

(In)visibles persévérances de l'absence. Les enjeux de la mise en forme dans *Les Années* d'Annie Ernaux

*Car il naît sous tout ce qui passe
D'invisibles persévérances ;
Sans qu'ils creusent aucune trace
Quelques-uns restent des pas de la danse*
(Rilke, 1978 : 174)

« Ce qui est matériel est périssable. Ce qui est historique tend à disparaître. La mémoire n'engrange pas tout. L'humanité ne garde pas tout ce qu'elle a fait » (2010 : 40), cette idée de Judith Schlanger explique la « qualité douloureuse de l'attention » qu'Annie Ernaux porte, dans son dernier livre intitulé *Les Années*, à l'absence, – à cette « face sombre de la mémoire, à ce qui s'est perdu et se perd » (Schlanger, 2010 : 6).

À travers tous ses récits « auto-socio-biographiques » (Dugas-Portes, 2008 : 21), Ernaux – cette infatigable « liseuse des traces » (Ernaux, 2005 : 170) – interroge inlassablement toute forme du temps, car « est temps ce qui trace » (Quignard, 2002 : 30). Fernandez-Récatala propose même de faire du temps un trait définitoire de son écriture : « [Ernaux] parle le temps, l'interprète et [...] [elle] est parlée, mue, agie par le temps » (1994 : 13). Dans *Les Années*, Ernaux tente, d'après ses propres mots, « de saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant »¹ (LA : 238). Elle tente de désédimenter sa propre mémoire pour sauver de la disparition des images de la vie « d'une femme ayant vécu de 1940 à aujourd'hui » (LA : 158) et de toute la génération appartenant à cette époque.

Cependant, une mise en garde s'impose. Le projet ernauxien n'est guère réductible à des *memoranda* mélancoliques ou, pire encore, nostalgiques. Il s'agirait plutôt d'une tentative de reconstitution des « signes spécifiques » (LA : 239) de ses *années*, à travers « une immersion dans les images de sa mémoire » (LA : 239), et tout cela sur fond des bouleversements de la société française après la Seconde Guerre mondiale. À cet

1. Les références à l'ouvrage analysé d'Annie Ernaux (*Les Années*) seront désignées par la mention LA, suivie du numéro de la page.

effet, en brassant le temps intime au social, elle se met à colliger faits, gestes, postures, regards, paroles de chansons, bouts de phrases qui forment ensemble une grande confluence de traces qui, soulignons-le, ne sont ni objectivables, ni historisables. Car ce n'est pas une mémoire historique qui l'intéresse, mais le « fossé entre le dicible de la société et notre indicible » (LA : 79), cette « dimension vécue de l'Histoire » (LA : 239)², c'est-à-dire la mémoire qu'elle appelle « illégitime » (LA : 57), faite des choses « qu'il est impensable, honteux ou fou de formuler » (LA : 57), comme par exemple, l'image d'une « femme accroupie qui urinait en plein jour » (LA : 1). En empruntant une formule à J. Schlanger, nous pouvons constater qu'Ernaux « met en valeur d'autres points forts que ceux du passé historique, d'autres reliefs, d'autres aventures du sens » (2010 : 43). L'absence de la « grande » histoire est l'un des points caractéristiques de l'anamnèse qu'elle pratique dans *Les Années*, ce qu'elle souligne à plusieurs reprises : « entre ce qui arrive dans le monde et ce qui lui arrive à elle, aucun point d'intersection, deux séries parallèles [...] » (LA : 101).

Mais cette mémoire qu'elle interroge est pleine de lacunes, de refoulements et de pertes, car qui dit mémoire, dit non seulement archive et conservation, mais aussi ruine, oubli et absence. Car, paradoxalement, en explorant les nœuds de sa mémoire, elle se penche non seulement sur ce qu'elle a réussi à garder comme souvenir, mais aussi sur ce qui s'en est envolé. Qu'est-ce qui est donc arrivé à ce qui n'est plus de ce monde, et qui n'a non plus laissé sa trace dans la mémoire ? « Où se trouve ce qui a été construit, établi, fêté, obéi, et n'existe plus, détruit, abandonné, rejeté, oublié ? », demande J. Schlanger (2010 : 6). Comment peut-on exprimer, mettre en forme ce qui, par définition, en est dépourvu, ce qui tel un ectoplasme, reste invisible ? Est-ce qu'il y a des moyens scripturaux de la récupération de ce qui est absent ? Quels sont les territoires textuels de l'absence ? Où sont les lieux de l'inscription de l'absence dans l'œuvre d'Ernaux et quels sont ses modes de fonctionnement ? Toutes ces questions nous introduisent de plain pied dans la thématique des *Années* et, en même temps, délimitent le champ d'investigation qui fera l'objet de notre étude.

1 Définir l'absence

Pour faire comprendre l'importance de ce thème dans *Les Années*, il faut dire d'emblée que cet ouvrage très woolfien³ commence par l'évocation de l'absence totale, ce qui nous

2. « 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 » (LA : 89). Cf. nos articles (Rachwalska von Rejchwald 2010)

3. Nous pensons à l'ouvrage de Virginia Woolf intitulé *The Years* (1934). D'ailleurs, l'allusion à une autre œuvre de V. Woolf (*Les Vagues*) fait partie des *Années* d'Ernaux (LA : 85). Il va de soi que, mis à part la similitude avec le titre, *Les Années* d'Ernaux présente beaucoup plus d'autres parallèles plus pertinentes avec l'œuvre de Woolf ; cependant, l'approfondissement de cette thématique dépasse le cadre de la présente étude.

fait penser à une idée stimulante de Jacques Derrida : « Au commencement il y a la ruine » (1991 : 72). « Toutes les images disparaîtront » (LA : 11), écrit Ernaux dans l'incipit apocalyptique des *Années*, qui constitue une préfiguration de la catastrophe à venir, comme si Ernaux avait besoin d'imaginer la ruine, pour mieux ressentir son temps.

Bouleversant est le caractère péremptoire du futur simple du verbe « disparaître ». C'est justement à partir de ce verbe que nous proposons de rebondir pour bâtir notre réflexion, car au creux du verbe « disparaître » en transparait un autre, plus direct dans son sens, mais qui est très rarement présent dans le texte ernausien⁴ : le verbe « mourir ». Plus qu'un euphémisme de ce dernier, le verbe « disparaître » attire notre attention parce qu'il constitue l'expression d'une certaine modalité d'être.

J. Baudrillard, dans ses *Cool Memories*, nous explique cette subtile nuance qui existe entre les verbes « disparaître » et « mourir » : « Mourir n'est rien, il faut savoir disparaître. Mourir relève du hasard biologique [...]. Disparaître relève d'une plus haute nécessité. [...] Disparaître, c'est passer dans un état énigmatique qui n'est ni la vie ni la mort » (1990 : 27). Cet état singulier d'indétermination entre la vie et la mort, perceptible dans le sens évoqué par Baudrillard, nous ramène vers l'acception du mot « absence » qui définit, lui aussi, un mode d'être assez équivoque et fuyant, que nous suggère d'ailleurs son étymologie latine (*abesse*, en latin, c'est « être éloigné de »). D'après A. Comte-Sponville, l'« absence » signifie toujours l'absence de *quelque chose* :

[...] ce qui est absent ici, est présent là-bas, ou l'a été ou le sera [...]. Il n'y a pas d'absence absolue (ce ne serait plus absence mais néant) ni totale (ce ne serait rien). [...] Il n'y a donc pas d'absence en vérité : il n'y a que la présence de tout [...]. Toute absence est absence de quelque chose, et pour quelqu'un. C'est le contraire de la présence [...] (2001 : 14-15).

Cela signifie qu'il y a de la présence au fond de chaque absence. J. Schlinger, en insistant sur les mêmes traits définitoires que Baudrillard et Comte-Sponville, pour appréhender l'absence, introduit un couple conceptuel *plein vs vide* auquel nous reviendrons dans une partie ultérieure de notre étude, consacrée à l'investissement formel du thème de l'absence :

La disparition, c'est-à-dire si l'absence remplace et annule un plein qui l'a précédée.

Toutefois, l'absence de ce qui est perdu n'est pas tout à fait celle du néant absolu, puisqu'il s'agit ici d'un anéantissement, c'est-à-dire d'une inexistence qui succède à une phase d'existence (2010 : 8).

Il résulte de ce qui précède que la présence et l'absence fonctionnent comme deux versants du même phénomène, que la présence est constamment mise en péril par

4. Il nous paraît intéressant d'insister sur ce choix lexical d'Ernaux qui, à notre avis, induit d'importants effets de sens. Ainsi, dans le texte en question, pour dire « ne plus être là », elle dit : « disparaître », « s'annuler », « s'effacer », « s'éliminer » et non pas « mourir » (Ernaux : 11-19).

l'absence et que l'absence n'est envisageable sans la présence. Cette inséparabilité du couple présence-absence devient un outil conceptuel de notre réflexion sur la place et le fonctionnement de l'absence dans l'ouvrage d'Annie Ernaux dont le dispositif scriptural est basé sur trois piliers : absence-forme-écriture. L'étude de cette triade structurelle de l'œuvre d'Ernaux s'effectuera en trois temps.

2. L'Absence comme thème et dispositif scriptural

L'absence, ce principal « objet du XX^{ème} siècle » (Wajcman, 1998 : 238), est le plexus thématique et structurel du dernier ouvrage d'Annie Ernaux. Son incipit apocalyptique, que nous avons déjà évoqué, appelle, par la logique polaire des contraires, son excipit : « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » (LA : 242). Dans un acte de révolte contre la disparition de toutes les images, Ernaux essaie de se réapproprier le temps, le sien et celui de son époque : « [...] elle voudrait tout sauver dans son livre, ce qui a été autour d'elle, continuellement, sauver sa circonstance » (LA : 205). Ces incipit et excipit, apparaissant sous la forme d'une liste, dont nous parlerons plus loin, circonscrivent le dispositif conceptuel et structurel de l'ouvrage, en instaurant le protocole d'écriture basé sur les confluences d'images liées aux notions à la fois antithétiques et complémentaires : disparaître et sauver, absence et présence. Toute la logique interne du texte prend son assise dans cette tension entre l'absence annoncée et la rage de s'y opposer. Le moyen le plus sûr d'y parvenir s'avère son écriture : « le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce qui la révoltait. Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte » (LA : 241).

Il fallait inventer la forme. Dans des passages programmatiques, elle énonce clairement le fond de son projet : « mettre en *forme* par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre [...] qui double son existence depuis plus de vingt ans [...] » (LA : 237). Essayons donc de décrire la forme de cette écriture inventée par Ernaux pour lutter contre l'absence.

Ph. Bonnefis parle de deux modes concurrentiels du discours : le mode de *l'il y a* et l'autre, le mode du *c'était* : « *Il y a* est un numérateur. C'est l'agent du dénombrement [...], [s]igne d'une déchirure. [...] *C'était* est un présentatif. Il affiche une présence, presque une existence, au sens où Sartre entendra ce mot » (1984 : 14-15). L'œuvre d'Ernaux est basée sur le mélange de ces deux modes du discours. Les clauses de l'œuvre sont écrites sur le mode discontinu de *l'il y a* qui prend, en l'occurrence, la forme d'une liste, et le récit de sa vie s'appuie sur le mode du *c'était*. Cette partie, dans son déroulement chronologique, est jalonnée par des marqueurs structurels : les photos d'Ernaux à différentes étapes de sa vie et les images des repas familiaux.

Aussi bien les photos que le rituel du repas familial permettent à la scriptrice de réguler les flux mnésiques et la sauvent du vertige de l'anamnèse désordonnée. Grâce à cette méthode elle réussit à faire arrêt sur les signes de la disparition, ces marqueurs du temps, propres à chaque étape de sa vie. Il faut aussi savoir que les photos

d'Ernaux n'existent pas dans l'œuvre sous la forme d'images reproduites, mais en tant qu'images décrites⁵, une sorte d'*ekphrasis* d'un cliché photographique. À vrai dire, cette « description » est très sélective, car elle y traque d'invisibles traces de l'absence, un détail menu mais décisif, ce *punctum* barthésien qui « [...] attire ou [...] blesse » (Barthes, 1980 : 69) et fait sens. Ernaux se sert de la photographie comme d'une interface entre son corps acuel, celui du moment de l'écriture, et le corps d'autrefois, ce corps absent dont il est resté une empreinte sur la plaque sensible. Entre deux âges de son corps, s'interpose sa mémoire vivante. Mais, pour la mettre en branle, il faut explorer les traces, il faut sonder les pans d'ombres qui s'épaississent autour des lèvres ou des yeux. La scriptrice regarde les photos un peu à la manière des premiers photographes qui pensaient saisir, par la photo, le mystère de l'homme⁶. Pourtant, ce que démontre Ernaux, c'est la dématérialisation progressive de la photographie qui, d'une empreinte sur le papier photosensible, a été ramenée, à l'époque brutale des nouvelles technologies, à un nombre de bits de la « mémoire » électronique.

Quant aux images du repas familial, elles lui permettent de faire une sorte de scriptographie de l'oubli collectif. Elle constate la rupture dans la transmission du passé, étant donné que les jeunes cessent d'être les passeurs de la mémoire des vieux, ce qui fait disparaître le relais générationnel de la mémoire. Dans son style dépouillé et a-rhétorique, Ernaux décrit, très suggestivement, le remplacement de la mémoire vive de l'homme par un certain nombre d'interfaces modernes, par ces appareils que J. Attali appelle les « *objets nomades* »⁷. Ces appareils – des conserveries mémorielles très sophistiquées – assurent cette « étrange présence des êtres absents [...] » (LA : 184). En nous donnant l'illusion de sauvegarder la mémoire, ils nous séparent pourtant de ce qu'elle appelle une « lourdeur du vivant » (LA : 76), donc de notre vécu, des sensations et émotions⁸. Ernaux réussit à saisir les grandes étapes de ce lent processus au cours duquel « [u]ne nouvelle mémoire naissait » (LA : 133) ; la transposition formelle de ce thème fera l'objet du développement suivant.

3. La mise en forme de l'absence

Nous proposons d'infléchir l'angle d'approche de notre étude vers une perspective formelle et d'interroger ce qui, à nos yeux, paraît être le plexus intégrateur du texte

5. Dans *L'Usage de la photo* les reproductions de photos en noir et blanc font partie intégrale de l'œuvre.

6. Nadar, fameux photographe du XIX^e s., raconte dans ses mémoires que Balzac ne pouvait se libérer d'une certaine appréhension de la photographie croyant qu'elle constituait une invention énergivore, dépossédant l'homme de son mystère, de son aura (cf. Nadar, 1900 : 14).

7. Il s'agit des « machines miniaturisées capables de retenir, stocker, traiter, transmettre l'information – sons, images, données – à très grande vitesse » (Attali, 2006 : 102).

8. « Les mass média créent une coupure entre l'expérience représentée et l'expérience vécue » (Sennett, 2001 : 14).

et l'expression de l'originalité du projet scriptural d'Ernaux. Nous nous proposons donc de faire un bref survol de quelques procédés formels, mis en œuvre par Ernaux, pour faire inscrire l'absence dans la spatialité de la page et dans la matérialité de son œuvre, tels que la mise en page (alinéa, le blanc), rhétoriques (énumération, liste) et stylistiques (ponctuation).

C'est non sans raison que nous nous intéressons à la forme, car c'est Ernaux elle-même qui en a fait sa préoccupation primordiale : « je n'attends pas que la vie m'apporte des sujets, mais des organisations inconnues d'écriture » (Ernaux, 2005 : 76). L'importance de la forme est même visible dans la typographie de ce mot. Quand elle dévoile son projet de mettre « en forme » ses années, le mot « forme » est mis en italique, cet équivalent typographique de « l'intonation du langage parlé » (Théron, 1992 : 142), pour insuffler à ce mot un sens plus profond, que les afféteries modernes et postmodernes ont banalisé.

La forme n'est pas pour Ernaux un échafaudage encombrant, mais une vraie charpente structurelle, un support qui fait l'unité avec ses idées. D'ailleurs, toute sa création littéraire est ponctuée par des inventions formelles⁹. D'emblée, pour poser un cadre formel qui circonscrit l'aspect général du texte analysé, expliquons que, dans *Les Années*, Ernaux rompt avec la linéarité du récit aristotélien, avec ses début, milieu et fin dûment marqués. Comme dans d'autres œuvres, elle abandonne ici la forme d'un discours traditionnel, qui lui semble étriqué et réducteur, pour un dispositif plus ample qu'elle trouve dans la forme transgressive, forcément pluri-générique, se situant au carrefour des genres. Or, pour *Les Années*, elle invente une forme toute neuve qui, n'étant pas tout de même fragmentaire et disruptive, se veut plus déliée, lacunaire et intersticielle¹⁰. Son récit, qu'elle voulait « glissant » (LA : 240), pareil à « une coulée » (LA : 240), écrit d'ailleurs dans un imparfait continu, n'a pas ce côté tranchant, anguleux propre à la fragmentation. Cette forme fluide a pour fonction de traduire la libre supersposition des années, la successivité des phases, l'évolution qui se fait étape par étape, donc, en somme, rien de brusqué, mais une incessante interpénétration du passé, du futur et du présent appartenant au vivant humain.

Nous avons déjà expliqué qu'Ernaux utilise deux modes concurrentiels du discours : *il y a* et *c'était*. Cependant, les aménagements formels qu'on peut observer dans *Les Années* témoignent d'un besoin profond, voire de la nécessité de dépasser leur inhérent antagonisme et de concilier la discontinuité avec la continuité. Ainsi, son œuvre devient un terrain où ces deux tendances concurrentielles, mais complémentaires, ces deux rythmes peuvent coexister tout en s'enrichissant mutuellement. Nous avons donc, d'une part, le discontinu, le heurt, le « hoquet » de la liste et de l'énumération et d'autre part, un besoin de fluidité et de continuité exprimé par le fil

9. Nous pensons, par exemple, à *L'Usage de la photo* d'A. Ernaux qui constitue un exemple d'une coexistence intersémiotique du discours littéraire et de la photographie, reproduite en noir et blanc, et faisant corps avec le texte.

10. Cf. notre article sur la fragmentation dans l'œuvre d'A. Ernaux (Rachwalska von Rejchwald 2009).

chronologique des années. Une telle fusion des rythmes confère à l'œuvre d'Ernaux une grande valeur humaine, voire philosophique. Car la vie n'est peut-être qu'une somme de ruptures et de reprises, comme la mémoire n'est peut-être qu'une alternance de souvenir et d'oubli, de présence et d'absence comme la page d'un livre n'est qu'une succession de signes imprimés et d'espaces blancs. C'est de cette manière, dans l'interpénétration – voulue et concertée – de l'expérience et de la forme, que la Vie se transforme en l'Œuvre « total[e] » (LA : 158).

4. Les enjeux de la présentation formelle : le scriptible et le visible

Très souvent, le développement passionnant d'un thème nous fait oublier une vérité fondamentale que « le sens d'un texte *lu*, n'est pas que sémantique, il est aussi visuel » (Théron, 1992 :142). Dans le cas du texte d'Ernaux la présentation formelle crée un système cohérent et structuré devenant une véritable forme-sens. M. Théron explique certains enjeux de la présentation formelle :

Pendant très longtemps les études de lettres ont fait l'impasse sur les questions de présentation visuelle du texte (typographie, mise en page, etc). On pensait que le sens était désincarné, éthéré, épuré [...]. Ni le sens, ni la vérité ne sont nus [...]. Il n'est de sens que vêtu, dépendant d'une forme, d'un contexte, etc. [...] Un livre n'est pas qu'une œuvre intemporelle de l'esprit, c'est aussi un miroir, un champ d'expériences, un objet [...] (1992 : 144).

Dans le cas des *Années*, la forme n'est pas seulement *lisible* mais, avant tout, elle est *visible, charnelle et incarnée*. La forme est visible, car elle se déploie dans la spatialité de la page et du livre compris dans sa matérialité objectale. Il suffit de feuilleter *Les Années* pour remarquer la distribution un peu spéciale des masses du texte. À première vue, la disposition du texte peut paraître désordonnée, voire chaotique. Les parties consécutives sont séparées les unes des autres par des espaces de longueur variable ; il n'y a pas de division en paragraphes, les alinéas sont irréguliers et imprévisibles. Qui plus est, beaucoup de passages ont pris la forme des listes et des énumérations.

À regarder cette forme, on a l'impression de retrouver dans l'agencement des masses textuelles un signe visuel de la lutte contre l'absence dont Ernaux a fait l'objectif de son œuvre. Étant donné le thème de l'absence, dont l'investissement scriptural nous intéresse, nous avançons une hypothèse que la page, prise comme unité – voire le livre entier – se transforme, sous la plume d'Ernaux, en « un espace scénique où se joue [son] drame mental » (Leclerc, 2001 : 120), celui de la lutte contre la disparition, l'absence et la mort.

Nous nous proposons donc de soumettre à l'étude un certain nombre d'artifices scripturaux qui relèvent de la mise en page et qui confèrent à cet ouvrage une dimen-

sion « architectural[e] et prémédité[e] »¹¹, au sens mallarméen du terme. De quelle manière Ernaux parvient-elle à inscrire l'absence dans la matérialité de la page et de toute l'œuvre comprise dans sa dimension de livre-objet ?

5. Les outils scripturaux de l'inscription de l'absence : l'effet de liste et le blanc

La liste, l'énumération et le blanc se trouvent au premier plan des procédés de la présentation formelle utilisés par Ernaux dans *Les Années*. Dans cette œuvre, les listes se répartissent en deux catégories : celles dont les éléments sont alignés verticalement sans ponctuation ni majuscules, et celles dont les éléments sont alignés horizontalement et dont les constituants sont séparés par des virgules. « La liste, selon l'anthropologue Jack Goody, est une opération scripturale fondamentale, modifiant les formes de cognition en facilitant la conservation et l'objectivation des éléments » (Reuter, 2000 : 75). Cependant, dans le dernier ouvrage d'Ernaux, la liste ne sert pas seulement à l'archivage des données ; elle est surtout un modèle spatial qui permet au texte de se déployer au sein d'une page. Ce type de liste commence à signifier non pas à travers le sens des éléments verbaux réunis, mais à travers l'image que leur disposition spatiale produit sur la page. Le texte tend à se déployer dans l'espace de la page, d'autant plus que les listes ne sont pas délimitées par la ponctuation ou par les majuscules. La liste, grâce à son pouvoir de spatialisation, semble le procédé scriptural le plus approprié pour rendre le rythme intermittent de la mémoire humaine qui, tout comme le temps, « n'avance pas : elle s'encercle, s'additionne » (Quignard, 2002 : 46-47), n'empruntant jamais un tracé linéaire.

La liste, dans le cas d'Ernaux, est un outil scriptural particulièrement efficace pour inscrire l'absence dans le texte et pour aborder la thématique de la temporalisation de la vie. Ce fait résulte de la nature interne de la liste comme genre. Chaque liste tend à l'exhaustivité, à l'épuisement du catalogue qu'elle déploie dans l'espace d'une page. Malgré sa volonté de totalisation, la liste contient toujours des éléments qui manquent. De cette manière, on peut dire que la liste, comme schème visuel de la pensée est l'incarnation à la fois de la présence (éléments alignés) et de l'absence (éléments manquants). U. Eco fait remarquer que la liste se limite à une simple énumération des éléments sans chercher à établir une hiérarchie quelconque entre ces éléments (Eco, 2009 : 18). De sa part, Ph. Hamon indique, comme trait définitoire, « la juxtaposition paratactique de termes pourvus d'un même statut catégoriel » (Hamon 1993 : 129). On comprend maintenant mieux d'où vient cet intérêt porté par Ernaux à la liste. Le caractère paratactique, non exhaustif et infini fait d'elle une forme adéquate

11. Nous nous référons à la célèbre lettre de Mallarmé, adressée, en 1885, à Verlaine évoquant ce qui a été le rêve de sa vie : « Écrire : un livre qui soit un livre architectural et prémédité, et non seulement un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses » (Mallarmé, 1968 : 663).

pour organiser « cette mémoire accumulée d'événements, de faits divers de milliers de journées [...] » (LA : 158). Il paraît aussi que c'est la meilleure forme pour explorer cette nouvelle mémoire moderne qui était « devenue inépuisable [...] » (LA : 223). Il se peut aussi qu'Ernaux se serve du modèle spatial des listes pour visualiser les principaux griefs qu'elle formule contre les télétechnologies (l'« enregistrement hétéroclite, continu du monde », « le magma des milliers de choses virtuelles [...] » (LA : 133).

Dans l'ouvrage d'Ernaux, il y a deux grandes listes qui, comme deux piliers structuraux, ouvrent et clôturent son œuvre. Étant donné que la forme « n'est autre chose que la réorganisation méditée des moyens d'expression » (Valéry, 1957 : 598), comment comprendre le fait de placer la liste dans ces lieux stratégiques du texte ?

Après avoir annoncé, dans son incipit, la disparition de toutes les images, Ernaux passe à en faire la liste composée d'éléments grammaticalement hétérogènes, car on retrouve parmi ses constituants des syntagmes de longueur variable, slogans publicitaires, titres. Comment appréhender toutes ces images apparemment « séparées, désaccordées » (LA : 179) :

[...] l'homme croisé sur un trottoir de Padoue [...]
le visage de Simone Signoret [...]
la chaussure tournant sur un socle dans un magasin [...]
une maison avec une tonnelle de vigne vierge [...]

À première vue, la liste semble livrée en vrac. Elle fait penser au bric-à-brac de la mémoire qui se livre, par à-coups, par saccades, et on est, à la fin de chaque ligne, comme au bord de la mémoire, happé et englouti par le blanc. Il ne faut pas oublier que dresser une liste est une pratique scripturale qui sous-tend une tout autre logique qu'un texte continu. Ce caractère hétéroclite résulte du fait que les éléments qui s'entrechoquent dans les listes proviennent de « catalogues » différents : objets, gens, actions, paroles de chansons, titres, slogans publicitaires, gestes. Rien que des brisures, des éclats, des lambeaux de vie, tenus en réserve par la mémoire d'Ernaux. Comment donc circonscrire ce qui semble n'avoir aucun ordre, ces flash de mémoire, anamnèses, résurgences, reviviscences, survivances ? Aucun ordre ne semble gouverner ces listes, sauf celui formel d'un alignement selon le régime vertical ou horizontal et celui du désordre délibéré et programmé. Le caractère hétéroclite des listes s'explique par le caractère discontinu de la mémoire et de la sensibilité qui, toutes les deux, se soustraient du régime du logos, étant de l'ordre de l'affect.

Vu le sujet qui nous préoccupe, ce n'est pas l'analyse du contenu thématique des listes qui nous intéresse, ni les relations internes entre les éléments (listes conjonctives ou disjonctives (Eco, 2009 : 321). L'enjeu principal de l'effet de liste, mis à part un indéniable effet de rythme¹² que nous laissons de côté, sera pour nous la proli-

12. Comme le rappelle, avec justesse, J.-P. Espitallier : « dans <liste>, on entend <style>, c'est-à-dire sons, plis, écarts, rythmes. Enumérer, c'est battre » (2006 : 198).

fération rythmée des espaces blancs sur la page. Grâce à l'alternance de séquences blanches (vides de texte) et noires (imprimées), la page libère son fort potentiel « graphémique » (Marin, 1988 : 24).

Il faut se rendre à l'évidence qu'en énumérant les images qui font partie des listes, déjà par ce simple fait d'énumérer, c'est-à-dire de les avoir épinglés dans le cadre spatial d'une liste, de les avoir sortis du magma de l'indistinction, les constituants de la liste se libèrent des traditionnelles contraintes syntaxiques, s'extrait du diktat du contexte et s'autonomisent. Ce fait découle de la nature ambivalente de la liste comprise comme forme. D'une part, les constituants d'une liste subissent la pression d'une force, appelée par Eco une « pression contextuelle » (2009 : 116), qui signifie que les éléments isolés commencent, sans tarder, à faire l'unité par le seul fait de rester en contiguïté. D'autre part, par un mouvement inverse, chaque élément inséré dans la liste, à cause de l'hétérogénéité des éléments et de la présence des blancs, se trouve, paradoxalement, mis en relief, comme « enchâssé » par les éléments contigus. Par conséquent, il « décolle », tout comme un être vivant, subitement libéré du fond sémantique de la liste, faisant montre de son autonomie de signifier. Grâce à cette alchimie de la liste, les souvenirs énumérés par Ernaux, même ceux qui peuvent paraître triviaux ou banals, « [...] par le heurt de leur inégalité, mobilisés, [...] s'allument de reflets réciproques » (Mallarmé, 1993 : 194) et s'élèvent à une dimension universelle, voire symbolique, ce qui fait irrésistiblement penser à la conception mallarméenne de la page.

Cependant, la liste, infinie et non exhaustive, marquée du « complexe etcetera », reflète l'incomplétude qui hante, comme un spectre, cette remémoration à la verticale. C'est à bon escient que nous employons cette comparaison spectrale, car elle exprime le caractère *auratique* de l'inscription de l'absence dans les listes. Comme le remarque à juste titre Eco, on mettrait volontiers un « etc » non seulement à la fin de la liste, mais aussi après chaque élément de cette liste (2009 : 395) ; et c'est dans cet espace interlinéaire, ample et infini, que se nidifie l'absence dans l'œuvre d'Ernaux. Il ne faut pas oublier que les listes ernausiennes archivent, d'une part, ce qu'elle a réussi à garder dans sa mémoire et de l'autre, elles gardent l'absence.

Ce qui se laisse remarquer, c'est que les listes verticales constituent un texte imponctué où chaque nouvelle ligne commence par une minuscule. L'imponctuation dans les listes verticales augmente leur fluidité et le manque de majuscule et du point à la fin de chaque ligne y contribue aussi. Mais en outre, le manque de majuscule au début produit une impression comme si cette ligne émergait du néant, comme si elle refaisait surface en y ramenant quelques souvenirs sauvés. Ensuite, elle se perd à nouveau dans cette indistinction blanche qui entoure les listes :

[...] la raréfaction des points, seuls capables d'induire un repos, un silence [...] nous renvoie à un monde [...] d'avant l'ordre, à un magma sans discontinuité où se mélangent les mots et les choses, les pensées et les sensations, à un monde en train de se faire, alors que celui où règne le point est un monde fait (Lepape 1988 : 8).

Cependant, il serait erroné de croire que l'absence de ponctuation en fin de ligne signifie le manque de ponctuation, car « le signe de ponctuation le plus efficace [...], c'est le blanc » (Catach, 1988 : 36-37). D'ailleurs, les blancs qui se déploient dans l'espace de la page tiennent lieu de la ponctuation traditionnelle¹³. Dans ces cas, le blanc fait office de la ponctuation inexistante, on dirait une ponctuation blanche.

Le blanc fait partie importante de la présentation formelle d'un texte, et ce qui nous intéresse c'est l'interaction du blanc et du texte imprimé. Ernaux a attelé l'espace matériel du livre à la production du sens. Car ce n'est pas seulement le texte, donc les signes écrits et imprimés qui importent, mais tout ce qu'il y a autour du texte et plus précisément, ce avec quoi le texte a été écrit. Nous pensons aux espaces laissés en blanc (Grevisse, 1988 : 157) qui naissent des listes, des énumérations, des interlignages, de la paragraphisation, de la pratique des alinéas. Ces dernières sont parfois si abruptes qu'elles produisent comme résultat « une série de chutes fort théâtrales » (Drillon, 1991 : 439). C'est, par exemple, le cas de ce mémorable alinéa qui génère, à l'avant-dernière page, un grand « suspense blanc » intervenant tout juste après le verbe « sauver », dans la liste finale.

À lire Ernaux et à regarder son texte, on comprend que chaque souvenir, inscrit sur une liste, compte tout autant que l'absence qui le double. Chaque chose énumérée possède son ombre sous forme de blanc, de largeur variable, qui n'a rien à voir avec un banal interligne. À lire et à regarder la présentation textuelle de l'ouvrage, on commence à percevoir que les blancs, ces silences de la mémoire ont autant d'importance que les souvenirs inscrits dans les listes. Il faut insister sur la compréhension du mot « blanc » qui ne peut pas être interprété au sens négatif du terme, comme un espace mort de la page ou un temps mort de la pensée. Chez Ernaux, le texte imprimé et le blanc ne sont pas posés conflictuellement, mais en complémentarité et en interaction dynamique.

De cette manière, en jouant avec l'agencement du texte sur la page, Ernaux trouve l'espace qui confère à l'absence une forme, la rend visible et signifiante. Le blanc devient le lieu de l'épiphanie textuelle de l'absence. Ainsi, Ernaux réussit l'impossible ; elle parvient à unifier la totalité du temps vécu avec des souvenirs consignés en noir et les silences de la mémoire inscrits en blanc. Toute la rythmologie de la mémoire humaine est là, rendue visible par l'alternance du texte imprimé et de l'espace vide.

C'est en observant le fonctionnement des blancs qu'on peut comprendre que la page (et le texte) d'Ernaux n'est pas seulement à lire, mais qu'elle est comparable à un tableau à voir, unissant le scriptible au pictural. Pierre Bonnard disait que « [p]our commencer un tableau, il faut qu'il y ait un vide au milieu » (Borel, 2002 : 26). Chez Ernaux, ce vide initial, ce « génitrix » artistique dont parle le peintre, prend la forme de l'espace blanc visible dès la première page du livre, occupée en moitié par le blanc. L'espace blanc fonctionne comme un aiguilleur des flux textuels à part entière. En fai-

13. « Le premier signe de ponctuation, c'est l'espace qui sépare les mots les uns des autres » (Lepape 1988 : 6).

sant varier sa largeur, Ernaux divise, à volonté, la masse compacte du texte qui, rappelons-le, ne contient pas de paragraphes. À vrai dire, les blancs sont le seul séparateur textuel. En observant les modulations de leur volume, le lecteur apprend à se repérer dans le texte et dans les réseaux de significations qui traversent le texte.

Étant donné l'ampleur du parcours remémoratif entrepris par Ernaux, la confrontation avec l'oubli semble plus qu'évidente. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, le but d'Ernaux ne consiste pas à faire taire l'absence, voire à l'éliminer comme un rebut honteux. Au lieu de le faire disparaître, Ernaux prend la posture d'un *ostensor*, c'est-à-dire, étymologiquement, de « celui qui montre ». Elle hystérise donc l'espace blanc et le fait advenir dans la matérialité de la page blanche pour qu'il triomphe, graphiquement, sur la disparition, l'oubli et la mort.

Les espaces blancs traduisent – par leur vide éloquent – cette partie de l'expérience qui n'a pas accédé à la représentation, qui matérialise ce qui est perdu et devient la trace spatiale d'une présence. Ainsi, au travers du dispositif formel se manifeste la plénitude du projet ernausien : d'une part, sauver les images en les alignant dans les listes et, de l'autre, sauver les absences, en les consignand dans les espaces blancs.

En réfléchissant sur la présentation formelle des *Années*, on acquiert la certitude que cette forme devait apparaître à Ernaux comme évidente et nécessaire. Pour un ouvrage qui se veut une anamnèse, rien de plus naturel que les souvenirs alignés dans les listes comme des objets dans une boîte, et contigus aux souvenirs absents, représentés visuellement par les blancs. Théron appelle « latéral » (1992 :1 45) ce pouvoir de la forme visuelle du texte :

la morphologie des signes agit directement, mais à notre insu, sur notre sensibilité. Exactement comme en peinture, dans les tableaux du clair-obscur : l'esprit se hâte d'identifier le sujet et ensuite ne s'adresse qu'à lui. Mais les yeux voient le clair-obscur, et en sont tout pénétrés. Ce dernier peut devenir le vrai sujet du tableau, sa « musique plastique » profonde (Théron, 1992 : 145).

Or, nous pouvons risquer une hypothèse que l'absence matérialisée par (et dans) les espaces blancs constitue le véritable sujet du livre d'Ernaux. Ce contexte pictural, que nous avons évoqué, nous fait penser à un aspect paradoxal de l'art de Velázquez qui semblait ne pas peindre les choses, mais l'espace *entre* les choses (Faure, 1964 : 167). À son tour, Ernaux semble avoir entrepris cette grande remémoration pour mettre en forme, par le biais de l'écriture, ce qui est ou sera absent. Dans l'optique d'Ernaux, cette absence est à considérer comme la mémoire *in absentia*, la mémoire latente, virtuelle et parallèle à celle qui s'inscrit en noir. Ernaux a inventé donc une ingénieuse machine scripturale à conserver la totalité du vécu, où le passé se donne à voir dans sa totalité paradoxale : réelle et virtuelle.

6. Persévérances du blanc

Cependant, tout ce qui précède n'épuise pas le potentiel de la forme de cet ouvrage. À la fin du livre, nous retrouvons un élément qui ne fait pas partie de sa dimension discursive, mais qui, par contre, intègre son *projet* scriptural, auquel s'adjoint l'idée du livre-objet.

Dans les toutes dernières pages de son livre, Ernaux fait la liste des choses qu'elle veut sauver de l'oubli. Cette liste se termine par une phrase toute simple, mais qui, vu la sobriété rhétorique de l'ouvrage, résonne comme un cri : « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus » (LA : 242). Sur cette phrase, son ouvrage, en termes discursifs, est *terminé*, mais non pas *achevé*. Il s'avère que le blanc, qui était au commencement de cette œuvre, prolifère. Or, même si le *texte* est terminé, son *œuvre* persévère sous forme des *addenda*, six pages supplémentaires, vides de texte, ajoutées à ce livre-objet, entièrement occupées par le blanc. Ces pages blanches sont d'ailleurs si discrètes, si bien intégrées à son œuvre qu'elles peuvent même passer inaperçues à l'œil d'un lecteur distrait. Avec ces pages ajoutées, saturées de blanc, Ernaux dépasse le territoire du *scriptible* et rejoint la dimension *constructible*, architectonique du livre-objet, du livre compris dans sa matérialité. Ainsi, comme presque tout dans cet ouvrage, la clôture aussi est paradoxale, car au lieu de délimiter et de circonscrire l'œuvre, elle lui confère un caractère libérateur, infini et transbordant¹⁴, car « [c]omme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire » (LA : 15) et la présence à l'absence.

Cet ultime débordement de blancheur est fascinant de richesses d'interprétations possibles. Sans vouloir les cerner, ce qui équivaldrait forcément à les aplatiser, nous tenons simplement à dire qu'à notre sens, ces pages vides semblent devenir un énorme « palimpseste de blancheur » (Marin, 1988 : 24) qui sauvegarde la totalité de l'Absence, non pas seulement la sienne, mais aussi celle de sa génération et aussi, celle des lecteurs. De cette manière, tous les souvenirs disparus, mais tenus en réserve dans ces pages blanches, « brillent par [leur] absence » (Baudrillard, 1990 : 11) qui persévère, éloquente et silencieuse.

BIBLIOGRAPHIE :

Attali J. 2006. *Une brève histoire de l'avenir*. Paris. Fayard.

Barthes R. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris. Seuil.

14 Dans *Les Années*, il y a deux images qui préfigurent cette ouverture vers l'infini. Il faut savoir qu'Ernaux décrit deux tableaux qui l'ont marquée. Le premier peint par Ch. Soutine (« L'escalier rouge », 1918) qui présente l'escalier qui se perd dans l'infini du ciel et surtout le second, le tableau de Dorothea Tanning (« Anniversaire », 1942) qui représente une jeune femme, debout, dans le couloir plein de chambres dont les portes s'ouvrent sur l'inconnu. Dans l'entretien accordé par Ernaux à la revue « Lire », du 1^{er} fév. 2008, elle a dit : « [c]e tableau est en creux dans mon livre ».

- Baudrillard J. 1990. *Cool memories I et II*. Paris. Editions Galilée.
- Bonnefis P. 1984. *L'Innommable. Essai sur l'œuvre d'É. Zola*. Paris. SEDES.
- Borel F. 2002. *Le peintre et son miroir : regards indiscrets*. La Renaissance du livre.
- Catach N. 1988. Retour aux sources. *Traverses* 43. 33-47.
- Comte-Sponville A. 2001. *Dictionnaire philosophique*. Paris. PUF.
- Derrida J. 1991. *Mémoires d'aveugles : l'autoportrait et autres ruines*. Paris. R.M.N.
- Eco U. 2009. *Vertige de la liste*. Paris. Flammarion.
- Ernaux A. 2008. *Les Années*. Paris. Gallimard.
- Ernaux A. 2005. *L'Usage de la photo*. Paris, Edition de Poche.
- Drillon J. 1991. *Traité de la ponctuation française*. Paris. Gallimard.
- Dugast-Portes F. 2008. *Annie Ernaux*. Paris. Bordas/SEJER.
- Fernandez-Récatala D. 1994. *Annie Ernaux*. Paris. Editions du Rocher.
- Espitallier J.-M. 2006. *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*. Paris. Pocket poésie.
- Grevisse M. 1988. *Le Bon usage*. Paris. Duculot.
- Faure É. 1964. *Histoire de l'art. Tome I*. Paris. Livre de Poche.
- Hamon P. 1993. *Du descriptif*. Paris. Hachette.
- Leclerc Y. 2001. Manuscrits : l'œuvre en chantier. *Magazine littéraire* 397. 118-126.
- Lepape P. 1988. Pour une poignée de virgules. *Traverses* 43. 5-9.
- Mallarmé S. 1993. *Poésies*. Paris. Bookking International.
- Marin L. 1988. Ponctuation, étym lat. Punctum. *Traverses* 43. 19-28.
- Nadar G.-F. 1994. *Quand j'étais photographe*. Paris. Seuil.
- Quignard P. 2002. *Sur le Jadis*. Paris. Grasset.
- Rachwalska von Rejchwald J. 2009. Lector in fragmento : en lisant *La vie extérieure* et *Journal du dehors*. In Villani S. *Annie Ernaux. Perspectives critiques*. New York/Ottawa/Toronto. Legas. 51-61.
- Rachwalska von Rejchwald J. 2010. Traces, indices, stigmates. Les enjeux de la présence paradoxale du corps dans *L'Usage de la photo* d'A. Ernaux et de M. Marie. *Séméion. Travaux de sémiologie* 8. 145-152.
- Rachwalska von Rejchwald J. 2010. Le temps palimpseste. Mémoire, photos et écriture dans *Les Années* d'A. Ernaux. *Frankofoni* 22. 393-404.
- Reuter Y. 2000. *La description : des théories à l'enseignement-apprentissage*. Paris. E.S.F.
- Rilke R. M. 1978. *Vergers*. Paris. Gallimard « Poésie ».
- Schlanger J. 2010. *Présence des œuvres perdues*. Paris. Hermann Editeurs.
- Sennett R. 2001. *La chair et la Pierre. Le corps et la ville dans la civilisation occidentale*. Paris. Les éditions de la Passion.
- Théron M. 1992. *Réussir le commentaire stylistique*. Paris. Ellipses.
- Valéry P. 1957. *Œuvres I*. Paris. Gallimard, la Pléiade.
- Wajzman G. 1998. *L'Objet du siècle*. Paris. Verdier.

(In)visible perseverance of absence. The form's importance in *Les Années* by Annie Ernaux

ABSTRACT: A dialectic between presence and absence, remembrance and oblivion, testimony and silence, body and its trace reflects the gist of the most recent Ernaux's

book. It constitutes not only plenteaus thematic confluence but also or even majorly an axis of the book's construction. Its structure encompasses various layers such as: rhetorical, stylistic and typographic, which separately and together combined reside in prevailing tensioned coexistence of presence and absence.

Keywords: absence, memory, testimony, Ernaux, *Les Années*.