 1992.

décousue ; l'invariabilité de l'identité du personnage perturbe l'écriture ainsi que le sujet : « Ces moments étranges où je me retrouve en quelque sorte à l'extérieur de moi, dédoublée, et alors je me regarde de la même façon que les autres peut-être me voient, j'habite mon corps comme si je n'y étais pas et comme si je n'étais pas moi. » (51). En écrivant une fiction de soi, Martine Delvaux expérimente le sentiment d'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) développé par Freud, d'un moi qui est moi sans être tout à fait moi. Tout au long du roman, l'absence du père n'a été qu'un prétexte pour se fabriquer une généalogie fictive et ainsi explorer les strates cachées d'un moi fictif. Comme le dit Martine, le but de la figure paternelle ne servait que d'agent révélateur, à l'instar de la chambre noire des photographes : « Mon père aura été un révélateur, l'agent transformateur. Il a fait apparaître l'image, et puis il est parti, laissant dans sa foulée l'enfant qui rappellerait son passage » (134). La construction identitaire du personnage de Martine Delvaux passe par la création d'un père fictif. Ce dernier ne pouvait donc servir que de socle sur lequel Martine-auteure allait créer son double fictif Martine-narratrice. Martine-auteure se retrouve reflétée à la fois dans le père puisqu'il est celui qui donne à voir « l'image », ainsi que dans la narratrice portant le visage de l'Autre comme un masque, afin de mieux dissimuler sa vraie identité.

L'écriture pérennise et cristallise la construction identitaire du personnage de Martine Delvaux. Elle laisse une marque aisément traçable à travers le roman. Il s'agit en effet du corps de la narratrice. Les multiples renvois à la corporalité du sujet évoquent l'évolution du personnage au fur et à mesure que le récit se déroule : « Mon corps est une porte entrouverte sur le passé. » (p164). À la fois corps humain et corps textuel, le personnage de Martine représente cet univers de l'entre-deux. D'un côté, le désir de renouer avec un héritage problématique et, de l'autre, l'envie de s'émanciper. Vecteur primaire de la transition temporelle, le corps enregistre toutes les mémoires

conscientes ou inconscientes : « Les gens aiment dire que ça ne laisse pas de trace, qu'on ne se souvient de rien, que la mémoire du bébé est un écran vide. Peut-être que la mémoire oublie, mais l'histoire existe et le corps, lui, d'une façon mystérieuse, se souvient. » (59). Les décisions familiales à l'égard de Martine n'ont pas uniquement impacté son processus de construction identitaire, elles ont aussi laissé une trace sur son corps. Certes, elle est sujette à des trous de mémoire volontairement ou involontairement imposés, mais le corps, lui, se rappelle et s'exprime le moment venu : « Des calcifications, détachées de l'os à cause d'un choc, se sont mises à courir sous ma peau, paralysant mon bras avec une douleur qui paradoxalement est un signe de guérison, la réabsorption de cailloux minuscules par la chair. » (164). Rôle catalyseur dans ce roman, le corps illustre bien le désir de Martine de s'approprier son histoire, tout en se détachant des référents ancestraux. C'est en écrivant qu'elle prend forme et surtout qu'elle donne vie au personnage : « Je suis une statue de sel ébréché. J'ai tourné la tête pour regarder derrière moi. Quelque chose est en train de s'effriter. » (164-165). Nombreuses sont les références littéraires faites à l'interdiction de regarder en arrière. On pense notamment à Orphée qui, pour récupérer sa promise, avait pour seule règle de ne pas regarder en arrière. Il y a aussi la femme de Loth dans le livre de la Genèse qui pour avoir désobéi aux anges en regardant derrière elle, fut changée en statue de sel. L'emprisonnement mémoriel dont Martine parle reflète la punition divine de la désobéissance. Creuser dans le passé familial n'aboutit à rien, si ce n'est plus de doutes, de trous de mémoire et de blancs. La femme de sel qu'elle a pu être commence à s'effriter parce qu'elle réussit à se détacher du joug familial. L'écriture lui redonne la vie : la vie du personnage de Martine qui peut pleinement et finalement se dissocier de la personne Martine Delvaux. L'auteure s'efface petit à petit pour laisser place à la narratrice.

Désormais, forte de sa nouvelle peau, elle ne peut que regarder devant : « [...] et que je regarde devant moi au lieu de me tordre le cou en essayant d'attraper le passé, puisque de toute manière on ne peut jamais vraiment voir derrière soi, que regarder derrière ne sera jamais qu'un geste fait à moitié. » (130). Tel un papillon sortant de sa chrysalide, elle s'est libérée de l'emprise que pouvait avoir sa famille, mais également son écriture. Le roman s'évertue à déployer le prisme identitaire de Martine Delvaux et ne cesse de concrétiser une construction de soi fictive.

### **2.3.2 La construction du personnage**

Au fil de l'écriture, la narratrice prend de plus en plus d'aisance dans la création de son personnage. À force d'écrire, les mots finissent par se dévoiler à elle-même, révélant ainsi leur vraie nature : « Je ne sais pas pourquoi j'écris sinon pour mettre à la place de rien des mots qui eux aussi ne sont rien, mais qui ont l'avantage de meubler la place laissée vide. » (180-181). Par ces quelques mots, Delvaux vient de définir ingénieusement ce que le rien veut dire. Car comment parler du rien sans utiliser des mots pour le représenter ? Le rien renvoie à un concept en lui-même contradictoire : puisque le rien est cette chose qui n'est pas, synonyme du vide, de la vacuité et de la quantité nulle et inexistante, pourquoi employer autant de mots pour le définir ? À s'y méprendre, on pourrait classer le rien aux côtés de la litote, puisque comme cette figure de style, lui aussi consiste à en dire moins pour en réalité dire plus. Delvaux illustre de manière ironique la définition du rien dans sa citation ci-dessus. Elle remplit le rien avec encore plus de rien. Toutefois, à la différence du rien premièrement évoqué, le sien aura pour but de « meubler la place laissée vide » (181). Il sera donc beaucoup plus riche de sens que son prédécesseur. Progressivement, les mots constituent ex nihilo leur propre signification. Effet trompe-l'œil ou bien réel coup de maître ? Le génie de Delvaux réside dans son objectif stratégique à remplir tous les blancs de

l'histoire (et par extrapolation, du récit), telle une peintre face à sa toile. Se faisant, elle laisse apparaître l'œuvre d'art qu'elle est en train de constituer : son livre. Tout comme son identité qui se révèle au fil de l'écriture, les mots révéleront leur vraie nature.

L'absence et le vide perçus au départ comme des éléments entravant la progression du personnage s'avèrent être des piliers constitutifs du récit. Ils nourrissent l'imaginaire créateur de la narratrice et l'aident à se réaliser pleinement. À partir du rien qui lui a été donné, Martine parvient à modeler un récit riche en caractéristiques uniques sur l'exploration d'un moi controversé.

### **2.3.2.1 Comblant les failles du récit**

Bien qu'une seule version de l'histoire lui ait été contée, Martine refuse de baser son identité sur cette imposition : « Je refuse d'être cette fille-là, une fille sans histoire. » (121). Selon elle, la version dictée au cours de sa vie n'est autre qu'une histoire sans histoire, puisqu'elle ne lui apporte rien de substantiel. Ainsi, son travail d'écriture est justifié par un désir insatiable de « remplir des trous, [de] mettre des mots à la place des blancs » (121). Les personnages centraux tels que le père et la grand-mère, satellisés autour de son récit, ne servent que de prétextes à son histoire, le but ultime étant de s'imposer au sein de son roman et de faire d'elle *le* personnage principal.

Toute sa vie a été rythmée par le fardeau d'une grand-mère et d'une mère honteuses, par les silences lourds de sens et enfin par des blancs qui l'empêchaient d'avancer : « Il y a tant de blancs, et toute ma vie j'ai hésité [...]. » (124). Trop longtemps elle n'a pas osé écrire son histoire à cause de la honte qu'elle portait en elle, tel un boulet attaché à son pied (132-133). Les nombreux parasites viennent saboter son écriture pour en fin de compte réussir à semer le doute dans son

esprit : « J'écris en flânant, presque somnambule. Je ne sais pas si je rêve, et je ne sais pas si j'invente. Je passe d'une fenêtre à une autre, je fais des bonds dans le temps, j'avance à l'aveugle en maintenant un peu de distance avec les choses que je raconte, de peur d'être emportée ou avalée. » (101). Avons-nous affaire à un récit rêvé, vécu ou bien inventé de toutes pièces ? La narratrice arrive à un point où le doute pesant et constant autour de son histoire l'empêche de distinguer ce qui est vrai de ce qui ne l'est pas. Les frontières établies entre le vécu et le rêve s'estompent et la confusion du récit prend le dessus.

Delvaux souffre de cette histoire handicapante pour la construction de soi. Elle se retrouve perpétuellement prise entre deux feux. L'écriture a beau agir comme révélateur de la vraie nature du personnage, malgré tout, elle peut aussi s'avérer être une entrave. C'est une des raisons pour lesquelles, Martine ne peut certifier que l'histoire qu'elle écrit soit vraie. De plus, étant donné que le doute a été un leitmotiv tout au long de sa vie, il lui paraît plus simple d'affirmer que son histoire est une histoire inventée, plutôt que réelle : « Mon histoire est une histoire inventée, non seulement parce que je ne la connais pas, mais parce que je n'arrive pas à l'imaginer, comme si l'imagination elle-même avait été verrouillée, interdite par ce cirque du silence dans lequel on m'a enfermée [...]. » (67). Avouer inventer son histoire signifie reprendre le contrôle du récit. Cela lui permet également de faire une déclaration véridique et, par conséquent, affirmer un fait sans aucune hésitation. En d'autres termes, c'est un autre morceau du puzzle que la narratrice se réapproprie. Néanmoins, ce morceau est aussi inventé. Ce qu'elle se réapproprie c'est l'espace laissé par le morceau, elle doit ensuite le repeindre pour qu'il s'adapte au reste du puzzle.

L'incapacité à s'exprimer librement découle du tabou familial. Le texte est jonché de non-dits à tel point qu'oralement, le lecteur peut lui-même l'entendre :

Je ne *sais* pas *ce* qui *s'est* passé, *s'il* a été question de membrane protectrice à *placer* entre les peaux avant de les mélanger, *si* la question

a été posée ou *si* rien n'a été dit, *si* le silence était d'or parce que de toute manière, *c'était* à elle de *s'en* occuper. *Ce* que je *sais*, *c'est* que ma vie est le résultat de l'ignorance ou de l'inconscience, de l'insouciance ou d'un malentendu, et dans tous les cas, d'une erreur et d'un accident. (48, je souligne)

Les allitérations en « s » des mots en italique suggèrent de garder le silence. C'est comme si quelqu'un, la grand-mère ou les parents disait à Martine de se taire, comme on le fait pour un enfant indiscret. On lui dit : « chut ! ». Dans cet extrait, Martine a sursémiotisé la commande de silence et de non-dits entre les mots et les lettres de son texte. Désormais, seul le bruit constant et gênant du sifflement perdure. Martine est priée de se taire, tout comme de taire ce lourd passif du silence qui lui est transmis. Ne rien dire, ne rien demander et surtout ne rien écrire pourrait être les sous-titres de ce roman. Consciente de ce fardeau qui pèse sur elle, Martine confie avoir bravé l'interdit et se décide à écrire, car garder en soi un si lourd empêchement la détruirait.

Se plongeant dans une optique de libération et d'affirmation de soi, il est essentiel pour elle de se délivrer de ses secrets et de ses tabous destructeurs. Ainsi, la prise de parole à travers l'écriture constitue une première étape vers une reconnaissance individuelle de sa propre identité. Elle sait qu'elle écrit « comme si c'était [s]a dernière chance », puis de dire « comme si je devais, après, me taire à jamais » (102). En écrivant, elle s'octroie le droit à la parole. Elle s'autorise à s'exprimer librement et abolit toutes chaînes castratrices. Les repères familiaux qui jusqu'alors ne représentaient que ses seuls et uniques repères, laisseront place à de nouveaux, plus en adéquation avec Martine.

### **2.3.2.2 Les nouveaux repères**

À défaut d'avoir des repères familiaux sûrs, Delvaux s'entoure de nouvelles références tirées du monde cinématographique et littéraire. Tout comme son désir de contextualiser son

histoire au cœur des récits historiques, les références textuelles et cinématographiques justifient le côté fictif de son récit. Cela passe tout d'abord par des emprunts à des termes techniques tels que : « Travelling avant. J'ai vingt ans. » (18), répété plus loin : « Travelling avant. J'ai quarante ans. » (31), pour montrer la progression de son récit, mais aussi l'évolution du personnage en peu de temps. Pour illustrer le passage d'une scène à une autre, comme dans un film, elle écrit en début de paragraphe : « Fondu enchaîné. » (68). Enfin, elle associe son récit à une histoire de série télé et décrit mot à mot l'action d'avancer et de rembobiner une cassette vidéo : « Les images défilent en accéléré, puis je fais marche arrière à toute vitesse, pour recommencer. » (131). L'ellipse temporelle et les termes techniques donnent un effet plus visuel à son écriture et permettent d'ancrer son histoire dans le continuum des histoires fictives.

De plus, on peut observer une surcharge d'histoires fictives servant à créer plus de confusion au sein du récit. Plusieurs strates narratives s'accumulent au fil du roman. À l'origine, on retrouve l'histoire principale, celle de la narratrice, qui écrit sur sa vie, mène une enquête des origines qui est en même temps une enquête intérieure. C'est une histoire qu'elle compare facilement à une série policière : « Ma vie est un polar sans meurtres, sans détectives et sans victimes, un film mal casté et mal monté, un récit sans rien et sans fin. » (98). À cette première couche, s'ajoute le deuxième niveau narratif et fictif, celui des films et des feuilletons que Martine regarde : « Je fais des allers-retours entre mon histoire et l'intrigue d'une série télé qui me happe et dans laquelle je plonge, moins pour oublier ma propre vie que pour arriver à y penser. » (68). On remarque le risque de transfert possible qui peut s'opérer entre le visionnage de la série télé et l'écriture de son récit. Les « allers-retours » dont elle parle témoignent de ce constant va-et-vient entre la fiction et la réalité. La fiction peut donc nourrir le récit originel de Martine. Enfin, le troisième niveau narratif est représenté par l'autre histoire qu'elle écrit en parallèle de la sienne,

une histoire vraiment fictive et sûrement inspirée du cinéma : « J'écrivais une seule scène, toujours la même, je la racontais sans cesse, fascinée, j'étais en orbite autour d'elle. C'était l'histoire d'une actrice, [...] » (27). Une jeune femme qui comme celle de la série télé oscille entre la vie et la mort. Martine n'arrive pas « à la quitter, à la faire mourir ou à la réveiller » (29). L'omniprésence du monde de la police, que ce soit grâce à un champ lexical vastement développé (99), ou bien grâce aux différentes références cinématographiques ou textuelles inscrivent le récit de *Blanc dehors* dans une filiation romanesque et non plus autobiographique. Roland Barthes l'avait déjà expérimenté dans son œuvre *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) et Régine Robin explique le processus dans son livre *Le Golem de l'écriture* (2005) :

Personnage de roman ? donc fictif ? ne coïncidant pas avec lui-même, avec son image, pris dans un imaginaire dont il cherche à se mettre à distance tout en le mettant en scène, en le piégeant tout en s'y laissant prendre ? Barthes s'en explique lui-même en affirmant que son texte est un roman et non une biographie, qu'il s'est mis en scène comme un personnage de roman, un personnage auquel rien de romanesque n'arriverait. (20)

Martine Delvaux est ce personnage de roman auquel rien de romanesque n'arrive puisque c'est une fille qui est « mal née, du côté des cravates plutôt que des bombes » (45). C'est une fille qui refuse d'être sans histoire (121). Enfin c'est une femme qui aurait préféré que sa vie se déroule autrement afin de pouvoir légitimer son récit : « Si ce père était mort au lieu d'avoir fui, si ma mère m'avait abandonnée, j'aurais l'impression d'avoir une histoire à raconter au lieu de ce récit auquel je suis incapable d'accorder une légitimité parce qu'il est invisible. » (121). En légitimant son récit, elle le transforme en une histoire racontable, valable aux yeux de tous. Elle ne ferait pas face à des regrets qui ne cessent de la hanter, et elle embrasserait pleinement son histoire : « On dit qu'il n'y a pas d'histoires moins importantes que d'autres, ni de hiérarchie de la souffrance, et pourtant... J'ai souvent regretté de ne pas porter dans ma chair une histoire qui me donnerait

*vraiment le droit* de vivre avec les fantômes, la *permission* de *souffrir* d'une souffrance *vraie* parce que *vérifiable* par des *faits*. » (132, je souligne). Martine souligne avec force le désir de justification et de possession d'une histoire racontable. Selon elle, son histoire originelle est trop banale pour pouvoir être écrite ; par conséquent, il est nécessaire d'inventer ou bien de broder des éléments fictifs pour la rendre plus attrayante, voire justifiable. Ainsi, il ne va sans ironie qu'elle retrouve toute « une généalogie de héros » (45) qu'elle a pu se créer, un père absent, inexistant et donc fictif, des faits pas toujours identifiables (cf. Les archives de la crèche, 85) et enfin une histoire qui ressemble étrangement aux histoires des séries policières. Martine Delvaux sème le doute en jouant avec les limites de la fiction et de la réalité. En contextualisant son récit par des événements historiques, elle fournit des éléments permettant de justifier son histoire, mais en utilisant des références policières, elle inscrit son histoire dans la lignée des récits fictifs. En d'autres termes, son histoire est une histoire « échafaudée sur mille silences » (16).

Parfois Martine s'aide de quelques photos pour alimenter son récit, mais aussi pour faire ressurgir les potentielles histoires, comme lorsqu'elle essaie de savoir ce que sa mère a pu ressentir lors de la naissance de sa fille : « C'est ce qu'on voit sur la photo, et au centre, une jeune femme sombre, coupe pixie, des mèches lui caressent le visage. » (17). Ou bien pour parler de moments que la famille aurait bien aimé ne pas vivre : « Sur la photo, je suis emmaillottée de blanc, c'est l'hiver, je suis dans les bras de ma tante, celle qui préférerait que ma mère aille porter son gros ventre ailleurs. » (64). Ou encore pour effacer toute trace du père : « Le visage de ma mère est meurtri, [...] tourmenté par le remords d'avoir détruit la seule image qu'elle avait, une photo de lui qui aurait pu me dire quelque chose, une image détruite pour tourner la page [...]. » (20-21). Le support photographique chez Delvaux comme chez Ernaux permet une mise à distance entre le sujet de

l'énoncé et le sujet de l'énonciation. Il permet au trauma de s'extérioriser autant verbalement que visuellement.

On retrouve cet effet de distanciation avec soi-même chez les deux auteures, avec le jeu énonciatif. Tantôt écrit à la première personne du singulier, tantôt à la troisième personne du singulier, le passage de l'une à l'autre amplifie le détachement au sujet : « Elle se souvient qu'elle était seule dans la pièce quand elle l'a fait, et que soudain, elle s'est sentie gênée, comme si on l'avait espionnée et qu'elle venait d'être prise en défaut. Comme si elle était coupable d'avoir osé lui écrire. » (11). L'accent est mis sur la narratrice mettant en scène une version plus jeune d'elle-même. L'utilisation du pronom personnel « elle » implique une séparation totale avec le sujet. Pour Martine, cette enfant ne représente plus une partie d'elle-même. Désormais, *elle* appartient au monde de la littérature.

Les références à l'œuvre d'Annie Ernaux ne sont pas anodines puisque Martine Delvaux, en tant que chercheuse, a publié deux articles à son sujet : « Des images malgré tout. Annie Ernaux/Marc Marie : *L'Usage de la photo* » (2006), offre une étude intéressante sur l'usage de la photographie comme stimulateur d'écriture dans les récits. Delvaux y intègre aussi les réflexions de Roland Barthes, qui en 1975 avait expérimenté les effets de la photo dans son œuvre déjà citée. L'autre article, publié en 2002, s'intitule « Annie Ernaux : Écrire l'Événement » et s'intéresse au thème de l'avortement. Des vies avortées aux récits avortés, Delvaux analyse la question de toutes ces histoires qui n'ont pas eu la chance d'être racontées (comme la sienne dans *Blanc Dehors...*). Dans son article, elle parle de « filiation féminine » où « viennent se fondre les femmes ordinaires, les avortées, et les artistes, écrivaines et héroïnes de romans » (134). Et d'Ernaux de « tenter d'écrire, de remplir, ce blanc, comme une parenthèse laissée vide, comme un ventre vidé. Un avortement avorté. » (134).

Nombreuses sont les références intertextuelles dans le roman de Delvaux, qu'elles soient littéraires (de l'Antiquité à nos jours), religieuses, ou cinématographiques<sup>27</sup>, toutes servent à inscrire le roman dans la longue filiation romanesque. Comme le démontre Ralph Sarkonak dans son article « La présence de l'absence : *L'inauguration de la salle des vents* de Renaud Camus<sup>28</sup> » (2010) : « Les intertextes qui parsèment le roman sont aussi une façon d'ancrer une présence absente dans le fil de l'écriture. Parfois les auteurs qui ne sont pas nommés paraissent dans le roman grâce à la citation d'un de leurs titres. » (390). Ainsi, cette omniprésence de l'absence que l'on retrouve également dans le roman de Delvaux est déployée sous plusieurs formes.

L'absence de soi, de père, de repères, d'histoires, de souvenirs, de mémoire, mais aussi l'absence de mots pour dire les choses : autant de problématiques qui parcourent l'écriture de Martine et pour lesquelles seul le récit semble pouvoir apporter les éléments salvateurs.

### 2.3.2.3 Façonner le récit

Delvaux vit dans le rappel constant de son incapacité à produire une histoire, quelle qu'elle soit : « Je suis incapable d'inventer des histoires parce que celle que je porte en moi est une histoire que je réinvente sans arrêt [...] ». (82). Vécu comme un handicap, ne pas avoir un héritage familial ou une histoire complète à transmettre l'empêche d'écrire. Mais *Blanc dehors* demeure un

---

<sup>27</sup> Par exemple, lorsqu'elle pense au titre de son roman, elle déclare en avoir donné plusieurs qui ont été « gribouillés puis raturés, aimés puis rejetés et parfois aimés à nouveau » (23). Ce sont des titres « comme des noms empruntés, échangés, imposés et impossibles à adopter : *Le livre orphelin*, *Les bâtards*, *La géométrie des âmes*, *Comment habiller un fantôme*, *La belle endormie*, *Dans mon dos*, *Toutes les femmes aiment un fasciste*, *Le père qui ne s'est pas fait*, *Le mauvais sort*, *Gone baby gone* » (23). Chacun de ses titres fait écho à des œuvres littéraires telles que *Les désastreuses aventures des orphelins Baudelaire* de Lemony Snicket, pour *Le livre orphelin* ; *Hamlet* de William Shakespeare, en référence à *Comment habiller un fantôme* ou encore *La belle au bois dormant* de Charles Perrault, pour *La belle endormie*. Il y a aussi *Gone Baby Gone* directement emprunté du film éponyme de Ben Affleck sorti en 2007, lui-même adapté du roman de Dennis Lehane (1998). Tout comme *Le père qui ne s'est pas fait* pourrait renvoyer caricaturalement à *La gloire de mon père* (1957) de Marcel Pagnol.

<sup>28</sup> Dans *Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*. Nota bene, 2010.

modelage par la narratrice de Martine Delvaux. À chaque page, elle façonne la nouvelle identité de son personnage qui s'inspire de plusieurs autres figures féminines. À travers le mot *femme*, Martine va lier toutes les femmes de son roman pour qu'elles ne partagent plus qu'une seule et même histoire. Toutes vivent et ressentent les mêmes peines et douleurs ; toutes représentent à la fois la collectivité et l'individualité derrière l'adjectif démonstratif « cette femme » (105). Ces femmes sont tantôt fictives : « [...] mon personnage de femme plongée dans le coma dans une chambre d'hôpital [...]. », tantôt réelles : « [...] cette femme tombée comme ma mère quand elle était jeune fille [...]. » (105). En fin de compte, elles s'unissent toutes pour décrire une seule et même personne : la narratrice. Au sein du même paragraphe, Delvaux lie l'histoire de sa mère à la sienne. Toutes ces femmes ont enfanté une autre femme, la filiation provient et découle uniquement d'elles et non plus de la figure paternelle puisque ces femmes tombent enceintes « comme malgré elle[s] » et sont nées « d'un mystère ». Ainsi le personnage de Martine Delvaux se nourrit de chacune de ces femmes qui se trouvent dans son roman. Toutes ces femmes (réelles ou fictives) ont contribué à l'élaboration de Martine :

La jeune femme amoureuse d'un inconnu, c'est moi.

Celle qui dépose son bébé à l'orphelinat, c'est moi.

La jeune femme qui erre dans les rues de Québec, tête baissée devant un horizon invisible, démunie, paniquée et déterminée, c'est moi.

La femme amnésique, tombée, meurtrie, la femme endormie en chien de fusil, c'est moi aussi.

Je suis toutes ces femmes-là. (185)

On reconnaît aisément la référence à sa mère aux deux premières lignes, mais il est tout à fait envisageable que cette « jeune femme » soit une femme lambda. La répétition en fin de phrase du présentatif « c'est moi » agit comme gage de l'identité à attribuer à cette femme inconnue. « C'est

moi » renvoie automatiquement à la personne qui écrit, donc la narratrice Martine Delvaux. C'est comme si, devant elle, se trouvait une photo ou une description de toutes les femmes de son histoire et que, munie d'un tampon, elle estampillait chacune d'entre elles. Paul Ricœur explique la double lecture que nous pouvons faire d'une œuvre parce qu'elle peut être à la fois considérée comme objet d'art, et comme représentation de l'objet peint :

Prenons, dit Aristote, un exemple : la figure peinte d'un animal. On peut faire de ce tableau une double lecture : soit le considérer en lui-même, comme simple dessin peint sur un support, soit comme une *eikon* (« une copie », disent nos deux traducteurs). On le peut, car l'inscription consiste dans les deux choses à la fois : elle est elle-même et la représentation d'autre chose (*allou phantasma*); ici, le vocabulaire d'Aristote est précis : il réserve le terme *phantasma* pour l'inscription en tant qu'elle-même et celui d'*eikon* pour la référence à l'autre que l'inscription. (21)

Selon ces propos, toute œuvre est constamment double : dans sa conception, mais aussi dans sa lecture, puisqu'il y aura toujours une personne extérieure à qui s'adresse l'œuvre. L'objet en tant que tel unit par sa présence le confectionneur et le destinataire de manière intrinsèque et inconsciente. En somme, puisque la narratrice renvoie toutes les femmes de son récit vers sa personne, et qu'à aucun moment dans tout le roman il n'est clairement stipulé qu'il s'agit de Martine Delvaux narratrice qui raconte son histoire, la fictionnalisation de Martine Delvaux est établie. En disant qu'elle est « toutes ces femmes-là » (185) – auparavant décrites comme des personnages individuels –, elle rassemble sous une seule et même identité ces femmes et les présente au lecteur comme n'étant plus plurielles, mais uniques. D'histoires fragmentées et d'identités multiples, on passe à *une seule* histoire et *une seule* identité. Sous les traits de l'auteure du livre, la narratrice reste un personnage qui s'est nourrie des histoires d'autres personnes et personnages de la littérature française.

À ce propos, Régine Robin<sup>29</sup> rappelle les définitions d'autofiction données par Michel Contat qui décrit l'écrivain de l'autofiction comme un artiste qui décide d'incorporer certaines couleurs, tonalités, styles, etc. à son œuvre. L'écrivain fait un travail de sélection et de choix. Tandis que Vincent Colonna définit « ainsi une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » (76). Le narrateur serait donc un homonyme de l'écrivain. Ils partagent le même patronyme, mais le narrateur a une histoire légèrement différente de celle de l'auteur. Dans les récits d'autofiction, nous avons affaire à des récits où le dédoublement de soi est omniprésent, où la frontière entre réalité et fiction est consciemment malléable pour créer un certain effet chez le lecteur. L'altération de la limite donne au récit une teinte intrigante pour les auteurs ainsi que matière à réflexion. Comme Philippe Lejeune le démontre dans son chapitre « L'irréel du passé », l'exploration du moi interroge, car les « "moi" ont une identité plus ou moins élastique, plus ou moins feuilletée, mais toujours multiple » (21).

Chez Delvaux, la construction de soi passe par une structure référentielle historique et littéraire. Lorsque les repères familiaux ne remplissent plus leurs fonctions, elle va chercher à établir de nouvelles connexions en accord avec sa personnalité. La figure de l'Autre s'impose comme la nouvelle référence contre laquelle se projeter et se construire. Ainsi, Delvaux opère constamment une construction de son identité en écho et elle se base sur les images de l'Autre qu'elle porte en soi. Au fil de l'écriture, elle arrive à inscrire une identité de plus en plus sûre et précise. Le doute qui plane autour de son existence et de son histoire commence à s'estomper pour enfin laisser place à un récit empreint des traces identitaires de Martine Delvaux. Désormais le roman révèle au grand jour l'identité du personnage.

---

<sup>29</sup> Dans son chapitre « L'autofiction, le sujet toujours en défaut » (1992).

### 2.3.3 Restituer la vérité

Après avoir remonté le fil des origines parentales et contextualisé le récit de la narratrice, il ne reste plus à Martine Delvaux qu'à reconstituer le grand puzzle de son identité autofictive. La question se pose alors : pourrait-on considérer les nouvelles écritures du XXI<sup>e</sup> siècle comme des copies du réel ? Il y a une volonté d'ancrer le récit fictif dans un contexte réel ; rendre le fictif plus proche du réel. Aujourd'hui, un bon nombre de romans ne cessent de troubler les références et de jouer avec le lecteur. La lecture devient non plus passive, mais active ; elle constitue en elle-même une construction permanente de ses propres caractéristiques. Ainsi, à mesure que Martine modelait son personnage de fiction, il y avait une mise en abyme du récit qui prenait place : « J'ai fini par l'abandonner, quelque chose a cédé, j'ai recommencé, mais sans vraiment m'éloigner. Au fond je suis restée à côté d'elle [son "personnage d'actrice" (185)], tout près. C'est là qu'est né le livre que vous tenez entre vos mains, en pleine tempête. Quand tout était blanc, dehors<sup>30</sup>. » (186, je souligne). L'apostrophe au lecteur le renvoie à sa réalité puisque, dès les premières pages, l'identité de la narratrice restait incertaine. Ce dernier prend conscience de son statut de lecteur. Le roman aux allures de roman autobiographique devient tout à coup un roman autofictif étant donné que Martine Delvaux s'est construit un « personnage d'actrice ». Le lecteur est interpellé dans la lecture qui tout à coup devient concrète, matérielle en ce sens que le récit qu'il lit n'est autre qu'une histoire inventée pour les besoins littéraires. L'écriture n'est qu'un processus de modelage d'idées,

---

<sup>30</sup> Ces deux derniers mots rappellent le titre du roman et créent un autre effet de mise en abyme. La figure du double que nous évoquions dans la partie III était déjà présente dès le pacte de lecture, car les mots « blanc dehors » peuvent renvoyer à différentes réalités. Tout d'abord, celle de l'hiver québécois où le blanc signifie l'hiver et constitue ici une métonymie. Puis, celle du « blank » en anglais, cet espace vide prêt à être rempli si nécessaire. Le blanc de l'histoire de Martine ainsi que de tous ses ancêtres. Mais aussi le blanc en tant que non-dit, censure sur l'histoire du Québec et de la famille.

« Quand tout était blanc, dehors » donne aussi un espoir à la reconstruction de Martine. Elle peut enfin y mettre des mots ou de la couleur à son histoire.

tout comme l'était la création de multiples personnages tels que la mère, la grand-mère, mais aussi le père et enfin la narratrice : « J'écris à la manière d'un potier qui fait tourner la glaise pour la modeler jusqu'à ce qu'au fil des caresses surgisse un objet. » (154). L'objet auquel la narratrice réfère n'est autre que le livre que nous tenons dans les mains. Durant les cent quatre-vingt-six pages du livre, tout le travail de la narratrice visait à légitimer et à corroborer son histoire pour que naisse l'identité du personnage Martine Delvaux. Les mots ne comportant pas la puissance désirée pour affirmer son existence, matérialiser l'histoire a pour effet de la rendre vraie : « Peut-être c'était pour voir si c'était vrai, parce que de le dire avait pour effet que les mots collaient à la réalité » (158). Ces mots qui ne disent rien, qui sont absents et silencieux, ces mêmes mots réunis et mis bout à bout ont commencé à constituer l'histoire indicible de la narratrice. Le rien a fini par dire et l'absence à être présente. La narratrice a pris pleinement possession de son histoire et de son identité fraîchement affirmée.

### **2.3.3.1 Être la détentrice de son histoire**

La narratrice reprend possession de son histoire fictive grâce à un travail continu de repoussements des contraintes familiales, sociétales et scripturales. Elle cherche en permanence un équilibre pour pouvoir dire les choses, mais aussi les écrire : « Je cherche la musique juste, je cherche pendant des mois. [...] J'écris dans la honte de raconter, dans la peur de blesser, mais surtout dans la terreur de ne pas y arriver. Souvent, je n'entends plus le son de ma voix. » (16). Malgré toutes les peurs qui l'entourent, elle décide de les combattre et d'écrire enfin son histoire. Il est important qu'elle franchisse ce stade et se détache de toutes les chaînes qui la retenaient. La jeune femme qui refusait d'être une fille sans histoire (121) en a désormais une. Les mots qui originellement servaient à combler le trou créé par l'absence ont fini par révéler leur vraie nature

en dévoilant une histoire fragmentée, mais riche de dépassement de soi. Le combat qui pouvait se dérouler entre sa famille et la narratrice se passe entre la narratrice et son propre texte. Le plus dur était de mettre les mots sur l'indicible, et cela s'avérait parfois douloureux : « Souvent je ressens une envie folle de faire violence à ce texte, couper, vider tordre les phrases pour les faire rentrer en rang, forcer l'histoire, corseter le récit, faire à ces pages ce que je ne peux pas faire avec ma vie. » (124). L'écriture lui donne la possibilité de réadapter les pans de son passé, de les réajuster pour qu'ils puissent s'aligner avec son identité kaléidoscopique.

Le texte représente la fin d'une lignée de personnages sans histoires, sans voix et sans héritage. La narratrice s'impose comme la porte-parole de tous ces personnages invisibles. En dépit de la peine et de la difficulté rencontrées, elle refuse d'abandonner l'écriture, car l'arrêter signifierait poursuivre toute une tradition de silence : « J'ai souvent eu envie d'abandonner ce texte. Si je l'avais fait, je me serais abandonnée à l'abandon lui-même, c'est l'abandon qui aurait fini par l'emporter. » (149). Elle brise le cercle vicieux dans lequel elle a vécu toute sa vie. Elle décide de raconter ce qui n'a pas été raconté, de dire ce qui n'est pas dit et d'écrire ce qui n'a pas été écrit. Elle n'est plus cette enfant victime de l'absence de son absent ni de l'absence d'héritage, mais elle devient cette femme qui reprend pleinement possession de son histoire, quelle qu'elle soit. Tel le phœnix qui renaît de ses cendres, Martine Delvaux renaît de son passé et devient la réelle détentrice de son histoire.

### **2.3.3.2 Embrasser le personnage qu'elle est**

La connaissance de soi dépend d'une réflexion intérieure propre à chacun, perpétuellement soumise aux actions du temps, de l'espace et de l'Autre. Le renvoi à des instances extérieures permet à l'individu de mieux consulter sa personne et ainsi reconnaître ses traits caractéristiques.

Une meilleure connaissance de soi a permis à Martine Delvaux d'embrasser réellement qui elle est, c'est-à-dire un personnage de fiction. Son identité révélée, le lecteur comprend mieux les étapes d'écriture par lesquelles elle est passée. Les longs passages où la narratrice s'imagine une autre vie, un père présent, ou bien la vie passée de sa mère, ou encore ce que sa vie aurait été si elle avait été adoptée, tout ce champ de possible ne fait que refléter ce que Philippe Lejeune appelle le « processus de réparation » : « L'irréel du passé aboutit donc à changer le présent. Le processus de réparation, s'il reste une fiction au niveau de l'histoire, devient une réalité dans le discours. » (40). À travers l'écriture, la narratrice a pu mettre des mots là où l'auteure ne pouvait pas le faire. La fictionnalisation de soi permet un travail de catharsis nécessaire à la découverte de soi. En fin de compte, tout se passe dans l'écriture, puisque c'est elle qui sera l'élément déclencheur et libérateur d'une identité opprimée. Elle viendra combler les défauts du vide, les blancs d'un passé inconnu et non vécu et offrira la possibilité de se construire au sein du récit. C'est ce que Danielle Deltel<sup>31</sup> expliquait au sujet de Colette, la projection de soi via l'Autre permet une découverte plus profonde et riche de son propre être :

Colette va ainsi jusqu'au bout de son entreprise : elle se disait par l'intermédiaire de personnages de fiction, elle va maintenant se dire comme personnage de fiction. Cette démarche originale est née de la prise de conscience de ce qu'impliquait la forme d'écriture pratiquée jusque-là. On n'écrit pas impunément : on construit l'autre comme soi, on se découvre dans l'écriture, l'écriture modèle la vie. (130)

S'exprimer sous les traits d'un personnage de fiction aux caractéristiques réelles représente selon Deltel, la nouvelle ère du soupçon qu'est l'écriture de l'autofiction. Il y a un refus d'écrire « une autobiographie innocente » et un désir de « se peindre exactement, et de faire savoir que c'est bien soi qu'on peint. Et en même temps on a conscience que, dès qu'il y a récit, c'est-à-dire mise en

---

<sup>31</sup> « Colette : l'autobiographie prospective » dans *Autofiction & Cie*, Doubrovksy, S., Lecarme, J., et Lejeune, P. (dirs), Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993.

forme, il y a fiction. L'autofiction exhibe le fait que toute autobiographie est, par nature, fiction de soi » (134). En partant du principe que dès qu'il y a projet d'écriture, qu'il soit fictif ou biographique, le récit demeure dans les deux cas une fiction de soi.

Le fait de se raconter plonge l'écrivain automatiquement dans un statut de mise en récit de soi. C'est comme s'il y avait une dilution, une décantation de soi à travers le fil de l'écriture. S'écrire opérerait une transformation de soi, autrement dit, de personne réelle, l'écrivain devient un personnage. Il y a une transformation de la personne en personnage. La construction en double se retrouve avant tout en soi et non plus via l'Autre en première instance. Le personnage que construit Martine Delvaux n'est autre qu'une réflexion plus ou moins similaire d'elle-même. En s'écrivant, elle insuffle la vie à son double, la narratrice, mais également à elle-même. L'écriture permet à Delvaux une concrétisation et une pérennisation de soi : « Je n'existe que quand j'écris, ou quand, pendant un moment, je sens le désir d'en finir puis l'urgence de la vie. » (181). Martine Delvaux par Martine Delvaux représente un récit de soi empreint de codes littéraires des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Elle est à la fois Pygmalion, le créateur, et Galatée, la muse. Martine marie les traditions d'une littérature d'expérimentation et de découverte, à une littérature d'exploration et de révélation. Elle invente un nouveau récit où l'écriture façonne une narratrice prête à devenir l'unique maîtresse de son histoire, et où elle n'est plus que l'instrument de la volonté de son propre personnage.

### **2.3.3.3 Révélation de soi**

Le roman de Martine Delvaux prend place parmi les œuvres littéraires du siècle où l'une des questions principales s'oriente autour du sujet à travers l'écriture. Dans l'ouvrage collectif *Le roman français de l'extrême contemporain*, toutes les réflexions portent sur la « notion de sujet »,

à savoir qu'est-ce qui fait le sujet ? Qui dit et écrit le sujet ? Et enfin comment se comporte le sujet de nos jours ? Comme l'indique Barbara Havercroft dans son introduction : « Cette préoccupation pour l'acte de dire et de se dire reflète le prolongement d'une réflexion approfondie sur la notion de sujet, à la suite de la mise en question de ce dernier par divers courants théoriques (philosophique, psychanalytique, structuraliste, poststructuraliste), ainsi que par sa crise provoquée par des événements marquants du XX<sup>e</sup> siècle. » (16). *Blanc dehors* s'inscrit dans ce nouveau courant où on assiste à une révélation du sujet écrit. Désormais le sujet qui s'écrit est un sujet qui « se découvre et qui s'invente lors de l'acte d'écrire » (16). À de nombreuses reprises, Martine avoue vouloir changer d'histoires, d'imagination, ou bien être quelqu'un d'autre pour réussir à libérer la femme qui résidait en elle. Une femme qui est le produit d'un récit de filiation généalogique, mais aussi littéraire. L'auteure Martine Delvaux s'est peu à peu effacée pour laisser place à la narratrice Martine Delvaux : « Celle dont je me suis détournée après avoir tourné autour d'elle sans comprendre pourquoi et sans savoir comment dénouer l'emprise. Comme si j'attendais que la fiction la réveille. Ou qu'elle me réveille, moi. » (185). C'est à la toute dernière page que l'auteure cesse de brouiller les frontières et se met à écrire. Au fil de son œuvre, il y a eu un va-et-vient entre elle et sa narratrice. Entre elle et ses multiples *moi* représentés par les personnages qu'elle a créés, et notamment sa version fictive. La fiction a eu un double impact sur la narratrice et l'auteure : grâce à l'écriture, toutes deux renaissent des cendres d'un passé problématique. Elles ont pu reprendre pleinement possession de leur histoire et donc de leur identité.

Forte de sa reconstruction identitaire, la narratrice avoue n'être que le résultat d'un travail constant de la réflexion sur soi. La fictionnalisation de soi permet de se mettre en scène afin de révéler l'essence des multiples moi qui résident en Martine. Dans *Le Golem de l'écriture : de*

*l'autofiction au Cybersoi*, Régine Robin reprend les travaux de Doubrovsky à propos de l'autofiction et propose une analyse ciblée de ce que l'on appelle autofiction :

Ce que Doubrovsky a à nous dire ici est d'une grande importance. En premier lieu, l'autofiction est fiction, être de langage, ce qui fait que le sujet narré est un sujet fictif, parce que narré, dit dans les mots de la langue maternelle ou supposée telle. Fictif, parce que le texte contemporain en particulier, qu'il s'agisse de récit, de roman, d'autobiographie ou d'autofiction, s'acharne à brouiller les marques et les repères, à raffiner sur la polyphonie du sujet, sur son éparpillement, sur son incapacité à s'encadrer sur sa propre image par toutes sortes de procédés d'écriture, des mises en texte qui vont du double à la ventriloquie en passant par les effets de voix : voix du dedans, voix du dehors, voix actuelles, voix anciennes, voix familières, voix étrangères, voix qui racontent des histoires, voix qui associent, etc. (25)

Les auteurs contemporains ont affaire à une complexité plus aiguë du sujet. Tout repère se voit remis en question ; or, comme nous l'avons démontré, l'exploration de la psyché du moi provient d'une longue lignée de traditions littéraires troublées. Il en résulte ainsi des récits de soi problématiques où le sujet ne saurait comment se définir selon de nouveaux cadres référentiels. Ainsi, le seul recourt disponible aux auteur.e.s d'aujourd'hui est de se tourner vers soi.

En somme, que faire du récit de Martine Delvaux ? La fiction l'a emporté et l'auteure, par petites touches minutieuses, nous fait signe dans son propre récit. Bien que le soin de la narration soit laissé à la narratrice, à deux reprises, l'auteure intervient dans son histoire pour continuer à alimenter le trouble. Il s'agit de la dichotomie qui se joue entre la vérité et le mensonge. D'un côté, la narratrice cherchait à tout prix à connaître *la vérité* sur son héritage familial (124-125), de l'autre, l'auteur insère des passages de doute au début et à la fin de son œuvre. Tout d'abord, elle annonce ne plus savoir quoi écrire et que face à l'incapacité de dire les choses, elle pouvait encore les inventer : « Une étendue de blanc recouvrait ma pensée. Je ne savais plus quoi écrire. Il ne me restait qu'à inventer, autant dire mentir. La vérité ne serait que dans ce que je finirais de fabuler. » (30). Autrement dit, seule la confession de dire qu'elle invente et crée une histoire est vraie. Pour

le reste, tout est faux. La narratrice n'est donc pas une personne de confiance. Ensuite, la fin du roman revient sur la notion du mensonge et de la création du personnage : « Qu'est-ce que je répondrais si on me demandait qui je suis ? Je ne dirais rien, ou alors, j'en profiterais enfin pour mentir. » (178). Il s'agit ici de la seule réflexion existentielle que se pose directement la narratrice. Ne sachant que répondre à la question « qui suis-je ? » pour des raisons métaphysiques, une fois de plus la fiction apparaît comme la seule et unique solution. Martine Delvaux se projette dans cette éventualité, cet irréel de la question identitaire pour en construire son histoire.

Tout le récit de Martine Delvaux tourne autour de l'absence de la figure paternelle, alors qu'en réalité l'absence provient d'elle-même. Le manque se ressent à travers son histoire imaginée, son double fictif et son écriture. La création d'une narratrice soumise aux questionnements intérieurs permet à l'auteure de faire évoluer un personnage mi-réel mi-fictif.

## **2.4 Conclusion du chapitre 2**

*Blanc dehors* démontre que plusieurs questions fondamentales et existentielles de notre société subsistent de nos jours, à savoir qui fait l'Histoire ? Qui la raconte, l'écrit et la transmet ? Martine Delvaux devient la porte-parole des histoires perdues, oubliées ou inaccessibles parce que durant des décennies les mémoires familiales sont restées scellées. Le tabou, la douleur et la honte empêchent de les transmettre de peur que l'histoire ne se répète. Or c'est en restant coi que la transmission se perpétue ; en mettant les mots à la place des blancs, Martine rompt avec une tradition de silences. Elle désamorçage les non-dits d'un héritage problématique.

L'identité a été remise en question à de nombreuses reprises, que cela s'exprime par l'utilisation de phrases au conditionnel ou de phrases hypothétiques. La construction du récit se calque sur la construction de l'identité en double. Le récit monté en spirale démontre une personne

qui ne sait comment manier les mots pour manifester son existence. La non-transmission de l'histoire paternelle, le joug de l'histoire maternelle, le tabou, le secret et enfin le projet d'écriture de se mettre en scène, de se créer un personnage justifie que sur papier Martine Delvaux devient un être de papier.

Les mots sont ceux qui l'ont cachetée, mais ce seront à travers eux que la narratrice se libérera, car en fin de compte, tout ceci n'est qu'un travail de fiction, un exercice. À mesure qu'elle se (re)crée un père, elle se crée aussi elle-même, se donnant ainsi sa propre identité. Elle est le père qu'elle n'a jamais pu avoir. L'écriture a forgé le personnage de Martine Delvaux puisque dès le départ *Blanc dehors* n'est qu'une autofiction.

### Chapter 3: *W ou le souvenir d'enfance* ou la maturation de l'identité

La construction identitaire ne passe pas seulement par l'exploration des héritages, des liens avec ses parents, des histoires racontées, elle s'inscrit aussi dans ce qui n'est pas dit. C'est dans une volonté d'ouverture à soi et aux autres que Perec décide de prendre le stylo et d'entreprendre l'écriture de son histoire, car écrire son histoire, c'est se (re)écrire. C'est regagner des pans de sa mémoire familiale et personnelle inachevée, c'est venir combler les trous causés par une Histoire avide d'événements marquants.

Le travail de Perec, à travers tout son œuvre, consiste à créer un espace identitaire auquel il pourra appartenir. *W ou le souvenir d'enfance* se présente comme cet espace où peut s'implanter l'arbre de la construction identitaire. À partir de ce roman, poussent les ramifications qui le lient à d'autres romans tels que *Lieux*, *Je me souviens*, *La Vie mode d'emploi*, *Récits d'Ellis Island*, *La Disparition*, *Les Revenentes*, *Un Homme qui dort*, *Les Choses*, et qui constituent tout un assemblage subtil de l'identité de l'auteur, chaque roman représentant une partie spécifique de lui. Ce n'est qu'en rassemblant le tout que le sujet peut pleinement se révéler. Les échos entre ses propres livres ne servent qu'à renforcer la création du personnage, du narrateur, de l'auteur et donc de l'identité Perec. Dans son ouvrage *Georges Perec : écrire pour ne pas dire* (1995), Stella Béhar note que « [la] quête personnelle passe par les voies les plus extérieures étant donné que la recherche technique sur le langage aboutit à la construction d'une œuvre d'où surgit l'identité de l'auteur. Tout se passe comme si Perec affirmait que l'écrivain, pour acquérir le droit d'écrire, doit fabriquer sa propre langue afin d'en arriver à une création authentique qu'il peut signer » (9). *W ou le souvenir d'enfance* agit en tant que clé de voûte à cette construction de par une conception narratologique unique en son genre, ainsi que par un choix de thèmes significatifs. Une double

volonté se cache derrière la quête initiale : réussir à combler les pans d'une identité fragmentée, la (re)construire, mais aussi réunir les pièces du puzzle identitaire de toute une génération.

Pour Perec, l'écriture de soi passe par la mise en fiction de sa personne et des événements vécus pendant la Deuxième Guerre mondiale. Le lecteur du roman se retrouve logé à la même enseigne que l'était Perec : observer silencieusement les scènes se dérouler devant lui sans aucun autre sens que la vue. Il est muni des mêmes doutes, absences, et obscurcissements que l'auteur puisque c'est à travers l'écriture qu'il vient y puiser connaissance et réponses. Ce n'est que grâce à la juxtaposition des histoires que le texte prend tout son sens et donnera vie à bon nombre d'identités oubliées. *W ou le souvenir d'enfance* est une invitation à reconstituer une identité longtemps fragmentée.

### 3.1 La grande Histoire

*« Lire W ou le souvenir d'enfance est une vraie torture. C'est une machinerie à laquelle le lecteur doit collaborer pour accéder à l'insupportable, à cette vérité qui n'est pas dite et qu'il doit prendre en charge. » (Philippe Lejeune, La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe, 61)*

Derrière le récit de *W* se cache la triste réalité de la Deuxième Guerre mondiale. Longtemps gardée sous silence, la vérité du roman n'éclatera qu'à la toute dernière page, laissant le lecteur stupéfié par ce qu'il vient de lire, mais également extasié par le génie de Perec. Ce dernier réside en sa capacité d'avoir réuni textes fictifs et autobiographiques, en d'autres termes il a créé une réalité altérée du monde dans lequel il a grandi. Son roman se compose de deux parties, chacune comprenant un récit fictif et un récit autobiographique. Le récit autobiographie se partage entre son enfance et son adolescence, tandis que les deux récits fictifs (l'un racontant l'histoire de Gaspard Winckler, usurpateur d'identité et déserteur; l'autre focalisé sur la vie d'athlètes vivant

sur une île mystérieuse nommée W) se font suite : la fin de l'histoire de Gaspard Winckler devient le début de W.

### 3.1.1 Perec et la Deuxième Guerre mondiale

Le 3 septembre 1939, la France et la Grande-Bretagne déclarent la guerre à l'Allemagne pour avoir rompu le pacte de non-agression de la Pologne signé le 29 août 1939 et faisant suite aux accords de Munich de septembre 1938. C'est le début de la Deuxième Guerre mondiale. Trois ans auparavant, Perec naissait de parents juifs polonais le 7 mars 1936 à Paris. Deux dates marqueront son existence, celle de la mort de son père le 16 juin 1940<sup>32</sup> envoyé au front, et surtout celle de sa mère, déportée le 11 février 1943 vers Auschwitz-Birkenau (53). La mort du père symbolise la capitulation de la France et donc le début de l'Occupation allemande, provoquant l'exode de milliers de Français sur les routes du Sud, alors zone libre. En 1941, des mesures antisémites obligent les Juifs de la zone occupée à porter l'insigne de l'étoile de David<sup>33</sup>, les premières rafles débutent. On se souvient de la plus meurtrière d'entre toutes : celle du Vél' d'Hiv, les 16 et 17 juillet 1942. À cette même époque, alors que les Allemands ont mis en place un régime d'occupation dur et une politique d'extermination drastique, une résistance face à cet ennemi commun s'est formée dans les pays conquis. Dans ce contexte de chaos et de lutte pour sa propre survie, la peur qui règne à Paris a sûrement poussé la mère de Perec à le protéger et l'envoyer loin des horreurs de la guerre. On comprend pourquoi en 1942, sa mère le fait monter dans un convoi

---

<sup>32</sup> Lors des commentaires qu'il fait des photos qu'il possède de ses parents, il écrit initialement que « [S]on père était mort d'une mort idiote et lente. C'était le lendemain de l'armistice » (48). Dans sa note 11, il vient rectifier son erreur de date et précise que son père est mort « très exactement le jour même, le 16 juin 1940, à l'aube. [S]on père fut fait prisonnier alors qu'il avait été blessé au ventre par un tir de mitrailleuses ou par un éclat d'obus [...]. [S]on père perdit tout son sang et mourut pour la France avant d'avoir été opéré. » (57).

<sup>33</sup> Tandis que les Juifs de la zone libre n'ont pas à porter l'infâme insigne, en revanche le gouvernement de Vichy accepte l'apposition du tampon « Juif » sur les cartes d'identité des personnes concernées.

de la Croix-Rouge qui partait pour Grenoble (80). Perec raconte ensuite qu'il a été placé de pension en pension à Villard-de-Lans, avant d'être adopté par sa tante paternelle et son mari en 1945 (17).

L'année 1936 est aussi celle des Jeux olympiques de Berlin. C'est dans une atmosphère d'antisémitisme et de xénophobie que se déroulent les Jeux. Hitler, nouvellement nommé chancelier en 1933, voit en cet événement sportif et mondial une occasion pour promouvoir son idéologie nazie. L'on se souviendra toutefois des quatre victoires remportées par l'athlète américain Jesse Owens, descendant d'esclaves noirs, mettant à mal la théorie d'aryanisme d'Hitler. Malheureusement cet événement sportif ne freinera pas les projets d'éradication de tout un peuple – ainsi que de toute personne ne correspondant pas à la vision hitlérienne, puisqu'après la création des premiers camps de concentration en 1933, commence l'ère des camps d'extermination en décembre 1941. On peut déjà comprendre comment dans l'imaginaire perecquien, les Jeux olympiques de 1936 se sont étroitement associés avec la vie des déportés dans les camps.

### **3.1.2 Perec et *W ou le souvenir d'enfance***

Que ce soit la dernière pièce manquante du puzzle de Percival Bartlebooth dans *La Vie mode d'emploi*; la disparition d'Anton Voyl dans *La Disparition*, ou encore la perte des parents dans *W ou le souvenir d'enfance*, les romans de Perec perpétuent une filiation du manque et de l'absence. Dans une lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, publiée dans *Je suis né* (1990), Perec parle du lien intime qui existe entre l'histoire de *W* et celle de son enfance. En racontant l'une (*W*), il peut raconter l'autre, sa propre histoire (62). L'écriture de la fiction de *W* fait partie intégrante de l'identité de Perec et le projet de ce roman commence à voir le jour dans les années 1970. Il confie dans son œuvre que « [le] projet d'écrire mon histoire s'est formé presque en même

temps que mon projet d'écrire<sup>34</sup> » (45). Les prémices de cette histoire ont commencé lorsqu'il avait treize ans (17) et n'ont refait surface que des années plus tard, à Venise : « [...] je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait "*W*" et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance. » (18). Écrire et raconter *W*, c'est écrire une partie de sa propre histoire. Bien que *W* soit identifié comme un texte appartenant « tout en entier à l'imaginaire » (4<sup>e</sup> de couverture), il reste teinté de réalité et dans le cas de Perec, on ne peut pas parler entièrement de récit fictionnel, mais plutôt de rêve. En somme l'histoire de l'île *W* n'est autre que le récit d'un mélange entre souvenir et rêve.

À l'instar de Gaspard Winckler, le roman s'inscrit dans une lignée générationnelle d'autres romans tels que *Je me souviens* (1978), et ceux inachevés d'une trilogie autobiographique : *L'Âge*, *L'Arbre. Histoire d'Esther et de sa famille* et *Lieux où j'ai dormi*. Avec *L'Arbre*, il voulait créer un roman généalogique, « un roman-arbre, dit Perec, une sorte de saga ou chronique biographique de ses familles paternelle, maternelle et adoptive(s), originaires de la Pologne du début du siècle » (Manet van Montfrans, *Georges Perec, la contrainte du réel*, 139). On constate le désir de connecter ses œuvres de près ou de loin à sa propre histoire. Tous ces romans forment non seulement un corpus littéraire riche où les intertextes fleurissent, mais également une sorte d'arbre généalogique personnel où Perec retrouve des bribes de son héritage. Ainsi, chaque roman renferme une part de souvenirs, de rêve et de récit; en d'autres termes, une part de son identité.

Les branches de sa vie s'étendent à travers tout son œuvre. Jouer avec les codes narratologiques en créant une œuvre mi-autobiographique, mi-fictionnelle, c'est là tout l'art de Perec. De tous ses romans, *W ou le souvenir d'enfance* incarne le plus cette zone grise, cet entre-deux où les souvenirs d'enfance se mêlent à la fiction de l'adulte. En écrivant *W*, il savait qu'il

---

<sup>34</sup> Antimétabole qui démontre l'esprit cyclique des événements se nourrissant et s'enrichissant l'un l'autre.

entamait un processus de dévoilement de soi, car *W* est l'une des pièces manquantes à son puzzle identitaire. Comme il le dit : « Mais dans le réseau qu'ils [son fantasme olympique et son enfance] tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement. » (18). Le chiasme confirme un lien indéniable entre les deux processus; l'un ne va pas sans l'autre. Ainsi pour comprendre son histoire, il doit comprendre le chemin parcouru, que ce fût le sien ou celui de ses ancêtres.

### 3.1.3 Le devoir de mémoire

Apparue dans les années 1990, l'expression « devoir de mémoire », en lien direct avec les désastres de la Deuxième Guerre mondiale, reflète l'obligation morale qu'a la population de se rappeler un événement historique et tragique afin qu'il ne se reproduise pas. Tout comme les monuments aux morts et les célébrations annuelles des événements clés de notre Histoire, *W ou le souvenir d'enfance* renferme une mémoire collective dont nous devons entretenir le souvenir. Dans ce roman, le devoir de mémoire s'opère lorsqu'on a rassemblé toutes les allusions semées par Perec et qu'enfin tombe le voile de l'allégorie des camps cachée derrière l'histoire imaginée de l'île *W*. Perec reprend le fonctionnement du miroir sans tain : un miroir à double fonction qui permet de cacher la réalité et les personnes se tenant derrière le miroir, tandis que ceux qui sont devant le miroir ne reçoivent que leur propre reflet – et n'ont en aucun cas accès à ce qui se passe de l'autre côté du miroir. Le jeu subtil, mais ô combien astucieux de Perec, est d'avoir proposé de raconter l'histoire de l'île *W* où s'est formée une communauté d'athlètes et dont la vie est régie uniquement par le sport, alors qu'en réalité, il s'agit de celle des camps de concentration et d'extermination.

L'intemporalité fait office de cadre spatio-temporel dans *W*. Aucune date n'est donnée dans les deux histoires fictives, comme si l'imprécision temporelle permettait une sorte d'actualisation du devoir de mémoire. Au lieu de commémorer une date clé, le livre propose une commémoration constante des horreurs de la Deuxième Guerre mondiale. Il y a un changement de perspectives dans les repères chronologiques ici. Comme l'explique Jacques Lecarme dans le *Magazine littéraire*<sup>35</sup> : « [...] les repères indestructibles de la chronologie sont ceux des Tours de France, du Tournoi des Cinq Nations, du monde de boxe, des Jeux olympiques de Berlin, Londres, Helsinki et Melbourne, et nullement ceux des grands événements politiques du temps. » (40). Perec travaille sur l'histoire des camps en modifiant sa temporalité. Elle ne devient plus figée dans l'Histoire, avec un début et une fin, mais est une perpétuelle réactualisation des horreurs afin de ne jamais les oublier.

Ce que Perec accomplit grâce à son roman, c'est de se faire un des porte-parole des victimes de la Shoah. À sa manière, il met en avant la mémoire des individus cachés derrière une masse: les déportés, les morts, les Juifs, le peuple exterminé. Dans « Les "erreurs historiques" dans *W* ou le souvenir d'enfance à la lumière du manuscrit de Stockholm<sup>36</sup> », David Bellos écrit que « [certes], nous ne lisons pas Georges Perec seulement parce qu'il fut orphelin de la Shoah ; mais à travers son œuvre nous lisons quelque chose qui a rapport à l'interprétation de la destruction de son peuple, et au projet insensé (et pourtant très bien documenté) de la *destruction de la mémoire* de cette destruction » (21). Perec veut mettre un terme à l'oubli qui peut se creuser au fil des années, mais aussi rappeler l'intention des nazis qui était certainement d'effacer toute trace de la race juive. Le trauma est bel et bien là et il ne peut se dissiper pour les personnes pour qui la

---

<sup>35</sup> Il publie un article intitulé « La page des sports » dans *Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993.

<sup>36</sup> Publié dans *Georges Perec et l'histoire*, actes du colloque internationale, Université de Copenhague du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai 1998.

guerre a emporté toute une famille. Perec pose donc la question de son rôle face à cette « destruction de la mémoire », qui plus est face à la destruction de sa mémoire familiale. Comment peut-il se construire lorsqu'une partie de son héritage lui a été volée ? Quel individu est-il ? Enfin, qui est Georges Perec ? Ce sont ces questions qui guideront mon analyse au cours de ce chapitre.

### **3.2 Écrire pour exister**

Le corps du texte est aussi important que le texte lui-même. Rien n'est laissé au hasard, tout est toujours calculé au millimètre près. Un seul mot résumerait son mode de fonctionnement en tant qu'auteur : oulipien<sup>37</sup>. Perec reste un perpétuel joueur des mots, des phrases, et de l'écriture en somme. Tout est prétexte à contraintes – comme il le dirait – entre lui et son écriture, ses personnages, son texte, ses lecteurs. Pouvant être perçue par tout un chacun comme un frein, la contrainte est le moteur qui pousse Perec à la créativité et à l'originalité.

#### **3.2.1 La parole du texte**

L'entremêlement des trois récits aboutit à la libération des voix silencieuses et des histoires non entendues où, petit à petit, le lecteur est mené à la réécriture allégorique de l'Histoire. On remarque de nombreux échos entre les vies de Gaspard Winckler et de Georges Perec.

---

<sup>37</sup> Créé en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau, Perec rejoint le groupe Oulipo en 1967. Plusieurs écrivains, peintres ou mathématiciens composent cet Ouvroir de Littérature Potentielle dont le but est de proposer des textes imprégnés de contraintes en tout genre, rendant ainsi la lecture plus engageante et ludique. Un Oulipien est avant tout quelqu'un qui prend plaisir à jouer avec la langue et les mots. C'est « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir » (Oulipo, sec. « Oulipo »). Comme François Le Lionnais l'écrivait : « Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration... qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes ou de procédés, etc. » (Oulipo, *La Littérature potentielle*, 27).

### 3.2.1.1 Une (h)istoire pas si muette

Il y a trois types d'Histoire dans *W ou le souvenir d'enfance* : l'officielle, l'allégorique et la muette. Toutes trois émanent de la même souche, mais divergent en différents rameaux pour faire place à l'unique histoire qui compte : celle de Perec.

Dans la partie autobiographique, Perec consacre une page et demie à dresser la liste des événements qui se sont passés les 7 et 8 mars 1936 (37-38), rappelant la sécheresse de l'Histoire principalement constituée de dates. Les titres de journaux que nous lisons ne servent qu'à restituer la vérité des faits et à éliminer la fausse association faite entre sa naissance et l'entrée d'Hitler en Pologne (35). Il est compréhensible que l'enfant qu'il était ait pu faire ce rapprochement entre les deux événements, car cela justifiait son lien avec Hitler et la guerre. Bernard Magné consacre toute une partie de son ouvrage à expliquer comment fonctionnent les « ancrages » chez Perec. À la fois encrages (« mécanismes qui sont inscrits dans le texte perecquien et qui lui donnent sa ou ses formes ») et ancrages (« des repères qui permettent de donner sens et unité à une histoire individuelle mise en pièces par les effets dévastateurs de l'Histoire ») (28), le double travail de ces techniques offre à Perec la possibilité de contribuer à l'édification de l'Histoire. Il démontre qu'une dépendance subsiste entre les deux, chacune d'elles ayant besoin de l'autre pour exister.

Cependant, dans l'esprit de Perec-enfant, son système de vérités est remis en question. L'Histoire n'est plus la garante absolue de la connaissance et de la vérité, puisqu'elle est perçue comme mensongère. Pour appréhender le monde, il nous faut connaître son histoire, chose que nous apprenons principalement à travers les manuels d'histoire de l'école. Or pour Perec, ces livres ne racontent plus la vérité, mais une réalité pour lui irréaliste et inatteignable :

Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dîner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine blanche ou en tôle

émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais allé chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ça que ça se passait dans mes livres de classe. (99)

Ses livres de classe reflètent une réalité romancée pour lui. Ils ont pour effet d'accentuer l'irréalité du monde dans lequel il a grandi puisqu'ils ne représentent pas à cent pour cent la réalité. On peut donc comprendre que pour le jeune Perec ces histoires abordaient les caractéristiques d'un monde fantasmé auquel il n'avait pas accès. L'emploi du conditionnel passé vient renforcer la valeur fictionnelle du passage et l'ancre dans un univers parallèle, intangible pour lui. Normalement, les livres d'école dictent notre savoir et notre connaissance du monde, et surtout reflètent notre réalité. Dans le cas présent, les codes sont inversés et les livres de classe sont devenus des objets de fiction, de doux rêves pour Perec-enfant. En discréditant la valeur officielle de l'Histoire, Perec commence à semer des indices sur la valeur de *W ou le souvenir d'enfance*. Il cherche à garder en éveil l'esprit interrogateur de son lecteur face à ce qu'il est en train de lire. Il est d'ailleurs intéressant de relever que le passage sélectionné est issu du premier chapitre autobiographique de la deuxième partie. Il vient s'insérer entre deux chapitres décrivant la découverte puis l'organisation de la vie sur l'île W. Perec prévient qu'entre réalité et fiction, la frontière n'est qu'une question de point de vue.

Visible par sa majuscule, l'Histoire que nous connaissons s'impose comme référence dans la construction de notre réalité. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, elle reste coite, pourtant de nombreuses références y seront faites à travers le roman. Elle est tout d'abord la grande responsable de la perte des parents de Perec et *ipso facto*, de la perte de ses souvenirs d'enfance :

“Je n'ai pas de souvenirs d'enfance” : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps. (17)

L'Histoire ne s'est pas écrite toute seule, car derrière cette grande dame se cache une autre personnalité dont le nom n'est jamais ouvertement mentionné: Hitler. Sachant que tout le travail de l'auteur repose sur une double lecture de son œuvre, dans son langage « Histoire » veut aussi dire « Hitler » – dont les deux partagent la même lettre en début de leur nom. Ce dernier est le seul responsable de la perte des parents de Perec parmi des millions d'autres. Perec est tributaire de l'Histoire qu'Hitler lui a imposée sans qu'il ait pu s'exprimer. Cette dernière, en maîtresse toute puissante, a pris toute la place dans sa vie et devient la grande décideuse du stockage des souvenirs : de quoi doit-il se souvenir et de quoi peut-il se souvenir ? Désormais, Perec est inextricablement lié à elle et selon Magné dans son livre *Georges Perec* (1999), « l'intervention de la Grande Histoire dans l'histoire individuelle du sujet Perec s'est traduite par une fracture irréversible » (82). De cette fracture s'en est suivie une cicatrisation où l'Histoire se transforme en un amalgame d'événements historiques et individuels. Dans *W*, l'entremêlement des deux textes laisse transparaître le troisième et dernier texte du roman, celui de l'île W puis plus tard celui de Rousset. À part la liste des événements du jour de sa naissance, Perec ne s'attarde pas à raconter l'Histoire : elle fait simplement partie de l'écriture.

Silencieuse, mais omniprésente, elle enveloppe aussi bien le texte autobiographique que le texte fictif de Gaspard Winckler. Ainsi l'Histoire avec sa grande hache et son « h », clairement reconnaissables à l'œil nu (mais silencieux à la parole) devient l'*istoire* : démunie de tout(e) h, cette *istoire* s'exprime et raconte. Avec la lettre muette, on retrouve ici toute l'importance qui se niche derrière la lettre où elle incarne autant la pointe de dicible que l'imprononçable. Elle rejoint la grande lignée de signes parsemés dans l'œuvre perecquien et continue de refléter l'idée qu'un seul et même signe peut conditionner tout un peuple, tout un imaginaire : l'étoile juive, la croix gammée, etc. Désormais le H rentre dans cette grande famille de signes et représente deux pans

d'histoires rattachés par un trait d'union. L'une comme l'autre est tout aussi valide et Perec établit un lien entre Histoire et histoires, en une seule et unique *istoire*. La réalité de l'une devenant la réalité de l'autre.

### 3.2.1.2 Les vases communicants

Le tissage entre les trois histoires a pour conséquence de refléter une partie de chacune dans l'autre, créant ainsi un sentiment de familiarité chez le lecteur. Une fois le lien établi, le lecteur peut se rendre compte de l'éclatement provoqué par la Deuxième Guerre mondiale et du travail de Perec pour recoller les morceaux avec, en toile de fond principale, le thème de la réclusion. Chacun des personnages des histoires est en totale ignorance des événements qui se passent dans le monde extérieur. Perec témoigne qu'il ne savait « rien, sinon qu'il y avait la guerre et, à cause de la guerre, des réfugiés » (122). Cet univers-là est lui-même retiré de toute interaction avec le reste du monde lorsque l'on considère les camps de concentration et d'extermination. Le narrateur de l'île W relate que « *[l'enfant] W ignore presque tout du monde où il va vivre* » (187) et que « *[de] ce qui se passe dans les villages et sur les stades, [il] n'[a] qu'une connaissance confuse, presque entièrement imaginaire* » (188). Chacun des personnages de *W ou le souvenir d'enfance* vit dans une bulle protégée des atrocités du monde extérieur, mais une fois l'âge de la maturité atteint – quinze ans pour l'enfant W (187) et bien plus tard pour Perec –, ils se voient contraints de faire face à la réalité. La prise de conscience résulte en une découverte effrayante de ce qui l'entoure et détruit toute vision positive pour l'enfant W :

*Comment expliquer que ce qu'il découvre n'est pas quelque chose d'épouvantable, n'est pas un cauchemar, n'est pas quelque chose dont il va se réveiller brusquement, quelque chose qu'il va chasser de son esprit, comment expliquer que cela c'est la vie, la vie réelle, que c'est cela qu'il y aura tous les jours, que c'est cela qui existe et rien d'autre, qu'il est inutile de croire que quelque chose d'autre existe, de faire semblant de*

*croire à autre chose, que ce n'est même pas la peine d'essayer de déguiser cela, d'essayer de l'affubler, que ce n'est même pas la peine de faire semblant de croire à quelque chose qu'il y aurait derrière cela, ou au-dessous, ou au-dessus. Il y a cela et c'est tout. (190-191)*

On pourra donc facilement associer l'horrible découverte de l'enfant W à celle faite par Perec et d'autres enfants juifs lorsqu'à la fin de la guerre, la réalité des horreurs des camps est dévoilée. Cette révélation lui permet d'expliquer pourquoi il dessinait « des sportifs aux corps rigides, aux faciès inhumains » (221) ainsi que de faire le rapprochement entre le trauma, son refoulement et son expression à travers le dessin et l'écriture. Le récit de l'île W n'est donc pas anodin : il est le reflet de la compréhension de la réalité en temps de guerre par un enfant. Le narrateur décrit un monde dépouillé de toute humanité où la vie s'est littéralement arrêtée pour laisser place à l'indescriptible et à l'innommable.

Un des parallèles qui s'établit entre Georges Perec et Gaspard Winckler – outre les échos entre les deux histoires –, est la projection fictive du soi perezquien. L'histoire de Winckler semble jaillir des méandres de la créativité de Perec et, à l'instar des souvenirs de l'auteur, elle émerge dans la vie d'Otto Apfelstahl, responsable « *d'une Société de secours aux naufragés* » (66). Il est chargé d'enquêter sur les causes du naufrage et, entre autres, la disparition du petit enfant nommé Gaspard Winckler; l'autre Gaspard Winckler, l'adulte, est un déserteur et il a changé d'identité pour ne pas être retrouvé. Otto lui avoue que « *[jusqu'à] il y a quinze mois, plus précisément jusqu'au 9 mai de l'année dernière, date la plus probable du naufrage, votre histoire, comme celle de votre homologue, m'était inconnue* » (65). On sait qu'il s'adresse directement à Winckler, or il est fort probable qu'à travers l'utilisation de l'adjectif « votre », on retrouve la voix de Perec qui témoigne de son ignorance de cette histoire-ci (tout comme il avait oublié l'existence de W jusqu'à son voyage à Venise). En d'autres termes, nous sommes en train d'assister aux prémices de la création des personnages de *W ou le souvenir d'enfance*, à savoir Winckler, Perec et les Athlètes.

Dès lors que Perec tente de se remémorer ses propres souvenirs et de passer outre la blessure infligée par le trauma, toutes les versions de soi prennent vie à travers son écriture. Philippe Lejeune voit dans le travail des récits alternés de Perec une construction « de manière totalement différente [de] son “ensemble autobiographique” » inspirée par les modèles « Proust et Leiris, *À la recherche du temps perdu* ou *La Règle du jeu*, œuvres totalisantes, l’une fictionnelle, l’autre autobiographique, représentant toutes deux un itinéraire initiatique vers une révélation (qui s’offre dans un cas, se dérobe dans l’autre) » (35). En tant qu’Oulipien, Perec nourrit son texte d’expérimentations uniques afin de mieux comprendre son histoire.

Maintenant que les règles du jeu sont établies, les souvenirs prêts à s’écrire, Perec peut se livrer au dernier combat qui subsiste en lui-même. Il décide de « mettre un terme [...] à ce lent déchiffrement » pour lequel il veut « tracer les limites » et le nommer (18). Autrement dit, il va affronter ces morceaux d’histoires réelles, fantasmées et imagées qui viennent le bousculer, car « W ne ressemble pas plus à [s]on fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à [s]on enfance » (18). En l’absence de ses parents et d’informations claires sur les événements extérieurs, le cerveau de Perec-enfant a transformé la réalité du monde adulte en une réalité compréhensible pour un enfant, comme en témoigne la citation en chiasme. Le chassé-croisé des termes « W » et « enfance » renvoie d’une part au titre du livre qui vient les mettre en avant, et d’autre part accentue le lien entre les trois histoires puisque Perec nous raconte la même histoire écrite de trois manières différentes. Le noyau commun étant son « fantasme olympique », outil de protection cachant la triste réalité des événements.

### 3.2.1.3 La problématique du souvenir

Les histoires s'entremêlent de manière à faire rejaillir la problématique du souvenir : quels souvenirs sont inscrits dans l'esprit de Perec et à quel point sont-ils vrais et vérifiables ? Georges Perec est constamment en train de modifier l'histoire dans le but de révéler en lui les souvenirs manquant à sa propre histoire : ceux qui lui permettraient de (re)constituer son identité. Ces aspects d'indécision ou d'imprécision se reflètent majoritairement dans le texte autobiographique où il prend pour exemple les photos qui lui restent de son enfance et qui témoignent d'un certain passé : « Même si je n'ai pour étayer mes souvenirs improbables que le secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires, je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé l'irrévocable ; ce qui fut, ce qui s'arrêta, ce qui fut clôturé : ce qui fut, sans doute, pour aujourd'hui ne plus être, mais ce qui fut aussi pour que je sois encore. » (26). Ses souvenirs sont limités au simple constat puisqu'il n'arrive plus à y avoir accès. Ainsi, que reste-t-il lorsque tout souvenir est soit inaccessible soit absent et que seules les traces matérielles subsistent ? Il n'y a que la description de ce que l'on voit et ce que l'image peut renvoyer comme sentiments. C'est pour cela qu'il inclut un métadiscours sur ses propres écrits, comme lorsqu'il commente les photos qu'il possède : il se positionne en tant qu'observateur objectif d'une situation vécue. Puis, à partir de cette situation, il tente d'évoquer le sentiment procuré pour potentiellement aller retrouver la mémoire perdue. Une fois que tous ces éléments sont mis en place, il les retranscrit le plus fidèlement possible; or, dans le cas des annotations qu'il ajoute, elles viennent confirmer l'authenticité du souvenir. En d'autres termes, ces commentaires apportent une notion de validité ou d'invalidité du souvenir. Ils s'inscrivent dans une volonté de véracité des événements, détachés de tout lien parasitaire.

Perec est conscient de la qualité de ses souvenirs ainsi que du doute qui s'est installé au fil des années. C'est pour cela que son autobiographie présente de nombreux termes modalisants tels que « il me semble », répété trois fois aux pages 72-73, ainsi que les adverbes « peut-être » et « ou bien » renvoyant le lecteur et le narrateur à considérer une autre alternative, voire une autre vérité : « [E]lle [sa tante Berthe] m'a *peut-être* alors rappelé cette visite, *ou bien* c'est un événement entièrement inventé, et pourtant je garde avec une netteté absolue le souvenir, non de la scène entière, mais du sentiment d'incrédulité, d'hostilité et de méfiance que je ressentis alors [...]. » (141, je souligne). Ce n'est pas tant le souvenir dans sa forme pensée qui l'affecte, mais le sentiment qui émane de ce souvenir et qui vient le perturber. Si le souvenir est faux, pourquoi le sentiment reste-t-il si intense et semble vouloir se rattacher à un moment en particulier ? Il soulève un questionnement sur nos sens qui nous trompent et qui nous font croire à des réalités non réalisées. De la même manière, lorsqu'il s'agit de revenir sur les lieux de son enfance afin de réactiver les souvenirs enfouis, il se rend compte que la rue où il a vécu petit « n'évoqua en [lui] aucun souvenir précis, à peine la sensation d'une familiarité possible. [...] Je ne parvins à identifier ni la maison où avaient vécu les Szulewicz, ni celle où j'avais passé les six premières années de ma vie et que je croyais, à tort, se trouver au numéro 7. » (72). Chez Perec, le souvenir dépend d'une fabrication de l'esprit inconsciente, car il est possible de se tromper sur des faits ou des dates : seulement ici tous ses souvenirs sont teintés d'incertitude. L'utilisation de supports visuels ou textuels (des mots par exemple) l'aide à créer une histoire qui pourrait être la sienne, puisque son histoire réelle ne lui a pas été racontée. Ainsi, comment peut-il retranscrire fidèlement son passé quand il n'y a pas eu transmission d'héritage mémoriel ? Perec s'enferme dans le monde de la création littéraire et son autobiographie n'est en fait qu'un leurre. Elle aussi est une histoire – comme toutes les autres.

Il reste honnête et avertit son lecteur que ses « deux premiers souvenirs ne sont pas entièrement invraisemblables, même s'il est évident que les nombreuses variantes et pseudo-précisions [qu'il a] introduites dans les relations – parlées ou écrites – [qu'il en a] faites les ont profondément altérés, sinon complètement dénaturés » (26). Il maintient son lecteur dans un flou constant et l'empêche de pouvoir se fixer sur une réalité telle qu'elle a été. Le constat est que souvenirs ou fabulations, tous deux proviennent de l'engagement mémoriel à retranscrire un moment vécu, qu'il soit réel, imaginé ou ressenti. De plus, visuellement, il encadre son récit autobiographique par deux récits fictionnels qui ont pour effet de créer un sentiment de contamination externe sur le récit interne. Ces « parasites » de la création empêchent les vrais souvenirs de s'exprimer pleinement et d'aider Perec à reconstituer son identité émietlée. De ce fait, il va puiser dans les souvenirs d'autrui – entre autres celui de sa tante – afin de donner une substance plus fidèle à son récit.

### **3.2.2 Le rôle des mémoire familiales externes**

La force de l'écriture perecquienne réside dans l'assemblage de différents souvenirs, personnels ou familiaux, collectés au cours de sa vie. Peu importe leur nature réelle, l'important est de connecter les pièces de son héritage lui permettant d'avoir accès à son identité. Sur le plan singulier, chaque roman s'attache à retranscrire les histoires non racontées, les souvenirs oubliés ou bien les paroles silencieuses. D'un point de vue général, chaque roman prend la forme d'une seule mémoire et mis ensemble, l'œuvre perecquien constitue la mémoire de l'auteur.

### 3.2.2.1 La filiation

Étant donné que tout n'est que rattachement intrinsèque ou extrinsèque, le travail de l'écriture joue un rôle aussi important que celui de la mémoire. Le lien inséparable entre histoire et écriture ne cesse de se renforcer au fur et à mesure que l'histoire est écrite et l'écriture racontée. On assiste à une triangulation du roman où le souvenir est considéré comme l'élément déclencheur de l'écriture qui lui-même mène à la narration de l'histoire, et ainsi de suite. On retrouve également cette figure géométrique dans la constitution globale du roman puisque nous avons affaire à trois histoires dites distinctes et qui pourtant se complètent. Comparé aux autres romans de Perec tels que *Je me souviens* ou *Les Lieux, W ou le souvenir d'enfance* met un point d'honneur à retranscrire les souvenirs oubliés de la famille et à remonter le fil des générations comme les récits de filiation qui viennent répondre à « une interrogation de l'origine et de la filiation » (116) selon Dominique Viart dans son livre codirigé avec Jan Baetens, *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain* (2000).

Dans sa quête aux souvenirs, deux personnes viendront jouer un rôle capital : la grand-mère paternelle, jamais directement nommée, et la tante paternelle Esther. Toutes deux constituent une source importante d'informations pour Perec, pour l'une ce sera dans la démonstration de son silence; pour l'autre, le soin de rétablir l'héritage familial et personnel le plus fidèlement possible. Cependant, de par la transmission orale, bon nombre de souvenirs restent inexacts ou encore questionnables.

La relation entre Perec et sa grand-mère repose sur le silence dérivé en secret puis en mutisme et enfin en indicible. Durant son enfance, il doit très rapidement faire face à la notion de secret : « Elle avait très peur, disait-elle à ma tante qui me le raconta par la suite, que je dise quelque chose qu'il ne fallait pas que je dise et elle ne savait pas comment me signifier ce secret que je

devais garder. » (77). La découverte de cette notion reste un concept pour lequel il n'est pas préparé – ne connaissant pas les règles du « jeu ». Dès lors, comment peut-il le préserver s'il n'est pas au courant de son importance ? La peur envahissante de la grand-mère la pousse à proscrire tout usage de la parole, car parler est synonyme de révélation identitaire et être silencieuse n'est en réalité que l'action volontaire de se taire. Ainsi, étant donné que tout est danger d'identification, elle va devenir encore plus silencieuse que le silence et va passer « pour muette » (174). Le mutisme se révèle donc être un mensonge pour protéger sa famille et le jeune Perec. Si l'on considère le proverbe « la parole est d'argent, mais le silence est d'or », le mutisme serait de diamant : inaccessible, impénétrable, indicible. Le secret de la famille de Perec reste inatteignable puisque l'origine (la grand-mère) a été contrainte de s'octroyer l'usage de la parole. Par conséquent, en tant qu'héritier, il se rend compte de ses limites de narrateur face à sa propre histoire : « Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. » (63). Conscient d'être dans l'impossibilité de mettre les mots sur ce qui pourrait être dit : c'est la raison pour laquelle il qualifie son écriture d'écriture blanche et neutre. Elle ne fait rien d'autre que de rajouter du blanc sur du blanc, de l'indicible sur de l'indicible, du rien sur du rien. Il écrit sur l'écriture elle-même et non sur son histoire, puisque son histoire ne peut être dite, elle est inexprimable par la parole ou l'écriture.

La deuxième personne importante dans la construction identitaire de Perec est sa tante paternelle, Esther. Elle représente un point de référence clé et jusqu'à certains égards, la mémoire familiale. Perec la sollicite beaucoup pour l'aider à rétablir la vérité des souvenirs tels que son départ pour Grenoble lorsque sa mère s'est séparée de lui. Selon ses souvenirs, il avait le bras en

écharpe et avait dû faire semblant d'être blessé pour que la Croix-Rouge le prenne (80). Or selon la tante qui « est à peu près formelle : [il] n'avai[t] pas le bras en écharpe, il n'y avait aucune raison pour qu'[il] ai[t] le bras en écharpe. C'est en tant que “fils de tué”, “orphelin de guerre”, que la Croix-Rouge, tout à fait réglementairement, [l]e convoyait » (80). C'est grâce à Esther qu'il connaît la majeure partie de l'histoire de sa mère, notamment qu'il a eu une petite sœur (36) et que sa mère avait tenté de passer la Loire (53). Comme le démontre Dominique Viart dans son livre *La littérature au présent* : « Le récit de l'autre – le père, la mère ou tel aïeul – est le détour nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage : le récit de filiation est un substitut de l'autobiographie. » (77). On comprend que dans la notion de « substitut » existe déjà une première perte d'information. Privé du récit originel, Perec accède à la copie de ce dernier. Et c'est à partir de ce récit de seconde main qu'il tente de se comprendre. Mais est-ce suffisant ?

Connaître le récit de l'autre parent autorise la connaissance de son propre récit; cependant, il n'empêche que parfois la source de ses renseignements se cache derrière le pronom indéfini « on ». La particularité de ce pronom est qu'il peut représenter à la fois les dires de la famille Perec, tout comme les dires d'une ou plusieurs personnes externes à la famille. Autrement dit, ce « on » pourrait tout aussi bien faire référence à de vagues souvenirs de ce qui a ou aurait pu être dit par quelqu'un. En l'utilisant, l'écrivain continue de masquer la réelle source d'informations et par conséquent, perturbe le lecteur en ne lui offrant pas la possibilité d'être sûr de ce qu'il lit. Même lorsque la source semble être fiable, dans ce cas précis la tante, Perec n'hésite pas de temps à autre à perturber la confiance que le lecteur peut avoir en lisant son récit autobiographique. Il illustre la problématique du sujet contemporain développée par Dominique reViart qui explique que « [le] sujet est ainsi renvoyé à un inconnu dont il participe et qu'il se trouve cependant le moins bien placé pour connaître. Le sujet contemporain s'appréhende comme celui à qui son passé fait

défaut. Tel constat invalide la conscience sûre de soi, qui procède de l'intuition et favorise les égarements identitaires » (124). En tant qu'individu, Perec est conscient de ses limites mémorielles et de son impuissance face à elles; en tant que narrateur, il en joue et empêche son lecteur de s'installer dans une zone de confort face au récit : il est constamment en train de chambouler les acquis. Il renvoie son lecteur à ses propres limites.

Puisque la grand-mère demeure coite<sup>38</sup> et que la tante ne dévoile pas tout, la part de non-dit omniprésente dans le roman oblige Perec à devoir se faufiler à travers ce labyrinthe pour pouvoir extraire, le plus possible, des informations sûres et fiables. C'est la raison pour laquelle, tout son œuvre est imprégné de signes tels que les nombres, les lettres, les dates, les contraintes, les jeux, etc... Tout cet outillage le mène vers une meilleure construction de son identité.

### 3.2.2.2 La construction de la mémoire

Marqué par l'absence irrévocable de ses parents, Perec se tourne vers d'autres figures parentales. Toutes ne figurent pas parmi les membres directs de sa famille, mais se trouvent dans les ouvrages de littérature qui ont nourri son esprit et son imaginaire. Il y a plusieurs modèles de construction qui l'ont aidé à se forger une identité et à réussir à trouver sa place au sein de la société, comme les tantes, protectrices des mémoires familiales. Cependant, ces femmes demeurent une énigme car « on était toujours un peu surpris qu'il y ait des tantes, et des cousines, et une grand-mère. Dans la vie, on s'en passait très bien, on ne voyait pas très bien à quoi ça servait, ni pourquoi c'étaient des gens plus importants que les autres ; on n'aimait pas beaucoup cette

---

<sup>38</sup> On pense notamment à Régine Robin et à son roman mémoriel, *La Québécoise* (1983). Survivante des camps de concentration, dans son livre elle oscille entre le dicible et l'indicible, notamment celui de la rafle du Vel d'hiv en 1942. Sous couvert de l'autofiction, elle raconte la mémoire de ces hommes et femmes (en particulier cette femme) qui tente à trois reprises de migrer pour fuir les condamnations nazies. Comme Perec, elle dresse des listes, comme celles des métros (21 et 53) ou encore des bistrotis parisiens (21).

manière qu'elles avaient, les tantes, d'apparaître et de disparaître à tout bout de champ » (99). Le rôle que joue la tante, cette tierce personne, est questionné, car comment se fier à une personne qui ne cesse de disparaître ? Comment comprendre les enjeux qui se profilent quand ce ne sont que les tantes qui réapparaissent et jamais la mère ? L'écriture ravive la perplexité du narrateur pour qui le non-retour de la mère a laissé une profonde blessure. Le fait de nommer les femmes par leur fonction de grand-mère, de tante ou de cousine les distancie encore plus du rôle primaire, celui de mère. Dans l'univers perecquien, ce rôle-là n'existe tout simplement pas. C'est une place qui est et restera vacante.

Il y a beaucoup de ramifications qui sont illustrées dans le projet d'écriture de Perec. De ces ramifications représentant tour à tour, les tantes, la famille adoptive, l'école, les voisins, les amis d'enfance, Perec-enfant va finir par s'approprier les histoires, à tel point qu'il va prendre pour acquis des événements dont il était uniquement témoin. À défaut d'avoir une « vraie » histoire, Perec fait mention d'un autre accident qui lui serait arrivé petit et où il se serait fracturé l'omoplate (112). Il s'avère que comme pour l'histoire du bras en écharpe de la Croix-Rouge, cet accident ne lui serait pas arrivé. En réalité, il aurait été « un simple témoin » et non « la victime héroïque » (113) puisque le blessé était un camarade de classe, Philippe Gardes. Il aura fallu trois témoignages – ceux de sa tante, de sa cousine et de son ami d'enfance Louis Argoud-Puix – pour lui confirmer que sa mémoire lui faisait défaut. Pourtant, jusqu'à l'entreprise de l'écriture autobiographique, Perec « [s']obstine » à s'approprier cet accident (une chute en patin à glace), « [b]ien qu'elle soit chronologiquement impossible » (112). Ce n'est qu'en mettant les mots sur les souvenirs faussés que Perec se rend compte de la « métaphore » (113) de la cassure et la blessure résidant en lui et illustrant le besoin de représenter physiquement sa douleur et sa tristesse immense. L'appropriation de la blessure physique de son ami lui permet de justifier sa blessure émotionnelle qu'il considère

comme un « membre fantôme » (114). C'est une blessure qui lui rappelle celle infligée par la perte de sa mère et qui ne l'a jamais réellement quitté au vu des allusions prolifiques de son absence dans son œuvre.

Il alimente constamment ce tumulte mémoriel par les auteurs qu'il lit sans cesse : « C'est de cette époque que datent les premières lectures dont je me souviens. Couché à plat ventre sur mon lit, je dévorais les livres que mon cousin Henri me donnait à lire. » (193). Puis, arrivé à l'âge adulte, il nourrit son esprit de lectures sélectionnées telles que : « Flaubert, Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau » (195) pour lesquelles il a plaisir à relire et à redécouvrir « la jouissance [...] d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée » (195). La littérature vient combler le vide causé par sa filiation perdue, elle lui apporte réconfort et sécurité. À défaut d'avoir ses parents (présents), il sait qu'il peut compter sur les livres, eux ne disparaissent pas. Pour lui, la signification de la famille est tout autre : loin du schéma parental traditionnel, Perec se sert de nouvelles figures parentales issues des récits fictionnels afin de constituer sa propre filiation. Le lien de parenté ne se résume pas à un lien biologique pour lui, il en a autrement et se trouve tout aussi bien dans le réel, que dans le fictif. En d'autres termes, à travers l'écriture de son roman *W ou le souvenir d'enfance*, Perec montre qu'à défaut d'avoir eu des parents, il a su s'entourer de substituts et que pour lui, ce qui constitue la famille ne réside pas toujours dans le lien du sang, mais dans celui de l'émotionnel.

Grâce à ces niveaux de construction mémorielle, Perec élabore une nouvelle histoire qui lui est propre et qui par conséquent reflète plus sa condition. En se nourrissant des récits et des souvenirs des uns et des autres, il va à la pêche aux informations en allant « chip[er] » par-ci par-là, à « [il] ne sai[t] plus quel autre membre de [s]a famille adoptive » (81) des détails cruciaux et teintés de significations bien plus importantes qu'il n'y paraît pour les personnes qui l'entourent.

Dans sa quête, il part de l'individuel pour aller vers le collectif, représenté par la communauté juive. Les préjudices causés à telle famille juive sont tout autant personnels que collectifs : si une famille est touchée, c'est en réalité toute la communauté qui est concernée. Le but de *W ou le souvenir d'enfance* est de rassembler trois histoires apparemment distinctes l'une de l'autre pour en révéler leurs liens inextricablement réels et nécessaires à la compréhension totale de l'œuvre et de son auteur. Mises ensemble, ces histoires accompagnées de ces autres narrateurs, constituent toute l'identité unique de Georges Perec : plurielle, fragmentée, disparate aux premiers abords, mais significativement singulière, complète et totale.

### **3.2.3 Autour de la lettre**

L'écriture de Perec se contente de peu pour exprimer ce qu'il est nécessaire de dire. Une simple lettre alphabétique recèle de nombreux messages et regorge de richesses sémantiques.

#### **3.2.3.1 La symbolique**

Dans le livre de Perec, tout repose sur le détail, avec en premier lieu les dates marquantes de sa vie, à savoir la mort de ses parents et son départ pour Grenoble. À plusieurs reprises, il vient corriger le texte initial pour modifier les dates souvenirs en dates réelles, justifiées par ses recherches. C'est le cas de la mort de son père comme vu auparavant, ainsi que celle de sa mère qui est qualifiée de « mort fictive » par Bernard Magné, car « c'est en réalité la date à laquelle Cyrla Perec, arrêtée puis internée à Drancy le 23 janvier 1943, a été déportée en direction d'Auschwitz. La mort réelle<sup>39</sup> de la mère n'a laissé aucune trace ni dans l'espace, ni dans le temps »

---

<sup>39</sup> Dans le chapitre VIII, consacré à la description picturale de ses parents, Perec indique les deux dates clés concernant sa mère : celle de son internement et celle de sa déportation : « Elle fut prise dans une rafle avec sa sœur, ma tante. Elle fut internée à Drancy, le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz. » (53).

(57). Selon lui, intervertir la date de déportation pour la date de mort « permet de réinscrire cette mort dans un espace et un temps repérables », à savoir « ceux de la production du texte » (57). Ainsi, la mort de la mère n'appartiendrait plus au monde de l'imaginaire, mais bel et bien au monde du réel. Sa déportation devient synonyme de son arrêt de mort. Bellos, quant à lui, considère ces changements comme une volonté de « se débarrasser de ses idées fausses et [de] fournir, dans les passages autobiographiques de la première partie, des informations aussi exactes que ses sources le lui permettaient » (35). Certes le désir de rester au plus proche du réel est présent dans son autobiographie, d'où les notes correctives à la fin de nombreux passages. Toutefois, tous les souvenirs de Perec ne s'avèrent guère fiables comme le démontre Lejeune en prouvant que le numéro du Charlot dont parle Perec n'est en réalité pas le bon. Selon lui, il n'y a qu'une seule explication logique à cette ignorance, le trauma lié à la situation vient pervertir l'exactitude du souvenir : « On devine ce qui s'est passé. Tragique certainement pour la mère, le départ à la gare de Lyon n'est devenu tragique pour l'enfant que rétrospectivement, deux ou trois ans plus tard, quand il a accédé à l'idée que jamais plus il ne reverrait sa mère. C'est alors que le travail de reconstruction a commencé, pour élever un monument sur cet emplacement quasi vide. » (83).

La lettre est un autre symbole important dans l'imaginaire perecquien. Tout comme les nombres ou les dates, elle est unique et répétitive. Comme nous allons le voir, l'une des premières qui ne peut échapper au regard figure dans le titre de l'œuvre, il s'agit du « W ». Il y a aussi « E » dans la dédicace<sup>40</sup>. Enfin, Perec fait allusion à une lettre hébraïque identifiée à l'âge de trois ans et qui ferait partie de ses premiers souvenirs. Néanmoins, Perec adulte vient préciser dans une note

---

Plus loin, la note 26 de l'auteur vient officialiser la mort de la mère qui n'est autre que le jour de sa déportation : « C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France). » (62).

<sup>40</sup> La disparition de « E » dans tout un roman intitulé *La Disparition* (1969) renvoie autant à une disparition réelle (celle de la mère) que fictive (celle d'Anton Voyl) ou encore textuelle (celle du lipogramme).

que cette lettre faussement nommée « gammeth, ou gammel » (27) n'est en réalité que la troisième lettre de l'alphabet hébraïque, « Gimmel ». Le dessin qu'il fournit a « la forme d'un carré ouvert à son angle inférieur gauche » (26), et des années plus tard, il se rend compte que ce signe ne renvoie en aucun cas à une lettre de l'alphabet hébraïque ou français et encore moins à l'initiale de son prénom, comme il se plaisait à le croire (27). Chez Perec, la prolifération du signe est partout et nulle part, elle est significative et insignifiante, elle est tout et rien à la fois. Il est difficile de poser un diagnostic juste lorsque le narrateur lui-même ne cesse de multiplier les sources de confusion et surtout de créer ses propres systèmes de valeurs intrinsèques à sa personne. Magné note que « Perec élabore une arithmétique originale, avec ses propres valeurs et ses propres symboles, sans aucune référence aux numérologies classiques y compris les kabbalistes, comme la gématrie, de la même manière, il développe une “géométrie fantasmatique” reposant sur quelques figures peu nombreuses, mais à la fois récurrentes et déterminantes pour les structures formelles de ses textes » (75). Perec est obsédé, voire hanté, par les détails qui entourent ses souvenirs. Rien n'est laissé au hasard, car tout aspect mérite d'être exploré si cela lui permet de se rapprocher de ses parents. Ainsi, la lettre aussi unique soit-elle se substitue au parent perdu. Le peu d'informations qu'il a sur eux va en fin de compte prendre une ampleur telle qu'il est prêt à écrire de faux souvenirs, parler de ses rêves, les commenter pour ensuite rétablir les faits. Tant qu'il écrit, il fait (re)vivre la mémoire de ses parents, et donc la sienne.

Le dernier élément de la symbolique perecquienne réside dans le patronyme où l'orthographe du nom s'est vue transformée, faute de constance dans la possession de territoire de la ville paternelle qui « aurait été successivement russe, puis polonaise, ou russe à nouveau » (56). Originellement écrit « Peretz » et signifiant « trou » en russe (56), à cause de la ville Lubartow où vivait le grand-père paternel, le nom de famille a été écrit Perec par un « employé d'état civil qui

entend en russe et écrit en polonais » (56), car les Russes écrivent le nom avec « tz » tandis que les Polonais l'écrivent avec « c » à la fin. Information recueillie auprès de sa tante, Georges Perec y voit une explication qui « signale, plus qu'elle n'épuise, toute l'élaboration fantasmatique, liée à la dissimulation patronymique de [s]on origine juive » (57) et pour qui, « la minuscule différence existant entre l'orthographe du nom et sa prononciation » (57) viendrait apporter tout son sens, car c'est dans cette infime différence que se situe l'identité de Perec. Tout comme la profusion de signes, Perec incarne à lui seul cette multiplication de signifiants : jamais trop juif, mais jamais réellement français. Il n'est ni Pérec, ni Perrec, et encore moins Peurec. Son patronyme illustre la complexité identitaire qu'il essaie d'appréhender à travers l'écriture de ses mémoires.

### **3.2.3.2 La figure du double**

On retrouve des similitudes avec l'histoire du Petit Poucet où chacun doit semer des petits bouts de « soi » afin de retrouver le chemin de la maison. Le Petit Poucet utilisera du pain, Perec, des souvenirs. L'image du cheminement dont il parle au tout début de son roman est intéressante puisqu'il s'agit à la fois d'un aller et d'un retour. Un aller où il entreprend de raconter son histoire personnelle tout comme un retour sur ce qui s'est passé dans son enfance. En d'autres termes, Perec est pris dans un cercle narratologique infini, où le cheminement et l'histoire ne cessent de se nourrir l'un l'autre.

La symbolique du chiffre 2 est omniprésente et voici comment elle fonctionne. De sa forme surgit un entrecroisement de deux « v » ou bien deux branches dont la configuration renvoie à une construction pyramidale. La rencontre des deux pointes situées vers le bas aboutit à la création de trois autres pointes. Si on retournerait ce « w », on obtiendrait une forme de « m » et donc, deux triangles juxtaposés. À la quatrième de couverture, Perec parle de ces textes où « il pourrait presque

sembler qu'ils n'ont rien en commun », mais qui « sont pourtant inextricablement enchevêtrés ». L'image du W n'échappera pas à l'œil du lecteur. Enfin on peut aussi y voir une sémiotisation de la lettre pour faire apparaître un double de v, comme le v de victoire ou bien le v du régime de Vichy, le v de Villard-de-Lans, de la rue Vilin, ou encore de *La Vie mode d'emploi*. Sachant que Perec mêle à la fois histoire de guerre et histoire mémorielle, il est évident qu'il y a une double signification de la lettre lorsqu'on considère le « w » comme représentation du mot « war », et comme représentation de son contraire « mémoire », lorsque la lettre est inversée. Selon la perspective choisie, Perec écrit une histoire puis l'autre, en choisissant de mettre en avant, soit la guerre, soit la mémoire, comme avec le principe de l'imagerie lenticulaire : une seule et même image peut révéler deux facettes différentes.

Perçue comme un leitmotiv incessant et omniprésent de l'horreur teintée de ludique, la saturation des mots en « v » parcourt le roman. Toutes les références poussent le lecteur à imprégner ce « v » ou « w » (dans son acception de lettre, mais aussi de double de la lettre « v ») : « *Le public des stades ne pardonne jamais à un Athlète d'avoir perdu, mais il ne ménage pas ses applaudissements aux vainqueurs. Gloire aux vainqueurs ! Malheur aux vaincus!* » (123). Vainqueurs et vaincus, comme deux meilleurs ennemis faisant partie de la même fratrie, tous deux se retrouvent à la fin de la compétition des Jeux impardonnables sur la vie et la mort des Athlètes. « W » ou deux « v » mis côte à côte à l'issue de la compétition, lettre aux multiples significations dont la plus importante serait la question qui se pose derrière chacun de ces « v » : à quelle catégorie de « v » le sportif appartiendra-t-il ? Les vainqueurs ? Ou les vaincus ? Avec cette lettre, Perec commence à classer chaque individu en deux catégories : ceux qui sont vivants et ceux qui sont morts; par extension, ceux qui lisent son roman, et ceux qui ne pourront jamais le lire. Cette lettre aussi visible qu'invisible et doublement connotée d'absence et de présence, de non-dit et de

dit, d'histoires et d'Histoire. Enfin, c'est le double « v » de la veuve de guerre<sup>41</sup>, de la mère de Perec qui a sûrement dû vivre toutes ces atrocités que nous ne pouvons qu'imaginer, comme le fait Perec dans son allégorie. En maître d'œuvre dans l'art de la dissimulation, Perec ne cesse de chercher celle qui l'a quitté, celle qui est partie et qui est morte le 11 février 1943. Il cherche à retrouver les traces d'une mère perdue, absente et retirée de son histoire. Cette mère qui, à travers les rouages de l'écriture, se faufile derrière chaque ligne, chaque blanc, chaque coup de stylo apposé sur la feuille pour laisser vibrer le temps de l'écriture, l'espoir d'une rencontre entre l'écrivain et elle. C'est une tentative de reconnexion avec la grande absente afin d'aboutir à une meilleure compréhension de soi.

La structure pyramidale qu'offre la lettre « w » renvoie également aux techniques utilisées pour dessiner l'arbre généalogique d'une famille. Là aussi, il y a deux effets, provoqués par l'ombre de la lettre sur la première de couverture. La première disposition se réfère aux textes, avec d'un côté : deux grandes parties, comprenant chacune deux sous-parties. Les deux sous-parties ont en commun un récit autobiographique linéaire; tandis que les deux autres récits fictifs semblent n'avoir rien en commun. Les points de suspension qui scindent le roman en deux et permettent d'illustrer un temps d'attente, seraient représentés par ce point de convergence entre les deux branches opposées des deux « v » mises bout à bout. De l'autre côté, on peut y voir l'arbre

---

<sup>41</sup> Grâce aux lettres qui constituent le mot « veuve » (deux « v » ainsi que deux voyelles significatives dans l'écriture perecquienne), cela le rend digne d'intérêt, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, le « e » reste une voyelle fascinante, car elle représente à la fois la présence et l'absence, c'est-à-dire, elle est visuellement présente, mais aussi auditivement absente, puisque positionnée en fin de mot, le « e » final devient muet. Elle sert aussi de révélateur de son, lorsque accouplé à une autre voyelle telle que le « u » ici et permet ainsi la création d'un nouveau son [ë]. Si on retire, les deux « e », il ne reste que le « u » qui donne le son [y] ou encore en anglais[ju:], similaire au pronom « you » comme expliqué auparavant. Ce pronom renvoie à l'interpellation singulière, mais également plurielle du « toi » de la mère de Perec, mais aussi, « toi » qui lis ce roman. Il est aussi ce trait d'union entre les deux « v », les deux pans de l'histoire que Perec nous raconte et qu'une fois réunis – c'est-à-dire sans l'aide du « u » – forment le « w » de l'histoire. Seule lettre restante, la consonne, gardienne des mémoires effacées, conservatrice des lettres oubliées qui vient se fondre dans les rhizomes des significations de cette lettre unique seule. Tel le caméléon qui se fond dans le décor, « w » reste assez perceptible pour qu'on s'en approche, mais jamais totalement découvert pour qu'on en comprenne la vraie nature.

généalogique de la famille de Perec, avec le père et la mère représentés par les deux grandes parties; la petite sœur décédée, dans la première sous-partie (celle de l'histoire de Gaspard Winckler); Perec, dans la pointe du milieu de la convergence de deux "v" et enfin de manière plus inclusive l'autre membre de la famille non biologique, mais rattaché symboliquement, tout le peuple juif (représenté par l'histoire de l'île W) dans la dernière sous-partie.

Dans l'histoire de l'île W, ce que nous raconte Perec en filigrane, c'est l'histoire de toutes ces familles effacées par la guerre. W rassemble tout le monde, et en ce sens, on peut rattacher ce « w » au pronom personnel pluriel anglais « we ». Rappelons également que « w » en anglais se prononce « *double u* » où phonétiquement « *u* » n'est autre que « you » : le toi/tu ou le vous en anglais. Donc « w » incarne aussi ce double toi (que l'on retrouve dans la double renaissance de Gaspard Winckler) ou bien ce double vous (que l'on retrouve dans l'île W).

Pour finir sur l'omniprésence de la figure du double, le « double vous » que nous adresse Perec s'apparente à la dédicace « pour E » où de nombreux critiques, tel Bernard Magné, voient une « lecture plurielle » :

Le manque [est] représenté avec le lipogramme et la fameuse dédicace « Pour E » dans le livre : « où l'absence insolite du point invite à une lecture plurielle : pour E(sther), pour E(la), bien sûr, mais en même temps pour E(ux), c'est-à-dire les parents, ces parents disparus et donc à jamais présents au cœur de l'écriture : "J'écris [...] parce que j'ai été un parmi eux"<sup>42</sup>." *La Disparition*, ou encore : j'écris sans E, j'écris sans eux, E et eux inextricablement liés, absents/présents, eux présents dans ce livre comme la lettre tabou toujours là en filigrane, jamais écrite et sans cesse convoquée par périphrase, métaphore, comparaison ou métonymie. Bref, le lipogramme ou comment dire (comment taire ?) l'indicible. (41)

W c'est E(ux), c'est l'Autre, c'est Vous et c'est Nous. Dans ce roman, Perec crée le lien avec toutes les autres histoires. Il endosse un rôle bien plus important que celui de simple narrateur.

---

<sup>42</sup> W, 63.

C'est le rôle de sa vie où il unit son destin à celui de tous les Juifs, de toutes les familles victimes de la Shoah. À travers le roman, il ne se contente pas de raconter son histoire criblée de trous, de doutes, d'imagination, de rêve, de miroir sans tain; il raconte l'histoire de la Shoah. Il participe au puzzle de ce grand événement historique en y ajoutant sa pièce, car toutes les histoires individuelles n'ont pas encore été dites ou écrites. Elles sont parfois tuées, masquées, privés de leur voix singulière au profit de la grande Histoire, celle écrite par les vainqueurs.

### 3.2.3.3 La surdétermination de la lettre

En reprenant possession de son histoire, Perec s'autorise à sortir du silence qui lui a été imposé durant son enfance. L'écriture devient une source de libération puissante face à l'impasse identitaire ressentie par l'écrivain et ce grâce à un des principes chers aux oulipiens : le *clinamen* qui, dans la philosophie d'Épicure et de Lucrèce, est un mouvement de déviation spontané permettant la rencontre de deux atomes. De leur rencontre hasardeuse, surmontée d'une déviation à la règle, naîtra une nouvelle forme jusque-là non envisagée. Le *clinamen* fait partie intégrante de l'œuvre de Perec, puisqu'il est en l'incarnation humaine de ce principe. De ce fait, il l'intègre à son écriture en démontrant comment cette contrainte peut être manipulée afin de sortir d'une impasse apparente, telle l'impasse des souvenirs trompeurs, des parents absents ou encore d'une Histoire imposante.

Dans la seconde partie autobiographique, il relate le souvenir d'un vieil homme vivant à côté de la villa où il résidait et qui « sciait son bois sur un chevalet formé de deux croix parallèles, prenant appui sur l'extrémité de leurs deux montants de manière à former cette figure en X que l'on appelle "Croix de Saint-André", et réunies par une traverse perpendiculaire, l'ensemble

s'appelant, tout bonnement, un X » (109). On remarque l'importance attribuée à la lettre X et dans ce cas précis, la multitude de significations qu'elle peut prendre selon le point de vue adopté :

Mon souvenir n'est pas souvenir de la scène, mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n'avoir qu'une lettre unique, unique aussi en ceci qu'il est le seul à avoir la forme de ce qu'il désigne [...], mais signe aussi du mot rayé nul – la ligne des x sur le mot que l'on n'a pas voulu écrire –, signe contradictoire de l'ablation [...] et de la multiplication, de la mise en ordre (axe des X) et de l'inconnu mathématique, point de départ enfin d'une géométrie fantasmatique dont le V dédoublé constitue la figure de base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance : deux V accolés par leurs pointes dessinent un X; en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée (卐) elle-même facilement décomposable par une rotation de 90° d'un des segments ⊥ sur son coude inférieur en sigle ⊥⊥; la superposition de deux V tête-bêche aboutit à une figure (XX) dont il suffit de réunir horizontalement les branches pour obtenir une étoile (✱). (109-110)

À elle seule, la lettre présente une pluralité de symboles et de significations que l'on peut lui attribuer. En manipulant la lettre et en la considérant sous différents angles, Perec démontre l'étendue infinie qu'elle peut contenir et chaque permutation du symbole incarne une version différente de l'histoire. Elle inclut à la fois les victimes et les bourreaux de la Deuxième Guerre mondiale : elle est ce « w » englobant les vaincus et les vainqueurs de cette période, où chacune des deux parties a contribué à l'élaboration de l'Histoire. La lettre illustre que tous font partie du même système, de la même pièce avec deux faces diamétralement opposées. X représente le croisement d'intersections qui mène vers d'autres chemins. C'est aussi le lieu de rencontre entre deux individus, deux nations, etc., qui le temps de la narration se retrouvent au milieu de ces deux V rattachés par la pointe. C'est le symbole des histoires dissoutes de Perec qui viennent se rejoindre « s'enchevêtrer » comme il le dit à la quatrième de couverture, pour permettre au narrateur le temps de la pause, de la réflexion, et surtout de l'épanouissement et de la révélation totale de soi. Perec incarne lui aussi ce croisement des chemins, cette formation en X où il est rattaché par un point

infime, très fin, où l'équilibre entre les deux parties reste subtil et délicat, mais une fois les deux parties collées entre elles, elles autorisent la réunification des contraires entre eux, tels l'absent avec le présent, l'histoire avec l'Histoire, la fiction avec le réel et enfin les parties éparses de Perec à travers le temps. Une fois le centre retrouvé, ici au sein de la conception de *W ou le souvenir d'enfance*, Perec peut pleinement s'épanouir, se (re)découvrir et accepter toutes les facettes de son identité fragmentée comme ne faisant partie que d'un système de construction identitaire plus grand. N'oublions surtout pas l'étoile de David jaune cousue sur le vêtement pour identifier les juifs, mais j'imagine que Perec, caché, ne l'a jamais portée.

#### **3.2.3.4 L'allégorie de la Shoah**

La structure du roman dévoile une autre figure géométrique, celle de l'asymétrie où les deux sous-parties de la première partie se reflètent dans les deux autres sous-parties de la deuxième partie.

Dans un souci de respect de sa contrainte, on remarque que Perec choisit de commencer ces deux premières sous-parties par les récits fictifs : celui de Gaspard Winckler (chapitre I), et celui de l'île W (chapitre XII). Les récits suivants seront ceux de sa propre vie avec, pour le chapitre II, un narrateur dont les souvenirs sont inexistantes : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance. » (17), déclaration posée telle une évidence. Cependant, le chapitre XII de la deuxième partie apporte une modification significative à cette absence de souvenirs : « Désormais, les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. » (97). La présence de l'adverbe en tête de phrase démontre qu'un laps de temps s'est écoulé (peut-être suite aux points de suspension...) et que, dans cette nouvelle partie, la brume s'est dissipée, les « ombres » sont devenues des personnes, et les souvenirs ont refait surface. Libéré de son amnésie, il peut donc

commencer à recoller les morceaux. Le bateau naufragé contenant tous les souvenirs de la famille Perec émerge des eaux troubles et on assiste à la dispersion des coffrets-souvenirs de Perec dans la mer.

Dans un premier temps, l'effet cumulatif des nombreuses références fonctionne comme écho au cadre historique, puis il vient rapidement confirmer le statut allégorique de la vie sur l'île W; on se souvient des sélections opérées par le régime nazi auprès de la population déviant de la norme aryenne, et on se rappelle, une fois les camps découverts, les problèmes de nutrition, d'alimentation des prisonniers. On découvre leur mode de (sur)vie, on apprend « la fantaisie des Organiseurs » (150) de changer les règles en les durcissant ou bien en attribuant des handicaps aux Athlètes, tout cela menant à la torture physique, morale et émotionnelle des prisonniers. Rien n'est jamais certain sur l'île, la vie se résume au « struggle for life » (123) et il faut que « *même le meilleur ne soit pas sûr de gagner; il faut même que le plus faible ne soit pas sûr de perdre. Il faut que tous deux risquent autant, attendent avec le même espoir insensé la victoire, avec la même terreur indicible la défaite* » (150). L'Athlète est contraint de se résoudre à vivre dans la peur et le doute constants, ne sachant si, la minute qui suit, il sera toujours vivant. Sous couvert d'une loi qui dicte les moindres faits et gestes de ces sportifs, W retranscrit en réalité les modalités de vie des prisonniers : leur vrai quotidien, leur peur indescriptible, leur attachement et l'importance donnée à la victoire : « *Pour le sportif professionnel qu'est le citoyen d'un village, la victoire est la seule issue possible, la seule chance. La victoire à tous les niveaux : dans sa propre équipe, dans les rencontres avec les autres villages, dans les Jeux, enfin et surtout.* » (123). Cette victoire dans les Jeux représente la victoire sur la mort, la victoire de rester en vie encore un peu plus longtemps. Elle est la seule lueur d'espoir dans ce monde d'atrocités, l'unique flamme à laquelle ces sportifs-prisonniers se rattachent, comme à une bouée de sauvetage.

L'effet de miroir créé par l'alternance des récits amène petit à petit le lecteur au moment clé du livre, le chapitre XXXVII. Il est important de rappeler que, jusqu'à présent, tous les chapitres débutaient sur la page de droite, laissant une page blanche à gauche. La particularité éditoriale du dernier chapitre est qu'il est directement précédé de la fin de l'avant-dernier sur la page de gauche; la lecture n'est pas interrompue, ce qui permet au lecteur de lier ce qu'il vient de lire directement à ce qu'il va lire. Cette juxtaposition de la fin du chapitre XXXVI (fin de l'histoire de l'île W) et du chapitre XXXVII (extrait de *L'Univers concentrationnaire* de David Rousset, 1946) force le lecteur à associer le récit fictif au récit historique. Cette technique a pour but de révéler au grand jour la réalité masquée des camps de concentration et d'extermination : ceux que Perec appelait « Athlètes » n'étaient autres que des prisonniers juifs. À l'instar de la découverte par les Alliés, Perec reproduit le même effet d'effacement lorsque le lecteur a la confirmation que les « Jeux olympiques » qui rythmaient la vie de tous les villages de l'île cachaient la triste réalité des maltraitances subies par les Juifs aux mains des gardiens nazis. Dès le début de son roman, et ce de manière plus régulière dans la seconde partie, Perec commence à dresser une liste non-exhaustive de noms de villes commençant par la lettre « v » comme rue Villin, Venise, Vincennes, Villard-de-Lans; de noms d'Athlètes<sup>43</sup> vainqueurs des différents Jeux Olympiques (118); de mots renvoyant à l'horreur des camps tels que la « sélection » (106), comme le choix des Athlètes « *sur la base de critères morphologiques, physiologiques et psychologiques et en se fondant sur les résultats obtenus à l'entraînement* » (117); ou bien des festivités rappelant celles des Jeux : « Chaque soir, quelles qu'aient été les compétitions disputées dans la journée, les trois premiers

---

<sup>43</sup> « On sait – le palmarès de la plupart des Jeux, les doubles victoires de Thorpe à Stockholm, de Hill à Anvers, de Kuts à Melbourne, de Snell à Tokyo, les triples victoires de Zatopek à Helsinki et d'Owens à Berlin, la quadruple victoire de Paavo Nurmi à Paris, sont là pour démontrer – qu'un sprinter est généralement aussi bon sur 100m que sur 200, un coureur de demi-fond sur 800 et sur 1 500, un coureur de fond aux 5 000, aux 10 000 et au marathon. » (118).

de chaque série, après être montés sur le podium, après avoir été longuement applaudis par la foule, qui leur a lancé des fleurs, des confetti, des mouchoirs [...], les trois premiers de chaque série sont conduits, précédés des porteurs de torches et des porteurs d'étendards, des lanceurs de colombes et des fanfares [...]. » (124). Lors des J.O de Berlin, le IIIe Reich a été le premier à installer le relai de la flamme olympique sous l'idée innovatrice du professeur et théoricien du sport Carl Diem<sup>44</sup>. Dans un contexte belliqueux, l'antisémitisme nazi se dérobe à la vue des spectateurs mondiaux au profit de l'image faussée d'une Allemagne tolérante.

Tous ces effets cumulatifs sont inévitables, comme une fatalité qui nous amène progressivement vers les camps et puis vers la citation en fin de roman de David Rousset. Ce sont de petits indices parsemés dès les premières phrases de chaque histoire, des rappels incessants du contexte historique que l'on retrouve à la fois dans l'autobiographie de Perec, mais aussi dans l'histoire W, tel que le premier Allemand à avoir occupé le poste de « l'Oberschrittmacher, *c'est-à-dire l'Entraîneur général* » (138). On note aussi l'absence totale de femmes dans les deux histoires fictives : d'une part, la disparition et probablement la mort de Caecilia Winckler; d'autre part, la séparation stricte entre les hommes et les femmes sur W : « *Les femmes sont tenues dans des gynécées et soumises à une garde des plus vigilantes [...]* » (167) et la conservation « *d'une fille sur cinq* » (168) lors des naissances. Toutes ces références résonnent dans l'esprit du lecteur et l'invitent à pénétrer de plus en plus dans les profondeurs de la mise en abyme de l'horreur de l'attente, de l'imagination qui pouvait se passer dans les esprits des prisonniers parqués dans les wagons en partance pour les camps. Le lent cheminement vers leur destin tragique, qui au fur et à mesure que l'on s'approche des portes de ces « villages » confirme le sentiment de terreur qui pouvait les transpercer. À sa manière, le jeune Perec se souvient de ces horreurs, mais ne pouvant

---

<sup>44</sup> D'après « L'histoire de la flamme olympique » sur *Olympic.org*.

mettre des mots à ce qu'il observait, il les avait dessinés, puis mis dans un recoin de sa mémoire jusqu'à ce qu'il puisse faire face à cette vérité :

Désormais, les souvenirs existent, fugaces, ou tenaces, futiles ou pesants, mais rien ne les rassemble. Ils sont comme cette écriture non liée, faite de lettres isolées incapables de se souder entre elles pour former un mot, [...] ou comme ces dessins dissociés, disloqués, dont les éléments épars ne parvenaient presque jamais à se relier les uns aux autres, et dont, à l'époque de W, entre, disons, ma onzième et quinzième année, je couvris des cahiers entiers : personnages que rien ne rattachait au sol qui était censé les supporter, navires dont les voilures ne tenaient pas aux mâts, ni les mâts à la coque, machines de guerre, engins de mort, avions et véhicules aux mécanismes improbables, avec leurs tuyères déconnectées, leurs filins interrompus, leurs roues tournant dans le vide ; les ailes des avions se détachaient du fuselage, les jambes des athlètes étaient séparées des torsos, les mains n'assuraient aucune prise. (97)

On retrouve ici la métaphore de l'être à la dérive, de la fragmentation des souvenirs et donc de la personne qui se retrouve dans l'incapacité de rattacher ensemble ces morceaux de soi épars. Les personnages démembrés sont les Athlètes des histoires entrecoupées de Perec et donc les prisonniers de l'Histoire. Délicatement, on assiste au passage du presque non-dit, au dit de l'Histoire et à la réalisation de la séparation entre deux mondes : celui où l'enfant était avec sa mère, et celui où il ne l'est plus. La disparition de cette veuve de guerre est alors partiellement comblée par l'histoire de W. L'allégorie des camps de concentration aura servi pour un temps au jeune Perec de voile dissimulant l'Histoire et sa réalité. Une fois les couches d'illusion retirées, Perec s'y retrouve confronté et il n'a pas le choix que de les affronter, les accepter pour ce qu'elles sont, le but ultime étant de transformer ce lourd héritage non compris en une assimilation et acception totale. Perec est ce qu'il est parce qu'il y a eu ces histoires, bonnes comme mauvaises.

Perec fait de l'Histoire une icône, tout en pointant du doigt une de ces incohérences : la grande Histoire existe grâce aux petites histoires; elle est le fruit des petites. On retrouve le désir de rattacher cette Histoire à une filiation parentale. L'Histoire est à la fois orpheline, car unique en

son genre – il n’y en a qu’une, officiellement –, et plurielles, construites à partir de plusieurs (pro)créateurs et (pro)créatrices.

### **3.3 L’identité de Perec**

À mesure que se profilent les souvenirs de Perec, le jeu de l’identité éclatée commence à se rétrécir de plus en plus. Les trois narrateurs de *W ou le souvenir d’enfance* s’appliquent à raconter des histoires aux apparences déconnectées les unes des autres, et pour la plupart créées de toutes pièces. Seulement, elles sont toutes issues d’un seul et même esprit créateur qui se cache derrière des personnes fictives parce qu’il a du mal à retrouver le chemin de ses origines. Chacun de ces narrateurs fictifs a pour mission de raconter une histoire bien spécifique rattachée à un événement traumatique vécu par Georges Perec. L’autobiographie, soigneusement entrelacée par ces fictions, sert de leurre pour le lecteur, mais aussi pour l’auteur désireux d’avoir un point d’ancrage dans la vraie histoire qu’il veut (se) raconter.

#### **3.3.1 La fiabilité des narrateurs**

En présence d’un auteur empreint de doutes constants face à ses propres souvenirs, il semble nécessaire de se poser la question de la fiabilité des dires des autres narrateurs du roman. Qu’il soit narrateur extra-homodiégétique ou extra-hétérodiégétique selon la classification de Gérard Genette dans *Figures III* (1972), chacun d’entre eux offre à l’œuvre complète des passerelles de compréhension non négligeables. De prime abord distincts, ces trois narrateurs présentent bon nombre de similitudes déstabilisant toute crédibilité au discours donné. La clé de ce puzzle énigmatique que nous propose Perec réside dans la mise en commun des trois fragments

d'histoires, tous reflétant une facette des souvenirs déformés de Perec : tantôt rêvés, tantôt métamorphosés.

### 3.3.1.1 Le doute

Dans la première partie du roman, le premier chapitre présente un narrateur extrahomodiégétique du nom de Gaspard Winckler, personnage intrigant et mystérieux à la fois, car lui aussi détient un secret : « *Longtemps j'ai voulu garder le secret sur ce que j'avais vu ; il ne m'appartenait pas de divulguer quoi que ce soit sur la mission que l'on m'avait confiée, d'abord parce que, peut-être, cette mission ne fut pas accomplie – mais qui aurait pu la mener à bien ? – ensuite parce que celui qui me le confia a, lui aussi, disparu.* » (13). Le lecteur entre dans un univers aux résonnances enquêtrices et militaires où le narrateur a été contraint de garder le silence sur ladite mission. Les premières lignes du roman *W ou le souvenir d'enfance* s'ouvrent donc sur le thème d'une information que l'on garde cachée et qui ne peut être partagée que si on est sûr que la personne recevant l'information sera digne de confiance. Le narrateur se présente également comme le dernier à être au courant de cette mission et de ce secret, ce qui fait de lui la seule et unique personne mise à la disposition du lecteur pour raconter l'histoire qu'il s'apprête à lire. Rapidement, la notion de confiance entre en jeu : quel comportement le lecteur doit-il adopter face à un narrateur qui a longtemps été soumis au doute ? Bien que l'aveu d'un secret qui le hante soit exprimé, il n'hésite pas non plus à admettre que le trauma lié à la mission a pu obstruer sa mémoire et par conséquent altérer le traitement de ses souvenirs : « *Longtemps je demeurai indécis. Lentement j'oubliai les incertaines péripéties de ce voyage. Mais mes rêves se peuplaient de ces villes fantômes, de ces courses sanglantes dont je croyais encore entendre les mille clameurs, de ces oriflammes déployées que le vent de la mer lacérait. L'incompréhension, l'horreur et la*

*fascination se confondaient dans ces souvenirs sans fond.* » (13). Ce témoignage illustre la confusion qui s'est installée dans l'esprit du narrateur, car il est incapable de pouvoir dissocier la réalité de l'imaginaire. C'est la raison pour laquelle l'oubli et le souvenir sont intimement liés dès les premiers instants, car ils forment les deux côtés de la même pièce. D'un côté, il y a le désir d'oublier les horreurs vues, probablement trop douloureuses ou incroyables à garder en mémoire et de l'autre, l'envie de se souvenir pour rester persuadé que ce dont il a été témoin était bel et bien réel, et non tout droit sorti de son imagination. On assiste à un combat intérieur où le narrateur et l'auteur essaient de laisser une place équitable à l'oubli et au souvenir, mais qui en somme reste une gageure, puisque l'équilibre entre les deux ressort de l'ordre de l'impossible : soit qu'on se souvienne, soit qu'on oublie, il n'existe pas d'entre-deux juste. Ainsi, comment faire confiance à ce narrateur lorsque lui-même remet en cause son travail de conteur ?

Il n'est pas le seul à devoir affronter sa mémoire. Le deuxième narrateur, Georges Perec en personne, fait face lui aussi à ce même combat. Les problématiques rencontrées par l'un se retrouvent automatiquement dans le récit de l'autre, comme si les deux narrateurs représentaient les deux côtés d'une même pièce, ou dans ce cas présent, les différentes facettes de son identité. Le narrateur Gaspard Winckler symbolise l'imaginaire de Georges Perec-enfant tandis que le narrateur Georges Perec représente l'adulte commençant son analyse rétrospective. Afin d'arriver à remettre de l'ordre dans les souvenirs de Georges Perec, et ne pouvant oblitérer cette histoire imaginée lorsqu'il était enfant, Perec est obligé de la considérer s'il veut arriver à obtenir une compréhension totale de son identité. Lejeune parle de souvenir écran où il explique « l'idée que la mémoire est fabriquée, souvent après coup, et que ses errances sont des symptômes à déchiffrer » (76) Il s'appuie sur la théorie du souvenir écran de Freud et montre que le neurologue autrichien « a produit le modèle d'un nouveau type de texte autobiographique : la mise en scène

d'un dialogue de l'autobiographe avec lui-même » (76). En d'autres termes, insufflant la vie à Gaspard Winckler, Georges Perec s'autorise à avoir un dialogue plus ou moins direct avec lui-même et surtout à faire ressortir ses souvenirs les plus profondément enfouis. Le narrateur Gaspard Winckler – dont l'allusion à son créateur peut se retrouver dans son propre nom – n'est qu'un avatar, un double fictif de Georges Perec.

Dans les passages autobiographiques de *W*, le narrateur se présente comme une source d'informations problématique : toute mention de souvenir est sujette au questionnement et donc au doute. Même lui se remet en question des années après :

Jusqu'à cette minute même, où un tardif scrupule d'autobiographe m'a poussé à aller voir dans divers dictionnaires, j'ai cru à l'explication qui m'a sans doute été donnée la première fois que j'ai demandé ce que cela voulait dire : un équivalent poétique de l'hiver évoquant en même temps la blancheur de la neige et la rigueur du climat, et je viens seulement d'apprendre – en me demandant comment j'ai pu si longtemps l'ignorer – qu'il désigne beaucoup plus spécifiquement le brouillard givrant<sup>45</sup>. (108)

Pendant de nombreuses années, Perec n'a jamais cherché à vérifier la définition du mot « frimas » (nom de la villa occupée par sa tante); il s'est simplement contenté de l'explication qu'on lui avait donnée à l'époque. Cela illustre tout le processus de remise en question de ses connaissances acquises : ce qu'on lui a appris, ce qu'il a vu ou expérimenté; ou encore ce qu'il croit savoir, avoir vécu ou vu. Sa mémoire a été victime d'influences externes et internes, à tel point que Perec-enfant n'a plus été en mesure de dissocier ce qui était de l'ordre du réel et de l'imaginaire, ou encore du

---

<sup>45</sup> Perec est constamment bercé par la métaphore du brouillard que l'on retrouve dans les épigraphes de Raymond Queneau en début de chaque partie : « *Cette brume insensée où s'agitent des ombres, comment pourrais-je l'éclaircir ?* » et « *Cette brume insensée où s'agitent des ombres, – est-ce donc là mon avenir* ». À travers ce flou mémoriel, Perec tente de dissoudre l'épais brouillard qui plane sur son histoire personnelle et familiale. C'est aussi un clin d'œil fait au premier film documentaire français réalisé par Alain Resnais sur les camps de concentration et d'extermination, intitulé *Nuit et Brouillard* (1956). Lui-même inspiré du décret du 7 décembre 1941 « nuit et brouillard » qui était le nom de code des directives à suivre dans le cadre de toutes oppositions contre le Reich ou contre les représentations gouvernementales allemandes dans les zones occupées.

vécu et du non-vécu. Il s'est donc forgé une mémoire imbibée de fantasmes, d'appropriations subtiles au détriment de ses propres souvenirs et expériences.

Le dernier narrateur du roman est un narrateur extra-hétérodiégétique. On ne connaît pas son nom ni son identité, il est externe à l'histoire qu'il raconte et pour autant, bien renseigné sur la vie des Athlètes résidant sur l'île. En d'autres termes, il sait tout et connaît tout de cette île et de ses habitants. Le jeu de confusion perdure dans cette section puisque là aussi, l'histoire est écrite en italique et fait écho à la fin de l'aventure de Gaspard Winckler où ce dernier doit partir à la recherche de l'enfant nommé Gaspard Winckler. Sa mission, commanditée par Otto Apfelstahl, va le mener sur la Terre de feu où la plupart des îlots sont « *inaccessibles, inhabités et inhabitables* » (87). Le chapitre XII de la deuxième partie s'ouvre sur la localisation et la description de l'île W qu'il « *y aurait là, là-bas, [à] l'autre bout du monde* » et où « *[l]e voyageur égaré, le naufragé volontaire ou malheureux, l'explorateur hardi que la fatalité, l'esprit d'aventure ou la poursuite d'une quelconque chimère auraient jeté au milieu de cette poussière d'îles qui longe la pointe disloquée du continent sud-américain, n'auraient qu'une chance misérable d'aborder à W* » (93). La mise à distance par le choix du narrateur et l'utilisation du conditionnel présent enferment cette nouvelle histoire dans le monde de l'irréalité. Perec poursuit la confusion en gardant l'italique pour cette nouvelle histoire, ce qui a pour conséquence de l'inscrire sur le même plan que l'histoire de Gaspard Winckler.

Aucun de ces narrateurs n'est digne de confiance, ni même Georges Perec puisque dans son roman *Je me souviens* (1978), dans un post-scriptum, il écrit que :

*Ces souvenirs s'échelonnent pour la plupart entre ma 10<sup>e</sup> et ma 25<sup>e</sup> année, c'est-à-dire entre 1946 et 1961. Lorsque j'évoque des souvenirs d'avant-guerre, ils se réfèrent pour moi à une époque appartenant au domaine du mythe : ceci explique qu'un souvenir puisse être « objectivement » faux : ainsi, dans le Je me souviens n° 101, je me souviens correctement des célèbres « Mousquetaires » du tennis, mais*

*sur les quatre noms que je cite, deux seulement en faisaient partie (Borotra et Cochet), Brugnon et Lacoste étant remplacés par Petra et Destremeau qui ne furent champions que beaucoup plus tard. (119)*

Perec ne se défile pas devant les altérations qu'ont subies ses souvenirs. Bien au contraire, il les accepte comme étant vrais et faisant partie entièrement de lui. Malgré les changements d'informations plus ou moins capitales, ce qui compte pour lui n'est pas tant la véracité absolue du souvenir, mais plutôt les sensations qui en découlent. Sur la forme, il est dans le « faux » comme il le dit, mais sur le fond, qu'est-ce qui l'empêche d'être dans le vrai ? Cette confession sur le traitement du souvenir apporte un nouvel éclairage sur la nécessité du narrateur Gaspard Winckler dans *W*. Il représente la partie mythique qui s'est formée dans l'esprit de Georges-enfant. Dans une volonté de transparence absolue, le projet d'écriture de Perec se devait de retranscrire tout ce qui appartenait au souvenir : qu'il soit réel ou imaginé. Lorsqu'on lit le titre du roman *W ou le souvenir d'enfance*, il n'y a aucune surprise, aucun choix à faire en réalité, « W » est tout aussi légitime que « le souvenir d'enfance ». W appartient au monde du souvenir et le souvenir appartient au monde de W. L'alternative proposée par la conjonction de coordination « ou » n'est là que pour renforcer le lien indéniable et inébranlable entre les deux propositions.

### **3.3.1.2 Les points de suspension**

Un proverbe français dit que « la parole est d'argent, mais le silence est d'or<sup>46</sup> ». Sur une page sans mots, on retrouve des points de suspension, eux-mêmes mis entre parenthèses, de quoi attiser les plus curieux. Une première lecture nous montre que ce signe de ponctuation suit la fin de la première partie qui se termine par les paroles de Winckler : « *Je me tus. Un bref instant, j'eus envie de demander à Otto Apfelstahl s'il croyait que j'aurais plus de chance que les garde-côtes.*

---

<sup>46</sup> Cet adage trouve son origine dans *Le Talmud*, un des textes fondamentaux du judaïsme rabbinique.

*Mais c'était une question à laquelle, désormais, je pouvais seul répondre ... »* (87). Et c'est ici que l'histoire de Gaspard Winckler prend fin pour ouvrir sur la deuxième partie et l'histoire de l'île W. Le passage d'une histoire à une autre s'opère à travers cette pause imposée par l'écrivain, comme si dans cet instant précis, il voulait laisser planer le temps de la réflexion, mais aussi le temps qui peut s'écouler lorsque tout bascule dans une vie<sup>47</sup>. Avec ces trois points de suspension, il représente visuellement l'écoulement du temps – rapide ou long – pour ses histoires fictives et sa propre biographie, mais il illustre aussi la pièce du puzzle manquant à sa construction identitaire. Les deux histoires fictives, ces deux fausses-jumelles finissent par des points de suspension dont la dernière, celle de W, s'ouvre sur le passage du livre de Rousset.

Avec cet autre ajout d'un signe typographique, la valeur des points de suspension ne fait qu'intriguer. Désormais, nous avons un discours doublement interrompu et de surcroît enfermé, signifiant qu'il n'est pas si nécessaire à la construction sémiotique de la phrase, mais qui pourtant se répercute grandement sur la syntaxe. Au lieu de considérer le signe de ponctuation « ... » comme une simple suspension de l'énoncé, pouvant se traduire par une hésitation, une émotion quelconque qui ne peut être correctement transcrite par les mots, les parenthèses l'exacerbent. Dans son livre *Georges Perec* (1988), Claude Burgelin parle d'une « sorte de champ magnétique [qui] se forme donc autour de l'énigmatique évidence des "(...)" ». Ces points de suspension indiquent le non-dit (omis, censuré, gardé par-devers soi, impossible à cerner) ». Pour lui, ils « signifient la rupture, mais aussi l'accrochage (des fils rompus de l'enfance, de la trame de

---

<sup>47</sup> Ce n'est pas la première fois qu'il use de cette technique. Dans *Je me souviens*, roman dédié à l'écriture d'un souvenir par ce que je nommerai « entrée », on retrouve à la numéro 480 : « Je me souviens (à suivre...) » (116). Perec a imposé un espace latéral et vertical entre les deux propositions, illustrant visuellement le laps de temps qui s'écoule entre la formulation du souvenir ou le souvenir lui-même et la formulation de ce qu'il va écrire. En concluant son roman par cette ponctuation, il évite de lui imposer une fin et offre, au contraire, l'alternative d'une continuité avec ces futurs ou précédents romans. Il laisse la porte du champ des possibles ouverte.

l'écriture). Ce moment de suspens met en scène tout en taisant, unit en même temps qu'il sépare. Autour de lui, l'éclatement va devenir construction, mais construction éclatée » (139). La dichotomie qu'il observe à travers ces « simples » points de suspension laisse transparaître le combat que Perec mène avec ses souvenirs et son choix de dire les choses, ou bien de les taire. Il semblerait que le narrateur ait choisi d'adopter une stratégie de l'économie dans la parole, car en s'exprimant peu, il laisse le silence imposé par ce signe de ponctuation prendre toute sa signification. Généralement, les points de suspension mis entre parenthèses signalent une ellipse dans la citation d'un autre auteur; or ici, Perec crée une ellipse propre dans son récit, à l'image de l'ellipse qui a été imposée à son histoire personnelle et familiale. Derrière ces trois points de suspension se cachent tous les faits qui n'ont pas été racontés, ou bien, qui n'ont pas pu être racontés... C'est cette « minute de silence » observée lors de grandes commémorations dont tout le peuple doit se souvenir. En somme, c'est le non-dit mis entre parenthèses durant tout le récit de *W ou le souvenir d'enfance* qui se révèle alors au lecteur comme étant nul autre que celui de l'Histoire.

Dans la deuxième partie du livre, Perec fait référence dans son écriture à « ces *points de suspension* [qui] désignaient des douleurs nommables et venaient à point justifier des cajoleries dont les raisons réelles n'étaient données qu'à voix basse » (114). Et un peu plus haut de mentionner une « métaphore » qui « semble inopérante pour décrire ce qui précisément avait été cassé et qu'il était sans doute vain d'espérer enfermer dans le simulacre d'un membre fantôme » (113). On retrouve dans ces deux phrases, l'imagerie des signes typographiques « (...) » du milieu du livre, où la cassure entre les discours du passé et du futur vient de se créer, laissant le temps au discours présent de s'exprimer à travers la pause.

Le contraste noir-blanc de cette page renvoie, pour le noir, à l'encre qui est versée pour écrire; le blanc, illustre l'espace qui est laissé entre les mots, mais aussi entre les pensées, les souvenirs et surtout tout ce qui n'est pas (ou ne le sera jamais). Le blanc en dit peut-être plus que le noir, c'est bien pour cela que Perec lui dédie une page entière au milieu de son roman, il le laisse s'exprimer. À nous, lecteurs et joueurs que nous sommes, de prêter attention à cette voix qui s'élève des bas-fonds de l'étouffement historique. Le noir de l'écriture a le pouvoir de dire haut et fort, tandis que le blanc murmure l'indicible et l'innommable.

### **3.3.1.3 L'effacement identitaire**

Dans son ouvrage *Fictions en quête d'auteur* (2012), Charline Pluvinet défend l'idée qu'une « nouvelle forme d'existence de l'auteur se négocie en effet dans la fiction qui crée un personnage par un procédé d'autoreprésentation : l'auteur réel s'invente un homologue par lequel sont transposées dans le récit les relations de l'auteur avec le monde littéraire et avec sa création » (11). Proche des idées de Philippe Lejeune, Pluvinet développe les mécanismes mis en place par les auteurs contemporains pour qui la projection d'un soi dans un récit fictif leur permet de mieux appréhender leur relation souvenir-mémoire-identité. Le détour par le fictif les force à affronter des parties longtemps refoulées, voire bafouées, de leur identité et qui désormais sont en demande de libération et d'expression totale.

Comme nous l'avons remarqué, l'identité de Perec se décline sous plusieurs strates, d'une part, par les souvenirs qui sont restés, d'autre part par la pluralité de narrateurs présentés dans le roman. Chacun d'entre eux représente un des problèmes de la passation de l'héritage mémoriel où Perec ne tente pas de trouver une solution à son mal, mais il essaie plutôt de retranscrire le vécu et le ressenti. Grâce à son projet d'écriture, il libère la pensée, les souvenirs et par conséquent la

mémoire, les blancs, les trous, les absences et les non-dits faisant tout autant partie du discours que leurs homologues ayant eu accès à la parole. Malgré cet empêchement illusoire, les narrateurs forment une trinité identitaire singulière où chacun d'entre eux représente une perspective bien définie de Perec, à savoir l'insouciance et l'enfance pour Gaspard Winckler, la maturation et l'adolescence pour Georges Perec et enfin la réalisation et l'historien pour le narrateur de *W*. De plus, il est intéressant de noter qu'au sein même de chacun de leurs noms se trouve l'origine du nom des autres narrateurs : la lettre G est commune aux deux prénoms Gaspard et Georges, la lettre W est commune aux noms Winckler et l'île W. Seule lettre manquante, le P de Perec qui pourrait renvoyer au patronyme manquant de l'île W – ne comportant qu'un seul nom, mais également, à ce manque identitaire et cette figure du *clinamen*. Ainsi on assiste à une généalogie structurée des personnages de l'œuvre de Georges Perec, car l'un d'entre eux, Gaspard Winckler figure dans plusieurs autres de ses romans tels que *La Vie mode d'emploi* (1978) et *Le Condottière* (2012, roman posthume). Toutefois, Gaspard n'endosse pas le même rôle dans chacun des romans, lui aussi est soumis au changement identitaire selon le lieu où il se trouve. Dans *Le Condottière*, écrit entre 1957 et 1960, c'est un faussaire d'art ; dans *W ou le souvenir d'enfance*, écrit entre 1970 et 1974, c'est un déserteur ; enfin dans *La Vie mode d'emploi*, écrit entre 1969 et 1978, c'est un faiseur de puzzles marié puis veuf – sa femme meurt lors de l'accouchement de leur enfant mort-né, huit ans après l'envoi de la première aquarelle par Percival Bartlebooth. Tout comme son créateur, Gaspard Winckler évolue au fil des histoires et ne reste jamais bien disparu.

Dans *W*, le narrateur Gaspard Winckler n'est pas celui qu'il prétend être. C'est un homme dont on ne connaîtra jamais la réelle identité et qui, pour des raisons de protection personnelle, a fait appel à une « *organisation de soutien* » (40) pour obtenir de nouveaux papiers. On apprend que cette organisation « *ne se servait pas de faux papiers, mais des passeports, cartes d'identité et*

*tampons authentiques qui lui étaient fournis par des employés d'administration* » (41) et que la mère de Gaspard-enfant, Caecilia Winckler, « *appartenait à cette organisation, qui en était même une des principales responsables en Suisse* » (41). Gaspard-adulte obtient le passeport que « *Caecilia avait fait établir quelques semaines auparavant pour son propre fils* » afin de « *parer au plus pressé* » (41). Si aujourd'hui Otto explique en détail les raisons de sa rencontre avec Gaspard-adulte c'est parce qu'il fait partie d'une « *Société de secours aux naufragés* » (66) qui s'applique à retrouver les corps des disparus. En ce qui concerne Gaspard-enfant, il est la seule personne figurant parmi la liste des passagers dont le corps n'ait été retrouvé (68) et c'est lors de l'enquête menée par Otto que ce dernier a pu retrouver la trace de Gaspard-adulte, car il était « *beaucoup plus facile à retrouver que l'autre* » (87). Jusqu'à sa rencontre avec Otto Apfelstahl, Gaspard Winckler ignorait tout de l'existence de son homologue et des conditions d'obtention de sa nouvelle identité. Avec de telles révélations, Otto place le narrateur du côté des usurpateurs d'identité et le décrédibilise totalement au vu du lecteur, surtout lorsqu'on comprend le processus qui anime chacun de ses personnages. En effet, Georges Perec projette une version de lui-même à travers Gaspard Winckler; Gaspard Winckler adulte est une nouvelle création identitaire issue du mariage entre Georges Perec et Gaspard Winckler enfant; enfin Gaspard Winckler enfant, disparu au cours d'un naufrage, représente Georges Perec enfant, incapable de mettre en mots ce qu'il est en train de vivre. Son seul recours est l'emprisonnement dans son imagination et la création de toute une histoire, celle que nous lisons à présent. À bien des égards, Georges Perec enfant ressemble beaucoup à Gaspard Winckler enfant et adulte, car Gaspard-enfant présente une infirmité qui le « *condamnait à un isolement presque total* » (40) dû à sa surdité et son mutisme. Tous les trois sont atteints d'un handicap les empêchant de pouvoir s'exprimer pleinement et dont les origines remonteraient à un trauma subi au cours de leur vie, car pour Gaspard enfant, sa

condition ne relève d'aucune « *lésion interne, aucun dérèglement génétique, aucune malformation anatomique ou physiologique n'était responsable de sa surdimutité, qui ne pouvait être imputée qu'à un traumatisme infantin dont, malheureusement, les tenants et les aboutissants étaient encore inconnus, bien que l'enfant eût été montré à de nombreux psychiatres* » (40). En somme, chacun porte le masque identitaire de l'autre et en unissant leurs forces, ils essaient de se compléter et par conséquent de finaliser l'identité de Georges Perec.

La disparition est l'un des thèmes qui lient ces trois personnages, mais il y a aussi la ressemblance physique entre Perec et ses personnages pour laquelle il se plaît à dire que « [pour] des raisons mal élucidées, cette cicatrice semble avoir eu pour moi une importance capitale : elle est devenue une marque personnelle, un signe distinctif [...] » (145). Cicatrice qu'il aura la fierté de retrouver chez Le Condottière : « Le Condottière et sa cicatrice jouèrent un rôle prépondérant dans *Un homme qui dort* [...] » (146), mais également chez « l'unique acteur, Jacques Spiesser » interprète du film de Perec et Bernard Queysanne en 1973 et dont la marque distinctive fut « un simple hasard » mais « secrètement déterminant[e] » (146) pour Perec.

Enfin, il y a cette réflexion autour du titre de son autre roman *Le Condottière* qui « s'appela d'abord "Gaspard pas mort", puis "Le Condottiere" ; dans la version finale, le héros, Gaspard Winckler, est un faussaire de génie qui ne parvient pas à fabriquer un Antonello de Messine et qui est amené, à la suite de cet échec, à assassiner son commanditaire » (146). Le thème de la mort, qu'il concerne le personnage principal ou bien « le commanditaire », renvoie à la double mort opérée dans *W*, la potentielle mort de Gaspard Winckler enfant, ainsi que la mort de l'auteur Georges Perec face à son narrateur Gaspard Winckler adulte. Pour que l'histoire de Gaspard Winckler et a fortiori celle de l'île *W* prennent vie, il fallait que Georges Perec meure métaphoriquement : il se devait de laisser la place à ses deux narrateurs pour raconter les histoires

que lui n'était pas en mesure de raconter. Le rôle qu'endossent ses deux narrateurs n'est possible que grâce à la fictionnalisation du souvenir et la mise à distance prétendue de Perec. On assiste à ce que Barthes appelait « la mort de l'auteur » dans son article publié en 1968<sup>48</sup>. L'idée est que dès lors que l'auteur écrit une œuvre, celle-ci ne lui appartient plus, ou tout du moins la compréhension que le lecteur en fera : le texte parlera de lui-même. Dans les deux histoires fictives de *W ou le souvenir d'enfance*, on retrouve ce même principe où Perec joue avec les attentes du lecteur en l'empêchant d'affirmer avec certitude qui parle ou bien qui voit. Disparition, patronyme et attribut physique semblent mener le lecteur vers des pistes individuelles, alors qu'en réalité, elles débouchent toutes sur le même chemin : celui de la reconstitution de l'identité de Georges Perec. Il pousse encore plus loin le jeu de la confusion avec les noms de famille qui sont soit mal orthographiés (comme dans le cas de son patronyme), soit dépouillés de toute identification (comme dans le cas des Athlètes de W). Dans son article « L'autofiction : un mauvais genre ?<sup>49</sup>», Jacques Lecarme démontre que l'usage d'un pseudonyme peut « aider à l'effet d'autofiction en introduisant, dès l'origine, l'invention de son identité et en ménageant un jeu dans l'unité du sujet écrivant » (245). Ainsi, bien que l'identité Winckler soit inventée, elle permet à l'identité Perec de prendre toute son ampleur.

Du côté des Athlètes de W, on retrouve la même idéologie précédente où aucun des personnages n'échappe à la troncation ou l'usurpation de son identité. L'histoire de W se résume à la suppression définitive des noms propres pour adopter celui d'un autre : « *L'abandon des noms propres appartenait à la logique W : bientôt l'identité des Athlètes se confondit avec l'énoncé de leurs performances. À partir de cette idée clé – un Athlète n'est que ce que sont ses victoires –*

---

<sup>48</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984.

<sup>49</sup> Dans *Autofictions & Cie*, Nanterre, Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, p. 227-249.

*s'est édifié un système onomastique aussi subtil que rigoureux.* » (134). Si aucune victoire n'est remportée, les « *Athlètes en exercice n'ont pas de noms, mais des sobriquets* » (134) qui sont créés à partir de « *particularités physiques (le Fluet, le Nez-Cassé, le Bec-de-Lièvre, le Rouquin, le Frisé)* » ou de « *qualités morales (le Rusé, le Bouillant, le Lourdaud)* » ou encore de « *particularités ethniques ou régionales (le Frison, le Sudète, l'Insulaire)* » (134). À partir de ce moment, les nouveaux sobriquets deviennent « *héréditaires* » (134), mais ne sont pas considérés comme officiels aux yeux de l'Administration. Pour elle, « *un Athlète, en dehors des noms que peuvent lui valoir ses victoires, n'est désigné que par l'initiale de son village assortie d'un numéro d'ordre* » (134-135). Les sobriquets ne seraient alors qu'une forme de reconquête identitaire instaurée par les Athlètes, dépouillés de leur identité originale. Ils servent d'outil de rébellion face à la déshumanisation imposée par les Organisateur qui traitent chaque individu, non plus comme une personne mais comme un numéro. Bernard Magné considère que « [c]e que le scripteur retient, ce n'est pas la dimension référentielle mais langagière, non point une image ou une description mais un nom, parti pris des mots typiques de l'écriture perecquienne dont *W* ou *Je me souviens* offrent maints exemples » (24). Le nom figure comme la marque par excellence de l'appropriation de son individualité et donc de son identité. Défaits de cette identité première, les Athlètes sont réduits à un état insignifiant, pis encore, à une non-existence dans l'esprit des organisateurs de l'île. Ils deviennent des objets sur lesquels les Organisateur peuvent parier, miser et faire ce que bon leur semble. Ils jouent avec la vie de ces Athlètes – encore faut-il que leur vie ait une quelconque valeur. Sur l'île W, tout est calibré pour que le processus de déshumanisation prenne forme : la réclusion, l'inhospitalité, l'inaccessibilité, la dimension irréelle, voire surréelle du lieu; la médiocrité du traitement de la personne et enfin l'isolement par « villages », genre, âge et conditions physiques des gens. Même la voix du narrateur externe accentue la dimension fictive

qu'un tel lieu puisse exister, et pourtant... Ce n'est qu'au tout dernier chapitre du roman que Perec explicite pour le lecteur l'étrange familiarité des histoires des Athlètes en citant un extrait du livre de David Rousset :

Des années et des années plus tard, dans *L'Univers concentrationnaire*, de David Rousset, j'ai lu ceci :

« La structure des camps de répression est commandée par deux orientations fondamentales : pas de travail, du "sport", une dérision de nourriture. La majorité des détenus ne travaille pas, et cela veut dire que le travail, même le plus dur, est considéré comme une planque. La moindre tâche doit être accomplie au pas de course. Les coups, qui sont l'ordinaire des camps "normaux", deviennent ici la bagatelle quotidienne qui commande toutes les heures de la journée et parfois de la nuit. Un des jeux consiste à faire habiller et dévêtir les détenus plusieurs fois par jour très vite et à la matraque; aussi à les faire sortir et entrer dans le Block en courant, tandis que, à la porte, deux S.S. assomment les Haeftlinge à coups de Gummi. Dans la petite cour rectangulaire et bétonnée, le sport consiste en tout : faire tourner très vite les hommes pendant des heures sans arrêt, avec le fouet; organiser la marche du crapaud, et les plus lents seront jetés dans le bassin d'eau sous le rire homérique des S.S. ; répéter sans fin le mouvement qui consiste à plier très vite sur les talons, les mains perpendiculaires; très vite (toujours vite, vite, *Schnell, los Mensch*), à plat ventre dans la boue et se relever, cent fois de rang, courir, ensuite s'inonder d'eau pour se laver et garder vingt-quatre heures des vêtements mouillés. » (221-222)

Ainsi, Perec confirme que ce que le lecteur a lu (et par conséquent, ce que Gaspard Winckler a vu) est vrai : l'île W n'est en réalité qu'une allégorie des camps de concentration. Les deux narrateurs fictifs se positionnent comme des garde-fous de la mémoire de Georges Perec. C'est au travers de l'écriture que Perec adulte est capable de faire ressortir ces souvenirs enfouis de récits et d'histoires contés, ces expériences vécues et ces sensations ressenties qui jusqu'à présent n'arrivaient pas à trouver leur voie, ni leur voix.

Les enjeux qui se trament autour de l'identité de Winckler et du narrateur externe se répercutent sur celle de Perec. En effet, les problématiques de l'usurpation et de la déshumanisation ne sont là que pour renforcer les étapes par lesquelles Perec est passé, et c'est pour cela que les

récits fictifs entourent son récit autobiographique : ils ont pour but de lui donner de la substance, de la valeur et ainsi de lui conférer toute la place nécessaire au développement complet de son identité. Plus qu'une partie du puzzle identitaire perecquien, chacun de ces narrateurs est en réalité une métonymie de Perec et les trois histoires ont, en fin de compte, aidé à légitimer les divers souvenirs.

#### **3.3.1.4 La fonction des narrateurs**

La symbolique du chiffre 3 est omniprésente dans le roman avec trois histoires, trois narrateurs, trois disparitions et trois points de suspension où visuellement les trois histoires seraient représentées par de simples points. Un lecteur curieux et aguerri pourrait y voir en détail ce que Perec a écrit à l'intérieur de ses points de suspension.

Chacun des deux narrateurs fictifs renvoie à une facette de Perec : pour Winckler, cela est en lien avec ce que Claude Burgelin appelle le « faux » : « Ce témoin-narrateur a une identité usurpée. Quiconque s'appelle Gaspard Winckler, chez Perec, est en rapport avec le faux. » (151); pour le narrateur externe, Jacques Lecarme explique l'inquiétante étrangeté que l'on retrouve lorsqu'il y a distanciation de soi par la mise en récit à la troisième personne : « La fictionnalisation ne porte pas sur le contenu de l'histoire, mais sur la voix narrative qui l'énonce, car c'est fiction que de se raconter soi-même à la troisième personne, sans jamais céder à la tentation du retour à la première personne : l'effet produit est celui d'une inquiétante étrangeté, et d'un narrateur aliéné à sa propre identité. » (224-225). La conséquence de ces jeux de narration impacte la construction identitaire en cours et c'est en exposant les divers fragments qui la constituent que Perec fournit un récit complet. L'illusion de la déconstruction ne lui sert que de tremplin à l'échafaudage du travail de son œuvre entière, où l'intemporalité et l'infini des deux récits fictifs viennent

contrebalancer l'espace et le temps du récit autobiographique. Dans sa partie « Histoire/Épistémologie » de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricœur consacre un chapitre à l'analyse du temps historique et le décompose en trois types de temps : le vécu, le cosmique et l'historique auxquels correspondent trois espaces, réciproquement le vécu, le géométrique et l'habité. À chacun de ces temps correspond un narrateur de *W ou le souvenir d'enfance* : le narrateur autobiographique (Georges Perec) renvoie au temps chronologique que Ricœur décrit en ces termes : « La chronologie, plus proche de l'intention historique, sait ordonner les événements en fonction d'une série de dates et de noms et ordonner la suite des ères et de leurs subdivisions ; mais elle ignore la séparation entre la nature et l'histoire : elle autorise à parler d'histoire cosmique, d'histoire de la terre, d'histoire de la vie ; l'histoire humaine n'en est qu'un segment. » (194). Lorsque Perec relate les événements de sa vie, il suit une chronologie très organisée de ses souvenirs d'enfance : il va du plus ancien au plus récent. De temps à autre, et ce pour donner de la consistance à son histoire, il s'aide des histoires de ses proches, mais toujours dans le but d'étayer sa propre histoire. Enfin, comme nous l'avons remarqué, le détail est très important pour lui et il s'évertue à le rendre central dans son écriture. C'est lui qui prend toute la place, quitte à passer des pages entières à le décrire afin d'en retirer le suc, l'essence même de l'objet décrit, mais aussi de servir de diversion à l'absence de souvenirs réels ou concrets.

Le deuxième temps est celui de la chronographie où « on entre dans des systèmes de notation qui peuvent se passer de calendrier. Les épisodes enregistrés sont définis par leur position par rapport à d'autres : succession d'événements uniques, bons ou mauvais, réjouissants ou affligeants. Ce temps n'est ni cyclique, ni linéaire, mais amorphe : c'est lui qui relate la chronique repérée sur la position du narrateur avant que le récit détache l'histoire racontée de son auteur » (Ricœur, 194). Celui-ci correspond à l'histoire de Gaspard Winckler pour laquelle ni les noms des

viles, ni les dates ne sont communiqués précisément : « *Je suis né le 15 juin 19..., vers quatre heures, à R., petit hameau de trois feux, non loin de A.* » (15). Son histoire n'est possible que parce que la disparition de Winckler enfant a fait remonter Otto jusqu'à Winckler adulte. Ce dernier prend également tout son sens et toute sa vitalité dès lors qu'Otto le retrouve et vient lui commander une mission, sans cela, il serait resté dans l'anonymat. Grâce à l'obtention de faux papiers et son désir d'écrire son histoire pour laquelle il a « *cherché les traces [...], consulté des cartes et des annuaires, des monceaux d'archives* » (14), il réussit à prendre la place de narrateur qui lui était réservée. Désormais, il n'est plus l'ombre de Georges Perec, mais un être à part entière, pleinement inscrit dans son temps et son espace.

Le narrateur externe de W, qui est sans doute le personnage le plus énigmatique de la triade, renvoie à la chronosophie dont le « *propos excède le projet d'histoire raisonnée* » (194). Ricœur poursuit en expliquant qu'elle :

a été cultivée par de multiples familles de pensée qui brassent les temps selon des typologies riches opposant temps stationnaire à temps réversible, lequel peut être soit cyclique, soit linéaire. L'histoire que l'on peut faire de ces grandes représentations équivaut à une "histoire de l'histoire", dont les historiens de métier ne réussissent peut-être jamais à s'affranchir, dès lors qu'il s'agit d'assigner une signification aux faits : continuité vs discontinuité, cycle vs linéarité, distinction en périodes ou en ères. Encore une fois, ce n'est pas principalement à la phénoménologie du temps vécu et aux exercices de narrativité populaire ou savant que l'histoire est ici confrontée mais à un ordre du pensable qui ignore le sens des limites. (194-195)

Dès l'ouverture de la deuxième partie du roman, le lecteur est catapulté dans un espace hostile, dont les seules informations mises à sa disposition sont la mention d'une localisation « *à l'autre bout du monde* » (93) où la « *tradition fait remonter à un nommé Wilson la fondation et le nom même de l'île* » (94) et dans un temps a priori inconnu, mais pour lequel la seule référence à un « *hélicoptère* » (189) place l'histoire dans le courant du XXe siècle.

Le fait que ce soit un narrateur externe qui raconte l'histoire de l'île W et le fait qu'il n'y ait pas de temps ou de lieu précis forcent le lecteur à prendre ses distances avec le récit. Vouloir identifier ou bien enfermer cette histoire dans une capsule de temps et d'espace relève de la gageure et supprimerait toute fonction attribuée à ce récit, qui est ici de séparer l'auteur du narrateur du personnage. La logique aurait voulu que la troisième histoire soit elle aussi écrite par un narrateur extra-homodiégétique, qui relaterait la vie sportive des Athlètes au sein des villages. Or en réalité, si on veut nommer ce narrateur externe, on pourrait lui attribuer le nom d'Écriture, car c'est l'écriture qui prend vie et qui relate ce qui se passe dans cette troisième histoire. Écriture est obligatoirement teintée ou bien biaisée puisqu'elle est issue de la fusion entre Winckler et Perec, elle aborde des traits de parenté avec les deux narrateurs précédents, ses géniteurs. Ainsi, c'est elle qui à sa manière prend en charge le discours mémoriel que Perec n'est pas capable d'assumer. Genre hybride issu du réel et de la fiction, elle offre un nouveau regard sur l'histoire et permet d'aborder la problématique du souvenir et du devoir de mémoire sous un autre angle.

### 3.3.2 L'identité en question

La question de l'identité évolue au fil des histoires, on passe d'une identité naufragée à une usurpée; d'une identité cachée à une questionnée, et d'une bafouée à une inexistante. Enfermés dans des villages et coupés du reste du monde, les habitants considérés uniquement par leur nouveau statut d'Athlètes vivent sur l'île W où un principe simple, mais intransigeant régit leur vie : la Loi. « *Nul n'est censé l'ignorer, mais nul ne peut la connaître. Entre ceux qui la subissent et ceux qui l'édicte se dresse une barrière infranchissable. L'Athlète doit savoir que rien n'est sûr ; il doit s'attendre à tout, au meilleur et au pire* » (157) : voici comment le narrateur externe résume le règlement de l'île. La sécurité et la sûreté n'existent pas pour lui qui doit se battre pour

recevoir un traitement, des soins et une qualité de vie meilleure, mais où en même temps, il reste conscient du caractère éphémère de son statut. Pris d'un doute constant, l'Athlète (comme le narrateur Perec et a fortiori son lecteur) ne peut se reposer sur aucune réflexion logique et baser ses choix sur la loi puisqu'elle incarne à la fois l'équilibre et le déséquilibre de soi. En d'autres termes, rien n'est fiable sur cette île, pas même ses règles puisque tout peut basculer à chaque instant : « [...] *les premières [mesures], que l'on pourrait appeler officielles, sont annoncées au début des réunions ; elles consistent généralement en des handicaps, positifs ou négatifs, qui sont imposés, soit à des Athlètes, soit à des équipes, soit même, parfois, à tout un village.* » (150) Et de rajouter à ces premières mesures, d'autres encore plus improbables et contingentes : « *Les secondes mesures sont imprévisibles ; elles sont laissées à la fantaisie des Organiseurs, et particulièrement des Directeurs de courses. Le public peut également, mais dans une bien moindre mesure, y participer. L'idée générale est d'introduire dans une course ou dans un concours des éléments perturbateurs qui tantôt minimiseront les effets de handicaps de départ et tantôt les accentueront.* » (150). L'imposition de règles totalement aléatoires plonge l'Athlète dans un mode de vie basé sur le moment présent : seul l'instant T compte puisque le suivant est imprédictible. Le narrateur déroule petit à petit, et ce de manière minutieuse, chaque événement dont les principes sont explicités dans les moindres détails. En cela, on retrouve la touche particulière de Perec aux détails. Le fait de faire patienter l'action, ou bien de l'exploiter jusqu'à sa potentialité maximale, décrit le besoin de faire ressentir la fragilité du moment que ces Athlètes peuvent vivre; et puisqu'on sait que sous des airs sportifs se cache en réalité l'univers des camps de concentration<sup>50</sup>,

---

<sup>50</sup> Les allusions à la Shoah commencent dès le début de la description de l'île W avec la description d'une île hostile (93), d'une vie organisée au pas de course et uniquement autour du sport (96), une « *sélection* » d'Athlètes pour les compétitions, (106), une sous-alimentation (133) et encore les sigles portés sur les vêtements tels qu'« *un large triangle d'étoffe blanche, cousu la pointe en bas* » (134) ou « *un survêtement gris frappé dans le dos d'un immense W blanc* » (96). Le lecteur finit par ne voir que la vraie histoire jusqu'à présent protégée par le voile de l'histoire

on comprend que c'est la vie des prisonniers qui est décrite devant nous. Le masque des illusions tombe pour laisser transparaître la véritable identité de ces « Athlètes<sup>51</sup> ». La lutte qu'ils mènent tout au long des épreuves les pousse à se rapprocher un peu plus de leur identité volée, car, à travers l'obtention d'un prix, les vainqueurs obtiennent non seulement un titre victorieux, mais également une étape de plus vers la récupération de leur identité propre – ou tout du moins, l'espoir de la récupérer. Sur l'île W, Stella Béhar note que « ni athlètes, ni maîtres, ni petits fonctionnaires ne possèdent de visage » (118). L'absence de visage s'inscrit dans une double lignée de significations pour Perec, d'une part la thématique de l'absence créée par la perte des parents; de l'autre, la problématique de l'identification, car sans visage, il n'y a pas la possibilité d'attacher une identité singulière à un individu. L'absence de reconnaissance faciale empêche toute attribution identitaire comme on a pu le remarquer chez les narrateurs de *W*. Selon Béhar, au « refus de donner un visage aux acteurs du système s'ajoute l'identité fuyante de tous les témoins de l'histoire de "W" : le narrateur à l'identité falsifiée, l'enfant Gaspard disparu, et certainement l'enfant Perec, de l'autre texte, qui, grâce à une coquille de transcription, se cache sous un nom à la résonance fausement bretonne et qui, pour parler de son enfance, a imaginé l'utopie concentrationnaire de "W" » (118). Sans réellement nommer l'innommable, Perec et ses narrateurs mettent le doigt sur l'une des réflexions les plus difficiles à formuler, et grâce à l'union de leurs témoignages, chacune de leurs histoires va réussir à combler le manque dans l'histoire de l'autre où ce qui apparaissait comme perdu va finalement être retrouvé.

---

fictive. Tel le développement d'une photo polaroid, peu à peu, le narrateur laisse tomber les petites gouttes du réactif servant au processus du développement de la photo. On passe du négatif au positif, avec toutes les couleurs dévoilées de l'Histoire.

<sup>51</sup> Derrière l'image du sport, Perec renvoie sans doute aux Jeux Olympiques de 1936, où il a pu y avoir une intime connexion entre le traitement des déportés et ceux des Athlètes de ce temps-là. L'un comme l'autre, ils doivent faire face aux aléas de la situation qui se présente devant eux et se battre pour réussir à rester en vie, dans un cas; remporter la victoire, dans l'autre. Pour les deux, il est question de combat dans le but d'obtenir une quelconque considération.

### 3.3.2.1 L'identité naufragée

À l'image du bateau qui vogue sur les mers, la question identitaire dans *W ou le souvenir d'enfance* passe de narrateur en narrateur, d'histoire en histoire et de continent en continent, à la recherche d'un point d'arrimage où enfin elle pourrait pleinement se manifester. La quête de soi n'est pas une thématique nouvelle dans le monde littéraire, on retrouve notamment dans la tradition du Bildungsroman l'approche développementale de soi à travers un processus de maturation dû aux expériences morales et spirituelles du protagoniste. Lorsque Gaspard Winckler adulte part à la recherche de Gaspard Winckler enfant, en surface, il accepte d'apporter son aide à l'énigme du naufrage jusqu'alors irrésolue, mais dans le fond, il accomplit la récupération de sa propre identité. La quête initialement tournée vers l'extérieur et vers l'autre s'achemine au fil de l'écriture vers une quête intérieure et profonde de soi-même dans le but de répondre à une des questions les plus prépondérantes de mon étude: qui suis-je ?, où l'emphase est portée sur la question du *je* qui renvoie à deux sources d'énonciation distinctes sur le plan linguistique. Sur le plan narratologique, ces *je* appartiennent à la même voix, la même personne, seulement éprouvés dans un décalage spatio-temporel double : dualité entre la jeunesse et la maturité, et dualité entre la fiction (ou le rêve) et le réel. Tout au long de son roman, Perec s'applique à maintenir la métaphore filée du remous des vagues en forçant le lecteur à suivre un rythme de va-et-vient entre deux récits différents : l'un le rapprochant toujours plus près des côtes (à savoir de la possibilité d'ancrage dans la terre), l'autre l'entraînant vers le rivage lointain et inconnu (l'impossibilité de vraiment connaître qui il est). La notion d'espace est ici très importante, car elle permet la projection d'une potentielle stabilité territoriale et donc stabilité identitaire.

Quelques années plus tard, et sur le continent nord-américain, Régine Robin décrit cet entre-deux dans son roman *La Québécoise* (1983). Devenue méfiante des grands récits littéraires, selon *La Condition postmoderne* de Jean-François Lyotard (1979), elle tente à son tour de raconter l'histoire de ces milliers de victimes. Ballotée entre deux pays, deux mémoires, elle inscrit son récit dans une volonté de saisir elle aussi son identité à travers la dichotomie du statut de migrant. Dans son roman, on la voit essayer de s'intégrer à un groupe social tout en expérimentant le tumulte entre de nombreuses listes sur les lieux parisiens ou québécois et le silence total de la rafle du Vél d'hiv. Entre traumatisme et amnésie, elle finit par nommer ce qu'elle n'est pas : « On ne deviendrait jamais Québécois » (37) et oublier l'inoubliable en se servant de l'histoire de l'Arche de Noé comme métaphore de l'Holocauste (72-73). La difficulté de trouver un ancrage dans le nouveau pays canadien illustre la difficulté de le trouver en soi. Selon Ricœur, place et identité sont intimement liées : « L'errance du navigateur ne demande pas moins son droit que la résidence du sédentaire. Certes, ma place est là où mon corps est. Mais se placer et se déplacer sont des activités primordiales qui font de la place quelque chose à chercher. Il serait effrayant de n'en point trouver. » (185). La place qu'occupe *je* au sein de la narration s'entend sous deux sens : place physique répondant à la question : quelle est ma place ? et place sociétale qui répond à la question où est ma place ? L'espace que *je* occupe va alors s'articuler autour des notions de placement, ancrage, sédentarisation et construction, voire épanouissement et révélation complète. En décidant d'écrire son histoire, Perec construit un espace dans lequel les facettes de son moi ont la possibilité de trouver la place qui leur est due et où une fois l'acte d'écriture apposé sur le papier, Georges Perec-auteur peut définitivement retrouver les réminiscences d'un foyer longtemps perdu. Il est enfin chez lui, dans tous les sens du terme.

### 3.3.2.2 L'identité réchappée

Si naufrage il y a, il y a aussi possibilité de sauvetage. En tout cas, c'est le message qu'essaie de faire passer *W*. Dans un autre de ses textes intitulé *Récit d'Ellis Island* (1974), Perec dédie son écriture à cet îlot, tout près de la statue de la Liberté, qui entre 1892 et 1924 a accueilli des millions de personnes. La place est laissée aux immigrants, en provenance d'Europe, venus aux États-Unis en quête d'une nouvelle vie, d'une nouvelle identité, voire d'une nouvelle histoire à transmettre. Perec y décrit son affinité avec ce lieu et ses individus, il en comprend la charge émotionnelle imprégnée à travers tout l'espace, ainsi que les questionnements qui en découlent :

pourquoi racontons-nous ces histoires ?  
que sommes-nous venus chercher ici ?  
que sommes-nous venus demander ?  
loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu fait pour nous partie  
d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable<sup>52</sup>

Ellis Island perpétue le questionnement identitaire auquel il fait face et Perec se trouve indubitablement attiré par cet endroit qui selon lui est « le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part » (895). C'est un lieu qui lui permet de mieux comprendre les motivations de sa quête et pour lequel il lie son destin à celui de milliers d'autres personnes, se considérant lui aussi comme un émigrant :

c'est en ce sens que ces images me concernent, me fascinent,  
m'impliquent,  
comme si la recherche de mon identité  
passait par l'approbation de ce lieu-dépotoir  
où des fonctionnaires harassés baptisaient des  
Américains à la pelle.  
ce qui pour moi se trouve ici  
ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces,  
mais le contraire : quelque chose d'informe, à la  
limite du dicible,  
quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission,  
ou coupure,

---

<sup>52</sup> Georges Perec, *Œuvres II*, Bibliothèque de La Pléiade, 2017, 894.

et qui est pour moi très intimement et très confusément  
lié au fait même d'être juif<sup>53</sup>

Ellis Island représente donc le (lieu du) non-lieu par excellence, c'est un espace de transition pour tous ces êtres à la recherche d'une alternative à leur identité. C'est l'îlot des possibles en tout genre où être quelqu'un ne tenait plus ni à la biologie, ni à la paternité, mais à la politique et aux règles des grands décisionnaires tenant entre leurs mains le destin de l'individu en attente de renaissance. À bien des égards, Ellis Island et l'île W se ressemblent : toutes deux isolées, toutes deux sont des espaces clos, toutes deux sont fragiles et indomptables. Cependant, Ellis Island offre l'opportunité de se réécrire, tandis que l'île W absorbe dans ses entrailles chacun de ses individus, ne laissant derrière elle aucune trace, aucune chance d'identification, aucune transmission. L'une offre la possibilité d'une autobiographie, la création de souvenirs, l'autre au contraire va les avaler et les effacer.

Comme Ricœur l'explique, les notions d'identité, d'espace et de temps sont intimement liées, comme faisant partie de la même fratrie. Partir à la recherche de l'autre – comme dans le cas de Perec ou de Winckler – c'est partir à la recherche de soi. Les deux narrateurs se sont transformés en navigateurs où le bateau de l'espoir les pousse à aller chercher « *de plus en plus vainement l'espace, la crique, l'horizon, la plage, la jetée où le miracle pourrait se produire* » (42). Tant qu'ils étaient sur ce bateau de l'espoir, c'est leur être qui erre, tant qu'ils ne touchent pas terre, c'est leur identité qui ne cesse d'être questionnée. Une fois l'errance stoppée, le point d'arrimage trouvé, l'individu peut enfin prendre racine et retrouver en lui le lieu des souvenirs perdus, l'héritage non transmis, et les histoires muettes, car le corps lui-même suffit pour transporter toutes ces mémoires, qu'elles soient collectives ou individuelles. *W ou le souvenir*

---

<sup>53</sup> *Op. cit.*, 895.

*d'enfance* est ce point d'ancrage pour Perec, l'écriture devient un terrain fertile au développement et à la réappropriation de son identité. Écrire sur les défunts, les disparus, les inconnus permet de redonner vie et considération à toutes ces vies humaines écorchées et aussi leur offrir un espace propice à l'expression de leur être. Comme les naufragés qui lancent des appels de SOS aux garde-côtes, Perec répond à cet appel intérieur et extérieur, et part à la recherche de ces nombreux naufragés.

### 3.3.2.3 L'identité vue

Au même titre que le souvenir, la mémoire, le non-dit et l'écriture, la vue joue un rôle prépondérant dans la construction identitaire de Georges Perec. C'est l'un des sens les plus mis à contribution puisqu'après l'interrogation du « qui raconte l'événement ? », vient celle du « qui voit l'action ? », notamment dans les deux récits fictifs. Lorsque le silence se fait et lorsque tout a été dit, que reste-t-il ? Chacun des organes atteint ses propres limites, en règle générale, la vue a l'avantage de pouvoir capter les informations en premier, afin de demander au cerveau de traiter ce qui se présente devant nous de la manière la plus exacte et vraie possible. Lorsqu'on se positionne en tant qu'observateur, les règles du jeu sont simples : on observe, analyse puis déduit pour venir tirer des conclusions. Ce que proposent les deux narrateurs fictifs, et notamment celui de W, est de prendre ce temps d'observation du monde qu'il s'appête à nous décrire – faute de pouvoir le voir. La précision du discours est donc primordiale afin de se laisser porter par l'écriture devenue peinture. Pour que le processus fonctionne au maximum chacun des narrateurs adopte une position ferme face à l'événement vu : Gaspard Winckler choisit « *le ton froid et serein de l'ethnologue : [il a] visité ce monde englouti et voici ce que [il] y [a] vu* » (14). La place du scientifique n'est pas à l'élaboration et la construction des individus, mais plutôt à leurs

observations dans leur milieu naturel, comme s'il était face à un peuple ne partageant pas les mêmes codes, valeurs, coutumes et langue. À partir de ces observations, il récolte des données qu'il va analyser. Seulement, son histoire à lui est interrompue (ou se laisse interrompre), car comme le dit Claude Burgelin :

Qui parle ? Qui fait apparaître W ? jamais l'énonciation n'est référée à Gaspard Winckler, alors que nous le savons témoin de la gloire et de la ruine de W et que nous attendons la narration de son voyage. Tout se passe comme si ce qu'a vu Winckler de W ne pouvait être écrit : il est donc le témoin disparu d'une île disparue, engloutie dans la cassure en deux de cette histoire. (153)

Au tout début de son histoire, Winckler se positionne comme « *le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde* » (14), malgré la surprise d'avoir « cru reconnaître » un homme, car il « *ne pouvait pas y avoir de survivant. Ce que mes yeux avaient vu était réellement arrivé : les lianes avaient disjoint les scellements, la forêt avait mangé les maisons; le sable envahit les stades, les cormorans s'abattirent par milliers et le silence, le silence glacial tout à coup* » (14). Il probable que pour mener à bien son rôle d'ethnologue, il s'est dissocié complètement de sa personnalité – on a déjà vu qu'il n'était pas celui qu'il prétendait être. Tel un masque que l'on arbore sur soi lors d'événements spéciaux, Winckler en est la parfaite incarnation vivante. Il est ce personnage qui vient volontiers se glisser dans la peau d'autres individus et qui vient prendre leur place quand cela est jugé nécessaire. Dans le cas de Georges Perec, Winckler est devenu son double fictif, celui qui est capable d'endosser les rôles de narrateurs les plus complexes pour lui. Il est celui qui prend en main la narration et la focalisation externe afin de venir en aide à l'auteur lorsque les limites de la mémoire et sûrement de la compréhension ont été atteintes.

Philippe Lejeune décrit *W ou le souvenir d'enfance* comme « la Tour Perec », c'est-à-dire « un montage de trente-sept petits chapitres paraboliques finement assemblés par de

microscopiques points de suture, destiné à capter un regard, une voix, un appel perdus vers 1942 dans le grand naufrage de l'Holocauste... » (61). C'est grâce à l'écriture que Perec se fait le porte-parole de toute une génération d'individus qui, comme lui, n'ont pas pu mettre les mots appropriés face à ce qu'ils vivaient. Comme les Athlètes de W qui, sous un autre point de vue, sont prisonniers de leur île, Perec a été prisonnier de ses propres sens, notamment de ce qu'il a vu ou cru voir, capacités qui pour les années futures l'ont formaté et qui ont constitué son histoire. La notion de voir est à double tranchant pour lui : elle autorise à la fois l'expérience et la tromperie, le menant ainsi en erreur ainsi qu'à l'emprise d'une mémoire faussée. (R)Écrire son histoire, c'est d'une certaine manière vouloir la contenir dans un espace clos d'où elle ne pourra s'échapper et s'enfuir; c'est aussi l'emprisonner dans une condition désormais immuable, tels que l'étaient les Athlètes – et par extension – les prisonniers des camps.

Chacun des trois narrateurs se retrouve dans la position du « témoin<sup>54</sup> » : pour Gaspard Winckler : « *Un lecteur attentif comprendra sans doute qu'il ressort de ce qui précède que dans le témoignage que je m'appête à faire, je fus témoin, et non acteur.* » (14). Pour Georges Perec : « L'événement eut lieu, un peu plus tard ou un peu plus tôt, et je n'en fus pas la victime héroïque mais un simple témoin<sup>55</sup>. » (113); et enfin la position externe du narrateur de W parle d'elle-même, ainsi que les sept répétitions de l'obligation « *il faut voir* » (219-220). L'insistance marquée par ce type de focalisation implique une surveillance constante dont les personnages ne peuvent se détacher, un peu comme l'ombre attachée au corps. Tout est passé au crible, d'où l'importance du

---

<sup>54</sup> Le témoin dans les épreuves d'Athlétisme est un objet que se transmettent les coureurs d'une même équipe dans les épreuves de relais. Cet objet lie entre eux chacun des coéquipiers dans le but de gagner la course. Les trois narrateurs de *W ou le souvenir d'enfance* se relaient ce "témoin", cette histoire qui est transmise d'un à l'autre dans l'optique de révéler l'Histoire.

<sup>55</sup> Appropriation d'un souvenir et d'un événement qui n'était pas le sien, comme vu dans la section 3.2.2.2 « La construction de la mémoire ».

détail pour Perec, car c'est en détaillant l'événement qu'il est capable d'en donner l'image réelle et vraie.

Qui dit témoignage, dit soupçon, dit problème de fiabilité. Paul Ricœur analyse la déictique permanente entre le « je » et le « tu », car dès lors que « je » prononce un discours et se place en position du témoin, automatiquement il demande à être entendu; il doit donc y avoir un « tu » (204). De cette démarche en découle le désir d'être cru, car « la certification du témoignage n'est alors complète que par la réponse en écho de celui qui reçoit le témoignage et l'accepte; le témoignage dès lors n'est pas seulement certifié, il est accrédité » (205). On passe du soupçon à la confiance, à la validation du témoignage qui sera ensuite perpétué dans le temps, à condition que ce dernier ne change pas. L'événement acquiert ainsi son statut de véracité puisque tout le processus nécessaire à son accréditation a été instauré. C'est comme lorsque le narrateur de W témoigne de l'impressionnante machinerie mise en place pour réduire les hommes à des numéros : « [...] *il faut voir fonctionner cette machine énorme dont chaque rouage participe, avec une efficacité implacable, à l'anéantissement systématique des hommes, pour ne plus trouver surprenante la médiocrité des performances enregistrées [...].* » (220). Seul observateur de la scène qui lui semble irréaliste, il demande à ce que son discours soit validé par celui qui veut bien l'écouter et le croire. Mais comment instaurer un lien de confiance entre « je » et « tu » si « je » est la seule personne à avoir vécu ou vu l'événement ? À ce discours de répétitions du témoignage se rajoute celui de la création d'une banque de données où plusieurs témoignages sont collectés, car s'il n'existe qu'une seule personne à avoir vu ou vécu les événements, la masse aura du mal à croire le témoin. La prolifération et la génération d'histoires et de témoignages similaires aident à renforcer le lien de confiance et surtout l'accréditation du discours. Le narrateur de W est bien conscient du rôle délicat qu'il a à jouer : raconter le quotidien des prisonniers des camps. Son choix

s'est tourné vers la création d'un microcosme aux allures surréelles mais plausibles, puisque de nombreuses indications géographiques y sont communiquées pour permettre au lecteur de situer l'endroit : assez loin de la France, mais aussi assez proche de sa réalité. Le narrateur sait faire part d'un juste équilibre, et c'est la raison pour laquelle il ne fera jamais directement référence aux camps eux-mêmes, mais utilisera des métaphores ou fera des allusions. Ce n'est qu'au tout dernier paragraphe de son histoire – soudainement transformé en témoignage – qu'il lèvera le voile et en interpellera autrui :

*Celui qui pénétrera un jour la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité ... (220)*

Pour ne pas brusquer les esprits et pour capter l'attention de son lectorat, Perec, sous les traits masqués d'un narrateur externe, raconte une histoire qu'il connaît et qu'il a vécue en tant que témoin de la situation. Il n'a pas été prisonnier des camps, mais sa famille proche d'une part, ainsi que le peuple juif d'autre part, ont vécu cette histoire. L'isolement des lieux, la disparation des gens, la politique nazie, le chaos mental et social dans lequel l'Europe vivait n'ont fait qu'accentuer le côté irréel de la situation lorsque les Alliés, au lendemain de la fin de la Deuxième Guerre mondiale, découvrent avec horreur les camps. La réalité vient alors percuter violemment tout le reste du monde jusqu'alors laissé dans la méconnaissance réelle des faits. De cette violence naîtra toute une tradition de discours, de témoignages, d'histoires et de devoirs de mémoire. Durant des années, deux mondes ont coexisté, l'un subissant les missiles, les bombes et la destruction en plein jour, l'autre plongé dans l'ombre, le secret, isolé de tout. *W ou le souvenir d'enfance* incarne cette

dualité des mondes, cette opposition entre discours officiel et non-officiel, entre l'Histoire et l'histoire.

### **3.3.3 L'énigmatique Georges Perec**

Ce qui a longtemps été caché puis découvert ne peut demeurer tu. Le devoir de mémoire demande à ce que ce genre d'atrocités, jusqu'ici impensables dans les esprits de chacun, ne se reproduise jamais plus. La Deuxième Guerre mondiale a marqué un tournant dans l'évolution de l'humanité en montrant que le pire pouvait se produire, il ne se contentait pas de rester sous forme de pensée. La frontière qui séparait l'impossible du possible a été brisée, entraînant avec elle toute une génération en perte de repères stables et sûrs. *W ou le souvenir d'enfance* illustre à sa manière cette fracture des deux mondes : on assiste à un enjambement entre la pensée de l'auteur, son rêve, ses souvenirs et sa vision d'un monde chaotique altérée à des fins de protection, car la réalité est trop insupportable à regarder et donc à accepter.

#### **3.3.3.1 Le manque**

Plusieurs notions affectent l'écriture de Perec, la première étant le manque constant de la figure parentale. Ayant grandi sans père ni mère, les repères traditionnels qu'offre la structure familiale sont invalides et inexistantes, dès lors c'est tout un système de pensées, de valeurs et de comportements qui s'écroule. La construction identitaire de l'individu marquée par l'absence viendra influencer le rapport avec le monde et les interactions avec autrui jusqu'à en modifier le mode d'expression. Le regard que porte le sujet sur les événements se transforme, car au vu des outils mis à sa disposition pour l'analyse, le traitement et le stockage de l'information, il se retrouve limité. Grâce à l'écriture, la restitution de l'événement vécu à travers les filtres de la vue et des

sensations éprouvées ne sera toujours que perpétuelle tentative de la part de l'écrivain de rendre une réalité vraie, mais désormais devenue une représentation inexacte et futile.

Le manque se manifeste face à un objet ou une personne qui n'est plus présente physiquement ou mentalement. Dans le cas de Perec, le manque est doublement imprimé par l'absence des parents, créant une sorte de handicap non négligeable dans sa vie, mais qui aura pour conséquence un rapport particulier avec l'essence. L'héritage transmis des parents à l'enfant, qui de ce fait relie les individus entre eux, relève traditionnellement de la condition sine qua non à la construction identitaire de l'enfant. Des liens se créent et permettent à l'enfant d'avoir un meilleur accès à la mémoire familiale afin de mieux comprendre ce dont il hérite. Bien que ce schéma traditionnel n'existe pas pour Perec, il démontre que ces précieux liens a priori vitaux et essentiels à la formation d'une bonne base identitaire ne dépendent en réalité que de l'inanité: « Je ne sais où se sont brisés les fils qui me rattachent à mon enfance. Comme tout le monde, ou presque, j'ai eu un père et une mère, un pot, un lit-cage, un hochet, et plus tard une bicyclette [...]. Comme tout le monde, j'ai tout oublié de mes premières années d'existence. » (25). Selon Claude Burgelin :

Les repères se dérobent. L'orphelin n'existe que fondu dans l'anonymat du *on*, dans un espace aux délimitations vagues, un temps sans scansion, auprès d'êtres sans visage ou sans vrai nom. Les liens de parenté sont des "filins interrompus". Il ne retrouve la possibilité de dire *je* que par l'expression de l'imaginaire, qui est seulement ici désir de coller aux images rassurantes d'une enfance dans la norme. (161-162)

Qu'il y ait ou pas figure parentale, le résultat est le même : l'oubli des premiers instants considérables dans la vie de l'individu est inévitable. En ce sens, Perec démontre qu'il n'est pas plus différent que tout enfant lambda qui aurait grandi au sein d'une sphère familiale complète. Les liens d'avec ses parents rompus violemment l'ont forcé à devenir familier avec ce manque, qui pour lui se transforme en une banalité. Le manque d'autrui est tout aussi constructeur et révélateur que la présence d'autrui; dans les deux cas, l'individu crée des formes d'attachements

au schéma familial avec lequel il a grandi et il est inévitablement contraint de se construire selon les outils qui lui ont été donnés. Tout individu est donc rattaché à quelqu'un ou quelque chose, le lien se présente comme une forme d'identification et de représentation à l'existence; il est ce qui fait de l'individu son identité. Or le lien n'est pas ce qui définit l'individu, au contraire, il l'enferme dans une catégorie, le labélise et l'empêche de s'épanouir pleinement. Avoir un lien ne veut pas dire être ou exister : on existe au-delà du lien, au-delà des mémoires et des souvenirs. La notion de normalité est revisitée sous la plume de Perec qui démontre que toute situation est source de révélation de soi.

Les fils rompus de son enfance l'ont été de manière brutale, définitive et sans aucun recours. La disparition des parents crée l'absence qui crée le manque qui crée le vide qui crée le désir de le combler afin de restituer une partie de son héritage dérobé. L'écriture se présente alors comme la solution adéquate au remplissage des maux par les mots : toute l'œuvre est marquée par cette démarche avec notamment les points de suspension, les métadiscours du narrateur autobiographique, les notes de fin de chapitre, etc. L'écriture met en marche des dispositifs narratifs afin de retranscrire ce à quoi Perec-enfant a assisté sans pouvoir intervenir et changer le cours de l'histoire qui se profilait devant lui. Il n'a pas eu le temps de réaliser la teneur et la valeur des événements, car il en a été autant la victime que l'observateur silencieux. *W ou le souvenir d'enfance* propose au lecteur de pénétrer dans la mémoire de l'auteur et d'observer comment les événements ont été traités, analysés et stockés par lui. Face à l'absence forcée des parents, Perec est empli de doutes et d'incertitudes devant son identité, et comme l'explique Dominique Viart, quand les « références font défaut, il n'est plus rien à quoi s'identifier. Aussi le sujet cherche-t-il à reconstruire l'histoire dont il est issu, afin sans doute de mieux comprendre ce dont il hérite et la situation dans laquelle il se trouve. Les pères n'apparaissent plus comme garants d'un système de

pensée, mais comme les victimes d'une Histoire qui s'est jouée d'eux. » (*Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, 157-58). Perec est contraint de développer des alternatives à la compréhension de ce dont il a hérité, l'écriture lui donne les moyens de devenir acteur de sa propre histoire et non plus de la subir en tant que spectateur, figé et emprisonné par des conditions externes. C'est la raison pour laquelle, du point de vue de la forme, le roman fait des sauts entre la fiction et la réalité, entre les souvenirs vrais et les souvenirs faussés, entre l'utopie et l'atrocité du réel.

### 3.3.3.2 L'union

Manipuler les souvenirs pour qu'ils répondent à des besoins de construction personnelle déclenche dans l'écriture de Perec une volonté de rassemblement entre les uns et les autres. Il ne s'agit plus de s'intéresser à la vérité du témoignage, mais plutôt à son authenticité, à ce qui en émane de l'énonciateur et des effets produits chez le destinataire. La recherche se situe au niveau de la connexion du ressenti et du vécu de chacun et donc de la connexion éprouvée entre les individus, leur permettant une connaissance plus profonde et juste de leur identité respective. Le souvenir sert de prétexte à l'individu pour se lier à une communauté répondant aux besoins de l'être en quête d'unification avec soi-même lorsqu'il se retrouve démuné de tout repère parental.

Le rassemblement des différents chemins de chacun dissout toute séparation préalablement mise en place et a pour conséquence de nous unir les uns aux autres. C'est ce que Perec illustre également au sein de son œuvre où il établit constamment des ponts entre ses romans : on retrouve à la fin de *La Vie mode d'emploi*, un passage significatif puisque Bartlebooth meurt en tenant entre ses doigts la dernière pièce du 439<sup>e</sup> puzzle. Malheureusement la pièce qu'il tient « a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W » alors que le puzzle « dessine la silhouette presque parfaite d'un X » (578). Cette pièce qui ne peut s'emboîter dans son puzzle

original est le début d'un nouveau chantier en construction. Elle formera la première pièce du prochain puzzle que Perec commencera à écrire. Quant au puzzle inachevé de Bartlebooth, il reste volontairement incomplet pour continuer la filiation d'histoires interrompues et la métaphore filée du trou de mémoire aussi bien que du trou identitaire.

Perec utilise une autre technique pour connecter ses histoires entre elles, il s'agit de l'élaboration d'une liste de souvenirs, notamment dans *Je me souviens*. Sur un ton plus sec et direct que celui de *Wou le souvenir d'enfance*, on a affaire aux faits sans aucune analyse ou intervention de la part de l'auteur. Détachés de tout sentiment d'appartenance, les souvenirs de *Je me souviens* sont ouvertement exposés pour ce qu'ils sont ; ils sont considérés comme la matière première de l'écriture où ils forment une base de données générale dans laquelle bon nombre de personnes peuvent se reconnaître. C'est comme si tel souvenir pouvait avoir été le souvenir d'une autre personne, il n'y a plus le souci d'associer le souvenir à une personne en particulier : tout est rassemblé, tout est commun, tout est un. Il y a un processus de distanciation et une dissociation entre le possesseur des souvenirs et les souvenirs eux-mêmes qui s'opèrent. En d'autres termes le souvenir devient universel et accessible à tous. Perec devient un point de convergence des histoires multiples qu'il a pu entendre, voir et éprouver, car ce qui « était sûr, c'est qu'avait déjà commencé une histoire qui, pour moi et tous les miens, allait bientôt devenir vitale, c'est-à-dire, le plus souvent, mortelle » (*Wou le souvenir d'enfance*, 36). Bien qu'il soit de nationalité française, ses origines parentales l'amènent à s'identifier au peuple juif. Les « miens » ce sont les Juifs, toutes les personnes qui ont été envoyées dans les camps, tous ceux qui sont partis à la place de ceux qui sont restés. Le lien intime qui existe entre la vie et la mort est très fragile et on peut très vite basculer d'un côté ou de l'autre, la dure loi du hasard est celle qui prône dans cette terrible guerre : rien ne peut être pris pour argent comptant, il y a toujours un risque pour que la prochaine personne

à partir soit lui, elle, toi ou moi. Ainsi, faire la liste des souvenirs, ou encore la liste de « ce qui s'était précisément passé ce jour-là » (36) fait écho aux listes des condamnés d'un côté, et aux listes des survivants de l'autre. D'un point de vue pragmatique, l'Histoire raconte uniquement les faits, mais aussi les recense, les classe et les range, pour ensuite passer au prochain événement. L'aspect humain est retiré pour laisser place à une masse quantifiable pouvant répondre aux attentes de cette grande dame. À travers son œuvre, Perec ne fait pas que colmater les trous de son histoire personnelle. Il rassemble également les pièces des mémoires oubliées des peuples martyrs. Comme le dit Béhar : « D'une île à l'autre, Ellis Island et "W", la thématique de départ est la même : l'exploration de la convergence entre mémoire et identité. » (190). C'est pour cela que ces deux grandes notions sont intimement liées dans son œuvre, car il ne suffit pas d'avoir uniquement la mémoire de sa famille pour pouvoir se construire – dans un contexte si spécifique –, il y a aussi la mémoire des membres de la famille, du voisinage, de l'école, de la société, des littératures, des faits, etc., à prendre en compte. La construction identitaire est possible grâce à la collecte de plusieurs facteurs dérivant à la fois de la sphère familiale ainsi que de la sphère extérieure.

### 3.3.3.3 Georges Perec par Georges Perec

L'écriture est ce qui forge et finit de compléter Georges Perec. Il vient puiser dans cette richissime ressource les éléments manquants et absents à son histoire. La quête tournée vers l'extérieur à la recherche d'une « *trace, [d']un indice, quelque chose de lui, du sang, une mèche de ses cheveux, un bonnet, une chaussure, n'importe quoi* » (85) qui viendrait prouver l'existence concrète et réelle de la personne finit par trouver ses racines dans l'entreprise de l'écriture. L'écriture est la trace que cherchait inlassablement Perec à travers la création de ses trois fictions de soi. Son acte vient redonner vie à toutes les personnes disparues ou absentes dans sa vie ainsi

qu'à tous les individus oubliés par l'Histoire. En « ressuscitant » le passé ou tout du moins en se souvenant de la mort de ses parents, il donne encore plus de crédibilité, d'affirmation, de légitimité à sa propre identité. Leur mort ne fait que renforcer sa vie et son existence.

Tel un tatouage, la trace est un acte qui vient marquer, inscrire profondément dans les chairs toute une généalogie de mémoires et d'individus ; c'est ce qui reste et qui ne peut pas partir, elle est indélébile. Écrire sa vie, c'est venir rassembler toutes les histoires pour ensuite pouvoir les trier et commencer à construire proprement le tableau de son identité : à poser les mots justes sur qui il est réellement :

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes : j'aurai beau traquer mes lapsus (par exemple, j'avais écrit "j'ai commis", au lieu de "j'ai fait" à propos des fautes de transcription dans le nom de ma mère), ou rêvasser pendant deux heures sur la longueur de la capote de mon papa, ou chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les résonances mignonnes de l'Œdipe ou de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je ne dirai rien, je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. (63-64)

Les mots deviennent des lignes qui deviennent des blancs. Plus rien n'a de sens, tout se mêle dans le regard comme dans l'esprit. Les mots ne seraient qu'une forme d'art, de peinture. L'écriture est ce qui lui permet de faire corps et un avec sa famille. C'est avec les mots et c'est parce que les mots les écrivent et les décrivent que Georges Perec peut les rejoindre, car lui aussi se construit à partir des mots. Il ne se contente pas d'écrire sur ses souvenirs, il s'écrit.

Bernard Magné voit à travers tout l'œuvre de Perec une constante volonté de renouer avec lui-même dans le but de se réapproprier l'énonciation à la première personne du singulier : « Les enjeux de l'intertextualité perecquienne se situeraient alors moins dans le champ de la théorie littéraire que dans la perspective d'un travail du sujet écrivain pour retrouver une cohérence perdue. Paradoxalement, c'est en grande partie grâce à tout ce travail de découpe et d'assemblage sur les textes des autres que Perec acquiert, comme il le dira un jour "le droit de dire je". » (55). La quête initialement tournée vers l'extérieur se retrouve rapidement stoppée par la prise de conscience que les réponses tant attendues et que les ancêtres pouvaient fournir. L'appel de l'extérieur vient peu à peu s'atténuer pour permettre à l'individu de se recentrer sur lui-même ainsi que sur les outils qui ont toujours été là, mis à sa disposition. Dès lors toute une révélation de soi émerge de ce grand tumulte des mémoires, car, pour la première fois, le sujet se découvre et s'octroie le droit de prendre la parole pour raconter et partager son histoire.

*Je* est finalement défini par l'écriture et dans l'écriture. Le besoin d'une confirmation et approbation externe n'est plus, l'auteur embrasse son droit d'existence et d'identité en s'écrivant. Il anime son identité comme il l'entend, et ce en la nourrissant de tout ce qui l'entoure : la littérature, les films, les photos, les récits, les rêves, les souvenirs, l'histoire, etc. Le modelage identitaire provient de la trace laissée par l'écriture et l'héritage – aussi infime qu'il soit – obtenu. Pour Perec, cela ne ressemble pas à un lien matériel dans le sens d'objet ou possessions quelconques, c'est un legs scriptural qui émane de l'enfant vers les parents. L'héritage n'emprunte plus le chemin descendant, mais plutôt la voie ascendante qui permettra au sujet d'aller enfin combler les cases laissées vides par des figures parentales absentes. Le lien physique précédemment établi entre les individus renaît à travers les mots déposés sur les pages blanches d'une identité en demande de finalisation.

Perec est un grand joueur, il joue avec lui-même, mais également avec son lectorat. Entre le je et le jeu, toute la thématique de l'assimilation, de la dualité et du ludisme se retrouve soigneusement entrelacée grâce à cette homophonie des noms. Comme le dit Bernard Magné : « Du je au jeu, la transition est convenue, mais quasiment inévitable. On n'y échappera donc pas. Il est vrai que Perec lui-même nous y invite, qui fait du ludique et de l'autobiographique les deux grands axes majeurs de son travail d'écrivain. De façon encore plus générale, c'est toute sa pratique d'écriture qu'il assimile à l'activité du joueur, puisqu'il ne cesse de le répéter : "Écrire est un jeu qui se joue à deux", affirmation qu'il prolonge souvent de comparaisons avec le go, le cache-cache et bien sûr le puzzle. » (13) En venant à la rencontre de l'autre, il vient un peu plus à sa propre rencontre, car chaque *je* qui est écrit est un *je* en relation avec un autre *je*. Les cassures de l'un et les morceaux de l'autre permettent à chacun la possibilité de compléter des identités transpercées par les événements tragiques et traumatiques de la Deuxième Guerre mondiale. Perec ne voit pas autrui comme une personne entièrement détachée de lui, mais plutôt comme un prolongement ou un complément de sa propre identité. L'autre est celui qui vient combler les trous d'une identité en perpétuelle construction de soi.

### **3.4 Conclusion du chapitre 3**

La création d'un espace propice à l'expression de soi semble avoir été la clé de voûte de *W* ou *le souvenir d'enfance*. Ce roman ne se contente pas de permettre à l'auteur de poser à plat ses failles et ses doutes, il l'autorise à rassembler et, d'une certaine manière, à réconcilier des parties de lui jusqu'alors séparées et éloignées les unes des autres. *W* (que ce soit l'île ou le roman) offre un lieu où la réunification des pièces du puzzle identitaire est enfin possible, où les prémices d'une quête identitaire personnelle se transforment en la découverte d'une seule et même identité

constituée à partir des restes de chaque individu rencontré physiquement ou abstraitement. Perec se retrouve vite accompagné par diverses figures parentales dans ce cheminement entrepris il y a de ça des années. Depuis le début, il n'est pas seul et il ne l'a jamais vraiment été, l'absence des parents a permis la présence de l'autre. Comme l'explique Julia Kristeva dans son livre *Étrangers à nous-mêmes* (1988) :

Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie. De le reconnaître en nous, nous nous épargnons de le détester lui-même. Symptôme qui rend précisément le "nous" problématique, peut-être impossible, l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés. (9)

Le travail de reconnaissance de l'autre en soi demande une acceptation de soi en l'autre : inextricablement, *je* est lié à *tu* et de ce lien naissent les outils nécessaires à la construction identitaire de chacun. La dualité apparente entre deux mondes diamétralement opposés dans *W ou le souvenir d'enfance* vient illustrer tout ce cheminement de l'individu vers une volonté de compléter, modeler et atteindre la finalité de son identité.

Maître de son texte, chaque détail et chaque mot sont soigneusement pensés pour aller au-delà de la simple narration et transmission d'une histoire; la recherche aboutit à une transcendance de soi où l'écriture prévaut contre l'identité la rendant encore plus en accord avec le texte. Ce n'est plus l'histoire de l'écriture de l'identité, mais l'histoire de l'identité de l'écriture, car chez Perec, toutes ses œuvres finissent par le surpasser après l'avoir complété. Sa construction identitaire passe par le rassemblement des multitudes de créations personnelles, familiales et littéraires afin de venir pallier un manque, une absence et un vide apparents. Une fois ce processus atteint, il peut finalement se libérer de ces nouveaux attachements et laisser son œuvre prendre la parole et aller

se nourrir des autres œuvres. Il est certes le créateur de ces romans – le *deus ex machina* –, mais il reste le sujet de son écriture avec laquelle il ne cesse de jouer.

## Chapter 4: *Les Années* ou l'accomplissement de l'identité

« *Connais-toi toi-même* » (Socrate)

L'injonction morale de Socrate invite l'individu à apprendre à se connaître à travers l'exploration soi, c'est-à-dire à travers ses expériences, sentiments, intuitions et surtout sa corporalité. La vraie relation à cultiver reste celle que nous entretenons avec nous-mêmes et c'est dans cet objectif que prend naissance *Les Années* d'Annie Ernaux.

Publié en 2008, le roman vient compléter toute une lignée de récits explorant la thématique du parent; je pense notamment à *La Place* (1983) pour lequel elle a reçu le prix Renaudot en 1984; *La Honte* (1997) ainsi que *L'Évènement* (2000). Mais quelle œuvre de l'auteure ne pourrait-on pas citer qui s'allie de près ou de loin à la question de la construction identitaire dans une époque en pleine transition économique, politique et sociale? Très vite, on remarquera l'influence du contexte historique (les cicatrices de la Deuxième Guerre mondiale), littéraire (les écrits des auteurs du Nouveau Roman, réinventant une toute nouvelle approche à la littérature, questionnant le rapport entre le récit et la réalité), philosophique et social (avec entre autres, Bourdieu, figure phare dans ce roman) sur le développement identitaire. La recherche de la connaissance totale de l'être passe avant tout par un retour à soi. La narratrice qui entreprend le récit de son personnage féminin remplit son rôle en n'étant présente que pour raconter l'histoire de quelqu'un ayant vécu entre la fin de la Deuxième Guerre mondiale et le début des années 2000. Elle est externe à la vie de son personnage et n'interfère pas dans sa construction identitaire. Au contraire, elle observe et narre ce à quoi elle assiste en transmettant cette histoire-ci au lectorat.

Connaître qui l'on est requiert d'une part une compréhension des origines, de l'autre l'acceptation qu'il subsistera toujours un manque identitaire, lui-même transmis de génération en génération. Cela signifie avoir la sagesse du cheminement aboutissant à la pleine possession de

son identité. C'est reconnaître que la « fidélité au passé n'est pas une donnée, mais un vœu. Comme tous les vœux, il peut être déçu, voire trahi » (Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, 643). La remontée vers les origines permet de collecter certaines informations liées à l'héritage et à la mémoire familiale, mais elle ne garantit pas une connaissance complète de son histoire, étant donné les composantes à prendre en compte : une défaillance mémorielle des ancêtres, une décision (volontaire ou involontaire) de partager les souvenirs, ou encore, une transmission qui au fil des années s'amenuise avec la mort des ancêtres. Pour la narratrice, la collecte des récits familiaux « parvenait par bribes » et son propre récit « [s'entremêlait] à celui de la guerre, l'autre grand récit » (28). Au cœur de l'histoire personnelle du personnage viennent se rencontrer ces deux histoires telles deux facettes de soi, deux réalités qui se font face. Ainsi, pour la narratrice, aucune des deux histoires ne prévaut puisqu'elles forment un tout ; elles se complètent et permettent à l'individu une meilleure union avec lui-même.

Mais, pouvons-nous objecter, en quoi le récit d'une femme de sa naissance à sa retraite contribuerait-il à une connaissance intime de soi? En quoi cette démarche aux faux airs de « banalité » est-elle différente des autres romans déjà publiés au cours du dernier siècle ? En donnant la parole à sa narratrice, Annie Ernaux démontre qu'il n'existe pas de séparation entre l'individu et la collectivité, que ce n'est qu'une illusion de l'intellectuel. Car, en y regardant de plus près, l'un est la représentation à plus petite échelle de l'autre – l'individu dans le groupe –, et l'autre est la représentation à grande échelle – le groupe dans la vie de l'individu. La neutralité de la narratrice dans ce roman permet d'observer clairement cette dynamique qui se joue tout au long de la construction identitaire de la jeune femme et qui se manifeste à plusieurs niveaux. D'une part, le plan temporel avec deux lignes de temps évoluant parallèlement : celle de l'Histoire, la grande qui sert de cadre référentiel à toute une nation ; et celle de l'histoire, plus personnelle,

rattachée au monde familial. D'autre part, le plan géographique qui s'intéresse à l'évolution de l'individu au sein de la sphère privée (celle de l'intime, propre à chaque individu) ainsi que de la sphère publique (celle du social). De manière imagée, l'évolution de ces deux plans se fait horizontalement, avec de temps à autre des connexions qui s'établissent, formant ainsi des nœuds spatio-temporels – ou nœuds plats en termes maritimes – où la ligne de temps représentée par l'Histoire et le public rencontre la ligne de temps de l'histoire et du privé.

C'est au cœur de ces points d'interférence que se trouve tout l'intérêt du roman qui explore la construction identitaire du personnage anonyme. La non-nominalisation des personnages, et surtout du personnage principal, permet de rendre compte de l'effet de collectivité sur l'individu. Le sujet en construction est pris comme un objet d'études sociales et représente un échantillon de la perspective de la réalité de la société française en ce temps-là. Tout ce qui a trait au cadre extérieur est nommé tels les présidents, les écrivains, musiciens et grands penseurs de ces années, car ce sont ces noms qui marquent l'Histoire et qui contribuent à sa construction ; tandis que ce qui se rapporte au cadre familial reste anonyme. L'individu reste au niveau de « personne » dans son acception négative, comme dans l'expression : il n'y a personne ; alors que pour passer de l'autre côté de la ligne de temps, il faut devenir « une personne ». L'anonymat du personnage en construction identitaire dans *Les Années* incarne cette volonté de rester un personnage et non une personne à qui on attribuerait nombre de caractéristiques. Ici, c'est tout un travail sociologique qui se fait, où la narratrice observe comment son personnage évolue au fil des années et met en mots cette évolution. Le personnage, « Elle », n'est qu'une enveloppe littéraire de la représentation figurée d'un sujet réel ; il est à la fois personne et tout le monde.

#### 4.1 La distanciation

Au cœur de la recherche identitaire que le personnage « Elle<sup>56</sup> » entreprend, se distingue la structure bien formée et solide du roman où la narratrice utilise des supports visuels et textuels pour guider le récit. Il s'agit d'observer comment sont imbriqués les deux cycles de la vie : celui du cycle naturel, avec le passage du temps, des saisons et des années et celui du personnage avec son évolution personnelle allant de la naissance à la retraite. En effet, deux temps se distinguent dans le roman de manière régulière et cadencée avec d'un côté les événements historiques et marquants de l'époque, et de l'autre l'évolution intellectuelle du personnage qui reste imprégnée de répétitions telles des traditions, des rites et des gestes socioculturels. L'observation de la croissance du personnage dans *Les Années* rend compte de ce mouvement perpétuel de l'évolution de la vie selon un élan de renouveau à l'intérieur d'un système rodé ; en réalité seules la perspective et l'appréhension des événements changent.

En lisant l'histoire d'« Elle », c'est à la fois son histoire personnelle que le lecteur découvre, l'histoire de toute une génération, mais aussi celle de plus d'une classe sociale. « Elle » va au-delà de sa position de personnage représentant une personne, car elle incarne tout un système de pensées, de croyances, et d'habitudes lié au contexte de son espace-temps. La narratrice s'emploie à transcrire cette prise de conscience en s'aidant de trois outils : les photos ou vidéos sélectionnées par « Elle » qui servent de point de départ au récit, les ponts qui se forment entre le parallélisme de la relation Histoire et histoire, et enfin la réalisation de son identité à travers la corporalité.

---

<sup>56</sup> Pour une meilleure compréhension et distinction des pronoms personnels, nous nommerons le personnage principal « Elle ».

### 4.1.1 Un roman miroir

La construction du roman en miroir passe par la démonstration du reflet de l'image du personnage – déclinée à l'infini –, qu'elle soit intérieure ou extérieure. Tout d'abord, la narratrice donne une importance majeure au traitement de l'image qui est le support principal de l'activation du récit, ce qui permet d'introduire le deuxième support plus verbal des repas de famille : le récit familial. Au sein de ces deux entités se trouve l'évolution illustrée par la technologie qui influence le mode de pensée, de comportements et aussi propose un traitement différent du souvenir. La narratrice utilise tous les outils disponibles offerts par son personnage pour donner une image des plus complètes de la réalité dans laquelle « Elle » a vécu.

#### 4.1.1.1 Le premier support : la photographie

La photographie est le tremplin dont le personnage a besoin pour se remémorer les faits qui ont marqué son existence. Par ailleurs, la narratrice accentue cet effet en laissant visuellement un espace plus important qu'une coupure normale entre certains paragraphes<sup>57</sup>. La description d'une quinzaine de photographies rythme le récit de la rencontre avec une version de soi antérieure à celle qui s'observe en ouvrant l'album de sa vie. La première photo commentée est celle d'un « gros bébé à la lippe boudeuse » (21) et la dernière, plus proche de la version actuelle d'« Elle », est celle d'une « femme d'un certain âge » (243). Toutes les images représentant « Elle » ont pour point commun l'utilisation de l'article indéfini « une ». Pour la période de l'enfance, la narratrice la décrit comme « une petite fille » (35 et 41); à l'adolescence elle est devenue « une grande fille » (67); à l'université « Elle » est tantôt parmi un groupe de « vingt-six filles » (77), tantôt parmi « trois filles et un garçon » (89); l'entrée dans la période mature de sa vie la décrit simplement

---

<sup>57</sup> En règle générale, ces espaces marquent la fin d'une décennie et le début d'une nouvelle.

comme « une femme » (123, 146 et 182); et enfin arrivée à la retraite, elle devient « l'autre femme » (209) laissant la place à ses fils accompagnés de leurs partenaires : « deux femmes et deux hommes » (209). L'emploi répétitif de l'article indéfini crée une mise en abyme de la distanciation où la narratrice observe le personnage qui s'observe lui-même à chaque photo. Il s'agit de donner un effet d'étrange familiarité, selon les termes freudiens, car le personnage reconnaît en la personne photographiée une partie de soi qui a été, mais qui n'est désormais plus. « Elle » reconnaît que cette version de soi ne peut pas s'inscrire dans le même cadre spatio-temporel que la version actuelle, car au moment où « Elle » regarde la photo, elle ne peut plus être « une femme d'un certain âge » et « un gros bébé » en même temps. Cela voudrait dire que la notion de temps est invalide et qu'il n'existe pas de principe de construction identitaire. Au contraire, ce que la narratrice démontre est que le passage du temps impacte la croissance intellectuelle et vient modeler la personnalité du personnage. Elle affirme qu'il y a bien eu dans un espace-temps appartenant au passé l'existence d'« une petite fille » ayant pour spécificité de représenter « Elle ». Ainsi, l'emploi de l'article indéfini participe au travail d'observation que la narratrice a mis en place et qui se retrouve décliné sur le plan narratologique ainsi que sur le plan grammatical.

La dichotomie qui marque tout le roman se retrouve sous différentes strates du récit avec une idée d'intérieur et d'extérieur que l'on voit dans le traitement et la conservation des images de son histoire et de l'Histoire; un discours qui est différent de celui prononcé oralement, mais qui apporte tout autant de valeur à la construction de soi. Il y a trois types d'images : celles appartenant au souvenir familial et capturées par la photo, celles que la mémoire sélectionne et conserve personnellement, et enfin celles qui participent à la construction de la mémoire collective. Le traitement de ces multiples images est étroitement lié à la question du souvenir qui traverse tout le

roman. En effet, dès les premières pages du livre, la peur de la perte de la mémoire se fait sentir avec tout d'abord cet avertissement donné par la citation d'Anton Tchekhov dans l'épigraphe : « – Oui. On nous oubliera. C'est la vie, rien à faire. Ce qui aujourd'hui nous paraît important, grave, lourd de conséquences, eh bien, il viendra un moment où cela sera oublié, où cela n'aura plus d'importance. » Ensuite par cette affirmation que « [toutes] les images disparaîtront » (11) au tout début du récit. Ces deux exemples montrent que l'oubli est un processus inévitable pour tout individu, qu'il soit volontairement généré par l'individu (en sélectionnant les souvenirs à conserver) ou bien involontairement, lorsqu'il est atteint par la maladie d'Alzheimer par exemple. Discrète, mais présente en filigrane, cette maladie qui parcourt tout le roman n'est mentionnée que deux fois : la première au début du roman : « cette dame majestueuse<sup>58</sup>, atteinte d'Alzheimer » (12); la seconde à propos de la mère du personnage : « D'autres fois surgissent des phrases que sa mère a dites pendant sa maladie d'Alzheimer et dont l'incongruité révélait son altération mentale [...]. » (185). « Elle » est consciente du fait que cette partie de l'héritage familial peut lui être transmise : elle dresse donc une liste où elle décrit vingt-deux images (ou souvenirs) appartenant à la mémoire individuelle qui sont toutes qualifiées de « réelles ou imaginaires, celles qui suivent jusque dans le sommeil » (14). À la fin du roman, ce ne seront plus que des « images baignées d'une lumière qui n'appartient qu'à elles » (14) prédites au début du roman qui se déferont de leurs textures et de leurs représentations, mais des « visages désormais invisibles, des nappes chargées de nourritures évanouies » (253) que la lumière enveloppera délicatement. C'est « une lumière antérieure » (253) qui est le résultat du vieillissement de la mémoire, mais aussi la représentation

---

<sup>58</sup> Lorsque la narratrice dresse la liste des images dont son personnage se souvient, seule la dame atteinte d'Alzheimer est définie par l'article démonstratif « cette » et qualifiée par l'adjectif « majestueuse ». Les autres personnes citées restent inscrites dans le monde des inconnus et de la distanciation d'avec « Elle ».

du caractère évanescent du présent, car la seule chose que possède réellement l'individu est son présent.

Parmi les cinq sens, trois d'entre eux sont mobilisés : le toucher examiné à travers le corps, l'ouïe avec les repas de famille où sont transmis les histoires, l'héritage socioculturel et familial et enfin la vue avec l'observation. Le dernier des sens cités occupe une place importante dans l'œuvre, car il est l'outil principal d'analyse de l'espace-temps du personnage pour la narratrice : « On n'était plus qu'un regard dans un habitacle transparent jusqu'au fond de l'horizon mouvant, qu'une conscience immense et fragile emplissant l'espace et, au-delà, la totalité du monde. » (173). Avant de devenir uniquement ce que le personnage appelle « conscience », elle remarque que la matérialité et la profondeur que lui donne son corps se dissipent petit à petit et viennent se fondre dans la totalité de l'espace qui l'entoure. Dépossédée de ce qui semble constituer son individualité et identité, seul demeure le regard; un regard omniscient qui n'a ni apparence ni forme particulières.

Le dernier des regards, celui porté par « la chatte noire et blanche au moment de s'endormir sous la piqûre » (254) donne le sentiment de présage de la mort prochaine du personnage elle-même. Comme « Elle » a accompagné sa chatte à travers la mort, la narratrice accompagne son personnage à travers la fin de son roman; la piqûre étant l'arrêt de l'écriture de son histoire. L'animal et le personnage sont connectés, car quelques pages plus tôt, la narratrice racontait cette impression de transfert qu'« Elle » avait ressenti au moment d'enterrer l'animal :

la mort à seize ans de la chatte noire et blanche d'espèce commune, redevenue après des années de graisse ballottante aussi frêle que sur la photo de l'hiver 92<sup>59</sup>, et qu'elle a recouverte avec la terre du jardin en pleine canicule tandis que les voisins sautaient en hurlant dans leur piscine. Avec ce geste qu'elle accomplissait pour la première fois, il lui

---

<sup>59</sup> Auparavant mentionné sur une des photos que la narratrice commente en ces mots: « Elle tient dans ses bras un chat noir et blanc de l'espèce la plus répandue [...]. » (182).

a semblé enterrer tous les défunts de sa vie, ses parents, sa dernière tante maternelle, l'homme plus vieux qui a été son premier amant après le divorce, resté son ami, mort d'un infarctus deux étés plus tôt – et anticiper son propre enfouissement. (247)

La chatte renvoie l'image d'une solitude profonde qui émane de la mort de l'individu ainsi que d'un retour à soi de plus en plus présent. L'enterrement d'un être cher signifie l'enterrement d'une partie de soi qui n'est plus puisque l'identité de l'individu se forge à travers l'interaction avec autrui. Au fur et à mesure de l'écoulement du temps, le personnage prend conscience de sa propre mortalité, du regard posé sur elle et par conséquent du potentiel impact qu'elle aura eu dans la vie d'autres personnes. « Elle » se transforme aussi en un passeur d'héritage culturel et personnel pour d'autres personnes.

Les jeux de lumière qui l'ont accompagnée pendant tout le roman se retrouvent éteints sous l'acte des paupières qui se ferment lentement sur ses yeux. Dans la frénésie de vouloir sauvegarder toutes les images de sa vie, elle se rend compte que tous les souvenirs qui font d'elle ce qu'elle est disparaîtront en un battement de cils. Son but n'est pas de sauvegarder une image de soi, mais de sauver sa personne à travers les tréfonds du passé et la mémoire des gens. Sauver une partie de soi des profondeurs du temps qui englobent tout sur leur passage et l'inscrivent dans l'oubli. En somme, « Elle » veut se sauver de sa propre noyade envahie par la lumière de la mort.

#### **4.1.1.2 Le deuxième support : la technologie**

Toute photographie est possible grâce à la personne externe qui la prend; son absence visuelle contribue à immortaliser la présence d'autrui : « C'est donc, invisible ici, lui qui l'a prise, lui, l'étudiant gamin et volage, devenu en moins de quatre ans mari, père et cadre administratif dans une ville de montagne. » (102). De l'absence du mari naît la présence du personnage, en d'autres termes, « Elle » existe parce que son mari reste en retrait. La narratrice décide

consciemment de porter son attention sur cette personne derrière la photo pour continuer d'illustrer la distance opérée entre les différents personnages du livre ainsi que leur fonction. L'homme qui prend la photo est le révélateur d'un temps qui n'aurait pas été immortalisé si son action n'avait pas été prise. Autrement dit, le mari est à la vue ce que la narratrice est à l'écriture, les deux jouent un rôle fondamental dans le suivi du développement identitaire d'« Elle ». La place qu'occupe la personne externe est en lien direct avec celle de la narratrice qui, en écrivant l'histoire de son personnage, vient prendre la photo des *Années*. Elle capture les moments clés de chacune des périodes de sa vie pour dévoiler les mémoires collectives, familiales et personnelles que les photos exposent tels des reliquats de soi. Dans son article « ph-auto•bio•graphie : écrire la vie par des photos », Michèle Bacholle-Bošković explique en quoi le « moi capturé par la photo est toutefois un leurre. Ces clichés sont bien, comme l'affirme Barthes dans *La Chambre claire*, un “certificat de présence”, mais, toujours comme le remarque Barthes des photos en général, elles mentent “sur le sens de la chose, étant par nature tendancieuse[s]” (135) » (80). À travers la photographie (argentique puis numérique), tout est question de représentation de la représentation : au moment où est prise la photo, l'objectivité du moment présent est automatiquement effacée au détriment de la subjectivité de l'acte. L'image est empreinte de significations allant au-delà de l'immortalisation du moment. Seules la rétrospection et l'écriture viendront révéler ce qui était invisible et imperceptible à l'œil nu : les pensées, les sentiments et les sensations du personnage.

Le deuxième outil favorisant la construction du récit est la conservation de l'image grâce à l'évolution de la technologie. Elle permet d'établir une autre vision de la temporalité dans laquelle « Elle » évolue et appréhende les changements sociaux. Au sein de cette nouvelle entrée temporelle, on retrouve le même jeu dichotomique des notions d'intérieur et d'extérieur où les photos s'associent plus au côté personnel du personnage, tandis que l'avancée technologique

s'apparente plus à illustrer l'évolution de la société. Cependant, elle présente aussi ses limitations dans la saturation de la conservation des images. Alors que la photo rendait la construction du souvenir singulière, l'arrivée de l'informatique et de la sauvegarde le fait basculer dans une forme d'objet de consommation. Désormais, le souvenir n'est plus une question de regard porté sur le passé, car il a dépassé sa fonction première en donnant la possibilité à l'individu d'inscrire immédiatement le moment présent dans le passé. Avant même que l'événement soit vécu, il est déjà capturé et conservé dans la nouvelle mémoire artificielle mise à la disposition des personnes consommatrices d'images.

La corrélation entre l'acquisition de certains objets technologiques et le niveau de vie d'une famille moyenne correspond à l'évolution de la société française selon un espace-temps bien précis. Sous couvert du roman, la narratrice en profite pour montrer comment à travers l'écriture de l'histoire personnelle d'« Elle » émergent les dates clés qui contribueront à la création de l'Histoire. Le titre du roman est doublement significatif : d'une part, il invite le lecteur à penser aux « années » d'un point de vue numéral; de l'autre, il dénote l'écoulement du temps d'un point de vue plus émotionnel et personnel, c'est-à-dire que la narratrice s'accorde à démontrer le plus possible l'écoulement du temps selon le ressenti de son personnage. Choisir d'écrire à l'imparfait lui permet de pouvoir garder une actualisation du présent de son personnage, tout en illustrant son évolution. Or, à la toute fin du roman le futur simple est utilisé pour expliquer ce que sera et comment sera le travail de remémoration entrepris par son personnage : « Ce sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie. » (251). Tout à coup, ce futur qui indique un temps lointain vient lui aussi s'ancrer dans le présent de la lecture, car il laisse présager la concrétisation du travail de connaissance de soi du personnage à travers le livre que le lecteur tient entre ses mains. Il est le résultat de la volonté

d'écrire un livre conservant son existence et dont les nombreuses références ont été parsemées tout au long du récit pour parvenir à sa réalisation : « C'est maintenant qu'elle doit mettre en forme par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes, qui double son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée de plus en plus longue. » (249). Le lent écoulement des années est accéléré et concrétisé par la matérialisation de ce fameux livre dans la réalité du lecteur. La vie fictive du personnage « Elle » prend réellement vie dans le monde actuel, faisant ainsi tomber le voile d'une séparation entre la fiction et la réalité. La narratrice devenant de ce fait la conteuse et la scribe de l'histoire de cette femme anonyme.

Le présent de la narration est quant à lui réservé aux commentaires des photos. Pour chacune d'entre elles, la narratrice interrompt le récit du passage du temps écrit à l'imparfait pour s'attarder pleinement à l'observation de la photo (ou de la vidéo) sélectionnée par le personnage : « La photo en noir et blanc d'une petite fille en maillot de bain foncé, sur une plage de galets. En fond, des falaises. Elle est assise sur un rocher plat [...]. » (35); « Sur la photo d'intérieur en noir et blanc, en gros plan, une jeune femme et un petit garçon assis l'un près de l'autre [...]. Elle porte un ensemble de jersey clair [...]. » (101); « La première image du film montre une porte d'entrée qui s'entrebâille – il fait nuit –, se referme et se rouvre. Un petit garçon déboule, s'arrête, indécis, blouson orange, casquettes à rabats sur les oreilles, clignant des yeux. » (123). Du point de vue de la durée, ce temps d'observation correspond à ce que Gérard Genette nomme « la scène » qui est « l'égalité de temps entre récit et histoire » (153). En effet, l'observation de ces photos sert d'instrument de mesure du temps, c'est-à-dire que le temps zéro où se trouve le personnage est celui de l'observation, d'où l'utilisation du présent de l'indicatif. À partir de cette mesure s'enclenche le métronome du récit où le narrateur commence à raconter l'histoire de son

personnage à l'imparfait descriptif, correspondant à la fréquence du récit (Genette, 174). Temps diégétique et temps historique se rejoignent une nouvelle fois dans le passé où la narratrice raconte à l'imparfait le présent ancien du personnage. L'imparfait détient les mêmes principes de commentaires que le présent actuel. Or, selon le point de vue structural de Genette, le récit à l'imparfait correspondrait au « sommaire » qui est « la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'actions ou de paroles » (154), autrement représenté en ces termes :  $TR < TH$ . Ainsi, le récit montre la superposition de plusieurs lignes de temps, provoquant un effet de simultanéité inédit où les frontières entre le passé et le présent se dissipent. D'une part, il y a l'espace-temps d'« Elle », sûrement arrivée à l'âge de la retraite qui un jour a décidé d'ouvrir la boîte à souvenirs pour se retourner « sur son histoire de femme. » (115). « Elle » prend donc le temps d'observer certaines photos, vidéos, voire de consulter son calepin (68), son journal intime (91) ou son agenda (147). À partir de cet espace-temps de remémoration du personnage où règne son flot de pensées, la narratrice l'observe. Mais du point de vue de la narratrice, deux lignes de temps viennent se rencontrer : celle de l'observation actuelle de son personnage en train de repenser à sa vie et celle de l'évolution complète et simultanée de son personnage. Autrement dit, la narratrice prend le temps de développer l'évolution identitaire de son personnage : de la version d'« Elle » bébé à la version la plus récente – grand-mère – afin de faire se rejoindre les deux lignes de temps et arriver au moment où son personnage se contemple à travers ses souvenirs. Enfin, il y a aussi l'espace-temps du lecteur qui observe cet enchevêtrement de poupées russes. Il assiste à la convergence de tous ces espaces-temps dans sa propre réalité. Les arrêts sur image plongent à la fois le personnage, la narratrice et le lecteur dans un même espace-temps où s'opère une décantation du regard : c'est le lecteur qui lit ce que la narratrice observe de son personnage qui regarde. Ainsi l'utilisation de

l'imparfait facilite cette mise en abyme du regard en actualisant le temps à mesure que la narratrice écrit.

#### **4.1.1.3 La construction de la mémoire et de l'oubli**

La question se pose de savoir si la mémoire nous identifie et nous définit en tant qu'individu à part entière ou bien si l'identité tient à autre chose que notre mémoire.

##### **4.1.1.3.1 La mémoire**

Les premières pages du roman s'ouvrent sur une fatalité, posée comme une formule scientifique que nul ne peut réfuter, et s'ensuit toute une liste de personnes et personnalités qui seront bientôt oubliées par l'auteure. Ce qui semblait constituer l'identité de la personne ne subsistera plus, il ne restera que l'enveloppe corporelle, dénudée et dénuée de tout attachement sentimental, émotionnel et visuel. Ce sera un corps parmi d'autres corps, un être parmi d'autres êtres qui tombera lui aussi en poussière. La mémoire meurt avant le corps qui se souvenait.

L'identité se définirait selon notre mémoire, nos souvenirs et notre héritage. L'individu serait donc un conglomérat de diverses histoires transmises et expériences vécues à partir desquelles l'être forgerait sa propre identité. Ainsi comme le souligne Dominique Viart dans son chapitre « Récits de filiation » (*La littérature française au présent*, 2005) : « Si le texte sur l'ascendance est toujours potentiellement un récit, c'est qu'il interroge une continuité, s'emploie à rétablir un continuum familial. À restituer une expérience dont je suis le produit. » (85). Le retour vers les ancêtres permet de collecter toute information nécessaire à la compréhension des fondements de l'identité de l'individu. À partir de ces fondations établies par les codes dictés par les cercles externes et internes à la famille, petit à petit l'individu se détache des choix et des

opinions des autres pour finir par se recentrer sur soi. Lorsque la narratrice écrit l'histoire de la vie de son personnage à travers les faisceaux de la société et de la famille, cela lui permet de faire rejaillir les pensées et les choix qu'elle a faits et voulait faire pour elle. Elle se sert du journal intime par exemple, comme d'un plan d'ébauche à son identité pour retourner observer ces versions de soi à différentes époques et différents âges. En s'autorisant la réécriture et l'introspection, elle fait aussi le travail d'accepter son passé qui a servi à la faire évoluer et à la conduire un peu plus vers sa propre identité.

Le passé est un élément clé dans la construction de l'identité qui se fait dans le présent comme Dominique Viart le démontre :

Le critique Philippe Lejeune soutenait qu'on ne peut se saisir que d'un "passé mort devenu étranger au point de son présent" : toutes ces entreprises montrent au contraire combien c'est toujours le présent qui est concerné, et tente désespérément de se saisir depuis l'évocation d'un passé jamais achevé. Les écrivains recourent d'ailleurs parfois à la même expression métonymique pour exprimer combien les volontés des ascendants ont pesé sur le projet existentiel, celle du costume à endosser [...]. (85-86)

Il est donc question du présent qui se transforme trop rapidement en passé. L'écriture aurait pour but de capturer ces moments instantanés, ce présent qui s'inscrit difficilement dans une continuité temporelle. C'est un présent en accord avec la société dans laquelle « Elle » a grandi : toujours en mouvement. Par conséquent, l'être suit ce mouvement et, face à ces changements incessants d'un présent qui tente de se définir par rapport à une pléthore de futurs possibles et un passé traumatique, brisé et parfois muet, l'être en devenir ne sait à quoi ou à qui se rattacher. La construction identitaire se fait autour de questionnements afin de retrouver un espace dans lequel l'individu peut se sentir en sécurité et confiant. Ainsi, la seule constante dans la temporalité reste le passé, représenté par les souvenirs et la mémoire des ancêtres. Ceci est acquis, inscrit et ne peut changer puisque dans l'esprit de l'Homme c'est immuable.

En miroir de la réalité imagée où chaque instant est capturé par la photographie, la vie sociale suit son cours. La réalité externe, celle dont l'auteure n'a su pleinement prendre conscience en temps voulu, se déroule et démontre à quel point il est difficile pour les individus de s'y ancrer. L'image se substitue donc à la création et la conservation du souvenir; elle permet de raviver le processus de reconnaissance : « "C'est elle ! C'est lui !" Et la même salutation accompagne de proche en proche, sous des couleurs moins vives, un événement remémoré, un savoir-faire reconquis, un état de choses à nouveau promu à la "récognition". Tout le faire-mémoire se résume ainsi dans la reconnaissance. » (Ricœur, 664). Ainsi, la réalité n'est plus vécue à travers les sens de l'individu, mais grâce à l'objectif de l'appareil photo capturant maladroitement un instant présent incomplet. Le résultat donne une pâle représentation de la réalité.

Dans *Les Années*, la quête de soi passe par une reconquête des images de soi ayant contribué à la formation de la mémoire personnelle. À la différence des auteurs du XXI<sup>e</sup> siècle dont la quête passe par une remontée des mémoires parentales, la narratrice préfère se focaliser sur l'évolution de la mémoire de son personnage perpétuellement mise à jour : « Si l'une des grandes questions susceptibles de faire avancer la connaissance de soi est la possibilité, ou non, de déterminer comment, à chaque âge, chaque année de son existence, on se représente le passé, quelle mémoire prêter à cette fille du deuxième rang? Peut-être n'en a-t-elle plus d'autres que celle de l'été d'avant, mémoire presque sans images, incorporation en elle d'un corps manquant, un corps d'homme. » (80). La narratrice démontre comment la mémoire ne peut pas, voire ne doit pas être considérée comme une matière fixe, constante avec le temps. Il n'y a pas de corrélation entre le moment présent et la création du souvenir et par conséquent la fixation dans la mémoire. Au contraire, dès lors que le moment se produit, immédiatement il est altéré; une « couleur » vient s'imprimer à cet instant vécu, le moment n'est plus considéré comme objectif. La pureté et donc

la véracité de l'événement ne sont plus, à cause du déroulement progressif du temps. On ne peut fixer ou figer le présent pour toujours, même les mémoires sont faussées puisqu'elles ne représentent qu'une partie véridique<sup>60</sup> de cet instant, tout comme les photographies, ou encore le numérique. La réalité est donc rarement vécue à sa juste valeur, mais plutôt « sur-vécue ». La mémoire devance le présent dans une volonté de construire un souvenir. Elle veut séquencer le temps alors que lui-même ne s'arrête pas. On assiste à une opposition des éléments pour laquelle l'auteure a eu besoin de prendre le recul nécessaire pour l'admettre.

Avec cette nouvelle façon de capturer les souvenirs, l'histoire est désormais illustrée non plus par des mots, mais par des images. Cela permet de conserver une partie des héritages dès lors que les ancêtres meurent, car jusqu'à l'apparition de la photographie, la transmission orale et écrite garantissait la survie de l'histoire familiale. Cependant, la narratrice note le caractère éphémère de ces précieux souvenirs imagés :

Elles s'évanouiront toutes d'un seul coup comme l'ont fait des millions d'images qui étaient derrière les fronts des grands-parents morts il y a un demi-siècle, des parents morts eux aussi. Des images où l'on figurait en gamine au milieu d'autres êtres déjà disparus avant qu'on soit né, de même que dans notre mémoire sont présents nos enfants petits aux côtés de nos parents et de nos camarades d'école. (15)

Ces images ne sont pas à l'abri de l'oubli, elles ne peuvent assurer indéfiniment un patrimoine durable et fiable dans le temps. Si elles viennent à disparaître, c'est tout un système qui disparaît : des photos à la personne à la mémoire. Elles permettent d'avoir recours à l'accès de certains souvenirs afin d'entretenir la mémoire des ancêtres, mais également la mémoire de sa propre

---

<sup>60</sup> Chaque individu détient une version – une part de vérité – d'un événement, mais rarement *la* vérité, dans le sens d'objectivité du moment, puisque ce dernier est filtré à travers les cinq sens de l'individu. Un événement n'est donc jamais neutre en présence de l'individu.

identité en construction. Grâce à ses photos, ses souvenirs et ses témoignages, « Elle » constitue l'album de son identité.

#### **4.1.1.3.2 La sauvegarde de la mémoire**

Le moyen principal qu'utilise la narratrice pour indiquer le passage du temps est le commentaire de la photo, mais il y a d'autres repères tels les changements de saisons (46), le rythme scolaire (le bac par exemple, 73), les événements festifs (tels la kermesse ou le Tour de France, 38), les élections présidentielles (129) ou encore la sortie de livres ou de films (52), les publicités et l'acquisition de certains objets modernes. Cela introduit une nouvelle perspective du temps, la perspective sociale plutôt que personnelle. Chaque objet comme la voiture (72), le transistor (81), la télévision et sa transition du noir et blanc à la couleur, et du petit format au grand format (98), l'arrivée de l'ordinateur (194) remplaçant la machine à écrire (209), et enfin Internet (233) et les infinies possibilités de la sauvegarde (234-235) illustre donc le passage du temps que tout un chacun peut facilement repérer ou identifier selon sa propre expérience.

Tout comme « Elle » enfant ne pouvait pas s'identifier au discours de la guerre (25), la narratrice donne une autre approche à la lecture de l'histoire du personnage, plus tournée vers une lecture historique de l'Histoire. Elle continue d'établir le parallélisme et les liens qui s'établissent entre les deux lignes de temps. Non loin d'être distinctes l'une de l'autre, elles sont au contraire complémentaires et interagissent entre elles étant donné que l'Histoire ne s'interrompt jamais, car elle est constamment alimentée par les histoires des individus, qui elles, ont un début et une fin.

L'arrivée d'Internet et de ses dérivés technologiques (tels l'ADSL, le téléphone portable, le GPS, etc.) remet en question la relation qu'entretient l'individu avec sa mémoire. Avec les années 2000 on observe un tournant en ce qui concerne la notion de mémoire et comme le note la

narratrice : « Le processus de mémoire et d'oubli était pris en charge par les médias. » (235). Contrairement à l'époque des parents où le processus de mémoire était pris en charge par les histoires lors des repas, il devient externe à l'individu et au cercle familial. Forte de cette avancée révolutionnaire, « Elle » remarque une tendance frénétique à vouloir sauvegarder « l'existence captée et doublée, enregistrée à mesure qu'on la vivait » en « photos et [...] films visibles sur-le-champ » (234). Il y a une angoisse de conservation d'images de soi avant même de vivre l'instant présent puisque l'individu ressent l'obligation de « vivre sans arrêt avec deux mois d'avance » (206). Il ne s'agit plus de vivre, mais de survivre et de commencer à se projeter dans un futur qui permettra de se remémorer les versions de soi dans le passé. Le présent est désormais obsolète, l'individu se doit d'avoir un pas dans le futur s'il souhaite conserver la création de son identité. La notion de construction identitaire est dépassée par la volonté de la conservation de cette identité en construction : les deux processus fonctionnent en même temps et non plus séparément comme cela avait pu être le cas avec les discours des parents sur les guerres mondiales par exemple. Les repas et les histoires participaient de la construction de leur mémoire et de leur souvenir familial dans l'esprit du personnage.

La sauvegarde de tous ces moments, rendue possible avec l'ordinateur et due à un épuisement de la réalité (234), pousse le personnage à reconsidérer sa conception de la mémoire et de l'identité. L'arrivée de l'ordinateur, en premier lieu fortement rejeté (194) puis accueilli, mais toujours avec une certaine distance (208) intrigue le personnage, car pour elle il représente la nouvelle mémoire de l'être humain. Séparée du corps et incarnée dans l'objet technologique extérieur, la mémoire devient une entité à elle seule à laquelle il est désormais possible d'accéder sans l'intervention de l'être humain. Petit à petit, la mémoire opère un glissement de l'individu vers l'information qui prend en charge la nouvelle méthode de construction identitaire. Cependant,

bien que le personnage relève cette tendance avec la nouvelle génération, il n'empêche que pour elle, sa construction identitaire a été possible grâce aux expériences vécues à travers son corps. C'est à travers sa corporalité que tous les événements personnels ou publics découlent et permettent ainsi de dresser la photo de l'Histoire créée à partir de l'histoire. L'Histoire n'est possible que si des gens vivent leurs histoires. La corporalité d'« Elle » est un des éléments clés dans le roman puisqu'elle lui permet de prendre connaissance de ce que la narratrice nomme « la conscience ».

#### **4.1.2 La corporalité**

Pour aboutir à la pleine forme de son identité, « Elle » note que nombre de ses expériences passent par le corps. Tel un catalyseur identitaire, il l'aide à comprendre que c'est à travers l'absorption de ces expériences de vie qu'elle aboutira à une connaissance de plus en plus profonde de soi et par conséquent atteindra le but ultime de sa quête : l'éveil de sa conscience. La maturité du personnage et les années passées permettent à la narratrice d'observer l'évolution relationnelle entre le personnage et son corps. D'abord perçu comme un corps étranger, voire ennemi, progressivement il devient cet espace à (re)conquérir. Le recul des années montre à « Elle » en quoi son corps est un outil crucial à la connaissance de soi profonde, car il lui permet de se rendre compte de l'aspect subtil de l'identité qui n'est pas rattachée à une forme de l'être symbolisée par sa fonction mais bien par sa nature. Le corps n'est que le réceptif et transformateur des événements externes en une richesse interne et propre à chacun.

#### 4.1.2.1 Marqueur de temps

Le corps fonctionne comme une autre marque du passage du temps, peut-être avec plus de subtilités que la prise de photos, qui elle, ne fait qu'immortaliser un corps dans un moment donné. Ces marques sont d'autant plus flagrantes avec l'avancée technologique qui pousse toujours vers plus de nouveautés et rejette l'ancienneté : « On passait au lecteur de DVD, à l'appareil photo numérique, au baladeur MP3, à l'ADSL, à l'écran plat, on n'arrêtait pas de passer. Ne plus passer, c'était accepter de vieillir. Au fur et à mesure que l'usure se marquait sur la peau, qu'elle affectait insensiblement le corps, le monde nous abreuvait de choses neuves. Notre usure et la marche du monde allaient en sens inverse. » (230). Il ne s'agit plus de contrastes entre le temps corporel et le temps sociétal, mais d'un réel fossé qui se creuse entre les deux. D'un côté, la société essaie de pallier les effets du temps en inscrivant l'individu dans une illusion de nouveauté constante et de l'autre, le corps ne trompe pas et rappelle la valeur éphémère du sujet. Il est le seul indicateur de temps auquel « Elle » peut se fier et en même temps, le seul qu'elle ne peut déjouer : il ne peut être remplacé par une nouvelle technologie, car il est l'unique modèle disponible pour chacun : « Elle s'étonne : c'est le même corps depuis qu'elle a cessé de grandir, vers seize ans. » (184). Et plus tard de dire : « On baignait dans son corps, le même que celui de l'enfance sur les galets de Normandie, des vacances anciennes sur la Costa Brava. » (227). Il n'y a donc pas d'échappatoire à ce corps à travers lequel l'identité du personnage se construit chaque jour. Il est le seul outil disponible et accessible en tout temps afin de se connecter avec son être profond, « sa conscience », comme elle le nomme. C'est grâce à lui qu'« Elle » perçoit son évolution intérieure et personnelle malgré les changements extérieurs, qu'ils soient dus à l'évolution de la société ou à la mortalité du corps. Il est la voie royale pour accéder à son identité tant recherchée par le personnage, saupoudrée d'un brin d'humour et de religion : « Le corps dont le jogging, la gym tonic et l'aérobic assuraient

la “forme” et l’eau d’Évian, les yaourts, la pureté intérieure, poursuivait son assomption. C’est lui qui pensait en nous. » (159-160). Il est la représentation physique de l’espace personnel et privé de chaque individu, car il agit comme un filtre des expériences extérieures diverses que le sujet vit afin de nourrir son être intérieur, son identité profonde. Ainsi, à la différence de la technologie ou plus précisément de l’informatique permettant de sauvegarder indéfiniment sous plusieurs formes ou dans différents lieux (ordinateur, disque dur, clé USB, Internet, etc.) la mémoire du sujet, cette même mémoire personnelle de l’individu ne peut être transvasée d’un corps à un corps; en cela réside la limite des capacités du corps humain. Cette différence marquée entre l’homme et la machine démontre les prouesses de rendre l’impossible possible : l’immortalité du sujet. Mais les deux présentent une limite commune : la désuétude de l’objet nécessitant des mises à jour régulières. La technologie illustre le plus cette adaptabilité; le corps humain, bien que les industriels s’évertuent à le rendre de plus en plus performant : « Rien du corps humain, de ses fonctions, n’échappait à la prévoyance des industriels. » (228), reste le seul à atteindre une date d’expiration : la mort. Ainsi, grâce à la technologie, le personnage se rend compte de la possibilité de déjouer la finalité de l’être humain en conservant ce qui n’a de forme ni concrète ni matérielle dans la réalité, à savoir l’identité. En d’autres termes, ce que laisse transparaître la réalisation du personnage est que le corps charnel peut mourir, tandis que le corps identitaire (la conscience), lui, subsiste à travers le temps.

#### **4.1.2.2 Quête d’un territoire**

Le corps représente un territoire à conquérir pour les institutions religieuses dans un premier temps, puis sociales dans un deuxième temps. Il y a deux pans à ce corps : le corps sexuel et le corps fertile. De l’enfance au début de l’entrée dans l’âge adulte, « Elle » grandit dans une société où le plaisir corporel est tabou, interdit, la création de la vie hors mariage est honteuse. La

honte plane sur quiconque transgresse les codes dictés par l'Église qui « seule était à la source de la morale, conférait la dignité humaine sans laquelle la vie ressemblait à celle des chiens » (47) et dont la loi « l'emportait sur toutes les autres et les grands moments de l'existence ne recevaient leur légitimité que d'elle » (47). Les filles subissent le regard redoutable imposé par la religion où « [l]a honte ne cessait pas de [les] menacer » (76), car elle est un sentiment, une sensation qui se transmet de génération en génération. C'est une peur omniprésente qui traverse les esprits de la génération du personnage où il n'est pas bon d'être jeune et de ressentir du désir et du plaisir sexuel, car la sentence peut être fatale (tomber enceinte et être fille-mère ou bien procéder à un avortement illégal). Ricœur démontre en quoi le lien entre la faute, le crime et le pardon constitue tout un ensemble délicatement imbriqué à la condition humaine et dont il est difficile de se détacher : « Même si la culpabilité n'est pas originaire, elle est à jamais radicale. C'est cette adhérence de la culpabilité à la condition humaine qui, semble-t-il, la rend non seulement impardonnable de fait, mais impardonnable de droit... Arracher la culpabilité à l'existence serait, semble-t-il, détruire cette dernière de fond en comble. » (603). Ainsi chacun d'entre eux, garçon ou fille, préfère se contenter personnellement, à l'abri de tout regard, de tout jugement et surtout de toute pénalité. Les hommes « préféraient se branler le soir » de « crainte des complications de leur ventre-piège [celui des femmes] » (85), tandis que les femmes « se masturbai[ent] sous le regard de la société entière » dans « le lit ou les vécés » (53) pour éviter toute catastrophe. Le corps de la femme est considéré comme un corps ennemi, autant pour les garçons que pour les filles. Dans le cas de ces dernières, elles en viennent à le rejeter complètement dû aux nombreuses injonctions sociétales et religieuses. En d'autres termes, il n'est pas bon d'être une femme, qui plus est, une femme libre : « On se retournait sur son histoire de femme. On s'apercevait qu'on n'avait pas eu notre compte

de liberté sexuelle<sup>61</sup>, créatrice, de tout ce qui existe pour les hommes. » (115). La liberté du corps n'est pas autorisée pour la femme, descendante d'Ève; elle paie le lourd tribut de son héritage où la possibilité de reprendre possession de son corps semble « effrayante », car cela signifie qu'elle serait « [a]ussi libre qu'un homme » (95). L'écriture est pour elle une arme de combat pour rétablir l'équilibre entre les pôles, ainsi que d'accepter le déséquilibre créé en elle.

La dynamique guerre-libération qui s'est jouée au milieu du XX<sup>e</sup> siècle se reproduit au sein même du personnage, car l'une des guerres qu'elle mène personnellement est celle envers son corps, un corps à reconquérir pour posséder son identité. Elle met en place tout un champ lexical relié au combat et à sa stratégie de victoire, avec d'un côté les opposants, de l'autre, les résistants et enfin la libération. Tout cela s'orchestre autour des complexités du corps féminin auquel on a attribué un double rôle. Tantôt il est l'opposant : « Avoir lu Simone de Beauvoir ne servait à rien qu'à vérifier le malheur d'avoir un utérus. » (85); tantôt il est l'outil de la résistance face au choix de se faire avorter : « La clandestinité était exaltante, c'était comme renouer avec la Résistance [...] » (116). Dans les deux cas, le combat que mène le personnage aboutira à la réconciliation avec son sexe, une fois les démarches entreprises pour obtenir le droit à l'avortement entre autres. Il semblerait qu'elle doive passer par ces états de conflits intérieurs, mais aussi extérieurs pour pouvoir atteindre l'état de libération complète de l'image corporelle : « Mais pour la première fois, on se représentait sa vie comme une marche vers la liberté, ça changeait beaucoup. Un sentiment de femme en train de disparaître, celui d'une infériorité naturelle. » (116). Dépouillée de toutes les

---

<sup>61</sup> La loi du 17 janvier 1975, dite loi Veil, est une loi qui décriminalisait l'avortement en France. Elle découle de nombreuses actions entreprises en France à cette époque, dont la légalisation de la pilule contraceptive (1967), le manifeste des 343 (pétition parue dans *Le Nouvel Observateur* en 1971), le procès de Bobigny en 1972 (où cinq femmes furent jugées pour avoir interrompu volontairement leur grossesse, dont une à la suite d'un viol) et enfin le manifeste de 331 médecins ayant reconnu avoir pratiqué des avortements illégaux.

couches illusoire imposées durant sa vie, « Elle » peut accueillir cette femme en devenir, celle qu'elle a toujours été, mais qu'elle ne pouvait réellement voir.

#### 4.1.2.3 Croisement de deux lignes temporelles

Dans son mémoire *Analyse de l'écriture d'Annie Ernaux dans La Place et La Honte. Entre littérature et sociologie* (2012, Université de Stockholm), Marie-Hélène Bernadet parle du travail sociologique d'Ernaux effectué dans ses deux œuvres dans le but d'« éviter le piège de l'autobiographie comme reconstruction rétrospective illusoire de soi » et où elle « semble reprendre à son compte cette notion de distance objectivante, mais dans une forme d'écriture littéraire plutôt que dans une écriture purement sociologique, comme c'est le cas de Bourdieu » (14). Dans *Les Années*, c'est la narratrice cette fois qui pousse cette notion de distance objectivante en se présentant comme le porte-parole de la réalité de son personnage qui refait le chemin de sa vie. Le récit de ce roman est le résultat de la rencontre entre le récit personnel et le récit historique collectif dont « Elle » en est le témoin. À mesure que le lecteur lit l'histoire du personnage (première ligne de temps), il suit en même temps celle de l'Histoire (deuxième ligne de temps), car les deux lignes de temps vivent parallèlement et se rejoignent, créant ainsi le lien entre l'individuel et le collectif : « Entre ce qui arrive dans le monde et ce qui lui arrive à elle, aucun point d'intersection, deux séries parallèles, l'une, abstraite, toute en informations aussitôt oubliées que perçues, l'autre en plans fixes. » (105). D'un côté le discours général historique donné par l'école, la famille et la société; de l'autre celui plus personnel, capturé par les photographies. C'est au cœur de ce nouvel espace-temps que l'individu vient à se développer et contribuer à la construction de l'Histoire, tout comme l'Histoire contribue à la construction de son identité. De plus, l'espace laissé entre les deux lignes représente tout ce qui n'est pas dit ou vu, le silence dans

les récits de chacune des deux histoires que la narratrice essaie de combler grâce à son personnage. Dans *Les Années*, la narratrice observe le mariage de la ligne de temps historique externe au personnage et de celle appartenant à « Elle » qui commence en 1941 et continue jusque dans les années 2000. Et c'est dans cet espace-temps qu'apparaît la narratrice qui se fait la messagère d'une histoire individuelle contribuant à l'histoire collective; elle devient une voix parmi d'autres.

La narratrice rend compte des différentes perspectives de temps qui traversent le personnage. Il en existe trois et toutes, complémentaires l'une de l'autre, transforment l'évolution de l'histoire du personnage en l'Histoire. Le premier rapport au temps est celui qu'elle entretient avec son corps, plus précisément avec ses menstruations dont la perte influence sa perception de la réalité. Selon le personnage, les filles « vivaient dans deux temps différents, celui de tout le monde, des exposés à faire, des vacances, et celui, capricieux, menaçant, toujours susceptible de s'arrêter, le temps mortel de leur sang » (85). Le temps des menstruations est considéré comme l'ennemi de la jeune femme; leur absence, une réalité à éviter, qui plus est lorsqu'elles sont synonymes de relation sexuelle hors mariage : « La vie sexuelle restait clandestine et rudimentaire, hantée par "l'accident". Nul n'était censé en avoir une avant le mariage. » (84). Cependant, l'accident comme « Elle » le nomme, est arrivé et elle préfère en parler comme d'une ombre ou d'une tache incolore au « fond de culotte toujours blanc depuis des jours » (85). L'accident vient scinder la ligne de temps et obséder le personnage, coupable d'avoir fait l'inconcevable : « Dans quelques mois, l'assassinat de Kennedy à Dallas la laissera plus indifférente que la mort de Marilyn Monroe l'été d'avant, parce que ses règles ne seront pas venues depuis huit semaines. » (92-93). C'est comme si le temps s'était arrêté pour « Elle », son temps personnel; une fissure s'est formée entre « Elle » et le reste de la société, créant ainsi la séparation. Les événements considérés comme importants par le monde – tel l'assassinat de Kennedy – et qui marquent l'Histoire ne l'affectent

en rien, car il y a tout un autre monde, une autre réalité qui se développe en elle. Ainsi la narratrice démontre en quoi son personnage évalue sa relation avec l'Histoire à travers sa propre perception du temps dicté par les menstruations.

Le non-dit couvert par la honte d'avoir eu des relations sexuelles avant le mariage est couronné par l'accident et sa conséquence : l'avortement. À la différence d'un autre roman d'Annie Ernaux intitulé *L'Évènement* (2000), où il s'agit entièrement de la question de l'avortement et des étapes par lesquelles l'auteure est passée, dans *Les Années*, le personnage ne s'attarde pas à développer cet épisode, elle y fait seulement allusion à deux reprises : « Il fallait “faire passer” d'une façon – en Suisse pour les riches – ou d'une autre – dans la cuisine d'une femme inconnue sans spécialité sortant une sonde bouillie d'un fait-tout. » (85) et plus tard au moment de l'arrêt définitif de ses règles : « Nous qui avons avorté dans des cuisines, divorcé, qui avons cru que nos efforts pour nous libérer serviraient aux autres, nous étions prises d'une grande fatigue. » (181). Son expérience personnelle reflète le silence qui était imposé aux femmes tombées enceintes involontairement. Le message est clair : on ne parle pas de ces choses-là, on ne les décrit pas, on ne les montre pas : « La contraception effarouchait trop les tables familiales pour qu'on en parle. L'avortement, un mot imprononçable. » (101). Pourtant, la réalité est présente et le désir vers plus d'émancipation et de liberté se fait ressentir jusqu'au moment où le personnage se rend compte que son histoire personnelle n'est pas unique, que beaucoup d'autres femmes ont vécu la même chose qu'elle : « On se souviendrait [...] seulement qu'on avait lu tous les noms, du premier au dernier, des 343 femmes – elles étaient donc si nombreuses et on avait été si seule avec la sonde et le sang en jet sur les draps – qui déclaraient avoir avorté illégalement, dans *Le Nouvel Observateur*. » (116). La solitude ressentie du récit personnel d'« Elle » vient se mêler à la solitude

des récits personnels des autres femmes et leur rencontre forme la création de l'Histoire, ou autrement dit d'un événement historique.

### **4.1.3 Histoire et histoire**

*« Dans le cours de l'existence personnelle, l'Histoire ne signifiait pas. On était seulement, selon les jours, heureux ou malheureux. » (98)*

Les histoires, racontées et transmises par la famille, font partie intégrante d'« Elle » et elle se rend compte de leur impact sur son processus de construction identitaire. Elle est le réceptacle de deux forces majeures qui prennent place en même temps : l'histoire perpétrée par le cercle familial et l'Histoire endossée par la société. L'imbrication des deux converge vers « Elle » et la construit en un individu particulier et intéressant à observer.

#### **4.1.3.1 Autour de la table**

En tant que pivot central de la construction identitaire, le repas de famille prend une place importante dans le récit des *Années*. La narratrice démontre à quel point il est ce lieu où naissent toutes les histoires personnelles puis historiques participant à l'évolution du personnage. De plus, il réévalue à chaque moment le point de repère historique de la famille par rapport à un événement historique majeur. En d'autres termes, selon les époques, le bornage historique, ou année zéro comme on pourrait le nommer, diffère de l'expérience du membre de la famille.

La narratrice dirige son récit vers l'espace-temps le plus propice à cette réalisation : celui des réunions familiales autour du repas. Leur perspective change à mesure que le personnage évolue. En effet, on voit une transition à travers toutes ces formes de temps avec un vocabulaire particulier pour désigner les différentes époques ainsi qu'un découpage régulier de chaque

décennie traversée; lorsqu'elle est enfant, ce sont des « jours de fête » ( 22) ou des « repas de fête » (28); à l'adolescence à « la moitié des années cinquante », ils se transforment en « repas de famille » (60); lorsqu'elle est étudiante ce sont des « déjeuners du dimanche, au milieu des années soixante » auxquels elle assiste; puis lorsqu'elle devient l'hôte des repas, de par son entrée dans le monde matrimonial, ce sont des dîners les « soirs d'été, au début des années soixante-dix » où prennent place « les convives rassemblés autour de la grande table de ferme achetée mille francs à peine chez un brocanteur » (119). Une fois mère, on retrouve « les repas de famille », à « la fin des années soixante-dix [...], dont la tradition se maintenait malgré la dispersion géographique des uns et des autres » (140) et une fois divorcée « à l'orée de la décennie quatre-vingts, où nous atteindrions les quarante ans » (142), un basculement apparaît dans son rôle d'hôte; à son tour d'occuper désormais « la place du milieu entre deux générations » (143) où « Elle » se rend compte du changement de relation envers les repas. Depuis l'âge adulte, ils sont devenus plus formels et moins festifs que lorsqu'elle était enfant. Mais, il semblerait qu'il y ait une dynamique de tradition à perpétuer (143).

Le repas se transforme métonymiquement en « table » pour le reste des rassemblements familiaux : « Au milieu des années quatre-vingt-dix, à la table où l'on avait réussi à réunir un dimanche midi les enfants bientôt trentenaires et leurs amis/amies [...]. » (198); et plus tard : « Au milieu de cette première décennie du XXIe, qu'on n'appelait jamais années zéro, à la table où nous avions réuni les enfants bientôt quadragénaires [...] et les petits-enfants [...]. » (239). À l'entrée dans le statut de grand-mère qu'elle ne croyait réserver que pour ses propres grands-parents (242), elle se rend compte de chaque étape reliée à la tradition du repas de famille, au rôle que chaque individu joue selon les périodes et les âges de la vie. Du moment festif et innocent de l'enfance, on passe par les déjeuners commençant à marquer une distance subtile entre l'étudiante et les

parents, pour une fois arrivée à l'âge adulte établir formellement le repas au sein de son cercle amical puis familial. Et c'est à cet instant que la volonté de perpétuer une tradition familiale établie depuis des générations prend forme, la scission et le changement de rôle sont très distincts, tel un devoir inconsciemment préétabli et auquel le personnage ne peut échapper. On ne rassemble plus la famille pour un moment de convivialité et de partage, mais autour d'un espace : la table, tel un rendez-vous où chacun des membres de la famille se doit de se présenter. Cette dernière devient ce lieu unique et commun au rassemblement de la famille. Et une fois atteint l'âge de la retraite, il est l'endroit où le cours du temps reprend forme à travers les histoires de chacun avec comme point de référence, l'aînée de la famille – dans ce cas, le personnage devenu grand-mère. Le repas marque l'évolution de l'histoire personnelle perçue par l'enfant ou l'adolescent, en une histoire teintée de moments historiques vécus par l'adulte (tel un temps transitoire transformateur de l'histoire en Histoire), pour enfin arriver à l'Histoire incarnée par l'ancêtre de la famille aux yeux de la nouvelle génération. Ainsi sur fond de narration individuelle, se dessine au fur et à mesure celle de l'Histoire commune à tout un chacun.

#### **4.1.3.2 Le récit dichotomique des guerres**

Ainsi pendant de nombreux repas, la narratrice relève l'omniprésence des deux guerres mondiales, notamment la Deuxième, à chaque réunion familiale. La guerre est cette ombre historique qui suit la génération des grands-parents (celle ayant vécu le plus cet événement traumatique), puis celle dont les parents perpétuent le discours. Le temps de la guerre s'impose comme le point de référence majeur pour déterminer ensuite tout l'écoulement du reste du temps de la société en marche vers son nouvel avenir: « Les jours de fête après la guerre, dans la lenteur interminable des repas, sortait du néant et prenait forme le temps déjà commencé, celui que

semblaient quelquefois fixer les parents quand ils oubliaient de nous répondre, les yeux dans le vague, le temps où l'on n'était pas, où l'on ne sera jamais, le temps d'avant. » (22-23). La séparation entre les générations est égale à un trou temporel et les mots ne sauraient pleinement capturer cette distance temporelle tant elle se fait ressentir corporellement et presque spatialement.

Le temps de la guerre est décrit comme un temps « d'avant raconté » où règnent les « guerres et la faim » (25). Il est perçu comme un temps fantastique, presque fictionnel pour les enfants qui écoutaient les histoires racontées autour de la table : « À côté du temps fabuleux – dont ils n'ordonneraient pas avant longtemps les épisodes, la Débâcle, l'Exode, l'Occupation, le Débarquement, la Victoire – ils trouvaient terne celui, sans nom, où ils grandissaient. Ils regrettaient de ne pas avoir été nés, ou à peine, quand il fallait partir en cohorte sur les routes et dormir sur la paille comme des bohémiens. » (25). Durant son enfance, le personnage percevait ces histoires comme un conte d'aventures, où il fallait être vaillant, brave et dormir sur la route. Comme si faire la guerre était la nouvelle norme dans son esprit. Faire la guerre et mourir pour le pays était synonyme d'une manière de vivre. En revanche, le temps des enfants, en comparaison, a un goût fade, il n'y a « rien » qui se passe, seulement la tranquillité de ne pas vivre tant de violence, morts et destructions (24). Le nouvel espace-temps dans lequel grandissent les enfants n'offre aucune opportunité à la création d'une histoire valant la peine d'être partagée au cours des repas. La force exercée par la guerre englobe tout autre forme de récits, comme des récits de seconde importance, créant ainsi un sentiment de regret pour le personnage : « La mémoire des autres leur refilait une nostalgie secrète pour cette époque qu'ils avaient manquée de si peu et l'espérance de la vivre un jour. » (26). Il en est de même pour le temps de la Libération où « cette fois [ils] regrettaient d'avoir traversé trop petits cette période [...] sans vraiment la vivre » (26).

En somme, le personnage enfant ressent qu'elle n'est pas née au bon moment. Selon elle, la valeur et légitimité de son espace-temps sont remises en question à la lumière de celui de ses aînés.

Le cadre spatio-temporel est déjà établi et il ne peut être changé puisqu'à chaque repas de famille, on raconte les mêmes histoires, événements, traumas et souvenirs. « Récit familial et récit social c'est tout un » (29) puisque les « voix mêlées des convives composaient le grand récit des événements collectifs » (23) et que dans « la polyphonie bruyante des repas de fête, avant que surviennent les disputes et la fâcherie à mort, nous parvenait par bribes, entremêlé à celui de la guerre, l'autre grand récit, celui des origines » (28). C'est au cours des repas que le récit familial personnel se transforme en récit collectif historique. Les figures parentales sont en charge de transmettre cet héritage historique important afin d'alimenter la mémoire collective et surtout le devoir de mémoire. La narration de ces histoires montre que la distance établie entre récit individuel et récit collectif n'est qu'illusoire, car le premier est à l'origine de l'autre. Ce n'est qu'une fois répétée à de nombreuses occasions que la valeur personnelle de l'histoire s'évapore pour ne laisser place qu'à l'objectivité historique.

#### **4.1.3.2.1 Le point de référence**

Le point de référence évolue au fur et à mesure que les années passent et que le récit familial est pris en charge par les nouvelles voix de la famille, en l'occurrence « Elle » adulte puis ses propres enfants. Pendant de nombreuses années, le point majeur était la Deuxième Guerre mondiale, présente durant tout le déroulement du repas et ce durant une petite dizaine de pages (23-29) où les ancêtres « ne parlaient que de ce qu'ils avaient vu, qui pouvait se revivre en mangeant et buvant » (24). Ils en profitaient pour remonter dans le temps et « embrayaient par comparaison sur la guerre d'avant, la Grande, celle de 14, gagnée, elle, dans le sang et la gloire,

une guerre d'hommes que les femmes de la table écoutaient avec respect » (24) pour finir par aller encore plus loin et parlaient « en des temps où eux-mêmes n'étaient pas encore, la guerre de Crimée, celle de 70, les Parisiens qui avaient mangé des rats » (25). La narratrice le démontre clairement, le point central des conversations est la Guerre vécue; peu importe le type de guerre, cette dernière reste le point central de toute conversation. Or les ancêtres ne s'aventuraient pas sur n'importe quel terrain : ils « n'avaient pas assez de talent ou de conviction pour parler de ce qu'ils savaient mais qu'ils n'avaient pas vu. Donc ni des enfants juifs montant dans des trains pour Auschwitz, ni des morts de faim ramassés au matin dans le ghetto de Varsovie, ni des 10 000 degrés à Hiroshima » (24). Seul le vécu personnel est transmis, et ce de manière sélectionnée. Tout n'est pas dit, tout n'est pas racontable. Le reste, lié à la connaissance terrible des événements, est passé sous silence, trop dur pour imaginer dans un premier temps, et encore inconcevable pour l'esprit dans un deuxième temps. Les atrocités de cet espace-temps restent difficilement racontables, et les gens préfèrent rester cois plutôt que d'en parler. Le silence des paroles qui est bien plus parlant que la présence d'un discours : « Personne ne parlait des camps de concentration, sinon incidemment, à propos de tel ou telle ayant perdu ses parents à Buchenwald, un silence contristé suivait. C'était devenu un malheur privé. » (63). La tradition du non-dit subsiste pour cette génération de personnes, mais la narratrice rompt avec elle et expose librement l'indicible afin d'offrir une image plus complète et réelle de ce dont il était question lors des repas. Elle endosse le rôle de médiatrice où elle réunit à la fois les histoires que partage la famille, ainsi que le silence derrière ces histoires, à savoir une vérité connue de tous, mais parfois laissée de côté volontairement pour ne pas réactiver un trauma impossible à dire. Cela rend la lecture de ce passage plus vivant et réel puisqu'elle entre directement dans la scène des repas en exposant le

dicible et l'indicible, le vu et le caché. Elle n'autorise pas la dualité qui peut s'installer dans son roman, elle donne une image de la réalité des plus transparentes possible.

Entre l'émiettement progressif du discours principal viennent s'insérer les nouveaux bornages de certaines époques, avec tout d'abord l'Indochine « si lointaine, si exotique » qui « était un conflit qui n'avait jamais été dans le présent des gens » (62). De même pour l'Algérie « dont personne au juste ne savait comment ils [les troubles] avaient commencé » (62) et pour laquelle « [i]l n'y avait ni ennemi, ni combattant, ni bataille. On n'avait pas un sentiment de guerre » (63). Puis il y a de nouveau une scission entre les générations avec Mai 68 qui « sépare les gens en deux catégories » et qui ouvre le débat sur le « côté » que les gens avaient pris pendant les événements (111). Comme la narratrice le note : « 1968 était la première année du monde » pour la génération de son personnage. À la suite de cette année zéro, un nouveau bornage se crée en 1981 avec l'élection présidentielle de François Mitterrand, qui huit années plus tard laissera la place à la « nouvelle coupure » : la chute du Mur de Berlin. Cet événement « ne marquait pas la fin de l'Histoire, seulement la fin de l'Histoire qu'on pouvait raconter » (188). On note que le processus de l'histoire au service de l'Histoire se retrouve lui-même dans l'Histoire, puisque cette même Histoire peut s'achever pour laisser place à la suivante. Ainsi certains moments clés viennent ponctuer et aider la construction du personnage pour qui les années 1945, 1968, 1981, 1989, 2000 (pour le passage vers un nouveau siècle) restent les plus marquantes. Cependant, d'entre toutes, l'année 2001 dépassera le processus de construction binaire d'histoire personnelle et collective en plongeant directement l'individu dans l'Histoire collective avec l'effondrement des tours du World Trade Center de Manhattan.

La tragédie américaine remet à zéro tous les compteurs et va de pair avec l'entrée du monde dans un nouveau millénaire. C'est un événement dépasse celui des guerres précédemment connues

et introduit une nouvelle définition de la guerre, plus discrète et par-dessus tout, inattendue. Pour la narratrice : « Le 11 septembre refoulait toutes les dates qui nous avaient accompagnés jusqu'ici. De la même façon qu'on avait dit "après Auschwitz", on disait "après le 11 septembre", un jour unique. Ici commençait on ne sait pas quoi. Le temps aussi se mondialisait. » (220). L'événement tout droit sorti du silence vient choquer les esprits du monde entier en ce jour du 11 septembre 2001 pour qui la réalité est telle qu'elle en devient presque irréelle. Aucun mot ne semble pouvoir traduire ce à quoi les personnes assistent, tant l'impact visuel est indescriptible, inimaginable :

De prime abord c'était quelque chose qui ne pouvait être cru [...], ni pensé, ni ressenti, juste regardé sur l'écran de télévision, encore et encore, les tours jumelles de Manhattan s'effondrant l'une après l'autre, en cet après-midi de septembre – qui était le matin à New York mais resterait toujours pour nous l'après-midi – comme si à force de voir les images cela allait devenir réel. (219)

Ici, la double distanciation (géographique, mais aussi concrète avec l'intermédiaire de la télévision) empêche l'implication émotionnelle de l'individu face à un tel événement. La narratrice est démunie face à une telle histoire, n'ayant pas les outils narratologiques suffisants pour la décrire. Son personnage, elle-même, retranscrit l'incrédulité et la difficulté de transmettre ce qu'elle a pu ressentir en voyant l'effondrement. Cela dépasse l'entendement commun ainsi que les limites de l'impensable données par la Deuxième Guerre mondiale. L'Histoire que racontaient ses grands-parents lors des repas de famille et qui ressemblait à des récits d'aventures fantastiques vient tout à coup se réaliser dans son propre espace-temps. Seulement, la construction de cette histoire se fait directement dans le présent et ne passe pas par le filtrage d'une tierce personne.

#### **4.1.3.2.2 Le filtrage de la réalité**

Ce qu'offre l'effondrement des Tours est une approche différente à la réalité. Une réalité qui est sans cesse remise en question avec l'avancée technologique d'une part, mais aussi

l'introduction de la télévision d'autre part. C'est le nouvel objet de filtrage de la réalité qui permet à l'individu de recevoir les informations nécessaires et sélectionnées pour sa construction personnelle. « Elle » joue le rôle d'intermédiaire entre ce qui se passe à l'extérieur, dans la ou les sociétés, et laisse le sujet maître de sa relation avec elle. Il peut choisir d'interagir avec l'objet en s'informant de la même façon qu'on ferait le choix de ne pas regarder la télévision. Cependant, elle aussi, atteint des limites, car tout comme la narratrice perdant les mots pour décrire ce que le personnage voit, la télévision perd les images de la réalité dans sa retransmission d'informations.

Dans son chapitre « Objectif : réel » Bruno Blanckeman revient sur la relation que certains auteurs ont avec cette appréhension du monde qui les entoure et comment ils le retranscrivent dans leur roman :

Qu'est-ce que le réel pour Annie Ernaux, François Bon, Olivier Rolin, Sylvie Germain, Michel Houellebecq? Un mixte de données matérielles et de circonstances sensibles, d'états de vie collectifs et d'éclats de voix singuliers, de faits avérés, d'événements en devenir, de situations historiques, culturelles, intimes, mais aussi une somme de phénomènes intangibles par leur nature, décisifs par leurs effets: des croyances, des désirs, des rêves, des intuitions, des angoisses, toute une part de vie impalpable que tentent aussi d'approcher des écritures situées à la crête du familier et du merveilleux – Marie Ndiaye, Emmanuel Carrère –, du politique et de l'épouvante – Antoine Volodine, Morgan Sportès. Ce réel en soi, au contenu impur, parce que fondamentalement hybride, n'existe qu'à titre de synthèse – pur produit, donc, d'un travail de construction intellectuelle et d'articulation langagière procédant par l'abstraction de réalités hétérogènes subsumées en sa catégorie. (224)

C'est tout un travail de collecte d'information et de détails qui se fait sur le réel afin de pouvoir reconstituer la réalité. Ce sont des tentatives pour venir saisir l'insaisissable de la réalité, c'est-à-dire préserver le moment présent dans sa forme la plus pure et vraie. Les mots deviennent leurs armes leur permettant de capturer et de conserver cet instant tel qu'il est et pour ce qu'il sera durant des années. C'est vouloir donner sa vérité du réel pour en comprendre la réalité des faits. Comme l'éprouve la narratrice, les mots viennent illustrer notre réalité à travers le réel éprouvé : « Elle

s'acharne à retrouver le nom manquant, à faire coïncider une personne et un nom, comme raccorder deux moitiés séparées. Peut-être un jour ce sont les choses et leur dénomination qui seront désaccordées et elle ne pourra plus nommer la réalité, il n'y aura que du réel indicible. » (249). Toutefois, si chacun appréhende la réalité à travers le prisme du réel personnel, il en convient de dire que la réalité est elle aussi unique à chaque personne. Il n'y aurait donc pas de réalité objective, mais toujours des réalités. Ainsi, l'effet de réel dont parlait Barthes serait applicable à tout instant vécu par l'individu, et non uniquement réservé à un effet de style de la littérature. Cette dernière serait elle-même un effet de réel de l'effet de réel de la réalité; la réalité restant infiniment évanescence. Les mots, tout comme toute autre forme d'art, ne sont que des outils pour venir la décrire. « Elle » comprend la mission qu'elle s'est donnée en écrivant son livre, il vient « mettre en forme par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes, qui double son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée plus longue » (249).

Au fil des années, les mots disparaissent dans le réel du personnage qui éprouve « un sentiment d'irréalité » à force d'être « immergé[e] dans ce qu'on disait être la réalité, le travail, la famille » (98). Derrière chaque mot, se pose la question de la définition et de la compréhension de la réalité dont elle se détache à mesure que la narratrice raconte son histoire. La perte des mots laisse place à un état de contemplation objective de sa vie, d'où le rôle majeur que joue la narratrice dans *Les Années*. La distanciation qui s'opère entre « Elle » et son histoire, à travers la narratrice, lui permet de revenir au plus près de son individualité et donc de la constitution réelle de son identité. C'est comme si « Elle » assistait au panorama de sa vie alimentée par plusieurs autres vies ayant participé à sa construction identitaire.

## 4.2 La construction de soi à travers l'alter-égo

*Les Années* perpétue l'idée que toute construction, qu'elle soit narratologique, littéraire, historique ou identitaire, s'opère toujours en relation avec un point de référence externe et interne. L'individu oscille entre sa perception de la réalité externe et le vécu interne (son propre réel) décanté à travers sa corporalité. Le va-et-vient entre les deux réalités lui permet de plonger à l'intérieur de soi afin de rendre compte des constituants personnels de son identité, en d'autres termes, apprendre à se connaître en profondeur pour pouvoir mieux appréhender la réalité qui l'entoure. Le roman est construit de manière à faire émerger le ressenti vécu par « Elle » qui, arrivée à la retraite, se retourne sur sa vie et l'observe à distance. Pour ce faire, elle s'aide d'une narratrice extra-hétérodiégétique (recréant ainsi la distanciation évoquée dans la partie précédente) qui prend le relai de raconter son histoire, comme s'il s'agissait d'une histoire quelconque. Cette dernière endosse un rôle hétéroclite où elle représente à la fois l'aspect extérieur et environnant du personnage, tout en ayant un « pied » dans l'intimité et le privé du personnage. Elle est l'incarnation de deux forces complémentaires et cela se retranscrit dans une utilisation variée de plusieurs pronoms personnels sujets, selon qui parle ou voit pour en somme arriver à la réflexion ultime du personnage et la quête de soi tournée vers la conservation d'une conscience. Une conscience résultant à la fois de l'individualité du personnage et de la collectivité des êtres réels ou fictionnels qui l'ont accompagnée durant sa vie. Toutes ces personnes ou figures alimentent l'identité commune que le personnage appelle « la conscience ». Après un travail minutieux et profond, « Elle » se dévêt de toute identification familiale, sociétale, éducative pour atteindre ce qui se rapprocherait le plus de la vraie nature de son identité et donc ici, de sa conscience.

## 4.2.1 Le modelage identitaire

« On cherchait des modèles dans l'espace et le temps, l'Inde et les Cévennes, l'exotisme ou la paysannerie. Il y avait une aspiration à la pureté. » (118)

Plusieurs figures viennent modeler l'identité du personnage, qu'elles soient fictives ou réelles, biologiques ou littéraires, toutes ont contribué à rendre « Elle » ce qu'elle est au moment de l'écriture de son roman. À mi-chemin entre l'individuel et le collectif, le retraçage de son histoire lui montre le fonctionnement de cette construction et la dirige de plus en plus vers la conscience et son désir, à présent, de savoir comment la conserver à travers le temps et les âges.

### 4.2.1.1 L'écriture du livre

Tout commence par une histoire que l'on raconte oralement depuis la tendre enfance (61), et qui, au fur et à mesure du temps, prend forme dans l'esprit du personnage et se transforme en une histoire fictive. De son histoire personnelle et réelle qu'« Elle » vit, la personne que représente « Elle », dans sa réalité, va s'incarner en personnage de sa propre histoire dans la réalité des *Années*, dont le récit est pris en charge par la narratrice. Il s'agit donc d'observer une histoire individuelle à l'intérieur d'un cadre collectif où l'entrelacement des styles littéraires biographique et fictif fait émerger une nouvelle perspective à la lecture du roman. Car le roman que le lecteur tient entre ses mains est celui que le personnage envisage d'écrire depuis plusieurs années :

[...] l'idée lui est venue d'écrire "une sorte de destin de femme", entre 1940 et 1985, quelque chose comme *Une vie* de Maupassant, qui ferait ressentir le passage du temps en elle et hors d'elle, dans l'Histoire, un "roman total" qui s'achèverait dans la dépossession des êtres et des choses, parents, mari, enfants qui partent de la maison, meubles vendus. Elle a peur de se perdre dans la multiplicité des objets de la réalité à saisir. Et comment pourrait-elle organiser cette mémoire accumulée d'évènements, de faits divers, de milliers de journées qui la conduisent jusqu'à aujourd'hui. (166)

De l'idée présente dans l'esprit du personnage, jaillit la concrétisation matérielle dans le réel du lecteur; la fiction vient transcender la réalité. Ainsi, tout au long de sa vie, « Elle » s'est toujours sentie comme un personnage de roman : « Il lui semble qu'un livre s'écrit tout seul derrière elle, juste en vivant, mais il n'y a rien. » (149). Sa nature est d'être dépossédée de toute identification et nominalisation qu'offre la réalité dans laquelle elle grandit, afin de devenir un personnage qui va donner les pleins pouvoirs de son histoire à une narratrice extra-hétérodiégétique, comme si elle n'existait pas sans la mise en mots de son existence. En d'autres termes, son existence prend forme à travers l'écriture et c'est la raison pour laquelle l'idée d'un roman la suit tout au long de sa vie : « C'est maintenant qu'elle doit mettre en *forme* par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes, qui double son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée de plus en plus longue. » (249), Mais elle doit aussi définir les modalités de ce « que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains » (251) afin de « s'en servi[r] pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire » (251). Ce n'est qu'à la toute fin du roman que le but de son écriture est clairement énoncé et que le lecteur réalise que le roman qu'il tient dans les mains est, depuis le début, le travail en ébauche que le personnage s'imaginait :

Ce ne sera pas un travail de remémoration, tel qu'on l'entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi. Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde, la mémoire et l'imaginaire des jours passés du monde, saisir le changement des idées, des croyances et de la sensibilité, la transformation des personnes et du sujet, qu'elle a connus et qui ne sont rien, peut-être, auprès de ceux qu'auront connus sa petite-fille et tous les vivants en 2070. Traquer des sensations déjà là, encore sans nom, comme celle qui la fait écrire. (251)

« Elle » se prend donc comme objet d'études afin d'observer comment un individu lambda a vécu et traversé les mouvements sociaux, culturels, politiques, économiques et mondiaux de son époque. Cet examen la place en tant qu'échantillon spécifique d'une population, d'un temps et d'un espace dans lequel elle – et par la même occasion d'autres personnes – a évolué et construit sa propre individualité. Le projet d'écriture du personnage reste très similaire à celui de l'écrivaine Annie Ernaux qui, dans un entretien accordé au magazine *Lire* (avril 2000), définissait ses textes de la façon suivante : « Ce ne sont ni des romans ni de l'autofiction. Ce sont des récits véridiques. [...] Je ne "fictionnalise" pas ma vie, c'est un parti pris. Je travaille plutôt dans la mémoire, ou la chose vue<sup>62</sup>. » (4). Le personnage « Elle » suit donc les mêmes principes que l'auteure pour l'écriture de ses romans à cheval sur une observation et une découverte de soi à travers la mise en abyme offerte par le rôle de la narratrice. La mémoire individuelle du personnage ne reflète qu'une partie de la grandeur de la mémoire collective à laquelle elle a contribué toute sa vie.

#### **4.2.1.2 Les figures parentales**

L'identité du personnage est mouvante et perpétuellement changeante. Elle va à l'encontre de la rigidité donnée par le cadre familial et social pour découvrir sa propre nature. Tantôt inspirée par les membres de la famille, tantôt par des figures littéraires, le personnage se nourrit de différentes figures parentales pour modeler son identité unique. Plus tard elle se rend compte que cette construction identitaire reflète le même processus que toute construction identitaire : elle est un conglomérat d'expériences vécues, d'héritage reçu et de transmission d'histoires personnelles, collectives, sociales, ou littéraires. En somme, « Elle » est le résultat de plusieurs liens parentaux

---

<sup>62</sup> Bernadet, Marie-Hélène. *Analyse de l'écriture d'Annie Ernaux dans La Place et La Honte*. 2012. Université de Stockholm, Mémoire de recherche.

qu'elle s'est appropriés afin de devenir pleinement le personnage du roman que la narratrice écrit pour « Elle ».

#### 4.2.1.2.1 Les parents

Dans son article “À la recherche du moi perdu: memory and mourning in the work of Annie Ernaux”, Lyn Thomas soutient que "the journey is outwards rather than inwards, towards connection with the social world rather than an ever more complex narrative of the inner self" (101). Or dans *Les Années*, l'un ne va pas sans l'autre, la découverte de soi résonne constamment en sous-texte des événements de l'après-guerre à 2008. C'est une toile de fond, plus ou moins détaillée, au récit interne qu'elle donne à observer pour soi et ses lecteurs. À l'intérieur de cette toile, se trouvent ses parents dont les mentions restent rares. Le père est mentionné à deux reprises, la première lors de « la scène entre ses parents, le dimanche avant l'examen d'entrer en sixième, au cours de laquelle son père a voulu supprimer sa mère en l'entraînant dans la cave près du billot où la serpe était fichée » (59); et la deuxième au moment de son enterrement : « Dans l'insoutenable de la mémoire, il y a l'image de son père à l'agonie, du cadavre habillé du costume qu'il n'avait porté qu'une seule fois, son mariage à elle, descendu dans un sac de plastique de la chambre au rez-de-chaussée par l'escalier trop exigü pour le passage d'un cercueil. » (127). Dans *Les Années*, le père brille par sa relation avec la mort. D'un côté, il est celui qui veut commettre un acte meurtrier, de l'autre il est celui dont le personnage se souviendra sur son lit de mort. Il est prédisposé à être absent. L'intérêt se porte davantage sur la question de la constitution de l'identité du personnage, non moins sur les relations biologiques entretenues avec ses parents. Il ne s'agit pas d'une approche psychologique où le personnage cherche à expliquer sa condition à la lumière de l'héritage familial. Au contraire, c'est tout un travail sociologique et littéraire qui se met en

place où en s'autorisant la rétrospection et la mise en récit de son histoire, « Elle » saisit pleinement toutes les composantes de son identité. En se fictionnalisant et laissant la narratrice prendre en charge son histoire, elle ouvre la porte vers la réalisation complète de son identité, autrement appelée « conscience » selon ses termes.

La mère, quant à elle, représente la faute. Elle est la descendance du péché qui se transmet de génération en génération : « Dans la même mémoire illégitime, celle des choses qu'il est impensable, honteux ou fou de formuler, il y a : une tache brune<sup>63</sup> sur un drap de sa grand-mère morte depuis trois ans, dont sa mère a hérité – une tache indélébile, qui l'attire et lui répugne violemment, comme vivante [...]. » (59). La mère détient et représente la mémoire familiale. Elle est premièrement connectée à l'oralité, puis à la trace laissée à la progéniture : « C'est comme si sa mère parlait par sa bouche et avec elle toute une lignée de gens. [...] En un éclair, le corps et la présence de sa mère lui sont donnés. À la différence des premières phrases, d'un usage répété, celles-ci sont uniques, pour toujours l'apanage d'un seul être au monde, sa mère. » (185). C'est une histoire de passation de droit de parole, et il s'agit donc d'obtenir le droit de raconter l'histoire familiale telle qu'elle a été. La femme se fond dans les mots pour ne devenir que mots, toute trace de sa personne, de son identité s'évanouissent au détriment de l'histoire. C'est celle qui se fond dans les tréfonds des voix multiples, ces mêmes « voix mêlées des convives [qui] composaient le grand récit des événements collectifs, auxquels, à force, on croirait avoir assisté » (23).

Les deux figures parentales servent d'activateurs de récit. Ce sont ces voix personnelles dans le cercle familial qui se transforment en impersonnelles à l'échelle sociétale pour transmettre

---

<sup>63</sup> La tache renvoie de manière indirecte aux premières apparitions des règles, considérées comme ennemies selon les jeunes filles et les jeunes garçons. D'un point de vue figuratif, c'est la marque qui reste dans l'esprit des mères qui la transmettent, indiciblement, à leurs filles. Or ici, cette tache, omniprésente, prend vie sur les draps, tel un rappel incessant de la faute à ne pas commettre, de l'honneur et la réputation d'une famille à ne pas salir. Ce que la mère du personnage ne dit pas mais pense très fort, se manifeste clairement dans la paire de draps héritée de la grand-mère.

« un héritage de pauvreté et de privation antérieur à la guerre et aux restrictions, plongeant dans une nuit immémoriale, “dans le temps”, dont elles égrenaient les plaisirs et les peines, les usages et les savoirs » (23). Elles mettent en avant tout le travail d’impersonnalité au détriment de l’identité propre afin de servir une cause plus grande qu’elles : la transmission d’un patrimoine familial, culturel et sociétal. Il ne s’agit plus de briller par son exception, mais plutôt de contribuer à la conservation d’une histoire racontée depuis des générations. L’oubli de la personne, en tant qu’individu, permet une assimilation plus rapide aux récits des grands discours.

Cependant, le sujet héritier des *Années* entame un processus de dépassement de soi en regard de cette transmission problématique et pour ce faire, le travail de deuil de la figure parentale se présente. En n’accordant pas toute son attention au père ou à la mère, la narratrice s’autorise à aborder le sujet de la construction de soi de manière plus englobante puisque dans son écriture, elle commence déjà à faire un travail de deuil de leur présence, ou comme le nomme Lyn Thomas de leur “ghostly presence” (95). C’est parce qu’ils sont tenus assez distants de la scène scripturale que la narratrice peut retourner pleinement à l’identité de son personnage. Ils font désormais partie d’un passé qui ne lui correspond pas, puisqu’elle entame un travail de deuil de leur vivant en dépassant leurs rôles de figure parentale première. Comme Ricœur le démontre : « Le travail de deuil sépare définitivement le passé du présent et fait place au futur. Le travail de mémoire aurait atteint son but si la reconstruction du passé réussissait à susciter une sorte de résurrection du passé. » (649). Ne pouvant revenir en arrière, la résurrection du passé est impossible, le sujet héritier est incapable de revivre ce qui a été fait à l’instant T. Cependant, il peut créer un environnement fictif et propice à la reconstitution de ce passé, tel est le cas dans *Les Années*, afin d’occuper la place de spectateurs d’un temps pour lequel il ne pouvait être. Grâce à cette perspective, il peut s’appuyer sur ce qui a été fait, dit, vécu en triant ce qui lui sera utile pour son

propre espace-temps. Dans le dessein de la construction de soi, se séparer de la figure parentale vivante requiert un double travail, car on se détache non seulement du modèle imposé, mais aussi du soi construit en réponse à ce modèle. De la personne qu'elle était, elle devient son propre personnage qu'elle observe et dont elle apprend aussi à faire le deuil, car cette personne n'est réelle que grâce aux mots qui l'ont créée. Peu à peu, elle se débarrasse elle aussi de sa propre enveloppe charnelle pour ne laisser transparaître que la magie des mots de la narratrice. L'effritement de sa chair entraîne l'émergence des images dans un premier temps (les souvenirs qu'elle garde en elle), puis des mots qui eux-mêmes subiront le même sort que la disparation des images et du personnage: « Tout s'effacera en une seconde. Le dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit s'éliminera. Ce sera le silence et aucun mot pour le lire. De la bouche ouverte il ne sortira rien. » (19). *Les Années* démontrent le processus de décantation des multiples couches de soi qu'« Elle » a accumulées au fil du temps et pour lesquelles elle a le désir de se dévêtir à mesure que la narratrice montre comment « Elle » reprend peu à peu possession de son soi intérieur.

#### **4.2.1.2.2 Proust : le père littéraire**

Dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), Proust est l'un des premiers écrivains du XX<sup>e</sup> siècle à explorer l'écriture de la quête du moi. Les thèmes de la mémoire et du souvenir forment les piliers de son roman, notamment avec les notions de mémoire volontaire et involontaire. La mémoire volontaire ne permet pas au sujet d'accéder pleinement aux méandres du moi ; seuls les souvenirs enregistrés consciemment au cours de la vie sont accessibles. C'est une mémoire de l'expérience vécue et ressentie, une mémoire filtrée. Au contraire, la mémoire involontaire fait ressurgir l'essence du moi qui, délibérément est inatteignable. C'est une mémoire qui fait jaillir le souvenir au moment le moins attendu pour y laisser s'exprimer toute la pureté du

souvenir sans que le sujet lui confère un contrôle quelconque. Dans « Nature et fonction de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu* », Jacques J. Zéphir définit les rôles de la mémoire volontaire et involontaire, et explique que « [s]eule la mémoire involontaire, celle qui n'est pas mécanisée par la raison, par l'exercice conscient de l'intelligence, peut faire ce prodige [accéder à la connaissance de soi] et nous restituer notre moi réel, car elle s'exerce après que l'oubli a mis le souvenir dans un refuge inviolé » (154). Dans *Les Années* ce mécanisme est défini par le personnage comme « sensation palimpseste » :

C'est un temps d'une nature inconnue qui s'empare de sa conscience et aussi de son corps, un temps dans lequel le présent et le passé se superposent sans se confondre, où il lui semble réintégrer fugitivement toutes les formes de l'être qu'elle a été. C'est une sensation déjà éprouvée, épisodique – les drogues la provoquent peut-être mais elle n'en a jamais usé, plaçant au-dessus de toute la jouissance de la lucidité –, qu'elle saisit maintenant dans une sorte d'agrandissement et de ralentissement. Elle lui a donné un nom, la sensation palimpseste [...]. Elle y voit un instrument possible de connaissance, non pas seulement pour elle-même, mais de façon générale, presque scientifique – de quoi elle ne sait pas. (213-214)

Temps, corporalité, sensation, mémoire et connaissance de soi sont le terreau de la recherche proustienne et viennent aussi fertiliser la recherche du personnage. « Elle » sait que l'écriture lui permet de révéler en elle une zone d'ombre dont elle est consciente, mais dont l'accès reste encore difficile. Elle commence à comprendre l'ensemble du mécanisme de sa construction identitaire, mais reste encore inquisitrice des rouages de cet ensemble. Pour « Elle », la narratrice lui fournit la clé qui lui permettra de démanteler et d'observer de plus près tous les éléments ayant constitué et contribué à son identité. Elle vient éclairer cette part d'ombre et d'inconnu que seul le personnage ne pouvait voir sans une aide extérieure. Ainsi, « Elle » est très consciente de l'influence de ce père littéraire dans son projet d'écriture où pour elle « cette sensation en constitue l'ouverture, par besoin de fonder sur une expérience réelle son entreprise » (214). Dans l'héritage

littéraire français, la madeleine de Proust reste une des contributions majeures à la résurrection et réactivation des mémoires passées, voire oubliées des individus. Derrière la notion de sensation palimpseste, « Elle » découvre, à sa manière, sa propre réactivation des souvenirs qui ont été enregistrés dans son corps, catalyseur de toute son expérience humaine. De cette sensation surgit toute la réflexion autour de la notion de temps et d'identité qui traverse à la fois le personnage et le roman.

Qu'il soit mentionné directement : « L'image qu'elle a de son livre, tel qu'il n'existe pas encore, l'impression qu'il devrait laisser, est celle qu'elle a gardée de sa lecture *d'Autant en emporte le vent* à douze ans, plus tard d'*À la recherche du temps perdu* [...]. Elle espère, sinon une révélation, du moins un signe, fourni par le hasard, comme la madeleine plongée dans le thé pour Marcel Proust. » (188), ou indirectement – sensation palimpseste<sup>64</sup>, recherche d'un temps et de soi –, Proust a marqué l'esprit du personnage. Pour l'un comme pour l'autre, il y a cette idée de recherche d'un temps qui a été, mais qui n'est plus et qui fut lorsque la personne était, mais n'en a pas saisi toute la dimension. Il y a cette idée que l'environnement perçu par l'un des sens les plus actifs (la vue), fait perdre d'autres notions perçues par les autres sens; d'où la madeleine qui vient, de par son goût, réactiver une mémoire enfouie à un moment précis et dans un contexte spécifique.

Une autre contribution proustienne se profile dans le roman en ce qui concerne le traitement de l'espace. Comme évoqué précédemment, le cadre temporel constitue la majeure partie de la réflexion et découverte du personnage qui observe une scission du temps entre le temps historique personnel et celui collectif. Cependant, en apparence divisés, les deux contribuent à la croissance

---

<sup>64</sup> Une fois de plus, la narratrice ne manque pas l'occasion de renvoyer à ce père littéraire et ses techniques d'écriture pour démontrer sa grande influence sur sa propre écriture : « Dans son projet d'écriture sur une femme ayant vécu de 1940 à aujourd'hui, qui la tient de plus en plus avec la désolation, la culpabilité même, de ne pas le réaliser, elle voudrait, sans doute influencée par Proust, que cette sensation en constitue l'ouverture, par besoin de fonder sur une expérience réelle son entreprise. » (214).

de chacun et participent à un mouvement cyclique complémentaire plutôt que séparatiste. D'un autre point de vue, l'espace opère la même dynamique que le temps –intrinsèquement rattaché à ce dernier. La dichotomie que présentent le lieu externe (l'environnement) et le lieu interne (les émotions et les pensées du personnage) entre en jeu dans le roman et se retrouve illustrée dans le discours narratif, où l'œuvre expose deux camps qui se font face : d'un côté, le dicible des parents, des adultes, de la société, de l'Histoire; de l'autre, l'indicible des jeunes, de l'histoire qui vient se traduire dans les films, les chansons, les littératures. C'est aussi un moyen de démêler « les fils d'une parenté difficiles à débrouiller durant des années jusqu'à ce qu'enfin on puisse délimiter correctement les "deux côtés" et séparer ceux qui nous sont quelque chose par le sang de ceux qui ne nous sont "rien" » (29). Référence directe aux deux côtés de Combray dans *Du côté de chez Swann*: « Car il y avait autour de Combray deux "côtés" pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre : le côté de Méséglise-la-Vineuse, qu'on appelait aussi le côté de chez Swann parce qu'on passait devant la propriété de M. Swann pour aller par là, et le côté de Guermantes<sup>65</sup>. » (132). Au centre de ces deux voies de promenade, Combray, toponyme inventé par Proust pour renvoyer à son lieu d'enfance métaphoriquement transformé à des fins stylistiques littéraires. Basant les faits sur sa vie, Proust entretient cependant une distance narratologique avec son œuvre romanesque. De cette distance naît la notion de deux côtés à travers son roman, mais également à travers *Les Années*, et ce sur plusieurs plans. D'un côté, une distance temporelle, de l'autre une distance géographique où les deux se retrouvent symboliquement incarnées dans le personnage elle-même, puisqu'elle vient à replonger et observer tout type d'histoire ayant traversé et impacté sa vie. Elle s'éloigne aussi de sa propre personne en donnant les pleins pouvoirs à sa narratrice. Ainsi, « Elle »

---

<sup>65</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, vol. I, 1987.

est un amas de conceptions qui représentent la rencontre parfaite entre les différentes lignes de temps et d'espace. Alors que le temps incarne le passage de la personne en personnage en *persona*; l'espace reprend à sa façon la même idée en illustrant le *topos*, lieu géographique cartographiable et son autre côté à la dimension plus éthérique, la *chôra*. Le personnage démontre comment ses deux côtés cohabitent à l'intérieur d'un même espace-temps représenté par le corps : le *topos* serait sa relation entre son corps et le monde extérieur et la *chôra* celle entre son corps et son espace intérieur. Les deux favorisent la découverte et la compréhension intime de soi et de son identité dont elle n'est pas la seule à ressentir la séparation. La narratrice évoque cette sensation de scission du monde en deux camps durant les années de la guerre froide – elle-même représentant un espace-temps de l'incertitude : « Les gens étaient habitués à la violence et à la séparation du monde : Est/Ouest, Khrouchtchev le moujik/Kennedy le jeune premier, Peppone/Don Camillo, JEC/UEC, L'Huma/L'Aurore, Franco/Tito, cathos/cocos. Sous le couvercle de la guerre froide à l'extérieur ils se sentaient tranquilles à l'intérieur. » (83). Le monde était donc scindé en deux et, au milieu, toute une génération de jeunes adultes essaie de construire le monde de demain sur les ruines d'un passé en guerre. Désormais, ils « découpaient le temps en années yéyés, baba cool, sida, divisaient les gens en générations de Gaulle, Mitterrand, 68, baby-boom, numérique. On était de toutes et d'aucune. Nos années à nous n'étaient pas là. » (236). Forcés de choisir un camp, ils se rendent compte que l'histoire qui leur est transmise ne correspond pas à leur propre histoire, ils ne s'y reconnaissent pas. Ils se retrouvent tiraillés entre un passé omniprésent et un devenir incertain avec un présent insaisissable puisque comme la citation de José Ortega y Gasset le souligne en épitaphe : « Nous n'avons que notre histoire et elle n'est pas à nous. ».

Le personnage des *Années* partage une lecture du temps et une gestion de l'espace similaire à celle du narrateur de *La recherche du temps perdu*. Tous deux représentent cette transition d'un

état à un autre, le passage d'un moment et d'un lieu à un autre. Seule constante à travers le roman, le corps représentant à la fois le tout et le rien, espace énigmatique et inquisiteur tant il est constitué de filons complexes. C'est en d'autres termes une incarnation des limbes, ce lieu vague où s'opère la magie de la transformation et de la construction identitaire dont le personnage ne peut saisir – physiquement et abstraitement – la magnificence. L'introduction de l'écriture sert donc de produit révélateur, comme dans le développement des photos argentiques, à l'identité du personnage. C'est à la fin du roman (ou de l'écriture) que sa « photo d'identité » lui est révélée complètement et qu'elle comprend ce qu'est l'identité.

#### 4.2.1.2.3 Bourdieu le père sociologique

Chaque représentation de la figure parentale ouvre le chemin vers la profondeur de l'identité du personnage, avec comme noyau principal, la famille. Les références littéraires et culturelles servent de base fondatrice au projet d'écriture et l'influence des penseurs et philosophes de son temps en sont la charpente. En tête de ligne, Pierre Bourdieu, le sociologue le plus influent dans la vie de l'auteure Annie Ernaux, mais également dans la vie du personnage.

Dans plusieurs de ses travaux, notamment dans *La Distinction* (1979) et *Les Héritiers* (1964), Bourdieu avance que tout ce qui constitue notre identité et notre être provient de la structure sociale à laquelle nous appartenons. Intrinsèquement liés à notre condition, nos faits et gestes, nos comportements intériorisés (*habitus*<sup>66</sup>, matrice de notre héritage sociétal et familial,

---

<sup>66</sup> Dans *Le Sens pratique* (1980), les *habitus* sont décrits comme des « systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes » (88). L'*habitus* permet d'établir un lien entre les deux dimensions formant l'individu : l'intériorité et l'extériorité. L'intériorité est inhérente à l'individu et se compose des éléments intégrés par l'extériorité de la cellule familiale et sociale. Ainsi à travers l'individu deux composantes se marient : l'intériorisation des concepts et structures transmises au cours de sa vie et l'extériorisation de ces concepts selon des situations données, comme une réponse adaptée aux attentes externes.

directement lié au développement identitaire), nos idées, nos croyances, nos goûts, etc., participent à la longue transmission de la place occupée dans la hiérarchisation de la société. Dans *La Distinction*, Bourdieu note qu'à travers l'observation et l'analyse de l'individu, des concepts plus généraux caractéristiques de l'ensemble du corps social se dégagent. L'individu contribue à la construction de la structure sociale dans laquelle il vit et évolue. Suivant les traces de son père intellectuel, « Elle » aboutit à la même observation puisqu'il s'agit pour elle d'établir le lien entre son individualité et le contexte social contribuant à forger son identité. Elle voit que, par l'entremise de la narratrice, sa construction identitaire est le résultat d'un héritage transmis notamment au cours des repas de famille, d'événements sociopolitiques ponctuant sa vie et d'une volonté de dépassement de soi en poursuivant des études littéraires – marquant ainsi sa transition vers un nouveau statut social.

Un autre aspect résultant du modelage identitaire est le rôle de l'école. Longuement analysée dans *Les Héritiers*, la notion de culture accompagne la réflexion du sociologue pour qui l'école perpétue la transmission des inégalités déjà présentes dans la société. Au lieu de combler le fossé entre les classes sociales, elle ne fait que reproduire les prédispositions de certaines cellules familiales à l'accès à l'enseignement supérieur. Bourdieu et Passeron rendent compte de ce postulat en notant que le bagage culturel avec lequel l'étudiant arrive influence ses chances d'accès à un niveau d'enseignement scolaire supérieur :

Croire que l'on donne à tous des chances égales d'accéder à l'enseignement le plus élevé et à la culture la plus haute lorsqu'on assure les mêmes moyens économiques à tous ceux qui ont les "dons" indispensables, c'est rester à mi-chemin dans l'analyse des obstacles et ignorer que les aptitudes mesurées aux critères scolaires tiennent, plus qu'à des "dons" naturels (qui restent hypothétiques tant qu'on peut imputer à d'autres causes les inégalités scolaires), à la plus ou moins grande affinité entre les habitudes culturelles d'une classe et les exigences du système d'enseignement ou les critères qui y définissent la réussite. (37)

L'idée que l'école est considérée comme un lieu de parité pour tout individu est une illusion selon les deux sociologues qui révèlent que non seulement la classe sociale influence le parcours scolaire<sup>67</sup>, mais également la place qu'occupe l'élocution et la maîtrise de la langue française : « On sait par exemple que la réussite scolaire dépend étroitement de l'aptitude (réelle ou apparente) à manier la langue des idées propre à l'enseignement et que la réussite en ce domaine va à ceux qui ont fait des études classiques. » (25). La langue est l'un des premiers outils caractéristiques de l'appartenance à la classe, elle en est le révélateur et démontre comment pour le personnage des *Années*, elle « hiérarchis[e] et stigmatis[e] les feignants, les femmes sans conduite, les “satyres” et vilains bonshommes, les enfants “en dessous”, lou[e] les gens “capables”, les filles sérieuses, reconnai[t] les haut placés et grosses légumes, admonest[e], *la vie te dressera*. » (33). Elle marque la différence entre les divers milieux sociaux, ainsi que les lieux de fréquentation du personnage, à savoir la maison et l'école. Ainsi, la langue de la maison est « un français écorché, mêlé de patois » (32) liée « aux paires de claques, à l'odeur d'eau de Javel des blouses, des pommes cuites tout l'hiver, aux bruits de pisse dans le seau et aux ronflements des parents » (35). C'est une langue brute, attachée aux sensations corporelles, visuelles et olfactives de la famille; elle ne s'utilise pas pour transmettre des idées ou réfléchir sur sa condition. Elle est directe et s'applique « aux choses », elle « n'oblig[e] pas à réfléchir aux mots » (35), seulement diviser en deux catégories le monde. La langue de l'école, quant à elle, est un « français correct [...] li[é] aux intonations neutres et aux mains blanches de la maîtresse d'école » accompagnée de « règles de grammaire » (33).

---

<sup>67</sup> Influencée par les lectures de Bourdieu, la narratrice dédie tout un paragraphe à l'école qui est un « lieu de transmission d'un savoir immuable dans le silence, l'ordre et le respect des hiérarchies, la soumission absolue » (49). Elle y décrit la fierté du personnage de pouvoir faire partie de cet enseignement si privilégié, mais réducteur dans sa transmission : « Le droit de poser des questions n'appartenait qu'aux professeurs. Si l'on ne comprenait pas un mot ou une explication, c'était notre faute. On était fiers comme d'un privilège d'être contraints à des règles strictes et à l'enfermement. L'uniforme imposé par les institutions privées constituait la marque visible de leur perfection. » (49).

Elle est le contraire de ce que la langue de la maison représente, beaucoup plus malléable et fluide, elle s'attache à décrire, penser et réfléchir. C'est une langue liée à la culture pensante et à un héritage inhérent représenté par les classes dites supérieures. Ainsi, pour « Elle » la langue représente sa transition d'une classe sociale à une autre, son histoire est aussi l'histoire de sa transmutation langagière; car le langage définit l'identité.

Dans l'esprit du personnage et à travers les mots de la narratrice, tout un vocabulaire bourgeois se faufile dans le texte où il s'agit de la place qu'« Elle » occupe. Elle remarque tout d'abord « sa place sociale » en comparaison avec ses camarades de classe selon les biens qu'elle possède : « Elle connaît maintenant le niveau de sa place sociale – il n'y a chez elle ni Frigidaire, ni salle de bains, les vécés sont dans la cour et elle n'est toujours pas allée à Paris –, inférieur à celui de ses copines de classe. » (68). Elle se sent victime de sa condition sociale, car elle « espère que celles-ci ne s'en aperçoivent pas, ou le lui pardonnent, dans la mesure où elle est “marrante” et “relaxe”, dit “ma piaule” et “j’ai les pétoches” » (68). Telle la tache sur les draps hérités de sa mère, la honte indicible accompagnant chacune des jeunes filles; elle traîne avec elle le sentiment de non-appartenance à la classe supérieure ayant accès au savoir et à la connaissance. Elle essaie de dissimuler ses origines sociales afin de mieux se fondre dans la masse et de poursuivre ses études lui promettant un meilleur avenir. La scission qu'elle ressent à l'école est une représentation à plus petite échelle de celle apparente dans « la société des loisirs » des années cinquante où selon « leurs moyens », les gens « changeaient la cuisinière à charbon pour une gazinière, la table en bois couverte d'une toile cirée pour une en Formica, la 4 CV pour une Dauphine, remplaçaient le rasoir mécanique et le fer à repasser en fonte par leurs équivalents électriques, les ustensiles en métal par les mêmes en plastique » (71-72). Ainsi il existe une corrélation entre l'acquisition de certaines possessions matérielles et son statut dans la société française, entre l'ancien et le

moderne. Ne pas faire partie de ce changement en marche signifie l'exclusion, voire la rétrogradation, de sa place par rapport à celle de la masse majoritaire. C'est le constat que le personnage fait au cours des repas où : « Malgré soi, on remarquait les façons de saucer l'assiette, secouer la tasse pour faire fondre le sucre, de dire avec respect "quelqu'un de haut placé" et l'on percevait d'un seul coup le milieu familial de l'extérieur, comme un monde clos qui n'était plus le nôtre. » (88). Son évolution sur l'échelle sociale lui fait remarquer la distanciation qui s'est formée entre elle et la cellule familiale dont elle est issue. Avoir poursuivi ses études pour devenir professeure de français agrégée la place désormais dans une nouvelle catégorie de classe sociale, supérieure à celle de ses parents. Cela lui donne également le « droit à la parole » réservé « au modèle social dominant » qui est composé de ceux « "entr[és]" dans l'enseignement, à la Poste ou à la SNCF, chez Michelin, Gillette, dans les assurances », autrement dit ceux qui « "gagne[nt] [leur] vie" » (81). Elle fait partie de ce groupe social où elle compte transmettre à son tour son expérience d'une classe à une autre, puisque désormais elle a obtenu le droit à la parole. Ce passage d'un milieu à un autre illustre ce que Bourdieu appelle dans ses travaux « le transfuge de classe<sup>68</sup> ».

#### 4.2.2 Transfuge de classe

Tel un carrefour d'expériences personnelles, le transfuge de classe réunit en lui les différentes voix des individus ayant eu un impact sur sa vie. Il représente la rencontre de l'entre-deux, du passage d'une classe sociale à une autre, incarnant à son tour le phénomène de mouvement de transition qu'il expérimente au cours de sa vie. Dans le cas du personnage des *Années*, elle incarne la transition du prolétariat vers le fonctionnariat. Sa place est particulière dans le sens où « Elle » est le tout et le rien à la fois; « Elle » est le tout d'un héritage familial, culturel

---

<sup>68</sup> *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'agir Éditions, 2004, 109.

et social qu'elle transporte avec elle, et elle est le rien de sa propre création identitaire. En étant perpétuellement dans le cycle de la construction et à mesure qu'elle évolue, elle laisse derrière elle les traces d'un passé inexistant et illusoire pour aller découvrir la nouveauté de sa future forme identitaire.

#### 4.2.2.1 « Elle », transfuge de classe

Dans *Les Années*, le transfuge est la rencontre entre deux polarités : l'individu et le collectif. Comme le démontre Valérie Baisnée dans son article « “I am She who does not speak about herself”: Annie Ernaux's Impersonal Autobiography *The Years* » (2018):

Although we believe that our memories are unique, autonomous and individual, they are in fact profoundly social in nature. This is what Ernaux learnt from Bourdieu and through him from Maurice Halbwachs (1950), who posited that we could only remember through others, and that individual memory was only a point of view on collective memory. (82)

À travers l'individualité du personnage transite une multitude d'autres individualités, et donc de mémoires, représentées par la masse du groupe social. Appartenir à une classe sociale ou une autre signifie transmettre en priorité un héritage particulier à cette classe. L'individu perpétue la tradition d'un passé commun, partagé par la classe sociale de rattachement au fur et à mesure de son évolution. Or, un transfuge de classe apportant avec lui un héritage différent de celui de la nouvelle classe fait face à une inadéquation sociale puisque les points de référence ne correspondent pas.

Le transfuge de classe se définit par rapport à une classe sociale à laquelle il n'appartient plus, souvent celle de la famille, et à une classe à laquelle il n'appartient pas encore totalement; c'est comme s'il avait un pied dans l'une et un pied dans l'autre. Il est conscient d'être dans un mode transitoire; ainsi il se définit plus par rapport à ce qu'il n'est pas, plutôt que ce qu'il est. Il est le résultat d'un mélange de plusieurs milieux telles la famille, l'école, la société, mais aussi

ceux qu'il aura choisis de lui-même en développant ses intérêts personnels, comme la lecture, le cinéma, la musique, l'art, etc. Tous ces éléments enrichissent son individualité et sa construction identitaire. Lorsqu'elle était adolescente, « Elle » était consciente du milieu auquel sa famille était rattachée, car « le dimanche matin après la messe, elle “traîn[ait]” en ville en compagnie de deux ou trois copines du même milieu “simple” qu'elle » (57). Connoté péjorativement, son milieu de rattachement est source de honte pour elle. Les études qu'elle poursuivra lui permettront de s'émanciper et de commencer à se rapprocher d'un autre groupe social qui partage plus ses idées et ses convictions qui pour elle se trouvent dans le monde de la littérature :

Les deux filles qui l'entourent sur la photo appartiennent à la bourgeoisie. Elle ne se sent pas des leurs, plus forte et plus seule. À trop les fréquenter, à les accompagner dans les surboums, elle a l'impression de déchoir. Elle ne pense pas non plus avoir rien de commun maintenant avec le monde ouvrier de son enfance, le petit commerce de ses parents. Elle est passée de l'autre côté mais ne saurait dire de quoi, derrière elle sa vie est constituée d'images sans lien. Elle ne se sent nulle part, seulement dans le savoir et la littérature. (90)

En pleine observation de sa transition d'une classe à une autre, « Elle » se sent déboussolée et ne sait à quoi se rattacher, car aucun des cercles sociaux proposés ne correspond à son vécu. Ce sentiment d'entre-deux la laisse lasse, observatrice de sa propre condition. La seule certitude qu'elle ait se trouve dans le monde des livres, celui des penseurs, écrivains et philosophes venant la nourrir intellectuellement. Ce monde qui représente également le pont entre le réel et l'irréel; un monde transitoire entre la réflexion immatérielle et son ancrage dans l'écriture.

L'essor de la littérature française donne accès à plusieurs modèles d'identification dont certains répondent aux attentes du personnage, comme Sartre et son existentialisme : « Le sentiment de l'absurde et la nausée nous envahissaient. Le corps poisseux de l'adolescence rencontrait l'être “en trop” de l'existentialisme. » (64). D'autres au contraire, n'y correspondent pas, tels les écrivains du nouveau roman : « On découvrait le “le nouveau roman”, Butor, Robbe-

Grillet, Sollers, Sarraute, on voulait l'aimer mais on ne trouvait pas en lui assez de secours pour vivre. » (86). Enfin, lorsque la littérature atteint ses limites, elle se tourne vers le septième art pour représenter ses idéaux : « On allait voir *Hair*. Dans l'avion emportant au Vietnam le héros du film, c'était nous et nos illusions de 68 qu'on envoyait mourir. » (134). Que le support soit un livre, un film, ou une chanson, « Elle » s'entoure de toutes les figures et tous les moyens mis à sa disposition pour l'aider à construire et entretenir une identité riche en expériences et qui dans le temps pourra être transmise afin de perpétuer la tradition de l'héritage de la conscience universelle. Plus qu'une idée de transfuge de classe, elle découvre au cours de l'écriture de sa vie, qu'elle appartient à une toute nouvelle classe, peu, voire mal connue du public, celle de la conscience; cet espace où se rencontrent les dichotomies de l'esprit et de l'être.

Le transfuge est comme un individu en processus de métamorphose, car il passe d'un statut à un autre sans plus se reconnaître face à la classe d'origine. Il le remarque par sa manière de penser, mais aussi de discuter. Cela se traduit dans le langage, vecteur d'une condition sociale :

À chaque moment du temps, à côté de ce que les gens considèrent comme naturel de faire et de dire, à côté de ce qu'il est prescrit de penser, autant par les livres, les affiches dans le métro que par les histoires drôles, il y a toutes les choses sur lesquelles la société fait silence et ne sait pas qu'elle le fait, vouant au mal-être solitaire ceux et celles qui ressentent ces choses sans pouvoir les nommer. Silence qui est brisé un jour brusquement, ou petit à petit, et des mots jaillissent sur les choses, enfin reconnues, tandis que se reforment, au-dessous, d'autres silences. (105)

Selon elle, sa position lui permet de pouvoir libérer une parole auparavant scellée par les dictats d'une société religieuse. Cependant, à mesure qu'elle délie le langage, d'autres « silences », comme elle le note, se forment en adéquation avec la société actuelle : « Il était accordé à chacun, pourvu qu'il représente un groupe, une condition, une injustice, de parler et d'être écouté, intellectuel ou non. Avoir vécu quelque chose en tant que femme, homosexuel, transfuge de classe,

détenu, paysan, mineur donnait le droit de dire *je*. Il y avait une exaltation à se penser en termes collectifs. » (112). Désormais, toute personne est représentée grâce au courage d'un individu ayant franchi les limites des groupes les plus omniprésents. « Elle » montre que chacun a le droit d'accéder à la reconnaissance de son individualité, mais aussi de briser la croyance selon laquelle l'individu est seul. Au contraire, il n'est qu'un électron faisant partie d'un groupe social plus large et dont il n'a pas encore conscience. Le statut que lui donne le « transfuge de classe » permet à « Elle » de pouvoir parler et raconter sa propre histoire et ainsi former une nouvelle cellule, comme lorsque ses grands-parents et parents racontaient leurs histoires afin de renforcer l'unité au sein du cercle familial. Les mots deviennent donc sa nouvelle arme pour combler le fossé entre le dicible et l'indicible de deux classes, deux générations, deux polarités.

#### 4.2.2.2 La narratrice

Des mots émergent de l'esprit de la narratrice et du personnage et prennent place à mesure qu'« Elle » se distancie de sa propre personne afin d'observer sa construction identitaire. À plusieurs reprises, le personnage relève que les mots sont comme des reliques enfouies dans sa mémoire inconsciente et dans la réactivation des souvenirs, « Elle » emploie un champ lexical sociologique qui rappelle celui de Bourdieu :

Ses années d'étudiante ne sont plus pour elle objet de désir nostalgique. Elle les voit comme le temps de son embourgeoisement intellectuel, de sa rupture avec son monde d'origine. De romantique, sa mémoire devient critique. Souvent, il lui revient des scènes de son enfance, sa mère lui criant *plus tard tu nous cracheras à la figure* [...] – les mots aussi reviennent, comme une langue oubliée –, ses lectures, *Confidences* et *Delly*, les chansons de Mariano, des souvenirs de son excellence scolaire et de son infériorité sociale – l'invisible des photos –, tout ce qu'elle a enfoui comme honteux et qui devient digne d'être retrouvé, déplié à la lumière de l'intelligence. (126)

Bourdieu laisse une empreinte aussi forte que celle de ses parents, des figures littéraires ou artistiques. Une nouvelle fois, le personnage se focalise sur l'importance des mots qui laissent une trace indélébile dans la mémoire de l'individu. L'identité se constitue aussi par les mots prononcés par la famille, telles les phrases parfois tranchantes de la mère, les lectures personnelles d'auteurs français et étrangers – dont elle copie soigneusement chaque citation comme des dogmes (91) –, ainsi que d'autres auteurs : des « philosophes, critiques sociologues » (111). Toutes ces influences se retrouvent dans sa manière de penser, mais aussi dans le style d'écriture de la narratrice qui joue un rôle capital dans la quête identitaire du personnage.

Dans son article « La transmission d'une expérience de dominés : Pierre Bourdieu, Annie Ernaux<sup>69</sup> » (2017), Joseph Jurt démontre que « [le] transfuge de classe se trouve dans un entre-deux, ce qui peut provoquer des *conflits d'identité* » (91). Dans l'organisation du roman, on retrouve cette même dynamique conflictuelle où il s'agit de l'histoire personnelle d'un personnage externe prise en charge par une narratrice extra-hétérodiégétique. De plus, il y a une double distanciation de l'identité, car plusieurs couches identitaires rendent l'accès à la vraie identité du personnage difficile. Considérons le fond du roman comme l'accès à l'identité du personnage : cette dernière est recouverte par le rôle du personnage, qui est lui-même recouvert par la narratrice; comme si la distance narratologique représentait la distance sociale (celle de la bourgeoisie et des travailleurs) et historique (celle de l'histoire commune et générale et de la famille). L'écriture est considérée comme un rapprochement entre les deux pôles divergents en apparence, mais entièrement complémentaires en essence.

---

<sup>69</sup> Dans *Imaginaire et transmission. Mélanges offerts à Gérard Peylet*, Lhermitte, A., Règnier, A., Bohler, D., (dirs), Presses Universitaires de Bordeaux, 2017.

La narratrice endosse un rôle de discrétion suprême où elle agit comme passeuse d'informations, sans jamais intervenir dans le développement de son personnage. Elle est cet œil observateur du récit de son personnage qui perpétue la tradition des histoires qui lui étaient racontées lorsqu'elle était enfant, faisant de sa vie un roman d'aventures. Désormais adulte, c'est « Elle » qui devient son propre personnage dans son histoire personnelle. Cependant, la narratrice reste limitée dans la transmission des événements de son personnage; tout n'est pas dit. Il reste des passages de la vie de son personnage tombés dans l'oubli total : « Toutes, sauf quatre, regardent l'objectif avec un léger sourire. Ce qu'elles voient – le photographe, un mur? d'autres élèves? – est perdu. » (78). Elle note aussi que la photographie ne révèle pas toute la vérité du moment, malgré les efforts du personnage à vouloir se remémorer un « héritage invisible sur les photos [...] ». Un répertoire d'habitudes, une somme de gestes façonnés par des enfances aux champs, des adolescences en atelier, précédées d'autres enfances, jusqu'à l'oubli » (31). Selon Ricœur, l'oubli « *reste l'inquiétante menace qui se profile à l'arrière-plan de la phénoménologie de la mémoire et de l'épistémologie de l'histoire* » (536). Il ne peut être considéré indépendamment de ces deux données constitutives à l'entendement du fonctionnement intellectuel du cerveau sur la réalité. Ce trio propose une analyse complète de l'organisation individuelle et collective de la perception spatio-temporelle de l'être humain. La narratrice s'insère dans les trous mémoriels de son personnage<sup>70</sup> et offre la possibilité de venir colmater l'espace manquant: « Difficile de dire à quoi

---

<sup>70</sup> La ponctuation change pour créer un contraste entre les souvenirs soigneusement préservés par le personnage et les listes artificiellement créées par la narratrice. Très souvent, il n'y a pas de majuscule ou de point final, ce sont uniquement des phrases – ou des paragraphes – couchées sur papier. Étant donné que la narratrice possède ses limitations sur la connaissance de son personnage, elle note aussi que la mémoire de son personnage n'est pas toujours fiable. Par conséquent, le recul de la position de la narratrice apporte certaines informations omises par le personnage : « Elle ne peut savoir que de cette année 57 elle retiendra : le bar du casino de la plage, à Fécamp, où, un dimanche après-midi, elle a été fascinée par un couple qui dansait seul sur la piste, un blues, lent et serré. [...] les cabinets glacés, dans la cour de récréation, où elle a dû descendre un jour de février en plein cours de maths à cause d'une crise d'entérite [...] ». » (69-70). Et de dire après avoir dressé la liste de ce qu'elle n'a pas retenu consciemment, surtout lorsqu'il s'agit d'évènement sociaux-politiques (37) : « Il n'y a rien de tout cela dans le journal intime qu'elle a

elle pense ou rêve, comment elle regarde les années qui la séparent de la Libération, de quoi elle se souvient sans effort. Peut-être n'y a-t-il plus déjà d'autres images que celles-ci, qui résisteront à la déperdition de la mémoire : l'arrivée dans la ville de décombres et la chienne en chaleur [...]. » (36). Elle se fait la garante de la mémoire individuelle, mais aussi sociale qui selon Ricœur « se définit elle-même, du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli » (537). Dans la mesure du possible, elle essaie d'aller au-delà de ce que son personnage a pu voir ou expérimenter. Elle tente de décrire les pensées résiduelles d'un instant passé : « Qu'y a-t-il en elle comme savoir sur le monde, en dehors des connaissances accumulées jusque dans cette classe de quatrième, quelles traces des événements et faits divers qui font dire plus tard “je me souviens” quand une phrase entendue par hasard les évoque ? » (58). Elle intervient là où son personnage fait face à ses propres limites dans le processus de remémoration : « Sans doute rien dans sa pensée des événements politiques et des faits divers [...]. » (37). Elle montre l'ambivalence entre la pensée et le souvenir : « Peut-être ne perçoit-elle pas l'écart qui la sépare d'autres filles de la classe, celle avec qui il serait inimaginable de se faire prendre en photo [...] ou bien elle mesure cet écart sans s'en préoccuper. » (57). En somme, le personnage et la narratrice se complètent pour donner une image des plus complètes de la réalité vécue par « Elle ». Comme elles le remarquent : « Il n'y a de sûr que son désir d'être grande. Et l'absence de ce souvenir [...]. » (38). Derrière l'écriture de la narratrice se dissimule la voix du personnage. Dans cette citation, les deux s'entremêlent, car la certitude décrite est partagée autant par la narratrice que par le personnage. *Les Années* explore une forme d'écriture où, pour raconter son histoire, le sujet individuel ne s'écrit pas à la première personne du singulier, mais choisit de se décrire à la troisième personne du singulier, tout en faisant

---

commencé à tenir où elle décrit son ennui, son attente de l'amour dans un vocabulaire romanesque et grandiloquent. » (71).

partie de la collectivité représentée par la première personne du pluriel. Une collectivité qui est reprise dans sa singularité grâce au pronom personnel « on » et qui renferme une multitude de voix aussi bien que de versions de soi.

#### 4.2.2.3 Les pronoms personnels

Bon nombre de pronoms personnels sujets prolifèrent dans *Les Années*, notamment « elle », « ils » ou « elles », « nous » et enfin le plus majoritairement utilisé « on ». Les pronoms personnels de la troisième personne du singulier et du pluriel sont facilement identifiables puisqu'ils font référence dans un cas au personnage principal, dans l'autre, à un groupe de personnes externes ou éloignés du personnage. Par exemple, « Elles » renvoie exclusivement au groupe de femmes partageant les mêmes idéaux – ou souffrances – que le personnage : « À faire l'amour avec le même homme, les femmes avaient l'impression de redevenir vierges. [...] Elles comparaient leur vie à celle des célibataires et des divorcées [...]. » (143). Et plus tard de dire : « Elles retournaient dans le grand marché de la séduction [...]. Elles voulaient partir en vacances sans mari ni enfants [...]. Selon les jours, elles oscillaient entre l'envie et la peur de tout quitter, de redevenir indépendantes. » (144). La narratrice décrit ces femmes désireuses de liberté au sein même de leur mariage. Ce sont des femmes qui tendent vers un présent différent de celui qu'elles vivent et aspirent à une identification autre que celle de femme mariée.

« Ils » renvoie en général aux gens : « Mais ils étaient tous d'accord, et nous aussi qui l'avions au programme du BEPC [...]. » (62). Ou bien « ils » peut aussi faire référence à la nouvelle génération de jeunes : « Les jeunes étaient raisonnables, pour l'essentiel ils pensaient comme nous. » (156). De l'autre côté de ce pronom, se trouve le « nous » qui représente la voix du « je » fondue dans la collectivité de la première personne du pluriel afin de mettre en avant

l'effet de groupe et d'individualité face à un autre groupe externe. « Nous » est proche tandis que « ils » est loin. Selon la définition de Benveniste : « Le “nous” annexe au “je” une globalité indistincte d'autres personnes. » (235); il renvoie toujours à un groupe d'individus partageant les mêmes principes et se plaçant à l'encontre d'un autre groupe d'individus, que ce soit par son statut professionnel, comme dans le cas d'une relation professeurs-étudiants :

Même nous [...], nous étions ébranlés par le vote à dix-huit ans, le divorce par consentement mutuel, la mise en débat de la loi sur l'avortement, avons failli pleurer de rage en voyant Simone Veil se défendre seule à l'Assemblée contre les hommes déchaînés de son propre camp et l'avions mise dans notre panthéon à côté de l'autre Simone, de Beauvoir [...], et nous ne nous agaçons plus quand les élèves la confondaient avec la philosophe qu'il nous arrivait de citer en cours. (130)

Ou bien que ce soit dans une relation parents-enfants : « On les trouvait “eux-mêmes”, “naturels” vis-à-vis de tout ce qui nous avait torturés à leur âge, le sexe, les profs et les parents. [...] Nous les laissions dans une liberté que nous aurions aimé avoir pour nous, tout en continuant d'exercer sur leur comportement et leurs silences la surveillance discrète transmise de mère en fille sur la descendance. » (157). Ces deux pronoms fonctionnent majoritairement en couple et illustrent perpétuellement cette danse orchestrée entre un groupe d'individus où le « je » est inclus et un autre groupe d'individus où le « je » est mis à distance – que la distance soit spatiale, temporelle ou bien générationnelle.

Viennent ensuite les deux pronoms personnels les plus utilisés et les plus hétéroclites du roman : « elle » et « on ». Selon Benveniste, le pronom personnel « elle » a la particularité de pouvoir renfermer plusieurs propriétés :

Que la “troisième personne” est bien une “non-personne” certains idiomes le montrent littéralement. [...]. Ce qu'il faut considérer comme distinctif de “la 3<sup>e</sup> personne” est la propriété 1<sup>o</sup> de se combiner avec n'importe quelle référence d'objet; 2<sup>o</sup> de n'être jamais réflexive de l'instance de discours; 3<sup>o</sup> de comporter un nombre parfois assez grand

de variantes pronominales ou démonstratives; 4° de n'être pas compatible avec le paradigme des termes référentiels tels que *ici*, *maintenant*, etc. (256-257)

Contrairement aux pronoms « je » et « tu » qui se définissent l'un par rapport à l'autre, « il » n'entre pas dans un jeu de corrélation nécessaire à sa (dé)nomination ; il reste un pronom entièrement singulier et ne nécessite pas un autre pronom personnel pour affirmer ou confirmer sa fonction. Dans *Les Années*, choisir de ne pas nommer son personnage accentue son anonymat, mais renforce également son statut de personnage, il est donc judicieux qu'« Elle » reste nommée « elle » – ce qui en soi peut être considéré comme une nominalisation de l'individu. La première occurrence du pronom arrive quand la narratrice commente la deuxième photographie de son personnage : « La photo en noir et blanc d'une petite fille en maillot de bain foncé, sur une plage de galets. [...] Elle est assise sur un rocher plat [...]. Elle va avoir neuf ans. » (35). Depuis l'incipit, le récit était pris en charge par le personnage, car l'utilisation du pronom « nous » – ou parfois « on » – y était majoritaire. La description de la deuxième photo vient séparer le personnage de sa personne et introduire la narratrice qui commence à prendre le relai du récit. « Elle » est toujours nommée par son âge ou comme le définit Benveniste par un « substitutif abréviatif<sup>71</sup> » (256) : « Même si on<sup>72</sup> ne reconnaît pas dans la brune *la petite fille* à nattes de la plage, qui pourrait aussi bien être devenue la blonde, c'est elle, [...] » (56, je souligne) et dans le paragraphe suivant : « cette adolescente » et « cette fille » (56). Ces substitutifs obligent la narratrice à garder l'anonymat de son personnage, mais également renforcent l'idée de « non-personne » émise par Benveniste concernant la troisième personne du singulier : « La “troisième personne” représente

---

<sup>71</sup> « Comme on l'a vu depuis longtemps, les formes telles que *il*, *le*, *cela*, etc. ne servent qu'en qualité de substitutifs abréviatifs (“Pierre est malade ; il a la fièvre”) ; ils remplacent ou relaient l'un ou l'autre des éléments matériels de l'énoncé. » (256).

<sup>72</sup> Je vais analyser les différentes occurrences du pronom « on » et révéler que toutes ne renvoient pas toujours à la narratrice. Dans cet exemple, il s'agit de la narratrice, mais on remarque que « on » est un pronom caméléonesque.

en fait le membre non marqué de la corrélation de personne. C'est pourquoi il n'y a pas truisme à affirmer que la non-personne est le seul mode d'énonciation possible pour les instances de discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes, mais qui prédisent le procès de n'importe qui ou n'importe quoi hormis l'instance même, ce n'importe qui ou n'importe quoi pouvant toujours être muni d'une référence objective. » (255-256). Bien qu'« Elle » soit anonyme par l'absence de son prénom, elle reste connue par l'omniprésence du pronom personnel uniquement employé pour y faire référence, car une fois son identité confirmée par les dénominations telles que « fille », « jeune fille », « adolescente », « femme » etc., la narratrice enchaîne en n'utilisant qu'« elle » : « Peut-être ne perçoit-elle pas l'écart qui la sépare d'autres filles de la classe [...] » (57) ; « Elle n'est jamais allée encore à Paris, à cent quarante kilomètres, ni à aucune surpat, elle n'a pas de tourne-disques. » (57) ; « Elle voudrait avoir le droit de mettre du rouge à lèvres, porter des bas et des talons hauts [...] » (57). Quelques pages auparavant, la même référence au port du rouge à lèvres est donnée, à la différence que le récit était raconté par le personnage caché derrière le pronom personnel « on » : « En attendant d'être assez grande pour mettre du rouge Baiser et du parfum Bourjois *avec un j comme joie*, on collectionnait les animaux de plastique cachés dans les paquets de café, les vignettes des fables de La Fontaine dans l'emballage du chocolat Menier, qu'on échangeait à la récréation. » (44). « Être assez grande », « collectionner les animaux » ou encore « échanger » à la « récréation » permettent de déduire que derrière le pronom personnel « on » il s'agit bien de la voix du personnage.

Cependant, le pronom « elle » opère une double mise à distance dans le sens où il ne présente pas uniquement une distance entre la narratrice et son personnage en donnant l'autorité absolue à la narratrice, il démontre aussi la distance que le personnage s'applique à lui-même, faisant en sorte que la narratrice se fonde dans le discours. Le pronom renvoie tantôt à la perception

de la narratrice sur son personnage, tantôt à celle du personnage sur lui-même : « Elle ne se sent pas d'âge. Certainement une arrogance de jeune femme vis-à-vis des plus âgées, une condescendance pour les ménopausées. Qu'elle en devienne une est très improbable. Une prédiction qu'elle mourrait à cinquante-deux ans ne l'émeut pas, il lui semble que c'est un âge acceptable pour mourir. » (128). Ce qui provoque cet effet de double voix dans le récit est l'utilisation prédominante du pronom personnel « on », qui, lui, rejette la place de la narratrice pour faire jaillir la voix du personnage sans jamais vraiment l'identifier. « On », en tant que pronom personnel singulier se trouve aux côtés de ceux de la troisième personne du singulier, et il a la particularité de partager la même fonction que « il » et « elle », ainsi que la même fonction que « nous » puisqu'ils peuvent être interchangeables. Or, « on » reste un pronom à part tant il est diversifié.

Parmi la pléthore d'occurrences du pronom « on », seules quelques-unes sont sélectionnées pour illustrer la richesse qu'il renferme de représenter un sujet individuel pris dans un sujet collectif. En effet, du sujet « nous », identifié comme la voix de la petite fille, des enfants assis à la table des repas de famille, « Nous, le petit monde » (30), au sujet « elle » perçu tantôt par la narratrice, tantôt par le personnage, « on » foisonne dans tout le texte des *Années*. Tout comme le pronom « elle », « on » arbore différentes fonctions dont celle de représenter la voix du peuple français : « Sur fonds commun de faim et de peur, tout se racontait sur le mode du “nous” et du “on”. » (23), ou il peut renvoyer à la voix de la généralité : « On s'émerveillait d'inventions qui effaçaient des siècles de gestes et d'efforts, inauguraient un temps où, disaient les gens, on n'aurait plus rien à faire. On les dénigrait. » (43) voire parfois, de la classe prolétarienne : « On vivait dans la rareté de tout. Des objets, des images, des distractions, des explications de soi et du monde, limitées au catéchisme. » (40). C'est aussi le pronom des enfants : « Cependant on grandissait

tranquillement [...]. On jouait au mouchoir. »; « On commençait d'aller à l'école avec une ardoise et un porte-mine » (30) ou encore celui des jeunes adolescents se préparant pour leur premier rendez-vous amoureux : « Mais on se demandait avec angoisse, les uns et les autres, ce qu'on pourrait bien se dire en tête à tête et il fallait toute la sollicitude curieuse du groupe pour nous soutenir avant de se rendre au premier rencard. » (67). En somme, « on » illustre une de ses fonctions qui est de dénommer la voix d'un groupe que l'on identifie comme général. C'est ce qu'observe Benveniste dans son ouvrage où il explique comment la pluralisation de la non-personne est conservée dans le pronom « on » : « Quant à la non-personne (3<sup>e</sup> personne), la pluralisation verbale, quand elle n'est pas le prédicat grammaticalement régulier d'un sujet pluriel, accomplit la même fonction que dans les formes “personnelles” : elle exprime la généralité indéfinie du *on* (type *dicunt, they say*). C'est la non-personne même qui, étendue et illimitée par son expression, exprime l'ensemble indéfini des êtres non-personnels. Dans le verbe comme dans le pronom personnel, le pluriel est facteur d'illimitation, non de multiplication (235). La non-identification du groupe trouve dans ce pronom une manière d'être identifiée singulièrement, tout en restant marqué par le sceau de la pluralité.

L'autre caractéristique du pronom « on » est de remplacer la voix d'une personne que l'on n'identifie pas toujours et qui peut soit signifier un « je » ou « nous » comme dans « On a préparé le repas pour ce soir » (dans le sens de « “j'ai” préparé le repas » ou « “nous” avons préparé le repas »; soit un « il » ou « elle » comme dans « on a frappé à la porte » (dans le sens de « “quelqu'un”, “une personne” a frappé à la porte »). C'est là tout le génie du choix de ce pronom dans *Les Années*, car il renferme une multitude d'êtres et de voix en même temps. Cependant, derrière son apparence générale où le lecteur pourrait penser qu'il s'agit de la voix de la narratrice, se cache la voix du personnage pris comme objet d'études sociologiques. C'est un « on » qui veut

dire à la fois « je » et « elle » : « On se regardait devant la glace, on s'impatientait d'avoir les cheveux assez longs pour les tirer en queue-de-cheval. » (66), « On se retournait sur son histoire de femme. On s'apercevait qu'on n'avait pas eu notre compte de liberté sexuelle, créatrice, de tout ce qui existe pour les hommes. » (115). Dans son chapitre « Le pronom on : propositions pour une analyse<sup>73</sup> », Claire Blanche-Benveniste constate que ce pronom suit la « règle de schizophrénie partielle », c'est-à-dire : « une personne complexe ne peut pas se combiner syntagmatiquement avec des personnes dont elle est constituée. » (19). Ainsi, « on » représente à la fois l'individualité et la collectivité. C'est le pronom personnel par excellence qui renvoie au flou narratif qu'il soit spatio-temporel ou bien personnel. Il renvoie autant à une personne précise qu'à un générique, identifiable ou non identifiable. C'est un pronom caméléonesque, s'adaptant à la phrase, aux sujets et aux référents. C'est pour cette raison précise qu'« Elle » se tourne vers lui, car lorsqu'elle évoque son désir d'écrire son livre, elle ne sait quel pronom utiliser : « Son souci principal est le choix entre “je” et “elle”. Il y a dans le “je” trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le “elle” trop d'extériorité, d'éloignement. » (187-188). Aucun des deux pronoms ne lui permettait de retransmettre ce mélange de voix qui l'a constituée, qu'elles soient familiales, scolaires, artistiques, littéraires, ou encore personnelles : « Elle voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Une existence singulière donc mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération. » (187). L'usage du pronom personnel « on » comprend l'existence du personnage prise dans la dynamique de toute une génération. Ainsi, dans cette optique, il ne peut y avoir de « je » dans le récit de sa vie, car il ne donne ni la

---

<sup>73</sup> Dans Chevalier Jean-Claude, Delpont Marie-France et Maryse Vich-Campos (éds), *Les Cahiers de Fontenay* n°46-48 : Mélanges offerts à Maurice Molho, 1987, Fontenay-aux-Roses, pp. 15-30.

distance, ni la profondeur d'une globalité singulière, d'où son explication et justification à la fin du roman : « Aucun "je" dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais "on" et "nous" – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant. » (252).

Après s'être éclipsée de la narration, ce n'est que vers la toute fin du roman que la narratrice la reprend en main avec cette affirmation : « Elle est cette femme de la photo et peut, quand elle la regarde, dire avec un degré élevé de certitude [...] c'est moi<sup>74</sup> = je n'ai pas de signes supplémentaires de vieillissement. » (244). Cependant, les deux voix viennent se mêler dans les dernières pages. Il n'y a plus de « on » qui représente un « je » ou un « elle » qui impose le regard de la narratrice sur son personnage, mais un « elle » unique et uniforme d'une voix externe à la narratrice et au personnage et étant en même temps, la narratrice et le personnage. C'est une voix qui définit le récit comme une « coulée suspendue, cependant, à intervalles réguliers par des photos et des séquences de films qui saisiront les formes corporelles et les positions sociales successives de son être – constituant des arrêts sur mémoire en même temps que des rapports sur l'évolution de son existence, ce qui l'a rendue singulière, non par la nature des éléments de sa vie, externes (trajectoire sociale, métier) ou internes (pensées et aspirations, désir d'écrire), mais par leur combinaison, unique en chacun. À cette "sans cesse autre" des photos correspondra, en miroir, le "elle" de l'écriture. » (251-252). C'est un « elle » de la 3<sup>e</sup> non-personne dans le sens où Benveniste le voit comme une personne pouvant prendre n'importe quelle forme, sujet, personne : « Il ne faut donc pas se représenter la "3<sup>e</sup> personne" comme une personne apte à se dépersonnaliser. Il n'y a pas aphérèse de la personne, mais exactement la non-personne, possédant comme marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le "je" et le "tu". Parce qu'elle n'implique aucune

---

<sup>74</sup> Occurrence du moi, auparavant faite : « Elle se retourne souvent sur des images de quand elle était seule, elle se voit dans des rues de villes où elle a marché, dans des chambres qu'elle a occupées [...]. Il lui semble que ce sont ses moi qui continuent d'exister là. » (104).

personne, elle peut prendre n'importe quel sujet ou n'en comporter aucun, et ce sujet, exprimé ou non, n'est jamais posé comme "personne". » (230-231). « Elle » est à la fois, tout et rien, une personne et personne. « Elle » est cette conscience pour laquelle aucun mot, concept ou pronom personnel ne peut entièrement capturer l'entendement.

### 4.2.3 Une conscience universelle dans un corps individuel

Qu'est-ce que la conscience ? Si l'on se base sur la définition donnée dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Jean Laplanche et J.-B. Pontalis (1967), la conscience est « [a]u sens descriptif : [une] qualité momentanée caractérisant les perceptions externes et internes parmi l'ensemble des phénomènes psychiques [...] une donnée de l'expérience individuelle, qui s'offre à l'intuition immédiate et il n'en renouvelle pas la description » (94-95). Prise dans son sens freudien, Pontalis et Laplanche cite les travaux du psychanalyste pour qui la conscience s'agirait d'un « fait sans équivalent qui ne se peut ni expliquer ni décrire [...]. Cependant lorsqu'on parle de conscience, chacun sait immédiatement, par expérience, de quoi il s'agit" (1 b). » (95). De toutes les autres définitions données par les deux auteurs pour expliquer cette notion, je retiendrai celle de Freud: « L'accès à la conscience est lié avant tout aux perceptions que nos organes sensoriels reçoivent du monde extérieur (1c). » (95). L'entendement autour du concept de la conscience ne peut se faire qu'à travers et grâce à notre perception sensorielle du monde extérieur.

Ricœur, quant à lui, parle d'« énigme du phénomène de la conscience » (394) et la définit plus en des termes hégéliens et nietzschéens (401). Et il lui attache les qualificatifs de bon ou mauvais : « Que la conscience soit la voix de l'Autre au sens d'autrui, Hegel, en un sens le donne à penser, dès lors que le sort de la conscience est lié à la réconciliation encore *deux* figures partielles de l'esprit : la conscience jugeante et la consciente agissante » (406-407). Selon lui, la conscience

est « en vérité le lieu par excellence où les illusions sur soi-même sont intimement mêlées à la véracité de l'attestation » (394). Plus tard, il rejoint la définition freudienne en incorporant la notion d'altérité :

Cette ultime équivocité quant au statut de l'Autre dans le phénomène de la conscience est peut-être ce qui demande à être préservé en dernière instance. Elle est tranchée dans un sens clairement et univoquement anthropologique dans la *métapsychologie* freudienne : la conscience morale est un autre nom du surmoi, lequel se ramène aux identifications (sédimentées, oubliées, et pour une large part refoulées) avec les figures parentales et ancestrales. La psychanalyse rejoint, mais à un plan de scientificité, maintes croyances populaires selon lesquelles la voix des ancêtres continue de se faire entendre parmi les vivants et assure ainsi, non seulement la transmission de la sagesse, mais sa réception intime à chaque étape. (407)

C'est avec les recherches d'Henri Ey que l'on comprend mieux ce que le terme de conscience renferme : « Être conscient, c'est *vivre* la particularité de sa propre expérience en la transposant dans l'universalité de son *savoir*. C'est dire que la conscience ne peut être décrite comme une structure complexe, celle de l'organisation même de la vie de relation qui lie le sujet aux autres et à son monde. » (*La Conscience*, 1983, 1).

Ces trois définitions partagent toutes les mêmes caractéristiques : une compréhension du monde extérieur à travers des expériences vécues et filtrées par les cinq sens de l'individu. Et afin de les valider ou les invalider, le sujet les confronte aux expériences d'une personne externe – qui selon le cas, peut-être autrui ou bien la voix internalisée d'autrui en soi (le surmoi freudien). Il y a une notion de valeur morale, de conduite à suivre selon les prédicats d'un.e autre que soi, jusqu'à ce que cette dite valeur soit intégrée dans le sujet en question, comme faisant partie intégrante de se personne et par conséquent de son identité. La conscience est donc notre perception du monde que l'on transmet à autrui ou bien à sa descendance. C'est une histoire d'héritage et de passation.

Lorsque le personnage « Elle » commence à incorporer la notion de conscience dans son récit, cela découle d'un long processus d'analyse de soi et de ce que constitue son individualité. Elle en arrive à la conclusion qu'elle n'est qu'un autre réceptacle au service de l'expansion de la conscience : « La communication des expériences et des fantasmes contenant la conscience. L'introspection collective offrait des modèles à la verbalisation de soi. » (232). Au fil de l'écriture, elle se rend compte que plus elle se dirige vers la compréhension fondamentale de la constitution de son identité, plus elle découvre qu'identité et conscience travaillent ensemble. En effet, si l'on considère la conscience comme la concrétisation des expériences d'autrui – métaphoriquement interprétée par la voix intérieure – alors l'identité en est son expression individuelle. Cela signifie que l'identité du sujet se construit au détour des expériences vécues et une fois internalisées (digérées et intégrées par le corps<sup>75</sup>), elle œuvre à la croissance de la conscience. Autrement dit, l'identité est au corps ce que la conscience est à l'esprit. De la conscience surgit l'identité et de l'identité naît la conscience.

#### 4.2.3.1 Les trois types de traces

Dans *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Ricœur s'intéresse aux trois types de traces laissées et exploitées par l'individu :

*J'ai proposé, dès le commentaire des textes de Platon et d'Aristote s'autorisant de la métaphore de l'empreinte dans la cire, de distinguer trois sortes de traces : la trace écrite, qui est devenue au plan de l'opération historiographique trace documentaire ; la trace psychique,*

---

<sup>75</sup> « Elle » partage les mêmes idées qu'Ernaux a, en ce sens qu'« Elle » veut retranscrire tout le processus de compréhension de la mécanique de la construction identitaire à laquelle chaque individu est confronté. Dans le recueil de ses œuvres intitulé *Écrire la vie* (Gallimard, 2011), Annie Ernaux explique que l'idée de rassembler ses romans sous ce titre l'a traversée lors du séminaire d'Antoine Compagnon au Collège de France en 2009 : « Brusquement m'est venu, comme une évidence : écrire la vie. Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, 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 sexuelle, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. Par-dessus tout, la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler. » (7).

*qu'on peut appeler impression plutôt qu'empreinte, impression au sens d'affection, laissée en nous par un événement marquant ou, comme on dit, frappant ; enfin, la trace cérébrale, corticale, dont traitent les neurosciences. (539)*

Cette triade renvoie au travail d'écriture et de construction identitaire du personnage qui à travers la trace écrite enregistre ou « sauve » comme « elle voudrait tout sauver dans son livre, ce qui a été autour d'elle, continuellement, sauver sa circonstance » (214). Comme le remarque Ricœur, la trace documentaire comporte une limite, car « *comme toute trace matérielle – et la trace corticale est à cet égard du même côté que la trace documentaire –, elle peut être altérée physiquement, effacée, détruite* » (539). La mémoire, qu'elle soit personnelle ou collective, est sujette à l'effacement dans le temps et l'espace; sa préservation est perpétuellement sujette à de nouvelles considérations par les individus. Enfin la trace psychique vient finaliser les deux premières en élevant la construction identitaire sur le plan d'une construction de la conscience où « Elle » découvre sa mutation vers une forme nouvelle et inconnue d'elle<sup>76</sup> : « Nous mutions. Nous ne connaissions pas notre forme nouvelle. » (236). Pour elle, cette forme prend le nom de « conscience » et elle la décrit comme « se dilat[ant] dans l'espace total de la planète, vers d'autres galaxies. L'infini cessait d'être imaginaire. C'est pourquoi il était inconcevable de se dire qu'on allait mourir un jour » (236). C'est un espace-temps englobant tout être et toute chose, rompant ainsi avec toute notion d'espace et de temps limitée et limitante. Alors que la trace cérébrale trouve un lieu précis chez l'individu, le cerveau : « *La trace cérébrale, corticale, ne nous est connue que de l'extérieur [...]. Nous apprenons que ce cerveau-objet est notre cerveau, situé dans cette boîte crânienne qu'est notre tête, avec sa façade de visage, notre tête, emblème de l'hégémonie que nous*

---

<sup>76</sup> C'est ce qu'elle expérimente et nomme la « sensation palimpseste » (249) qu'elle tente de décrire à travers son roman.

*prétendons exercer sur nos membres.* » (539-540), la trace psychique reste plus discrète et difficilement discernable :

*L'accès aux présumées traces psychiques est tout autre. Il est beaucoup plus dissimulé. On n'en parle que rétrospectivement sur la base d'expériences précises qui ont pour modèle la reconnaissance des images du passé ; ces expériences donnent à penser, après coup, que maints souvenirs, les plus précieux peut-être parmi les souvenirs d'enfance, n'étaient pas définitivement effacés, mais seulement rendus inaccessibles, indisponibles, ce qui nous fait dire que l'on oublie moins qu'on ne croit ou qu'on ne craint.* (540)

Si l'oubli n'est pas l'opposé du souvenir, mais seulement un souvenir inaccessible, alors le rôle de la narratrice est justifié dans le sens qu'elle vient combler le « manque de souvenirs » à travers une liste de souvenirs que la jeune fille – enfant – n'a pas retenus. La narration est par la suite prise en charge par la narratrice puisqu'elle fait passer toutes ces expériences à travers le prisme de sa corporalité pour en faire ressortir l'histoire qu'elle raconte dans *Les Années*. La trace psychique permet non seulement la construction identitaire du personnage, mais également l'établissement du récit où la trace cérébrale est au personnage ce que la trace écrite est à la narratrice.

Dans *Les Années*, la question de la trace traverse le personnage qui se rend compte qu'en « regardant, écoutant ces enfants devenus adultes, on se demandait ce qui nous liait, ni le sang, ni les gènes, seulement le présent de milliers de jours ensemble, des paroles et des gestes, des nourritures, des trajets en voiture, des quantités d'expériences communes sans trace consciente » (200). C'est une empreinte laissée dans l'esprit des individus qui est invisible, intouchable, imperceptible. La trace n'a pas de forme proprement dite; elle est versatile et dépend du sujet. Ainsi, « Elle » remarque autant sa multiplication : « La multiplication de nos traces abolissait la sensation du temps qui passe. » (235), que sa disparition : « De sa mère, elle se rappelle les yeux, les mains, la silhouette, pas la voix, sinon de façon abstraite, sans grain. La vraie voix est perdue, elle n'en possède aucune trace matérielle » (185). En somme, la trace tout comme la mémoire sont

soumis aux effets du temps, aux personnes qui portent le souvenir de ce qui a été. La peur de la dissolution de la parole de ses différentes figures parentales préoccupe le personnage qui cherche un moyen pour éviter sa propre perte. Comment empêcher la perte de son identité à travers le temps et par conséquent laisser son empreinte de manière concrète et perceptible par tous ?

#### **4.2.3.2 Un langage inédit pour une identité unique**

Le langage est la matière première par laquelle l'individu se construit et s'établit face aux autres individus. Comme l'explique Benveniste : « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'“égo”. » (259). « Elle » se définit par son caractère purement littéraire bien que les faits qui nourrissent son histoire soient réels. Dans la mesure où la vie de la personne qui a inspiré ce roman est mise en récit, elle en devient un personnage, puisque c'est à travers le langage qu'elle développe son identité. « Elle » devient un sujet d'études et d'observation auquel on pourrait attribuer des caractéristiques spécifiques à l'identité. En observant l'évolution du personnage, « Elle » comprend à quel point le langage est la donnée principale à avoir participé à la construction de son identité. Elle n'est que le produit des mots, des faits, des livres, des parents, de la société qui donnent vie et forme à sa personne. Comme elle le remarque, elle est en réalité toujours le double de quelqu'un, que ce soit ses parents dans un premier temps : « N'a-t-elle pas cherché obscurément à recréer la double existence de ses parents, avoir devant elle ce qu'elle avait derrière, pour jouir du même ancrage dans le monde. » (211), ou d'elle-même dans un deuxième temps : « Elle a commencé un roman où les images du passé, du présent, les rêves nocturnes et l'imaginaire de l'avenir alternent à l'intérieur d'un “je” qui est le double décollé d'elle-même. » (92). Elle constitue son identité à travers le prisme d'autres identités, et remarque qu'au fur et à

mesure de son évolution, elle devient elle-même objet de sa propre création. Le « je » employé dans son journal intime ne correspond jamais au « je » actuel; il y a toujours une corrélation passé-présent entre les deux, faisant en sorte que le « je » écrivant : « “Je suis un vouloir et un désir.” » (91) est une personne différente et aliénée du « je » qui dit : « “Je n’ai plus d’idées du tout. Je n’essaie plus d’exprimer ma vie” et “je suis une petite-bourgeoise arrivée”. [...] “J’ai peur de m’installer dans cette vie calme et confortable d’avoir vécu sans m’en rendre compte”. » (103), ou encore du dernier « je » écrivant : « “Il m’a arrachée à ma génération. Mais je ne suis pas dans la sienne, je ne suis nulle part dans le temps. Il est l’ange qui fait revivre le passé, rend éternel.” (213). Chacun d’entre eux ne correspond à l’autre, ce sont des versions de « soi » qui se dissolvent dans le temps pour ne devenir que des représentations inexactes de la personne. Comme elle le remarque après son déménagement dans la région parisienne, « [c]e n’était plus le même moi que celui qui allait faire ses courses à Prisu ou aux Nouvelles Galeries » (134). C’est un moi en perpétuelle évolution et transformation et qui à travers le prisme du langage et les yeux de la narratrice devient un personnage littéraire : « Elle n’est pas sûre que cette “sensation palimpseste” possède un pouvoir plus heuristique qu’une autre, fréquente aussi, que son existence, ses “moi”, sont des personnages de livres et de films [...]. » (214). En ce sens, « Elle » marche dans les pas de l’auteure Annie Ernaux, puisque dans son article « Vers un *je* transpersonnel<sup>77</sup> », le choix entre le « je » et le « elle » se posait d’emblée. Pour Ernaux, « elle » apparaissait comme une évidence, car elle voulait « “faire” de la littérature », et cela signifiait que sa « réalité personnelle devienne de la littérature : c’est seulement en devenant de la littérature qu’elle deviendrait “vraie” et autre chose qu’une expérience individuelle » (220). Elle explique le désir de se distancier de soi afin

---

<sup>77</sup> *Autofictions & Cie*, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes de l’Université de Paris X, 1993.

d'expérimenter l'essence de son identité<sup>78</sup>. C'est en utilisant la troisième personne qu'émerge le suc identitaire de la personne transformée en personnage. Utiliser « je » n'aurait pas eu l'effet escompté pour révéler la multitude d'identités fondatrice de son individualité. « Elle » est l'héritière de voix passées et d'expériences diverses, comme lorsqu'elle évoque le constat qu'en écoutant sa mère qui « parlait par sa bouche » c'est « toute une lignée de gens » qui se manifeste (185). La perception d'une identité unique se dissout devant le constat que l'individu n'est en réalité qu'une reproduction perpétuelle d'autres individus. Seules les notions de temps et d'avancée technologique donnent la perception d'un sujet plus évolué que ceux de la génération précédente, alors qu'en réalité, il continue de construire sur les fondements déjà établis. L'identité est un concept en constante évolution; elle n'a ni début, ni fin.

Être l'artiste créateur de sa propre histoire devient l'un des buts à atteindre pour « Elle », et cela se traduit par une volonté de trouver un langage unique qui correspond à son identité :

Quand elle désirait écrire, autrefois, dans sa chambre d'étudiante, elle espérait trouver un langage inconnu qui dévoilerait des choses mystérieuses, à la manière d'une voyante. Elle imaginait aussi le livre fini comme la révélation aux autres de son être profond, un accomplissement supérieur, une gloire – que n'aurait-elle pas donné pour devenir “écrivain” de la même façon qu'enfant elle souhaitait s'endormir et se réveiller Scarlett O'Hara. [...] Il n'y avait pas de monde ineffable surgissant par magie de mots inspirés et elle n'écrirait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous, le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce qui la révoltait. Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte. (252)

Cependant, elle ne peut pas inventer un langage qui viendrait illustrer son identité. Au contraire, elle peut réinventer celui qu'elle possède pour essayer de traduire ce qu'elle ressent, expérimente et qui par des jeux de narration se rapproche toujours plus de sa vraie identité. C'est en explorant des techniques différentes qu'« Elle » comprendra que derrière la matérialité des mots se cache

---

<sup>78</sup> Comme le personnage lui-même s'était posé la question au sujet du « je » et « elle » analysée dans la section 4.2.2.3.

une compréhension de soi plus profonde quasi indescriptible tant son intellection est incommensurable. Au-delà de la matérialité de l'identité, repose la conscience, concept plus abstrait pour le sujet, mais dont « Elle » commence à mettre le doigt sur les caractéristiques intrinsèques et constitutives pouvant aboutir à une meilleure définition du concept.

#### 4.2.3.3 De la conscience à l'identité

Il y a dans ces romans une volonté de trouver une vérité de l'identité, si ce n'est la vérité de son concept. Ricœur et bon nombre de philosophes, psychanalystes et penseurs avant lui (en commençant par Descartes) se sont longtemps penchés sur la question. En effet, tout émanerait du doute que le sujet ressentirait en lui par rapport à lui-même : « Mais le “je” qui doute, aussi désancré au regard de tous les repères spatio-temporels solidaires du corps propre, qui est-il? » (*Soi-même comme un autre*, 16). Le sujet se comprend au détour de cette question fondamentale, voire existentielle, qui est le résultat de la réalisation de deux choses : la première est que « je » s'exprime à travers un corps physique qui lui appartient; la deuxième étant le doute venant se rattacher à la possession du corps en question. Par conséquent, la quête de la vérité fondatrice de la conception du soi se déclenche comme nous le démontre Ricœur : « Par le doute, “je me persuade que rien n'a jamais été”; mais, ce que je veux trouver, c'est “une chose qui soit certaine et véritable”. » (16).

Est-ce qu'en employant le mot *conscience* une quinzaine de fois dans son récit, la narratrice chercherait à saisir cette « chose qui soit certaine et véritable »? Serait-ce donc la trouvaille tant attendue et l'explication tant recherchée à la compréhension de soi d'une part, mais également à la construction identitaire d'autre part ? De toute évidence, la première occurrence du mot

« conscience » (56), plus tard qualifiée de pureté<sup>79</sup>, indique l'objectif qu'elle cherche à atteindre. On comprend rapidement le lien qui unira le corps et l'esprit, tout comme la réalisation du personnage du fondement de son identité : une fois mort, le corps se transforme en une relique. Il devient une simple ombre de ce qui faisait du sujet ce qu'il était : les connaissances, expériences et richesses de la vie qui le constituaient et participaient à son identité disparaissent à tout jamais. Cependant, afin d'éviter cette éventuelle perte identitaire, le sujet en question peut décider de perpétuer sa mémoire en transmettant son histoire. Ainsi, d'héritier il devient légataire. À force d'auto-observation, « Elle » comprend que pour arriver à la conclusion des constituants de la construction identitaire, il fallait appréhender la fonction principale du corps (une partie matérielle, une enveloppe charnelle) au service d'une entité immatérielle, la conscience : « On n'était plus qu'un regard dans un habitacle transparent jusqu'au fond de l'horizon mouvant, qu'une conscience immense et fragile emplissant l'espace et, au-delà, la totalité du monde. » (173). L'identité est intrinsèquement attachée au corps, au monde matériel, tandis que la conscience transcende les concepts de matérialité et s'inscrit dans une compréhension plus éthérique de soi. Or, d'après « Elle », la caractéristique majeure de la conscience est qu'elle englobe les deux polarités d'individualité et de collectivité. L'identité est perçue comme un objet concret que tout un chacun possède. D'ailleurs, « Elle » en donne la définition suivante : « L'identité, qui jusque-là n'avait eu de sens que sur une carte avec photo dans le portefeuille, devenait un souci prépondérant. Dans

---

<sup>79</sup> « Dans quelques semaines, elle va arrêter de manger, acheter du Néo-Antigrès, n'être qu'une pure conscience. » (79). Une pureté teintée d'ironie, car à force de ne rien manger, elle en perdrait toute sa consistance. Elle ne serait littéralement plus qu'une conscience désincarnée, dénudée de son être, de ce qui constituait son identité. Il s'agit également d'un clin d'œil fait à Ricœur puisque dans *Soi-même comme un autre*, il parlait déjà du concept de conscience pure : « Le premier corollaire de cette espèce de déclassement des événements mentaux au titre de particuliers de base est que la personne ne pourra pas être tenue pour une *conscience pure* à quoi on ajouterait à titre secondaire un corps, comme c'est le cas dans tous les dualismes de l'âme et du corps. » (47). Là où Ricœur conteste dans un premier temps l'impossibilité de l'existence d'une conscience pure, le personnage des *Années* et lui s'accorderont sur la nécessité et le rôle majeur du corps dans la manifestation de cette dernière.

tous les cas, c'était quelque chose qu'il fallait posséder, retrouver, conquérir, affirmer, exprimer. Un bien précieux et suprême. » (159). De carte d'identité, considérée comme un document ayant pour objectif l'authentification de la personne, l'identité prend une toute nouvelle dynamique épistémologique. Ce n'est plus un bout de papier stipulant l'origine, elle devient un objet à s'approprier, dans le sens d'un attribut à posséder et qui révèle la particularité ainsi que la singularité de l'individu. « Elle » se rend compte que son identité est singulière et n'appartient qu'à elle. Mais dans cette quête de soi, elle remarque que sa démarche n'en est pas pour le moins unique; au contraire, il s'agit de toute une génération qui se met en marche vers la découverte de sa propre identité et de ce que cela signifie pour chacun d'entre eux. D'autant plus que cette citation s'insère au cœur des changements et bouleversements sociaux liés aux années 80 en France comme dans le monde (l'arrivée du sida, la libération des femmes avec la légalisation de l'avortement, la chute des régimes communistes en Europe, notamment symbolisée par la chute du mur de Berlin, les premiers ordinateurs). L'année 1980 marque un tournant majeur dans l'esprit des gens et se retrouve à travers l'énumération des verbes à l'infinitif formant une gradation dans la saisie du concept identitaire. Cette dernière se ferait donc en cinq étapes : 1) *posséder*, à savoir la capacité de disposer de son identité. 2) *retrouver*, c'est être conscient que l'objet était perdu et que l'on était en quête. Il y avait une démarche active de chercher pour obtenir de nouveau cet objet, et donc le posséder. Mais cela peut aussi avoir le sens de découvrir de nouveau, voir sous un nouvel angle cet objet perdu, en observer la nouvelle relation qui s'établit entre lui et soi. 3) *conquérir*, c'est s'assurer que l'acquisition de cet objet ne risque pas de nous échapper. D'où l'emploi de la force sous-jacente, à la limite de l'enfermement. 4) *affirmer* que cet objet qui est mien. Il y a une volonté de prouver que ceci est vrai et m'appartient entièrement. Enfin 5) *exprimer* : je, en tant que sujet, confirme que cet objet, ayant subi plusieurs étapes de modulation, parvient à atteindre son but

ultime, c'est-à-dire arriver à ne faire plus qu'un avec l'individu en question. Or, dès que la jonction entre individu et identité se fait, la voici (l'identité) de nouveau détachée de son sujet; car rappelons-le, « exprimer » du latin *exprimere* signifie « faire sortir en pressant ». Une fois que la communion s'établit, tout le processus se réenclenche pour le sujet en quête de soi. Le choix de l'infinitif<sup>80</sup> est donc parfait pour exprimer à la fois ces démarches, mais aussi l'évanescence de l'identité.

Pourquoi le concept identitaire est-il compliqué et complexe à saisir? C'est parce qu'il s'agit de traiter d'une notion abstraite de manière concrète. Prenons l'exemple du cerveau que nous décrit Ricœur dans *Soi-même comme un autre* :

Le *cerveau*, en effet, diffère de maintes parties du corps, et du corps tout entier en tant qu'expérience intégrale, en ce qu'il est dénué de tout statut phénoménologique et donc du trait d'appartenance mienne. J'ai un rapport vécu à mes membres en tant qu'organes de mouvement (la main) ou de perception (l'œil), d'émotion (le cœur) ou d'expression (la voix). Je n'ai aucun rapport vécu à mon cerveau. À vrai dire, l'expression "mon cerveau" ne signifie rien, du moins directement : absolument parlant, il y a *un cerveau* dans mon crâne, mais je ne le sens pas. Ce n'est que par le détour global par mon corps, en tant que mon corps est aussi un corps et que le cerveau est contenu dans ce corps, que je puis dire : mon cerveau. Le caractère déroutant de cette expression se trouve renforcé par le fait que le cerveau ne tombe pas sous la catégorie des objets perçus à distance du corps propre. Sa proximité dans ma tête lui confère le caractère étrange d'intériorité non vécue. (159)

Le cerveau est cet espace concret qui réside en soi mais avec lequel on ne peut avoir un lien direct, dans le sens que on ne peut pas le ressentir. À l'intérieur, s'opère un nombre incalculable de connexions neurologiques qui se passent très souvent sans aucune commande consciente de la part de l'individu, mais qui vont se traduire par des actes concrets dans la réalité. En d'autres termes,

---

<sup>80</sup> Selon Benveniste, « le verbe indique un procès; le nom, un objet; ou encore : le verbe implique le temps, le nom ne l'implique pas ». (152). On retrouve toute la dynamique derrière cette liste d'infinitifs qui sont des actions à faire ou ayant la potentialité de se faire (ou de se conjuguer) et donc de devenir réalité pour l'objet en question – l'objet pris pour l'identité. D'autant plus que tous ces verbes sont des verbes transitifs, donc suivis d'un complément d'objet.

l'abstrait et l'inconnu des connexions établies intérieurement se manifestent extérieurement en des agissements reconnaissables et identifiables par autrui. L'identité fonctionne sur le même principe, mais à échelle différente : le sujet sait qu'il est constitué d'une entité qui lui est propre avec tout un réseau de connexions qui s'établissent entre elles et qui vont par la suite se traduire sous forme d'actions dans le monde et d'interactions avec autrui. C'est donc un processus qui commence à l'intérieur de soi et qui finit par se manifester à l'extérieur via l'expression de sa personnalité, de ses caractéristiques et de sa relation avec soi et le monde.

Le personnage aboutira à la même conclusion et c'est la raison pour laquelle, grâce à l'intermédiaire de la narratrice, elle entreprend l'écriture de son histoire :

Et c'est dans une autre sensation qu'elle a puisé l'intuition de ce que sera la forme de son livre, celle qui la submerge lorsque à partir d'une image fixe du souvenir – sur un lit d'hôpital avec d'autres enfants opérés des amygdales après la guerre ou dans un bus qui traverse Paris en juillet 68 – il lui semble se fondre dans une totalité indistincte, dont elle parvient à arracher par un effort de la conscience critique, un à un, les éléments qui la composent, coutumes, gestes, paroles, etc. [...] Elle retrouve alors, dans une satisfaction profonde, quasi éblouissante – que ne lui donne pas l'image, seule, du souvenir personnel –, une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est *pris*. (250)

Comme un écho à la compréhension de ce que l'individu confère à l'identité et ce qu'elle signifie pour lui, exprimée à la page 159 du roman, « Elle » atteint un nouveau stade de compréhension. L'identité qui jusque-là s'appréhendait de manière purement individuelle, bien qu'en relation avec autrui, s'inscrit dans une acception plus globale et globalisante. En effet, le rôle majeur de la collectivité est ici représenté afin de mettre en avant les deux concepts fondamentaux qu'elle dépeint : pour qu'il y ait collectivité, il faut qu'il y ait la présence d'individus uniques. Et c'est à partir de ce regroupement d'individus que peut naître la notion de « collectivité », d'ensemble. Grammaticalement singulier, « collectivité » ne perd pas son caractère intrinsèque de pluralité.

« Elle » perpétue son travail de mise en abyme qui traverse tout son récit. Son histoire se construit perpétuellement entre le « je » et « elle », le singulier et le pluriel, l'individu et le collectif, l'histoire et l'Histoire, les années personnelles et les années sociales, l'identité et la conscience. Et de rappeler que l'un est le constituant de l'autre et vice-versa et qu'elle se rend bien compte que son identité fait désormais partie de quelque chose de plus grand qu'« Elle ».

L'identité est une construction constante par rapport à soi et à autrui. L'aboutissement de toute la recherche sur soi se retrouve résumé dans ces quelques lignes. « Elle » fait le compte de tout ce qui l'a constituée jusqu'à présent (« coutumes, gestes, paroles, etc. ») et reconnaît que cela n'aurait pu se faire sans la présence (ou l'absence) de la figure de l'autre puisque désormais, « il lui semble se fondre dans une totalité indistincte » (250). En ce sens, elle rejoint l'idée de Ricœur qui explique que « [p]our une grande part, en effet, l'identité d'une personne, d'une communauté, est faite de ces *identifications*-à des valeurs, des normes, des idéaux, des modèles, des héros, *dans* lesquels la personne, la communauté se reconnaissent » (146). C'est donc au détour d'autrui que l'individu peut se construire.

Fort de ces découvertes, le personnage *des Années* peut terminer son histoire pour la laisser vivre d'elle-même. « Elle » rejoint le travail commencé par son auteure Annie Ernaux qui, dans le recueil de ses œuvres intitulé *Écrire la vie* (2011), explique que l'idée de rassembler ses romans sous ce titre l'avait traversée lors du séminaire d'Antoine Compagnon au Collège de France en 2009 : « Brusquement m'est venu, comme une évidence : écrire la vie. Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, 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 sexuelle, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. Par-dessus tout, la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler. » (7). Les thématiques chères à

Annie Ernaux se retrouvent partagées par le personnage des *Années* qui fait une rétrospective sociale de sa naissance jusqu'à sa retraite. Comme l'explique Ernaux, il ne s'agit pas de raconter « une vie », mais bien celle plus générale, commune à tous. « Elle » est cette vie que la narratrice veut décrire dans sa globalité la plus objective possible : essayer de rendre compte du passage du temps, de la construction de l'Histoire à travers les individus qui la constituent et par conséquent de la construction identitaire.

### 4.3 Conclusion du chapitre 4

Dans son article « Vers un *je* transpersonnel », Ernaux fait état de son refus de toute catégorisation avec une écriture dite autofictive ou autobiographique, préférant le terme de « forme transpersonnelle » : « 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. » (221). Le personnage des *Années* joue avec cette nouvelle forme d'écriture pour explorer les caractéristiques de son identité et découvrir que ce qu'elle cherchait à travers les histoires, l'héritage familial, éducatif, socioculturel et la compréhension de sa corporalité, participe d'une révélation plus extraordinaire: la rencontre avec la conscience universelle, celle qui nous relie tous.

L'utilisation du pronom personnel « on » représente bien sur le plan narratif cette idée de collectivité mise en place dans le roman. Il regroupe toutes les notions la constituant : le temps de la société, le récit des parents, « Elle », l'école, les études, la classe supérieure, la culture, mais aussi le temps des règles, le récit personnel, « Je », l'évolution personnelle, la classe ouvrière et les intérêts et goûts personnels. « On » est au centre de tous ces concepts ; il est le trait d'union entre les deux polarités. « On » incarne à la fois le groupe et l'individu, la conscience et l'identité.

C'est au travers d'une exploration profonde et intime du personnage « Elle » que la narratrice atteint la compréhension définitive de la constitution de son identité, et par conséquent de l'Identité.

## Chapter 5: Conclusion

*Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli. Sous la mémoire et l'oubli, la vie. Mais écrire la vie est une autre histoire. Inachèvement. » (Paul Ricœur, 657)*

Comment conclure un processus qui n'a pas de fin en soi ? C'est là toute une gageure puisque mon étude se base sur la construction identitaire et comme démontré au cours des chapitres précédents, l'identité se développe et s'affine au fil du temps, mais garde une base immuable et indissociable du sujet, un peu comme l'ombre avec le corps. Le travail qu'effectuent les personnages de *Blanc Dehors*, *W ou le souvenir d'enfance* et *Les Années* est un retour aux origines ancestrales, car c'est en empruntant ce chemin de la remontée de la filiation qu'ils pourront mieux revenir à eux et donc à leur propre identité. Comme son origine latine l'indique, *identitas* est le fait d'être le même; la construction identitaire est un cheminement personnel et consciencieux que l'on entreprend main dans la main avec soi-même afin de se retrouver.

L'identité n'est pas un concept fermé, scellé, voire un Graal à conquérir; au contraire, c'est un appel constant du for intérieur des personnages envers eux-mêmes. Ainsi cette « conscience », comme l'appelait « Elle » dans *Les Années*, tente d'entrer en communication avec son personnage, par l'intermédiaire du corps entre autres, afin que celui-ci s'harmonise avec cette dynamique intérieure. Le processus d'écriture est une écriture-miroir, car elle invite le personnage à s'observer grâce aux yeux du narrateur, lui-même être de papier, et qui n'est autre que la représentation métaphorique des yeux de l'être intérieur. La métaphore filée du regard, commune aux trois romans, notamment avec l'usage de la photographie comme support au texte, prend tout son sens ici, puisque la photo sert de révélateur d'une réalité extérieure au sujet; et les mots, quant à eux,

sont révélateurs de la réalité intérieure du sujet<sup>81</sup>. S'écrire revient donc à s'exposer afin de mieux s'observer mais également laisser son identité prendre les rênes du récit.

Bien que l'ordre de mes chapitres ne corresponde pas à l'ordre chronologique des dates de publication des romans, ils suivent une construction identitaire au cœur même de la thèse. En effet, j'ai commencé par l'œuvre de Martine Delvaux, car elle offrait une entrée en matière plus concrète, plus simple d'accès et permettait de mieux comprendre en quoi la mise en fiction de la figure paternelle menait à une réappropriation de l'identité du personnage. L'auteure va plus loin dans sa réflexion en comprenant que la construction identitaire ne dépend pas seulement des personnes faisant partie du cercle familial ou amical, mais aussi de ceux qui ont pu l'inspirer, qu'ils soient personnages fictifs, acteurs, ou écrivains. Ensuite, j'ai introduit Georges Perec pour son roman hybride, aux frontières du réel, du travail de fiction et de l'onirisme. Le subtil mélange des genres, le questionnement soulevé sur la véracité des souvenirs ou encore leur provenance resserrent la réflexion sur la construction identitaire. Car il ne s'agit plus seulement de prendre en compte le réel ou l'événementiel; d'autres paramètres tels que l'imaginaire ou le ressenti sont à considérer. Perec réussit à accueillir son identité parce qu'il a pu observer tous les éléments l'ayant aidé à se constituer : il a été construit à partir de bribes d'histoires personnelles, étrangères, fictives et oniriques. Enfin, Annie Ernaux fait un panorama de sa vie et, comme Delvaux et Perec, à mesure qu'elle écrit, accepte de plus en plus ce qui l'a construite, pour aboutir au suc de la compréhension identitaire : un être pensant. Elle arrive à dépasser la notion de l'identité constituée d'expériences personnelles, en tenant compte de souvenirs collectifs. Et elle constate que ce qui forge l'identité est bel et bien tout cet entourage social, familial, culturel, mais également toute la réflexion qui l'entoure et qu'elle retrouve dans les grands penseurs de son époque. L'identité incarne à la fois

---

<sup>81</sup> Et, de cette alternance, émerge la vérité de l'être, si tant est qu'elle puisse exister vraiment.

l'immuable et le variable; elle est constituée d'une base solide donnée par le cercle familial, et pour le reste, elle s'enrichit à mesure que l'individu grandit. La rétrospection de toutes ces années de vie permet à l'auteure de conclure que l'identité se résume à toutes les expériences vécues et à la trace qu'on décide de laisser derrière soi afin de venir contribuer à la construction identitaire de la collectivité. Ce que démontrent les trois romans est la constante corrélation entre l'individu et le collectif : mon identité se construit en miroir de l'identité du groupe et vice-versa.

Dans le chapitre consacré à *Blanc Dehors*, la recherche s'est fondée sur la construction identitaire d'une femme en l'absence de la figure paternelle. Afin de comprendre le manque qui s'était créé en elle, elle est remontée à travers l'histoire de ses parents, et cela l'a très vite amenée à celle de ses grands-parents. Elle a appris pourquoi les sentiments de culpabilité et de honte coulaient dans ses veines puisque sa grand-mère maternelle venait elle-même d'une naissance hors-mariage. Fortement marquée par cet affront à l'Église, la grand-mère n'a cessé de vivre pour l'approbation de l'extérieur et la peur du regard de l'Autre. Ainsi, dès que sa fille commet l'impardonnable, l'image de la bonne famille chrétienne est entachée. Le personnage principal en subira donc toutes les conséquences et celles-ci l'amèneront à créer un récit où elle se construit en double, c'est-à-dire en projetant une version de soi fictionnalisée. L'absence du père aura été le déclencheur dans sa volonté de remonter la filiation afin de comprendre son identité. N'ayant pas connu son père, elle se l'est imaginé, modelé, construit dans le récit pour qu'il puisse lui permettre de se construire réellement dans la vie. Par conséquent, l'absence de corrélation précise entre l'auteure, la narratrice et le personnage favorise la possibilité de rencontre entre ces deux êtres de papier : le père manquant et Martine Delvaux fictive. Cette rencontre au sein du récit aboutira à une meilleure récupération de son identité et aussi à une acceptation totale de qui elle est : une

femme ayant grandi dans le contexte socio-politique du Québec sans père biologique. Elle est devenue cette femme qui n'a pas écrit seulement pour se comprendre, mais pour comprendre toutes les femmes de sa famille, afin de donner une voix à celles qui ne pouvaient s'exprimer. L'écriture l'a non seulement libérée de la pression matriarcale et religieuse, mais lui a permis aussi de venir en accord total avec son identité en accueillant ces trous comme des parties uniques d'elle. Ce qui n'était pas là, ou ce qui n'a pas été dit a tout autant sa place que ce qui est là ou dit. L'identité accueille autant le plein que le vide.

Dans le chapitre consacré à Georges Perec, la recherche s'oriente sur la construction identitaire en l'absence des deux figures parentales. Cette fois-ci, l'auteur subit une double perte puisque ses parents sont morts durant la Deuxième Guerre mondiale. Il y a une relation très intéressante entre les trois histoires qui se déroulent sous nos yeux et dont le changement de police accentue les effets. À mi-chemin entre le récit fictif et le récit réel se trouve le récit allégorique qui vient déstabiliser tout questionnement lié à la construction identitaire. En effet, que pouvons-nous croire lorsque notre propre mémoire nous fait défaut, lorsque nous confondons rêves, souvenirs réels et souvenirs empruntés à un camarade de classe ? Qui croire ou bien que croire ? Perec se pose ces questions et semble nous dire que, peu importe l'origine du souvenir, une fois qu'il est écrit dans une histoire, il devient fictif. Il ne nous appartient plus. Par contre, le souvenir et les événements réels contribuent à la construction de notre identité. Toutes les références familiales, littéraires et sociales participent de la construction de l'individu qui, arrivé à un certain âge, décide de faire un récit rétrospectif de sa vie. Perec remarque que dans son récit autobiographique, fictionnel et allégorique, il y a bien entendu un dénominateur commun - lui - mais aussi, il n'y a pas de grande différence entre le vrai et le faux, le réel et le fictif, le concret et l'abstrait. Son identité s'est forgée parce qu'il a perdu ses parents, qu'il a vécu avec sa tante, a imaginé des

histoires d'un militaire déserteur usurpant l'identité d'un enfant disparu et a transformé les atrocités des camps de concentration et d'extermination en un village olympique. Tout cela a contribué à la construction de son identité. Il est à la fois le créateur de ses histoires et le personnage dans ses histoires. Il est l'enfant orphelin de guerre, tout comme l'enfant juif envoyé dans les camps. Ce que démontre clairement Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* est que son histoire est aussi l'histoire des autres, et l'histoire des autres est aussi la sienne.

Enfin, dans le chapitre consacré à Annie Ernaux, la construction identitaire en l'absence de la figure parentale se fait parce qu'il y a eu une transcendance des parents à travers la classe sociale. Le personnage, devenu transfuge de classe, évolue dans un monde pour lequel il a dû trouver lui-même les codes et les valeurs. Les parents ne servant plus de référence fiable et étant bien trop figés dans un temps révolu - celui de la guerre -, « Elle » est allée puiser ailleurs ce dont elle avait besoin pour se construire. Cette femme s'est tournée vers la littérature, le cinéma, les philosophes et les sociologues pour nourrir son identité. Tout comme Delvaux, elle partage l'histoire similaire de vivre dans la honte : pour l'une c'était d'en être l'héritière, pour l'autre la créatrice en tombant enceinte et se faisant avorter. « Elle » partage avec Perec le lourd passé et le trauma de la Deuxième Guerre mondiale au sein de la famille, mais y rajoute l'évolution de toutes les autres guerres qui se sont déroulées au cours de sa vie. Sa construction identitaire est le fruit de tous les événements sociaux, économiques, familiaux, culturels, religieux, politiques, bref de tout ce qui constitue la société. Mais tout comme Perec et Delvaux, en projetant une version fictionalisée de soi, elle en devient un être de papier et par conséquent applique la dernière touche à son identité : le passage par la fiction vient sceller son identité. C'est la raison pour laquelle Ernaux termine sa recherche en découvrant qu'une fois que tout individu a vécu tous les événements réels ou fictifs, l'identité,

étant à la fois individuelle et collective, est résumée à un seul élément : la conscience, ou le fait d'être un individu pensant.

Par des voies différentes, les trois auteurs explorent comment l'identité se construit à travers la narration; et les pronoms personnels sujets démontrent la complexité de prendre position dans le récit : qui prend la parole et qui est écrit, raconté, forgé ? La relation entretenue entre les pronoms personnels singuliers montre que pour chaque émetteur, il y a un récepteur. Mais l'émetteur peut à son tour devenir récepteur (c'est ce que Benveniste montrait lorsqu'il parlait de la relation entre le « je » et le « tu »). L'identité fonctionne de la même manière : selon qu'elle est identité émettrice, elle fait face à une identité réceptrice, et vice-versa. Et les deux identités réunies forment une identité observatrice, celle de la troisième personne, l'incarnation du « je » et du « tu » en même temps. C'est la raison pour laquelle les auteurs à l'étude, par l'utilisation des pronoms personnels différents m'ont permis de démontrer l'aboutissement du travail identitaire : une identité singulière en apparence mais plurielle à la base.

Sous couvert d'un « je » Delvaux joue avec les limites de la fiction et de la réalité en introduisant un « je » autofictif. D'ores et déjà, la pluralité de l'individu s'installe dans son récit et, au fil de l'écriture, transforme ce « je » individuel en un « je » pluriel, rassemblant toutes les voix ayant vécu de près ou de loin la même histoire. Avec Delvaux, on commence tout juste à introduire la notion de double fictif, mais qui continue à s'exprimer à la première personne du singulier. Perec impose directement trois voies d'exploration différentes, mais dont la dernière est le résultat des deux premières. Le « il » de sa première partie (ayant lui-même subi une dissociation identitaire) renforce l'idée que le « je » du récit autobiographique n'est pas plus réel ou fictif que le « il », puisque Gaspard Winckler est en quelque sorte le double fictif de Perec. Le travail d'Ernaux a été de se détacher entièrement de son histoire et de la laisser prendre vie dans la fiction. Il ne s'agit

plus de double fictif s'exprimant à la première du singulier ou la troisième, il s'agit exclusivement de la prise en charge du récit par la troisième personne. La mise à distance accentue l'effet que l'identité est devenue personnage elle-même. Longtemps rattachée à l'individu, l'identité est désormais sa propre personne.

Dans un deuxième temps, la mémoire se décline sous plusieurs aspects et touche les thèmes du souvenir, de l'oubli, de l'histoire, de l'espace et du temps. L'ouvrage de Paul Ricœur s'est montré d'un support considérable, car il m'a permis de démontrer comment ce thème a traversé les trois romans. À chaque type de mémoire correspondait un roman à l'étude. Dans *Blanc dehors* il s'agit d'une mémoire qui est détenue par la grand-mère maternelle, avec un accès restreint. La narratrice part à la recherche d'informations sur son passé pour réussir à dénouer les nœuds identitaires auxquels elle fait face dans son présent. D'une part, remonter le fil de la mémoire familiale lui permet de comprendre pourquoi celle-ci est verrouillée, et d'autre part, cela permet de lui donner les outils pour la déverrouiller et par conséquent d'être en pleine possession de son histoire. En d'autres termes, elle reprend le contrôle de son histoire et sera donc capable de l'écrire en fournissant tous les détails qui construiront son personnage et donc modèleront son identité. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, la mémoire individuelle se trouve mêlée à celle de l'autre; et en ce sens, il rejoint la théorie de Ricœur, qui dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, analyse la thèse de Maurice Halbwachs selon laquelle la mémoire est collective. Le souvenir est collectif puisqu'il implique le rôle d'autrui. Et la transition entre mémoire individuelle et mémoire collective surgit du lien qui s'établit entre mémoire et histoire. L'histoire étant constituée des récits des proches, des autres et de son récit, le champ historique découle naturellement de la considération portée à la mémoire. Tout souvenir individuel engendre une appartenance au souvenir commun. La mémoire individuelle est aussi une affaire de mémoire collective. Je pourrais

m'amuser à poser la fameuse question de qui de la poule ou de l'œuf est venu en premier, car du point de vue de la mémoire individuelle et collective, il s'agit du même questionnement : l'une est la condition *sine qua non* de l'autre. Enfin avec Ernaux, la mémoire a désormais dépassé la notion d'individualité et s'inscrit surtout dans le collectif, avec des rapports au temps et à l'espace plus prononcés. C'est ce que Ricœur démontrait lorsque dans la deuxième partie de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, il parlait de temps vécu, de temps cosmique et de temps historique. Le temps vécu et cosmique est symbolisé par notre calendrier grégorien rythmé par les saisons et les événements politiques de la vie sociale, donc un temps qui se base sur le passage cyclique de la nature et celui de l'être humain. Le temps historique s'apparente à celui de l'archive de l'événement; une archive qui ne peut voir le jour que grâce au témoignage de l'individu. En ce sens, *Les Années* est à lui seul un long assemblage de ces trois temps puisqu'on y retrouve à la fois l'énumération des événements socio-politiques, le passage des saisons et des années (souvent soutenues par la description des photographies) et enfin tout cela contribue à élaborer le grand témoignage de toute une vie et d'une époque. Le personnage devient l'un des représentants de ce temps qu'il décrit et pour lequel il cherche en à capturer la valeur unique afin d'en retirer son identité seule (celle de cet espace-temps). Dans ce roman, il ne s'agit plus d'avancer de l'individu vers le collectif, car l'individu est fondu dans le collectif. L'identité du personnage est une portion de l'identité du groupe, de la sphère sociale. Le travail de témoignage dont parlait Ricœur prend donc tout son sens dès lors qu'on comprend que le personnage "Elle" entame le récit de sa vie via l'écriture de la narratrice : elle est un double témoin. Elle est le témoin de sa vie, mais aussi le témoin-représentante de toute une époque, en fait de plusieurs.

Dans un troisième temps, l'absence a été l'un des grands thèmes des romans du corpus. Sans l'absence de la figure parentale, les personnages n'auraient pas entrepris leur écriture et

n'auraient pas remonté le fil de la parenté pour éclairer leur identité. Pour ce faire, les travaux de Dominique Viart et de Laurent Demanze ont beaucoup servi à apporter des éléments de réponse face à des individus qui, à travers le récit, ont privilégié la remise en question de leur héritage familial et de sa transmission. La mémoire familiale rejoint la mémoire collective de toute une génération qui s'interroge sur ses racines, son histoire et donc son identité. Le récit de filiation permet aux écrivains d'ouvrir un champ de possibles jusque-là inimaginables puisque la question mémorielle posait problème. Grâce aux outils de l'autofiction, les individus peuvent désormais se raconter autrement en ajoutant les pièces manquantes de leur puzzle identitaire. C'est la raison pour laquelle l'absence de la figure parentale joue un rôle si important dans l'écriture des romans. Elle a été l'élément déclencheur du récit, dont le but ultime est d'en comprendre les tenants et les aboutissants, mais aussi de voir de plus près de quoi l'identité est constituée. Dominique Viart montre que le récit de filiation est un processus conscient et actif de la part de l'héritier afin de remonter les histoires de ses ancêtres. En explorant les vies de chaque membre de la famille, il rassemble les bribes des mémoires fragilisées ou traumatisées par des événements sociaux, historiques ou familiaux. C'est une écriture qui se veut critique, observatrice, mais aussi inquisitrice : elle est toujours à la recherche d'un moyen pour resserrer l'écart entre le sujet et toute sa filiation. Car, au fond, le sujet ressent une distance générationnelle, mais aussi émotionnelle. Ainsi, en prenant le temps de rassembler les bribes des mémoires ancestrales, il comprend que son travail consiste à se rendre compte que chaque membre de son entourage est une pièce constituante de l'Identité. La filiation qui s'établit entre les membres suggère à plus grande échelle que l'Identité est une notion qui se transmet de génération en génération. L'individu se présente comme le vaisseau ou le porteur de cette dernière et le processus d'écriture entrepris par les trois auteurs en est sa manifestation.

Ce que je retiens de la lecture de ces trois œuvres est que l'identité se construit en permanence et est soutenue par diverses figures parentales : l'autre étant celui qui me permet d'être qui « je » suis et « je » suis celui/celle qui permet à l'autre d'être qui il/elle est. N'oublions pas les explicites de chaque roman : Delvaux termine en disant qu'elle est toutes les femmes qu'elle a pu rencontrer, imaginer ou voir (185); Perec dévoile la véritable cartographie cachée derrière l'idéal du village olympique; et enfin Ernaux conclut sur sa volonté de sauver son identité à travers l'écriture. Car, en somme, c'est ce que font les trois auteurs : sauvegarder et sauver une partie d'eux à travers l'écriture. Ils ne souhaitent pas que leur absence se transforme en un creux, comme l'absence de la figure parentale a pu laisser un vide en eux. Or, en remontant à l'origine de l'absence, du trou mémoriel causé par les atrocités des guerres ou bien en nommant les non-dits et les silences pesant sur la conscience, les écrivains se créent une identité délestée des contraintes familiales. En parlant des choses honteuses et refoulées par les ancêtres (ou par soi-même), le sujet contemporain révèle au grand jour toutes les parties de son identité. Il procède à l'accueil de toute son histoire, pas seulement celle qui devait être transmise. Il est en charge de cet héritage; mais en comblant les lacunes de son histoire, il devient un héritier actif et complet. Dans *Blanc dehors* par exemple, en s'imaginant son père sous toutes les coutures, Delvaux ne subit plus le choix imposé par la grand-mère d'ignorer l'existence de celui-ci. Pour être la créatrice de son identité, il fallait que Delvaux soit la créatrice de son père. Il n'était plus question d'être le fruit d'un acte défendu, mais au contraire d'inverser l'histoire en devenant la source créatrice elle-même. Autrement dit, littérairement, elle ne vient pas de son père, car son père vient d'elle. Par conséquent, elle est maître de son personnage, de son histoire et de son identité. Avec Perec, j'ai retrouvé la même idée de création de soi à travers l'écriture. Orphelin de ses deux parents, il a dû se construire lui-même, en s'appropriant toutes les figures parentales possibles (réelles, littéraires et imaginaires). Il a même

fini par se transformer en personnage sous le nom de Gaspard Winckler. Toutes les histoires qu'il s'est racontées font désormais partie intégrante de son identité. Il est cet homme caméléon, ce corps identitaire d'où émanent d'autres identités. Enfin Ernaux ferme ce cercle de construction identitaire, puisqu'elle laisse entièrement la place à l'idée qu'il existe une seule et unique entité qu'elle nomme conscience. Son corps, son expérience, ses histoires sont au service de cette identité unique.

Grâce à l'étude de ces trois romans, ma recherche vient combler une case sur l'échiquier de la compréhension des récits de filiation : les sujets contemporains partent à la quête de leur passé pour se rendre compte que le cheminement identitaire n'aura pas de point final. Il est par définition perpétuel, cyclique et répétitif puisque l'identité n'appartient à personne si ce n'est qu'à elle-même. Les personnages ou individus sont à son service. Les individus construisent leur identité au fur et à mesure avec l'écriture, mais une fois le récit achevé, c'est l'identité qui prend le dessus et s'exprime pleinement : ils ont porté et nourri cette identité pour qu'elle puisse évoluer seule et ce à travers le récit. Par l'écriture les auteurs se constituent aussi des témoins.

En somme, la construction de soi en l'absence de la figure parentale s'avère plutôt être la construction *du* soi en l'absence de la figure parentale. Au départ de cette étude, je me suis demandé quelles étaient les composantes caractéristiques de la construction du personnage. J'entendais par le soi, l'individualité, le caractère, la façon d'appréhender le monde à travers le prisme de l'absence de figure parentale. Indirectement, je voulais comparer ces individus-là à des individus ayant grandi avec la présence d'un parent. Cependant, au cours de mes recherches je me suis rendu compte que la question ne résidait pas en une comparaison entre absence et présence parentale – ce qui demandait une recherche plus empirique du sujet –, mais sur une attention plus directe et profonde portée à ce que je labélisais comme négatif : le manque, le vide, l'absence. Je

souhaitais savoir quel type d'individu les personnages étaient à la lumière d'un trauma, tel que l'absence de la figure parentale. Est-ce que cette absence avait un impact considérable sur la construction de leur identité et si oui dans quelle mesure cela se manifestait ?

Indirectement, je parlais avec des idées préconçues, car il me semblait qu'il était probable que cette absence eût un impact significatif sur leur identité. Ma recherche a cependant dépassé mes attentes en révélant que la notion d'identité telle que je la concevais n'était en rien reliée à la personne. En d'autres termes, l'identité est une notion fluctuante non rattachée au sujet. Ce n'est pas le sujet qui définit son identité, mais l'identité qui définit le sujet. Mes auteurs ont touché du doigt cette notion puisque Delvaux avait commencé à comprendre le principe de construction fictive du père et donc de soi; Perec à rompre le concept de dualité qui alimente le couple réalité-fiction; et Ernaux à mettre en mots l'expérience de la dissociation de soi d'avec son esprit pensant. Par conséquent, il s'agit plus de montrer ce qui est au cœur de l'individu en quête de compréhension identitaire, à savoir qu'il n'est pas celui qui dicte son identité, car c'est l'identité qui le gouverne. L'identité se présente comme un concept construit à partir d'expériences, alors qu'en réalité, elle est déjà le résultat de ces expériences. L'individu a besoin de faire le cheminement de dissection des expériences passées pour réussir à la comprendre et avec un peu de chance, l'atteindre.

Mes hypothèses de départ étaient les suivantes : en quoi l'absence de la figure parentale impacte-t-elle la construction identitaire du sujet? Est-ce que le manque de repère(s) influence les caractéristiques du sujet? Au premier abord, il semble que la réponse soit oui : le manque d'une figure parentale impacte grandement la construction identitaire de l'individu. On le remarque chez Delvaux et Perec. Le rapport entretenu avec la réalité n'est pas le même que celui entretenu par Ernaux qui, au contraire, avait ses deux parents. Seulement, il s'agit dans ce cas-ci d'une absence

figurative puisque, dans ce roman, les parents ne répondent en aucun cas aux troubles que traverse la jeune fille, comme lors de son avortement. Ils sont complètement retirés de la sphère personnelle de leur fille. C'est donc au travers de ces lectures et expériences qu'elle forgera sa propre identité.

Comme le disait Proust, « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir » (222). La reconnexion avec soi-même passe par une mise en scène de soi à travers les filtres de la fiction. Les romans à l'étude offrent la possibilité autant aux narrateurs qu'aux personnages d'établir un lien entre eux pour mieux comprendre la profondeur de la constitution intrinsèque de l'individu. Il ne s'agit pas de considérer ces deux entités distinctes l'une de l'autre, mais au contraire, de les voir comme alliées et indissociables : le narrateur permettant de raconter ce que le personnage ne pouvait dire et le personnage permettant de montrer ce que le narrateur ne pouvait regarder. C'est comme le rappelle Dominique Viart dans son chapitre « Filiations littéraires », « tout lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de lui-même » (131). C'est ce qu'il appelle « l'axiome de Proust » (130). Ainsi tout narrateur est, quand il écrit, le propre écrivain de lui-même. Et cette constatation peut se prolonger jusqu'aux auteurs de mes romans à l'initiative de ces projets d'écriture où ils deviennent des écrivains contemporains à la fois critique de leur héritage – familial, social, littéraire, culturel, etc. – et d'eux-mêmes. Il y a donc un dialogue au travers d'intertextualités autant externes qu'internes où s'établit la construction identitaire du sujet contemporain. Ce dernier en quête de soi aboutit à sa propre connaissance à force de se construire, autrement dit de s'écrire. Comme le dit si bien le proverbe français, « C'est en forgeant

qu'on devient forgeron »; c'est donc en (s')écrivain qu'on devient écrivain et par conséquent maître de sa propre histoire, *ipso facto* de son identité.

Cette recherche a mis en avant le fait que tout individu est le vecteur d'une seule et même identité en perpétuelle évolution (et ce par les différentes « fonctions » que l'individu arbore au cours de sa vie, tel qu'illustré par « Elle » dans *Les Années*). Peu importe sous quel angle on souhaite l'observer, l'individu est traversé par de multiples histoires (personnelles, familiales, littéraires, imaginaires) et toutes se rencontrent, se connectent. Par conséquent l'identité de chacun des auteurs est le résultat d'autres identités réelles et fictives qui permettront à leur tour de contribuer à la construction identitaire d'autres individus. Ainsi, forts des connaissances sur le fonctionnement cyclique et répétitif auquel prend part chaque être humain, je me demande quelle forme prendra la nouvelle écriture, un nouveau genre émergeant à la suite de la crise sanitaire. Nous avons tous été touchés par cette dernière et il est indéniable que du point de vue identitaire elle a marqué les esprits. Mais à quel degré cette nouvelle guerre a-t-elle impacté le sujet ? Qui de l'individu, de ses ascendants et de ses descendants est désormais l'héritier problématique ? `

## Bibliographie

### CORPUS :

Delvaux, Martine. *Blanc dehors*, Hélio trope, 2015.

Ernaux, Annie. *Les Années*, Gallimard, 2008.

Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

### ARTICLES :

Aubert, Nathalie. « Proust et le paysage dans “Du côté de chez Swann” », *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 12, 2015, pp. 155-167.

Bacholle-Bošković, Michèle. « Ph-auto•bio•graphie : écrire la vie par des photos (Annie Ernaux) », *Women in French Studies*, vol. 21, 2013, pp. 79-93.

Baisnée, Valérie. « “I am She who does not speak about herself”: Annie Ernaux’s Impersonal Autobiography *The Years* », *European Journal of Life Writing*, vol. 7, 2018, pp. 72-89.

Barash, Jeffrey A. « L’abîme de la mémoire. La mémoire collective entre expérience personnelle et identité politique », *Cités*, vol. 1, no. 29, 2007, pp. 105-116.

Barthes, Roland. « L’effet de réel », *Communications*, vol. 11, 1968, pp. 84-89.

Bary, Cécile de. « L’écriture de soi et les autres ». *Acta fabula*, vol.8, n° 5, 2007.

---. « L’écriture ou la voix », *Poétique*, no. 175, 2014, pp. 59-72.

Bellos, David. « Les “erreurs historiques” dans *W ou le souvenir d'enfance* à la lumière du manuscrit de Stockholm », *Georges Perec et l'histoire*, actes du colloque international, Université de Copenhague, du 30 avril au 1<sup>er</sup> mai 1998.

Campaignolle-Catel, Hélène. « La lettre : désoblitération », *Poétique*, vol. 1, no. 149, 2007, pp. 85-106.

Cantin, Stanislas. « La mémoire et la réminiscence d’après Aristote », *Laval théologique et philosophique*, vol. 11, no. 1, 1955, pp. 81-99.

Chambers, Ross. « A Poetics of Quandary. Perec’s *W ou le souvenir d'enfance* and the Figure of Assemblage », *French Forum*, vol. 31, no. 2, 2006, pp. 53-80.

Cliche, Marie-Aimée. « Morale chrétienne et “double standard sexuel”. Les filles-mères à l’hôpital de la Miséricorde à Québec 1874-1972 » *Histoire sociale -Social History*, vol. 24, no. 47, 1991, pp. 85-125.

- . « Les filles-mères devant les tribunaux du Québec, 1850-1969 », *Recherches sociographiques*, vol. 32, no. 1, 1991, pp. 9-42.
- Compagnon, Antoine. « Désécrire la vie », *Critique*, no. 740-741, 2009, pp. 2-8.
- Crossley, Elizabeth “Autobiography and Responsibility: Georges Perec’s *W ou le souvenir d’enfance*”, *Comparative Critical Studies*, vol. 1, no. 3, 2004, pp. 279-293.
- Decout, Maxime. « Georges Perec : la judéité de l’autre », *Roman 20-50*, vol. 49, no. 1, 2010, pp. 123-134.
- Delvaux, Martine. « Annie Ernaux : Écrire *L’Événement* », *French Forum*, vol. 27, no. 2, 2002, pp. 131-148.
- . « Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marc Marie : *L’Usage de la photo* », *French Forum*, vol. 31, no. 3, 2006, pp. 137-155.
- Escobar, Matthew. “X: identity, Reflexivity and Potential Space in Perec’s *W ou le souvenir d’enfance* and Gide’s *Les Faux-Monnayeurs*”, *The Romanic Review*, vol. 98, no. 4, 2007, pp. 413-433.
- Fabre, Paul. « Théorie du nom propre et recherche onomastique », *Cahiers de praxématique*, vol. 8, 1987, pp. 9-25.
- Freeman, Tabitha. “Psychoanalytic Concepts of Fatherhood: Patriarchal Paradoxes and the Presence of an Absent Authority”, *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 9, no. 2, 2008, pp. 113-139.
- Fort, Pierre-Louis. « “La filiation inversée : Annie Ernaux et le “Corps Glorieux” », *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 62, no. 2, 2008, pp. 188-199.
- Gasparini, Philippe. « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, no. 97, 2011, pp. 11-24.
- Gori, Roland. « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 1, no. 67, 2003, pp. 100-108.
- Guneratne, Kristy. “Left Behind: Memory, Laterality and Clinamen in Georges Perec’s *W ou le souvenir d’enfance*”, *Romance Studies*, vol. 21, no. 1, 2006, pp. 29-39.
- Havercroft, Barbara. « Dire l’indicible : Trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, vol. 2, no. 40, 2005, pp. 199-132.
- Hugueny-Léger, Elise. « “En dehors de la fête” : entre présence et absence, pour une approche dialogique de l’identité dans *Les Années d’Annie Ernaux* », *French Studies*, vol. 66, no. 3, 2012, pp. 362-375.

- Huglo, Marie-Pascale. « Mémoire de la disparation : *Récits d'Ellis Island, l'album* », *Protée*, vol. 32, no. 1, 2004, pp. 7-14.
- Imbert, David C. « Mémoire et utopie dans *W ou le souvenir d'enfance* », *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, no. 16, 2011, pp. 139-150.
- Jourdain, Anne et Sidonie Naulin. « Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu », *Idées économiques et sociales*, vol. 4, no. 166, 2011, pp. 6-14.
- Jordan, Shirley. "Writing Age: Annie Ernaux's *Les Années*", *Modern Language Studies*, vol. 47, no. 2, 2011, pp. 138-149.
- Jurt, Joseph. « La transmission d'une expérience de dominés : Pierre Bourdieu, Annie Ernaux », *Imaginaire et transmission. Mélanges offerts à Gérard Peylet*, Lhermitte, A., Règnier, A., Bohler, D., Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, pp. 95-110.
- Kawakami, Akane. "Annie Ernaux, 1989: Diaries, Photographic Writing and Self-Vivisection", *Nottingham French Studies*, vol. 53, no. 2, 2014, pp. 232-246.
- Kiran Eziler, Ayse. « Une autobiographie et une Identité », *Hacettepe University Journal of Faculty of Letters*, vol. 29, no. 1, 2012, pp. 155-170.
- Kritzman, Lawrence D. "Remembrance of Things Past. Trauma and Mourning in Perec's *W ou le souvenir d'enfance*", *Journal of European Studies*, vol. 35, no. 2, 2005, pp. 187-200.
- Landragin, Frédéric et Noalig Tanguy. « Référence et coréférence du pronom indéfini on », *Langages*, vol. 3, no. 195, 2014, pp. 99-115.
- Lapointe, Martine-Emmanuelle et Laurent Demanze. « Présentation : figures de l'héritier dans le roman contemporain », *Études françaises*, vol. 45, no. 3, 2009, pp. 5-9.
- Lebon, Stéphanie. « Proust et l'esthétique du temps dans *À la Recherche du temps perdu* », *Revista de lenguas modernas*, no. 24, 2016, pp. 43-61.
- Lecarme, Jacques. « La page des sports », *Magazine littéraire*, no. 316, 1993, pp. 40-42.
- Lejeune, Philippe. « La rédaction finale de *W ou le souvenir d'enfance* », *Poétique*, no. 133, 2003, pp. 73-107.
- . « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, vol. 1, no. 149, 2007, pp. 3-14.
- Mandel, Nadine. "The Illusion of Subjectivity", *Poetics*, vol. 7 no. 3, 1986, pp. 527-545.
- McAnally, Deirdre. « Fabrication, déchiffrement, et chiasme : l'autobiographie dans *W ou le souvenir d'enfance* et *53 jours* de Georges Perec », *Romance Studies*, vol. 29, no. 1, 2011, pp. 19-26.

- Meizoz, Jérôme. « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 2, no. 6, 2010, pp. 113-117.
- Menès, Martine. « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 2, no. 56, 2004, pp. 21-24
- . « Qu'est-ce qu'un père ? », *Psychologie clinique*, vol. 2, no. 36, 2013, pp. 194-206.
- Mennan, Zeynep. « Une autobiographie atypique : *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, vol. 23, no. 1, 2006, pp. 45-55.
- Mills, Sean. « Québécoises deboutte. Le Front de libération des femmes du Québec, le Centre des femmes et la nationalisme », *Mens*, vol. 4, no. 2, 2004, pp. 183-210.
- Molino, Jean. « Le nom propre dans la langue », *Langages*, no. 66, 1982, pp. 5-20.
- Olivo-Poindron, Isabelle. « Du moi humain au moi commun : Rousseau lecteur de Pascal » *Les études philosophiques*, vol. 4, no. 95, 2010, pp. 557-595.
- « Père et Nom(s)-du-Père (3<sup>e</sup> partie) », *Psychanalyse*, vol. 2 no. 15, 2009, pp. 123-134.
- Perrin, Jean-François. « La scène de ressouvenir dans *Jean Santeuil* », *Roman 20-50*, vol. 1, no. 67, 2019, pp. 49-60.
- Pomeau, René. « *Jean Santeuil* et le temps retrouvé » *Littératures 5*, 1957, pp. 59-66.
- Rabatel, Alain. « La fictionnalisation des paroles et des gestes. *Les Années d'Annie Ernaux* », *Poétique*, no. 173, 2013, pp. 105-123.
- Rassial, Jean-Jacques. « Le nom de l'autre en tant qu'il n'existe pas », *Figures de la psychanalyse*, vol. 2, no. 34, 2017, pp. 189-194.
- Reboul, Anne-Marie. « Douleur et violence dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec », *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, no. 24, 2009, pp. 185-200.
- Reagan, Charles. « Réflexions sur l'ouvrage de Paul Ricœur : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* », *Transversalités*, vol. 2, no. 106, 2008, 165-176.
- Romeral, Francisca. « Les années 80 et l'épanouissement de l'autofiction : Annie Ernaux et *Alii* », *Intercâmbio*, vol. 6, 2013, pp. 136-157.
- Rubin, Eric B. "Georges Perec, Lost and Found in the Void: The Memoirs of an Indirect Witness", *Journal of Modern Literature*, vol. 37, no. 3, 2014, pp. 111-126.
- Sanchez Hernández, Ángeles. « L'auto-socio-biographie d'Annie Ernaux, un genre à l'écart », *Anales de filología francesa*, no. 25, 2017, pp. 187-205.

- Scheindlin, Noam. "Between Narration and Experience. The Speaker in Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance*", *Orbis Litterarum*, vol. 72, no. 5, 2017, pp. 353-383.
- Sirvent, Michel. "An Auto-bio-graphy: *W ou le souvenir d'enfance* or the Space of the Double Cover", *Sites*, vol.1, no. 2, 1997, pp. 461-480.
- . « Blanc, coupe, énigme : "auto(bio)graphies". *W ou le souvenir d'enfance* », *Littérature*, no. 98, 1995, pp. 3-23.
- Spiro, Joanna. "The Testimony of Fantasy in Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance*", *The Yale Journal of Criticism*, vol. 14, no. 1, 2011, pp. 155-154.
- Strasser, Anne. « L'énonciation dans *Les Années*. Quand les pronoms conjuguent mémoire individuelle et mémoire collective », *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XXe siècle*, vol. 2, no. 54, 2012, pp. 165-175.
- Théry, Irène. « Le nom, entre préséance et préférence », *Travail, genre et sociétés*, vol. 7, no. 1, 2002, pp. 189-197.
- Thomas, Lyn. « À la recherche du moi perdu: memory and mourning in the work of Annie Ernaux », *The Journal of Romance Studies*, vol. 8, no. 2, 2008, pp. 95-112.
- Tupinier, Georgette. « La digitale de *Jean Santeuil* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 5/6, 1971, pp. 950-964.
- Vanier, Alain. « Homme/père », *Figures de la psychanalyse*, no. 5, 2001/2, pp. 127-137.
- Viart, Dominique. « Héritage et filiation. Entretien avec Pierre Michon », *Société roman 20-50*, vol. 2, no. 48, 2009, pp. 13-20.
- . « Histoire littéraire et histoire contemporaine », *Tangence*, no. 102, 2013, pp. 113-130.
- . « Au risque du contemporain. Pour une critique des enjeux », *Les Temps modernes*, vol.1, no. 672, 2013, pp. 242-253.
- . « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, no. 3, 2009, pp. 95-112.
- Wagner, Frank. « Troubles dans la relation de personne », *Poétique*, vol. 2, no. 178, 2015, pp. 275-296.
- . « Des coups de canif dans le contrat de lecture », *Poétique*, vol. 4, no. 172, 2012, pp. 387-407.
- Wagstaff, Peter. "Utopia and Autobiography: Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance*", *Utopian Studies*, vol. 8, no. 2, 1997, pp. 87-103.

Werbe, Charlotte F. "Traumatic Memory and Bodily Inscription in Georges Perec's *W ou le souvenir d'enfance* and Philippe Grimbert's *Un secret*", *Journal of Literature and Trauma Studies*, vol. 3, no.1, 2014, pp. 23-42.

Yücedağ, Seçil. « Une nouvelle forme d'autobiographie dans *Les Années* d'Annie Ernaux : Autobiographie impersonnelle », *SEFAD*, 2017, no. 38, pp. 381-392.

Yvan, Frédéric. « Lettres de lieux, ruines et figures du réel », *Savoirs et clinique*, vol. 1, no. 15, 2012, pp. 157-167.

Zafiropoulos, Markos. « L'idéalisation religieuse du nom du père, la manie de la terreur et le retour de l'athéisme freudien », *Figures de la psychanalyse*, vol. 2, no. 34, 2017, pp. 175-188.

Zéphir, Jacques J. « Nature et fonction de la mémoire dans *À la recherche du temps perdu* », *Philosophiques*, vol. 17, no. 2, 1990, pp. 147-168.

Zoja, Luigi. « La relativité de l'identité masculine et de la paternité », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 1, no. 141, 2015, pp. 69-88.

#### LIVRES ET CHAPITRES :

Abraham, Nicolas et Maria Torok (dirs). *L'Écorce et le noyau*, Flammarion, 2009.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972.

---. « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, pp. 63-69.

---. *Poétique du récit*, Seuil, 1977.

---. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975.

Béhar, Stella. *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, Peter Lang, 1995.

Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*, Gallimard, 2008 (1980).

---. *L'Attente, l'oubli*, Gallimard, 1962.

Bellos, David. *Georges Perec: A Life in Words*, Harvill, 1993.

Blanche-Benveniste, Claire. « Le pronom *on* : propositions pour une analyse », *Les Cahiers de Fontenay n°46-48 : Mélanges offerts à Maurice Molho*, Chevalier, J-C., Delpont, M.-F., et Vich-Campos, M. (éds), ENS Éditions, 1987, pp. 15-30.

Benveniste, Émile. « L'homme dans la langue », *Problèmes de linguistique générale I*. Gallimard, 1976, pp. 223-285.

- . *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, 1980.
- Blanckeman, Bruno. *Les Fictions singulières. Étude sur le roman contemporain*, Critique, 2002.
- , Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dirs.). *Le Roman français au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- et Barbara Havercroft (dirs.). *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Sorbonne Nouvelle, 2013.
- et Jean-Christophe Millois (dirs.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinction*, Minuit, 1979.
- . *Le Sens pratique*, Minuit, 1980.
- et Jean-Claude Passeron. *Les Héritiers*, Minuit, 1964.
- Burgelin, Claude. *Georges Perec*, Seuil, 1988.
- Caruth, Kathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, 1996.
- Changeux, Jean-Pierre et Paul Ricœur. *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Odile Jacob, 1998.
- Chauvin, Andrée. *Leçon littéraire sur W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec*, PUF, 1997.
- Chiantaretto, Jean-François. *Écritures de soi, écritures des limites*, Hermann, 2014.
- Clément, Murielle Lucie et Sabine van Wesemael. *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, vol. 1-2, Harmattan, 2008.
- Dagny, Isabelle. *Étude sur W ou le souvenir d'enfance*, Ellipses, 2002.
- Deguy, Michel. *Figurations*, Gallimard, 1969.
- Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*, Minuit. 1993.
- Deltel, Danielle. « Colette : l'autobiographie prospective », *Autofiction & Cie*, Doubrovksy, S., Lecarme, J., et Lejeune, P. (dirs), *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 1993, pp. 123-134.

- Demanze, Laurent. *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon, José Corti*, 2008.
- et Dominique Viart (dirs). *Fins de la littérature ?* vol.1, Armand Colin, 2011.
- . *Fins de la littérature ?* vol.2, Armand Colin, 2011.
- Devésa, Jean-Michel, (ed). *Littérature du moi, autofiction et hétérographie dans la littérature française et en français du XXe et du XXIe siècles*, Presses universitaires de Bordeaux, 2015.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*, Gallimard, 1977.
- . « Textes en main », *Autofictions & Cie Pièce en cinq actes*, Dobrovksy, S., Lecarme, J., et Lejeune, P. (dirs), Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, pp. 207-218.
- Dosse, François. *Le Pari biographique. Écrire une vie*, La Découverte, 2005.
- Ernaux, Annie. *Écrire la vie*, Gallimard, 2011.
- . *Esquisse pour une auto-analyse*, Raisons d’agir éditions, 2004.
- . « Vers un je transpersonnel », *Autofiction & Cie*, Dobrovksy, S., Lecarme, J., et Lejeune, P. (dirs), Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, pp. 219-221.
- Ey, Henri. *La Conscience*, 1963, Desclée De Brouwer, 1983.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, 1975.
- Fort, Pierre-Louisi et Violaine Houdart-Merot (dirs). *Annie Ernaux. Un engagement d’écriture*, Sorbonne Nouvelle, 2015.
- Freud, Sigmund. *Inhibition, symptôme et angoisse*, P. Jury et E. Fraenkel (trad.), PUF, 1951.
- Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, 2004.
- Genette, Gérard. *Figures III*, Seuil, 1972.
- . *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.
- Goldmann, Lucien. *Sociologie du roman*, Gallimard, 1964.
- Havercroft, Barbara, P., Michelucci, et P. Riendeau, (dirs.). *Le Roman français de l’extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Nota bene, 2010.
- Hubier, Stéphane. *Littérature intimes : les expressions du moi de l’autobiographie à l’autofiction*, Armand Colin, 2003.

- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963.
- Kahn, Robert et Laurence Macé (dirs). *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015.
- . « L'autofiction, un mauvais genre ? », *Autofiction & Cie*, Doubrovksy, S., Lecarme, J., et Lejeune, P. (dirs), Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, pp. 227-249.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, 1988.
- Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, 1971.
- . *Écrire sa vie : du pacte au patrimoine autobiographique*, Mauconduit, 2015.
- . « L'irréel du passé », *Autofictions & Cie*. Doubrovsky, S., Lecarme, J. et Lejeune, P. (dirs), Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, pp. 19-42.
- . *Je est un autre*, Seuil, 1980.
- . *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, P. O. L, 1991.
- . *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- . « La rédaction finale de *W ou le souvenir d'enfance* », *Poétique*, no. 133, 2003, pp. 73-107.
- Lipovetsky, Gilles. *L'Ère du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983.
- Lucie Clément, Murielle et Sabine van Wesemael. *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XXe et XXIe siècle : la figure du père*, vol. 1, L'Harmattan, 2008.
- . *Relations familiales dans les littératures françaises et francophones des XXe et XXIe siècle : la figure de la mère*, vol. 2, L'Harmattan, 2008.
- Lukács, Georg. *La Théorie du roman*, Gonthier, 1963.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, 1979.
- Magné, Bernard. *Georges Perec*, Nathan, 1999.
- Milly, Jean. *Poétique des textes*, Armand Colin, 2014 (2010).
- Montfrans, Manet van. *La Contrainte du réel*, Rodopi B. V., 1999.
- Oulipo. *La Littérature potentielle. Créations re-crétions récrétions*, Gallimard, 1973.

- Perec, Georges. *Je me souviens*, Hachette, 1978.
- . *Le Condottière*, Seuil, 2012.
- . « Récit d'Ellis Island », *Œuvres II*, Christelle Reggiani *et al.* (dir), Bibliothèque de La Pléiade, 2017.
- Pontalis, Jean-Bertrand et Jean Laplanche, « Conscience », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses universitaires de France, 1967, pp. 94-98, 1990.
- Proust, Marcel. « Du côté de chez Swann », *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Bibliothèque de La Pléiade, 1987, pp. 1-420.
- Pluvinet, Charline. *Fictions en quête d'auteur*, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Rabaté, Dominique et Dominique Viart (dirs). *Écritures Blanches*, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2009.
- Rivière, Mireille. « L'autobiographie comme fiction », *Cahiers Georges Perec*, no. 2, (1988) édité par Université de Paris, 1998.
- Ricœur, Paul. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2003.
- . *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1972.
- Robin, Régine. « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », *Autofiction & Cie*, Doubrovksy, S., Lecarme, J., et Lejeune, P. (dirs), *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes*, 1993, pp. 73-87.
- . *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*, XYZ, 2005.
- . *La Mémoire saturée*, Stock, 2003.
- . *La Québécoise*, XYZ, 1983.
- . *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Préambule, 1989.
- Roche, Anne. *W ou le souvenir d'enfance*, Folio/Foliothèque, 1997.
- Rubino, Gianfranco et Dominique Viart (dirs). *Écrire le présent*, Armand Colin, 2012.
- Sigmund Freud. « Les souvenirs écrans », *Névrose, Psychose et Perversion*. PUF, 1973.

Smith, Sidonie, and Julia Watson. *Reading Autobiography: A guide for Interpreting Life Narratives*, 2<sup>nd</sup> Ed, University of Minnesota Press, 2010.

Strasser, Anne. « De l'autobiographie à l'autofiction : vers l'invention de soi », *Autofiction(s)*, Burgelin, C., Grell, I., et R-Y., Roche (dirs.), Colloque de Cerisy, 2008.

Todorov, Tzvetan. *Bakhtine, le principe dialogique*, Verdier, 1988.

---. *Nous et les autres*, Seuil, 1989.

Viart, Dominique (dir). *Écritures contemporaines 1. Mémoire du récit*, Lettres modernes Minard, 1998.

Viart, Dominique. « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Viart, D., Baetens, J. (dirs), Lettres modernes Minard, 1999, pp. 105-123.

---. *Le Roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Armand Colin, 2011.

--- et Bruno Vercier. *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, Bordas, 2008.

Vilain, Philippe. *L'Autofiction en théorie : suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Transparence, 2009.

Willging, Jennifer. *Telling Anxiety. Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert*, University of Toronto Press, 2007.

#### THÈSES ET MÉMOIRES DE MAÎTRISE :

Bernadet, Marie-Hélène. « Analyse de l'écriture d'Annie Ernaux dans *La Place* et *La Honte* », *Entre littérature et sociologie*, 2012, Université de Stockholm, Mémoire de recherche.

Collins, Maxime. « Autobiographie, autofiction et "Roman du Je" suivi de *Comme si de rien n'était* », 2010, Université McGill, Mémoire de recherche.

Colona, Vincent. « L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature », 1989, Écoles des Hautes Études en Sciences Sociales, Thèse de doctorat.

Clouâtre, Mélanie. « Saisir la réalité de sa mort par l'écriture photographique. Études des relations intermédiaires entre la photographie et l'écriture dans *L'Usage de la photo* et *Les Années d'Annie Ernaux* », 2011, Université McGill, Mémoire de recherche.

Peric, Katarzyna. « La trajectoire vers soi (et vers les autres) : rapports entre le texte et l'image photographiques dans les récits autobiographiques d'Anny Duperey et Annie Ernaux », 2017, University of Toronto. Thèse de doctorat.

Rouhana, Samar. « Remise en question et quête identitaire dans l'œuvre autobiographique d'Annie Ernaux », 2008, Université Saint-Esprit de Kaslik, Thèse de doctorat.

Sylveser, Katelyn. « L'autobiographie "collective" d'Annie Ernaux : une étude féministe de l'instance narrative dans *Les Années* ». 2011, Université d'Ottawa. Mémoire de recherche.

#### SITES INTERNET ET AUTRES :

Demeule, Fanie. « Entrevue avec Martine Delvaux : écrire l'absence dans *Blanc dehors* », *Chez le fil rouge*, 2015, <https://chezlefilrouge.co/2015/09/25/entrevue-avec-martine-delvaux-ecrire-labsence-dans-blanc-dehors/>. Accès le 27 mars 2022.

Dupuis, Serge. « Orphelins de Duplessis », *L'Encyclopédie Canadienne*, 2020, *Historica Canada*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/orphelins-de-duplessis-1>. Accès le 27 mars 2022.

Desmeules, Christian. « Martine Delvaux : la tache originelle », *Le Devoir*, 2015, <https://www.ledevoir.com/lire/449768/litterature-quebecoise-martine-delvaux-la-tache-originelle>. Accès le 27 mars 2022.

Laouyen, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique ». *Acta fabula*, 1999, <https://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>. Accès le 27 mars 2022.

Le Musée Olympique Service éducatif et culturel. « L'histoire de la flamme olympique », *Olympic.org*. <https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/Documents/Document-Set-Teachers-The-Main-Olympic-Topics/La-flamme-olympique-et-le-relais.pdf>. Accès le 27 mars 2022.

Magritte, René. *La trahison des images*, 1929, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Moricheau-Airaud, Bérengère. « Propriétés stylistiques de l'auto-sociobiographie : l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux, *Contextes*, 02 janv. 2017, <https://journals.openedition.org/contextes/6235>. Accès le 27 mars 2022.

Meconnus2. « "Blanc dehors" : Deux journalistes, deux points de vue », *Les Méconnus*, 2015, <https://lesmeconnus.net/blanc-dehors-deux-journalistes-deux-points-de-vue/>. Accès le 27 mars 2022.

Nadeau, Jean-François. « La famille sans compter », *Le Devoir*, 2012, <https://www.ledevoir.com/lire/347365/la-famille-sans-compter>. Accès le 27 mars 2022.

Veran, Sylvie. « Les enfants volés de la dictature argentine », *Téléobs*, 2016, <https://teleobs.nouvelobs.com/la-selection-teleobs/20161007.OBS9506/les-enfants-voles-de-la-dictature-argentine.html>. Accès le 27 mars 2022.

Viart, Dominique. « “Nous sommes des crapules romanesques”. La littérature contemporaine et la tentation romanesque », *Temps zéro*, no. 8, 2019.

<https://tempszero.contemporain.info/document1194>. Accès le 27 mars 2022.

*The Bible*. Ed. Louis Segond, *WordProject*, 2021,

<https://www.wordproject.org/bibles/fr/index.htm>. Accès le 27 mars 2022.