

Tu Hanh Nguyen  
Université de Montréal

## Le temps matériel d'Ernaux

Puisqu'est contemporain « ce qui est de notre temps<sup>1</sup> », penser le contemporain en littérature conduit inévitablement vers des considérations non seulement temporelles, mais encore énonciatives. *Notre temps*, cette expression toute simple déploie sans contredit un présent de l'énonciation, mais également une instance d'énonciation, une subjectivité, par le possessif *notre*. Une double inscription découle de ce *notre temps*, essentiellement relatif : d'abord en ce qui concerne le substantif *temps*, et ensuite le sujet; le présent, mais surtout *la présence*. L'indice énonciatif inscrit nécessairement la littérature que nous questionnons dans une perspective historique.

Alors que des écrivains contemporains tels que Pierre Michon, Richard Millet ou Pierre Bergounioux choisissent d'aborder leur temps dans un

---

1. Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, version électronique sur CD-ROM 1.3, 1996-1997.

autre temps, en fouillant le passé, en interrogeant l'héritage laissé<sup>2</sup>, Annie Ernaux plonge plutôt à pieds joints dans le présent d'une écriture diariste, genre qu'elle affectionne particulièrement. Avec ses journaux « extimes<sup>3</sup> » *Journal du dehors*, paru en 1993 chez Gallimard, et *La Vie extérieure*, paru en 2000, le quotidien n'est toutefois pas consigné par ce « je » conventionnel qui se met en scène. Le présent dont il est question dans ces journaux extimes ne semble pourtant pas étranger à la phénoménologie, un présent compris comme « présence au monde », appréhendé par une intuition sensible, par un sujet qui prend conscience de la réalité immédiate telle qu'elle se manifeste « du dehors ». La notion de présence est encore présence à quelque chose et oppose un présent personnel à ce qui l'environne, ou encore inscrit une conscience consciente de quelque chose; mais lorsque les choses apparaissent d'abord hors de toute présence, dans l'absence d'un « je » énonciateur, une certaine résistance s'offre au lecteur.

En empruntant une focalisation externe et impersonnelle, les journaux extimes appellent donc une réflexion sur cette conscience qui se dérobe, sur cette présence absente, sur la valeur temporelle d'un tel présent, non sans conséquence sur la narration. Celle-ci se voit évidemment marquée par la discontinuité dans cet effacement d'un sujet unificateur. Comment alors lire ces fragments qui ne se réclament d'aucune façon de la poésie? Des considérations temporelles et génériques, intrinsèquement reliées ici, s'imposent forcément comme cadre d'analyse de cette écriture morcelée.

---

2. Plusieurs points de similitude chez ces écrivains emmène souvent la critique à les associer sous une même bannière. Nous pensons entre autres à l'ouvrage de Sylviane Coyault-Dublanquet, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2002, 289 p.

3. Le terme « extime » pour simplifier notre désignation de *Journal du dehors* et de *La Vie extérieure* n'a pas vraiment été utilisé par Ernaux elle-même, qui réfère à ces deux livres par l'expression « journaux extérieurs ». Ce sont surtout les critiques qui ont répandu cette étiquette selon un emprunt probable à Michel Tournier, comme le mentionne explicitement Robin Tierney : « Frequently referred to by Michel Tournier's term "journal extimes" (as opposed to intimes) because of their focus on the public sphere despite the format of a personal journal ». (Robin Tierney, « "Lived experience at the level of the body" : Annie Ernaux's *Journaux's extimes* », *SubStance*, vol. 35, n° 3, 2006, p. 113.)

## Approche cognitive du temps

La notion de présence introduit une « narration du sensible », expression de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, qui place la « saisie impressive », le « moi, ici, je ressens cela », en rapport avec un minimalisme formel et stylistique<sup>4</sup>. Cette approche de l'environnement sera d'abord mise en lien avec une phénoménologie du temps, sans s'étendre en des considérations philosophiques proprement dites.

Dans un article de Marie-Luce Honeste, à propos des parts subjective et objective du temps, deux systèmes de représentation temporelle sont distingués, le temps-notion et le temps-processus, définis en les termes suivants :

– Le temps-notion correspond au temps subjectif, que le locuteur construit à partir de son expérience. Ses représentations sont multiformes.

– Le temps-processus englobe ce que B. Pottier<sup>5</sup> nomme « temps chronologique », qui ordonne les événements, et « temps interne au procès », celui intériorisé par l'événement. Il est le plus souvent représenté par un schéma abstrait linéaire, à une dimension, orienté de gauche à droite (du passé au futur) sur lequel on peut localiser un segment de temps par rapport à un point repère et représenter sa durée, avec deux bornes, déterminées ou non. Cette représentation spatiale du temps-processus est notamment utilisée dans les métalangages, comme expression du temps en linguistique (temps chronologique, aspect) ou en physique ( $t_0$ ,  $t_1$ )<sup>6</sup>.

Le premier temps est celui « qui n'est pas objet de notre savoir, mais dimension de notre être<sup>7</sup> ». Il se rapporte à l'expérience ontologique,

4. Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La Narrativité contemporaine au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 196.

5. L'auteure fait référence à Bernard Pottier, *Sémantique générale*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 240 p.

6. Marie-Luce Honeste, « Approche cognitive du temps : Lexique et représentations », Jacqueline Sessa [dir.], *Le cours du temps*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Traversière » du Centre d'Études Comparatistes, 1998, p. 69.

7. Maurice Merleau-Ponty, cité par Marie Luce Honeste, *ibid.*

au temps perçu différemment par chacun, alors que le temps objectivé répond à des conventions admises par tous. Au travers du langage, ces deux aspects du temps se distinguent par le biais de métaphores diverses appartenant au domaine sensible — ce que Honeste relève par une catégorisation des représentations ainsi que des expressions lexicales du temps<sup>8</sup> — tout comme au domaine abstrait (les calendriers, les jours, les mois, les saisons, etc.).

Chez Annie Ernaux, ces deux dimensions sont peu distinguées, puisque ses textes écrivent le temps autant qu'ils s'inscrivent en lui. Le temps à l'œuvre dans *Journal du dehors* et plus particulièrement dans *La Vie extérieure* tient à la fois d'objet de la pensée — « Je voudrais me rappeler *quand* le premier mendiant est apparu à l'entrée des Trois-Fontaines, dans la Ville Nouvelle : cet été?<sup>9</sup> » ou encore « Chez tout le monde, en ces derniers mois du siècle, un étrange sentiment d'histoire<sup>10</sup> » — et de cadre de pensée, donné par la forme diariste des œuvres. Ce temps consubstantiel à la narration apparaît le premier par la simple inscription 1985 qui ouvre *Journal du dehors*. Toutes les entrées qui lui sont sous-jacentes, malgré leur nature fragmentaire, appartiennent à l'année 1985. Cet indice ne marque néanmoins aucune présence. Il constitue d'abord un « espace » au même titre que la Ville Nouvelle où se déroulent les événements racontés.

Ces premières considérations permettent de mieux comprendre comment Ernaux établit un « fond » temporel qui s'étendra jusqu'à constituer un objet quasi central de l'œuvre, montré dans ses mécanismes mêmes. Le premier temps de l'œuvre, 1985, *temps-processus, temps-*

---

8. Honeste souligne par exemple le mouvement du temps perçu comme un fleuve (*le cours du temps, l'écoulement du temps*), comme du sable (*le temps nous fuit entre les doigts*), comme un adversaire (*défier le temps, lutter contre le temps, tuer le temps, le temps menace*), comme la nuit (*les temps sombres, le plus clair de mon temps*), comme une marchandise (*avoir du temps à revendre, s'offrir du temps*), etc.

9. Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1993], p. 87. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *JD*.

10. Annie Ernaux, *La Vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000], p. 143. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *VE*.

*espace*, deviendra par la voie narrative un *temps-notion*, un *temps-objet*, révélant aussi bien que révélé, dans un mouvement réciproque, par l'ultime présence, l'être qui l'aura expérimenté.

## Un journal de l'entre-deux

Le temps qui se donne d'abord à lire dans les journaux extimes (considérés ici dans une continuité) relève d'un cours qui régit l'écriture et définit même le genre emprunté. Aucun jeu possible quant à l'ordre : il n'y a qu'une simple chronologie à suivre. Qui plus est, elle se fait dans le temps de l'écriture. Le présent fortement inscrit dans ces textes engendre une narration profondément liée à une temporalité propre à la chronique ou au journal, celui des actualités comme celui de l'intimité. Mais chez Ernaux, bien que le terme même de « journal » soit présent dès le titre, il n'invite pas à une réception ingénue de l'œuvre, ne serait-ce que par le qualificatif « extime » qui suit, ce qu'un bref examen des genres donne à percevoir.

La chronique est un genre considéré comme mineur qui a existé dans un sens distinct de la chronique journalistique d'aujourd'hui. Elle était d'abord associée aux annales et aux récits historiques qui relataient, année après année, les faits consignés pour mémoire. L'ordre de succession des événements, rapportés d'ailleurs sans hiérarchie, était temporel et non causal comme dans le cas d'une histoire. Dans son sens moderne, la chronique s'est approchée des médias sans s'y limiter et demeure encore difficile à cerner. Barthes s'y est tenté en la comparant notamment au haïku japonais, poème bref qui vise à dire l'évanescence des choses et qui se présente par conséquent tel un instantané. La chronique tient ainsi non seulement de la brièveté, mais également de l'insignifiance, du détail mineur pouvant toucher différemment chacun. Ces caractéristiques de chronologie axée sur l'instant présent, de brièveté formelle et de sujets mineurs inscrivent les journaux extérieurs dans une dialectique avec des formes consacrées telles que le roman.

Le journal, quant à lui, pourrait faire allusion au journal intime, intérieur auquel s'oppose le dehors des journaux extimes. Notons cependant que les

premiers journaux de la Renaissance ne se présentent que sous une forme journalière, constante, figurant l'existence quotidienne d'un individu, sans lien avec son intimité. Ce n'est qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que ces deux aspects vont converger pour donner naissance au journal intime tel que nous le connaissons. Ainsi, même si *Journal du dehors* semble dialoguer avec cet autre genre mineur, et ce, dès le titre, il n'y est pas vraiment question d'intimité ou d'écriture de soi. Cette sensibilité journalière sans l'intimité d'un sujet ressemble finalement à la chronique dans son sens moderne, où l'idée d'un ordre quelconque (par la succession chronologique notamment) s'efface au profit d'une régularité, d'une chronicité, qui met plutôt en valeur l'instant présent. D'ailleurs, l'épigraphe du premier journal — « Notre vrai moi n'est pas tout entier en nous » — est une phrase de Rousseau, écrivain associé à la pratique intimiste, qui situe pourtant le moi à l'extérieur de lui-même.

Ces éléments créent une tension entre l'intérieur et l'extérieur, la sensibilité subjective et la « réalité objective ». Le moi chez Ernaux est divisé de plus d'une façon, ne serait-ce que par la tenue de plus d'un journal en même temps. En effet, l'auteur tient, parallèlement au journal de la vie extérieure qu'est *Journal du dehors*, le journal des visites à sa mère qui deviendra « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » (1997), et le journal d'une liaison amoureuse qui deviendra *Se perdre* (2001). Ainsi, la cohérence d'ensemble, la vérité totalisante, la synthèse unifiante ne trouveront pas place dans l'écriture d'Ernaux. Le détachement du sujet par la focalisation particulière des journaux extérieurs participe plutôt d'une recherche d'objectivité et d'un désir d'authenticité qui tournent le dos au récit téléologique en évitant de se refermer sur une vision univoque du monde, en demeurant en quelque sorte inachevés. Se donnent plutôt à lire des interprétations multiples, en réseaux, qui s'établissent en dehors des liens de causalité, qui tracent surtout un temps de l'ordre de l'instant, détaché d'un avant et d'un après. Mais la question persiste, signalée explicitement à la fin du passage suivant :

À la station Chambre des députés, le « dé » a été gratté :  
Chambre des putes. Signe d'antiparlementarisme. On dit en  
ce moment que cela conduit fatalement au fascisme. Mais  
l'individu qui a enlevé le « dé » voulait peut-être seulement

s'amuser et amuser les gens. Est-il possible de dissocier le sens présent et individuel d'un acte de son sens futur, possible, de ses conséquences? (*JD*, p. 71)

Les écritures du présent, affichant une quasi-absence de distance entre le discours et le vécu, ne cessent de revenir sur leur situation d'énonciation, leur dimension déictique. Tous les journaux tenus par Ernaux répondent de ce principe :

Les journaux, ce qui les réunit au-delà de leur diversité — intime, extérieur, d'écriture, des visites à ma mère — c'est le présent. Ce que j'écris dans un journal, quel qu'il soit, saisit du présent. [...] Le journal, c'est le réservoir de la fugacité<sup>11</sup>.

## L'arrêt : un art de saisir

Le journal combat donc la fugacité en enregistrant les instants sujets aux changements, sujets à l'oubli. Le diariste est d'abord conscient de son inconstance, de son *moi* changeant au gré des instants et de la perméabilité de ce *moi* à la vie extérieure. Par l'écriture, Ernaux cherche à laisser une trace d'elle-même, mais aussi une trace des autres : « Je dis que les autres me traversent comme une putain mais j'ai bien envie, moi aussi, de les saisir. Il faut laisser une trace, pas de moi seulement, des anonymes que j'ai côtoyés. C'est très important<sup>12</sup>. » À propos de la trace, Ernaux soulève des interrogations d'une pratique quotidienne de la notation, où deux démarches sont possibles à l'égard des faits réels : soit les retranscrire « dans leur brutalité, leur caractère instantané, hors de tout récit » (*JD*, p. 85) ou encore les utiliser « éventuellement » dans un ensemble, un travail long et construit, un roman par exemple. C'est un entre-deux que permettent les journaux extérieurs, par leur caractère spontané propre au « journal » et le projet d'ensemble qu'ils sous-tendent, celui de rendre les particularités de la Ville Nouvelle. Le maintien de la forme fragmentaire empêche ainsi une mise en intrigue qui effacerait

11. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 46.

12. Claire-Lise Tondeur, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 69, n° 1, automne 1995, p. 41.

complètement la qualité « brute » de telles traces, des scènes notées pour elles-mêmes, sans qu'elles ne servent à quoi que ce soit.

La narration résultant d'une telle forme se trouve dans une discontinuité qui se manifeste visuellement par un texte très aéré, entrecoupé par de multiples blancs, ou plus finement par des phrases nominales et une syntaxe délibérément sèche. Ces deux manifestations représentent une atteinte des unités de base que constituent la page (en ce qui concerne les blancs) et la phrase (en ce qui concerne la syntaxe nominale). Pour Jean-Louis Lebrave, la page peut en effet coïncider « avec ce qu'on perçoit intuitivement à la lecture comme une unité de contenu » et instaurer une mémoire temporaire au travers de cette unité matérielle qui peut être embrassée d'un seul regard : « les blancs intrapaginaux minent cette "mémoire temporaire" par l'interruption et sont *a fortiori* disjonctifs<sup>13</sup> ». La phrase nominale, quant à elle, est scandée par une ponctuation qui agit comme un silence en musique, sollicitant particulièrement l'attention sur les sons — les mots —, cernés, jetés là à écouter et à voir, donnés directement au lecteur sans intermédiaire évident : « Sur l'autoroute, à la hauteur des tours de Marcouville, un chat écrasé, comme inscrit dans le goudron » (*JD*, p. 29); « En sortant de l'ascenseur, dans le parking souterrain, troisième sous-sol, le vrombissement des extracteurs d'air » (*ibid.*); « *Rien que du cul*, et, dans un coin de mur plus sombre, en rouge, *Il n'y a pas de sous-hommes* » (*JD*, p. 30); « Journaux d'annonces gratuits chaque semaine dans la boîte aux lettres » (*ibid.*); « Plus de francs dans trois ou quatre ans. À la place, l'euro. Gêne, presque douleur, devant cette disparition. » (*VE*, p. 96)

Rien ne sert de chercher plus avant ce que peuvent signifier ces affirmations. Le sens n'est toutefois pas occulté dans ces phrases nominales; il est plutôt réduit aux plus simples objets du monde perçu. Certaines des phrases les plus rudimentaires chez Ernaux ont été en fait les plus travaillées. L'auteur coupe, resserre, segmente pour ne garder que l'essentiel, le matériau brut qui donnera le ton juste en disant tout

---

13. Jean-Louis Lebrave, « Lecture et analyse des brouillons », *Langages*, n° 63, mars 1983, p. 18-19, cité par Lucie Bourassa, « De l'espace au temps, du voir à la voix », *Poétique*, n° 91, 1992, p. 348.



avec moins. Le minimalisme formel instauré tient de la perception phénoménologique d'une réalité immédiate telle qu'elle se présente du dehors, d'une époque au présent, d'un temps de l'ordre de l'instant et non de la durée, d'un temps qui marque « la simultanéité plutôt que l'antériorité ou la postériorité<sup>14</sup> ». L'instant alors indéfiniment renouvelé mène au constat d'une fragmentation tant du sujet que du récit.

Dans un désir de retenir l'éphémère, d'immortaliser le moment qui passe, un arrêt se produit. Le regard captant chaque scène, tel un appareil photo, rompt le fil continu du temps. C'est d'ailleurs dans cet « arrêt sur image » que l'écriture se fait chez Ernaux : « J'insiste sur le fait qu'il y a toujours un détail qui "crispe" le souvenir, qui provoque cet arrêt sur image, la sensation et tout ce qu'elle déclenche<sup>15</sup>. » La volonté de « pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel » (*JD*, p. 9) est explicite dans l'avant-propos de *Journal du dehors*<sup>16</sup>. Le détail est central, l'arrêt ne s'effectue pas sur une scène entière, mais procède du fragmentaire, du partiel, par un inévitable cadrage qui oriente la vision — ou l'ouïe, lorsque le détail est de nature sonore — tout en cachant ce qui est hors champ. La qualité d'un photographe consiste en grande partie en son habileté à voir et à orienter le regard. L'arrêt requiert une mobilisation de l'attention et un moment de pause pour effectuer la saisie de l'image, sur le vif. Barthes souligne cet arrêt dans la métaphore du papillon épinglé vivant :

Lorsqu'on définit la photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas; cela veut dire qu'ils ne *sortent* pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons<sup>17</sup>.

14. Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », René Audet et Andrée Mercier [dir.], *La Narrativité contemporaine au Québec*, op. cit., p. 177.

15. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 42.

16. Dans son dernier ouvrage, *L'Usage de la photo*, Ernaux passe d'une prise du réel linguistique vers une réelle prise photographique. Son désir d'authentifier le moment par la trace reste toutefois le même, l'image complétant l'écriture, sans nécessairement la dépasser : « Comme si ce que nous avions pensé jusque-là suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l'était pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture. » (Annie Ernaux, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 12)

17. Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 90.

En fait, l'arrêt photographique est semblable à la métonymie : le détail enregistré vaut pour le tout, autant l'époque, l'atmosphère que dégage la scène captée que l'émotion associée à celle-ci. La photographie ne sera jamais réduite qu'à ce qu'elle montre; une ouverture est laissée dans ce qui se prolonge au-delà de l'instant lumineux capté. Cette réalité qui dépasse le cadre photographié, dont l'existence est une assertion, se trouve conservée non pas visuellement, mais par l'essence même de la photographie. Elle constitue cette « opacité » et cette « énigme » dont parle Ernaux<sup>18</sup>. Pour Barthes, il s'agit d'une spécificité du référent photographique :

J'appelle « référent photographique », non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue. Le discours combine des signes qui ont certes des référents, mais ces référents peuvent être et sont le plus souvent des « chimères ». Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a une double position conjointe : de réalité et de passé<sup>19</sup>.

Cette vérité frappante des photos apparaît comme un « ça-a-été », une caractéristique fondatrice de ce que serait la photographie. En effet, « la photographie ne remémore pas le passé<sup>20</sup> », elle ne tente pas de restituer ce qui n'est plus, mais d'en certifier l'authenticité, de servir de preuve, en étant la *révélation*, dans le sens photographique du terme.

Chez Ernaux, il ne s'agit que d'« idéal photographique », puisque l'auteur procède justement par remémoration : « Ma méthode de travail est fondée essentiellement sur la mémoire qui m'apporte constamment des éléments

---

18. « j'ai cherché à pratiquer une sorte d'écriture photographique du réel, dans laquelle les existences croisées conserveraient leur opacité et leur énigme. (Plus tard, en voyant les photographies que Paul Strand a faites des habitants d'un village italien, Luzzano, photographies saisissantes de présence violente, presque douloureuse — les êtres sont là, seulement là —, je penserai me trouver devant un idéal, inaccessible, de l'écriture.) » (JD, p. 9)

19. Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, op. cit., p. 120.

20. *Ibid.*, p. 129.

en écrivant, mais aussi dans les moments où je n'écris pas, où je suis obsédée par mon livre en cours<sup>21</sup>. » Bien que la valeur « documentaire » des faits enregistrés soit discutable, Ernaux leur trouve une portée plus personnelle, où il est surtout question de mémoire et de sensation, des « madeleines » de Proust. Elle dit lors d'un entretien :

J'ai écrit que « la mémoire est matérielle », [...] ramenant les choses vues, entendues, [...] des gestes, des scènes, avec la plus grande précision. Ces « épiphanies » constantes sont le matériau de mes livres, les « preuves » aussi de la réalité. [...] Il n'est pas question de prendre telles quelles les images, les paroles, de les décrire ou de les citer. Je dois les « halluciner », les rabâcher [...] et ensuite je tâche de « produire » — non de dire — la sensation dont la scène, le détail, la phrase, sont porteurs pour moi, par le récit ou la description de la scène, le détail. [...] Seulement après, trouver les mots. Cela veut dire que la sensation est critère d'écriture, critère de vérité. [...] [T]out est invisible et muet, jusqu'à ce que des mots arrivent sur la feuille<sup>22</sup>.

Ainsi, l'authenticité des traces dans l'écriture réside d'une certaine façon en leur pouvoir évocateur, en la possibilité pour l'auteur d'y retrouver l'émotion disparue. Dans une logique visant à « fixer » la réalité et les sujets changeants, les journaux extérieurs permettent de résister à l'œuvre du temps. Au cœur d'une poétique de l'instantané, cette notion de trace s'oppose à la fugacité de l'instant en dilatant le temps présent dans lequel la trace s'inscrit vers un temps passé dont elle est le vestige. C'est donc un présent élargi, un présent qui ne répond pas à l'instant mais s'éprouve dans la durée qui sert finalement de véritable expérience du temps. La simultanéité dont il a été question n'est qu'apparente, puisqu'un délai existera toujours pour le diariste entre « un temps de vivre » et « un temps d'écrire ».

## Temps feuilleté et temps composé

Cette conception de la mémoire matérielle, partant de traces, conduit à un temps non plus linéaire, mais superposé par strates. Le temps-processus,

21. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, op. cit., p. 41.

22. *Ibid.*, p. 41-42.

représenté par une flèche unidirectionnelle et irréversible, divisible en instants infinitésimaux, serait en quelque sorte une fiction. L'expérience temporelle réelle n'est pas de l'ordre de l'instant. Pour Walter Benjamin, « elle se constitue moins de données isolées, rigoureusement fixées par la mémoire, que de données accumulées, souvent inconscientes, qui se rassemblent en elle<sup>23</sup>. » C'est la mémoire involontaire qui rend compte de l'expérience et du passé. Elle s'oppose à la logique linéaire de l'histoire écrite en donnant lieu à une subjectivité, un travail d'interpolation qui ne connaît que des bribes, des fragments<sup>24</sup>. Comme le soutient Régine Robin au sujet de l'homme moderne, « l'homme des foules vit dans le choc et l'instantané, l'anonymat, [où] il est devenu impossible de narrer, de conter<sup>25</sup> ». La mémoire involontaire est ce liant subjectif qui parvient, malgré la rupture et l'éclatement, à restituer le passé. Dans l'écriture d'Ernaux, la mémoire tient du palimpseste, elle constitue une mémoire indélébile qui est à l'œuvre dans le regard même porté sur les gens, une mémoire qui dépasse d'ailleurs l'expérience personnelle et participe alors d'une mémoire collective, d'une conscience qui s'étendrait sur plusieurs générations et sur tout un milieu. Le fond sociologique des remarques à propos des différences de classes est caractéristique de l'œuvre d'Ernaux et témoigne de cette mémoire collective qui incorpore nécessairement un passé aux perceptions présentes. Le passage suivant de *Journal du dehors* illustre bien ce principe et constitue, par ailleurs, un écho frappant d'un autre passage tiré de *La Place* :

C'est donc au dehors, dans les passagers du métro ou du RER, les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan, qu'est déposée mon existence passée. Dans des individus anonymes qui ne soupçonnent pas qu'ils détiennent une part de mon histoire, dans des visages, des corps, que je ne revois jamais. (*JD*, p. 107)

---

23. Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 332, cité par Régine Robin, « D'un médium à l'autre », *Cybermigrances. Traversées fugitives*, Montréal, VLB éditeur & Le soi et l'autre, 2004, p. 32.

24. Régine Robin, « D'un médium à l'autre », *Cybermigrances. Traversées fugitives*, *op. cit.*, p. 33.

25. *Ibid.*, p. 32.

C'est dans la manière dont les gens s'assoient et s'ennuient dans les salles d'attente, interpellent leurs enfants, font au revoir sur les quais de gare que j'ai cherché la figure de mon père. J'ai retrouvé dans des êtres anonymes rencontrés n'importe où, porteurs à leur insu des signes de force ou d'humiliation, la réalité oubliée de sa condition<sup>26</sup>.

Cette œuvre sur le père est en effet déterminante dans la compréhension stylistique des journaux extérieurs. Chez Ernaux, le passage de la particularité d'une expérience vers les vérités générales auxquelles elle peut mener fait partie des échanges entre le moi et l'autre, marqués d'une grande porosité que souligne, nous le rappelons, la citation de Rousseau placée en exergue de *Journal du dehors*. En se tournant vers l'étranger et le périphérique, Ernaux passe d'une invariable focalisation interne dans ses œuvres précédentes à une focalisation externe prédominante, parfois à la limite d'une non-focalisation, lorsque l'impersonnel est exclusivement utilisé. L'idée d'une imbrication entre l'intime et le social, qui ouvre le temps personnel d'un individu sur le temps collectif d'une société, y est manifeste. Le temps composé n'est pas uniquement celui du passé composé abondamment employé pour « [faire] sentir que les choses ne sont pas terminées, qu'elles durent encore dans le présent<sup>27</sup> », mais est également celui d'un temps multiple, ressenti et transmis par maints individus.

Le temps expérimenté et raconté dans les journaux extérieurs se trouve dans les choses et les êtres, dans les traces qu'ils représentent. Dans ce rapport au matériel, s'inscrit une histoire objective de la subjectivité. Les pratiques historiennes qui, confrontées à un présent trop fluctuant, ont toujours tenu le passé pour seule réalité, doivent maintenant considérer la subjectivité des individus conscients de leur dette historique et sociale, subjectivité dans laquelle un passé existe encore dans un « feuilleté » du présent, subjectivité, enfin, qui délaisse le temps linéaire pour différents parcours mémoriels, même discontinus, et qui vient finalement servir de liant pour les perceptions fragmentaires du monde extérieur. C'est dans

---

26. Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1984], p. 100-101.

27. Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, *op. cit.*, p. 129-130.

cette mesure qu'Annie Ernaux parvient à « dire son temps », à raconter une époque où la fragmentation d'un sujet constitue peut-être la voie privilégiée pour mieux le situer.