

Conférence 16 avril 1997.

Jean-Noël Schifano : Annie Ernaux continue son voyage en nous parlant après « sauver » de « comprendre ». Et puis ensuite nous pourrons lui poser les questions que vous voulez.

Annie Ernaux : La dernière fois, j'ai parlé autour de l'écriture comme désir, pour moi, en grande partie, de « sauver »

Sauver un héritage culturel, celui du monde populaire où je suis née. Sauver les choses qui me sont arrivées, comme une passion amoureuse. Ou tout simplement sauver le temps qui passe, la modernité, celle dans laquelle nous sommes et qui s'inscrit partout, dans les objets nouveaux qui apparaissent, les produits dans les supermarchés, dans les graffiti sur les murs. Cette idée-là : mettre au jour et garder une trace de toutes ces choses qui constituent une vie. Je me souviens qu'il y a douze ans j'avais dans la tête un livre, que je n'ai pas écrit, et qui commençait ainsi :

*« Tout disparaîtrait avec elle, tout de ce qu'elle avait vu, entendu. »*

Je prêtais à un personnage romanesque ce qui me motive extrêmement, garder la trace de choses qui souvent ne sont pas présentes dans la littérature, je pense notamment à la culture populaire. Mais je ne crois pas que sauver pour sauver, ça vaille le coup d'écrire, pas plus que vivre pour vivre suffise. Du moins, ce n'est pas ce qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse, et qui est à la source des livres que j'ai écrits, c'est de comprendre ce qui m'a traversée et qui a pu traverser aussi les autres. Le livre par lequel je suis entrée dans la littérature, le premier livre publié, qui s'appelle : *Les armoires vides*, cherche à comprendre comment je suis passée d'un monde à un autre. C'est-à-dire, passée du monde populaire de mes parents qui tenaient un café-épicerie et qui n'avaient strictement aucune « instruction », comme on disait, passée dans un autre monde complètement différent par les goûts, opposé même dans sa façon de

Conferenza 16 aprile 1997.

Jean-Noël Schifano: Annie Ernaux continua il suo viaggio parlandoci, dopo il "salvare" del "comprendere". In seguito potremo porle le domande che volete.

Annie Ernaux: L'ultima volta ho parlato riguardo alla scrittura come desiderio, per me, in gran parte, di "salvare".

Salvare un'eredità culturale, quella del mondo popolare in cui sono nata. Salvare le cose che mi sono successe, come una passione amorosa. O semplicemente salvare il tempo che passa, la modernità, quella nella quale noi siamo e che è ovunque, negli oggetti nuovi che appaiono, nei prodotti dei supermercati, nei graffiti sui muri. Quest'idea: portare alla luce e mantenere una traccia di tutte quelle cose che costituiscono una vita. Mi ricordo che dodici anni fa avevo nella testa un libro, che non ho scritto e che cominciava così:

*"Tutto sarebbe scomparso con lei, tutto ciò che aveva visto, sentito."*

Attribuivo a un personaggio romanzesco un obiettivo che mi motiva molto, mantenere la traccia di cose che spesso non sono presenti nella letteratura, penso in particolare alla cultura popolare. Ma non credo che valga la pena di salvare solo per salvare, o di vivere solo per vivere. Almeno, non è questo che mi interessa. Ciò che mi interessa - ed è all'origine dei libri che ho scritto - è capire che cosa mi ha attraversato e cosa allo stesso tempo ha potuto attraversare gli altri. Il libro grazie al quale sono entrata ufficialmente nel mondo della letteratura, il primo libro pubblicato, dal titolo *Gli armadi vuoti*, cerca di capire come sono passata da un mondo ad un altro. Ossia passata dal mondo popolare dei miei genitori, che avevano un negozio di alimentari e che non avevano nessuna istruzione, in un altro mondo completamente diverso nei gusti, opposto perfino nel modo di vivere la vita, nella visione

vivre, sa vision des choses. Car on ne voit pas le monde de la même façon quand on n'a pas d'argent, ni de culture, que lorsqu'on a tout cela et particulièrement le langage avec les outils intellectuels qui rendent plus libres et assurés socialement. Ma visée, dans ce premier livre, était de réussir à comprendre comment se produit la déchirure d'avec le monde d'origine et de décrire le conflit qui traverse ceux qu'on appelle des « transfuges », c'est-à-dire ceux qui passent d'une classe sociale à une autre. Il me fallait reconstruire par la mémoire la réalité du petit commerce de mes parents, de l'école, tout un monde qui incarne d'autres valeurs. Dans mon troisième livre, j'ai cherché ce qu'avait signifié pour moi devenir une femme car la condition féminine n'est pas inscrite dans la petite fille qui vient au monde. Je pense, comme Simone de Beauvoir, qu'on ne naît pas femme, on le devient. Et cette femme que j'étais à 35 ans, qui courait de droite à gauche pour s'occuper de ses enfants, du ménage, tout en travaillant comme prof, sentait que quelque chose s'était passé pour elle entre 20 et 30 ans, une soumission inconsciente et continue à un ordre, et c'était cela que l'écriture devait mettre au jour.

Dans le livre suivant, ce que je voulais comprendre, c'était la vie de mon père et ce qui nous avait séparés l'un de l'autre. A ce moment-là, j'ai abandonné la fiction romanesque qui avait marqué mes trois premiers livres. J'ai compris que la recherche de la réalité ne pouvait s'effectuer pour moi qu'en m'engageant complètement dans le texte, dans l'écriture. Ne pas me cacher derrière une fiction. Il me semblait impossible d'écrire sur mon père en faisant comme si c'était l'histoire d'un personnage. Cet homme était mon père et cette fille, cette femme qui tient la plume, n'est pas un « je » abstrait, c'est la fille de cet homme et si elle écrit sur lui, c'est qu'elle n'appartient plus à son monde à lui. C'est là le lieu de l'écriture et sa possibilité : la distance. Mais, comme je le constate au début du livre « une distance particulière, qui n'a pas de nom, comme de l'amour séparé ».

delle cose. Perché non si vede il mondo nello stesso modo quando non si hanno soldi, né cultura e quando li si ha, quando si ha in particolare il linguaggio con i mezzi intellettuali che rendono più liberi e assicurano socialmente. Il mio scopo, in questo primo libro, era riuscire a comprendere come si produce lo strappo dal mondo d'origine e descrivere il conflitto che attraversa coloro che sono chiamati i "fuorusciti", ossia coloro che passano da una classe sociale all'altra. Dovevo ricostruire attraverso la memoria la realtà del piccolo negozio dei miei genitori, la scuola, tutto un mondo che incarna altri valori. Nel mio terzo libro, ho cercato ciò che aveva significato per me diventare una donna poiché la condizione femminile non è iscritta nella bambina che viene al mondo. Penso, come Simone de Beauvoir, che non si nasce donna, lo si diventa. E la donna che ero a 35 anni, quella che correva di qua e di là per occuparsi dei figli, della casa, lavorando come insegnante, sentiva che qualcosa era successo in lei tra i 20 e i 30 anni, una sottomissione inconscia e continua a un ordine, ed era questo che la scrittura doveva mettere in luce.

Nel libro successivo, ciò che volevo capire era la vita di mio padre e ciò che ci aveva separati l'uno dall'altra. A quel punto ho abbandonato la finzione romanzesca che aveva caratterizzato i miei primi tre libri. Ho capito che la ricerca della realtà per me poteva effettuarsi solo iscrivendomi completamente nel testo, nella scrittura. Non nascondermi dietro una finzione. Mi sembrava impossibile scrivere di mio padre come se fosse la storia di un personaggio inventato. Quell'uomo era mio padre e quella ragazza, la donna che tiene la penna, non è un «io» astratto, è la figlia di quell'uomo e se lei scrive su lui è perché non appartiene più allo stesso mondo. È quello il luogo della scrittura e la sua possibilità: la distanza. Ma, come io constato all'inizio del libro «una distanza particolare, che non ha nome, come un amore separato».

Non avevo previsto di scrivere *Una vita di*

Je n'avais pas prévu d'écrire *Une femme*, le livre sur ma mère.

Elle est décédée subitement, à 79 ans. Elle avait la maladie d'Alzheimer, mais ce n'est pas une maladie dont on meurt. C'était la femme qui m'était la plus proche au monde, le premier désir qui m'est venu a été d'écrire pour sauver quelque chose d'elle. En même temps, j'étais consciente qu'évoquer nos rapports personnels, mes sentiments à son égard, ne la ferait pas exister. Il fallait rechercher la réalité de cette femme. Je vous lis le projet inscrit dès le début du livre, parce qu'inscrire celui-ci fait partie aussi des moyens d'atteindre la vérité :

*C'est une entreprise difficile. Pour moi, ma mère n'a pas d'histoire. Elle a toujours été là. Mon premier mouvement, en parlant d'elle, c'est de la fixer dans les images sans notion de temps : 'elle était violente', 'c'était une femme qui brûlait tout', et d'évoquer en désordre des scènes, où elle apparaît. Je ne retrouve ainsi que la femme de mon imaginaire, la même que, depuis quelques jours, dans mes rêves, je vois à nouveau vivante, sans âge précis, dans une atmosphère de tension semblable à celle des films d'angoisse. Je voudrais saisir aussi la femme qui a existé en dehors de moi, la femme réelle, née dans le quartier rural d'une petite ville de Normandie et morte dans le service de gériatrie d'un hôpital de la région parisienne. Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire. Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots (c'est-à-dire que ni les photos, ni mes souvenirs, ni les témoignages de la famille ne peuvent me donner cette vérité.) Mais je souhaite rester, d'une certaine façon, au-dessous de la littérature.*

Le livre serait cette recherche de la réalité d'une femme. Celle-ci était ma mère mais je devais écarter - autant que faire se peut - cette filiation pour comprendre ses attitudes, sa violence, dans les gestes, dans son comportement à mon égard, puisque les

donna, il libro su mia madre.

È morta improvvisamente, a 79 anni. Aveva la malattia di Alzheimer, ma non è una malattia di cui si muore. Era la donna che mi era stata più vicina al mondo, il primo desiderio che mi è venuto è stato di scrivere per salvare qualcosa di lei. Allo stesso tempo, ero cosciente che evocare i nostri rapporti personali, i miei sentimenti nei suoi confronti, non l'avrebbe fatta esistere. Bisognava ricercare la realtà di quella donna. Vi leggo il progetto enunciato fin dall'inizio del libro perché enunciarlo nel libro fa parte dei mezzi per raggiungere la verità:

*È un'impresa difficile. Per me mia madre è priva di storia. C'è sempre stata. Il primo impulso, parlando di lei, è quello di fissarla in immagini senza alcuna connotazione temporale: "era violenta", "era una donna che bruciava tutto", e rievocare alla rinfusa scene in cui era presente. Così facendo ritrovo soltanto la donna del mio immaginario, la stessa che, da qualche giorno, nei miei sogni torna a essere viva, senza un'età precisa, in un'atmosfera di tensione simile a quella dei film dell'orrore. Vorrei cogliere anche la donna che è esistita al di fuori di me, la donna reale, nata in un quartiere contadino di una piccola città normanna e morta nel reparto geriatrico di un ospedale dell'hinterland parigino. Ciò che spero di scrivere di più esatto si situa probabilmente all'intersezione tra familiare e sociale, tra mito e storia. Il mio progetto è di natura letteraria, poiché si tratta di cercare una verità su mia madre che può essere raggiunta solo attraverso le parole. (una verità, dunque, che non mi può essere data né dalle foto, né dai ricordi, né dalle testimonianze dei parenti...) Ma, in un certo senso, spero di restare al di sotto della letteratura.*

Il libro consiste in questa ricerca della realtà di una donna. Lei era mia madre ma dovevo scartare - quanto più possibile - il mio essere figlia per comprenderne le attitudini, la violenza nei gesti e nel comportamento nei miei confronti, perché le botte e gli schiaffi mi piovevano addosso da bambina, ma dovevo

claques et les coups pleuvaient sur moi dans mon enfance, mais il fallait que je considère cela comme un fait culturel. Préciser que mon projet était de nature littéraire, c'était souligner que je me servais des mots, à la fois comme matière et instrument, qu'ils étaient le lieu et le moyen de l'expérimentation, à la façon mais autrement qu'un scientifique. Par « rester au-dessous de la littérature », je voulais signifier mon désir que les mots ne soient plus sentis comme des mots, mais comme la vie, qu'ils traversent littéralement le lecteur. Parce qu'il s'agit de vie et de mort réelles, ça ne peut pas être un jeu ou une transfiguration du réel, comme j'imaginais la littérature à 15 ans.

En schématisant un peu, il y a deux manières d'envisager la littérature. La première est de se servir de ce qu'on a vu et de construire une histoire, un univers, de transfigurer l'expérience, pas forcément dans la beauté, dans l'excès aussi, dans le tragique même. C'est-ce que Jean-Noël Schifano appelle : mettre de la chair autour du réel, le réel n'ayant pas de forme, étant justement difficile à percevoir. Il y en a une autre, qui est celle d'une lignée d'écrivains français remontant à Montaigne, passant par Jean-Jacques Rousseau, peut être Gide. Elle consiste à aller à la recherche du réel au travers de la réalité vécue, l'expérience individuelle, à travers le « je ». C'est plutôt la mienne. Comme c'est peut-être un peu abstrait ce que je viens de dire, je vais prendre des exemples dans mes textes plutôt que d'en inventer. Vous voyez que je suis toujours dans la même perspective de réalité, même dans les exemples ! Je prends mon dernier livre, *La honte*. Au départ, très peu de choses : le souvenir d'une scène qui a violemment marqué mon enfance, celle du dimanche où mon père a voulu tuer ma mère. C'était un accès de folie, qui ne s'est jamais reproduit, mais c'est un évènement qui a coupé mon enfance en deux. J'ai eu le sentiment que, comme on disait, j'avais « gagné malheur » c'est-à-dire subi un choc irrémédiable. Cette scène de mes douze ans m'a poursuivie sans interruption jusqu'à ce que, en 1990, je décide de l'écrire, ce que je n'avais jamais fait. Je l'écris dans la terreur, en me disant qu'après je ne pourrais plus écrire. Étonnée, je m'aperçois que je peux continuer

considerarlo un fatto culturale. Precisare che il mio progetto era di natura letteraria significava sottolineare che mi servivo delle parole-come materia e come strumento, che erano il luogo e il mezzo della sperimentazione, in modo simile ma diverso a come avrebbe operato uno scienziato. Con l'espressione "restare al di sotto della letteratura", volevo esprimere il mio desiderio che le parole non siano più sentite come parole, ma come vita, poiché attraversano letteralmente il lettore. Perché si tratta di vita e di morte reali, non può essere un gioco o una trasfigurazione del reale, come immaginavo la letteratura a 15 anni.

Schematizzando un po', ci sono due modi di considerare la letteratura. La prima è servirsi di ciò che si è visto per costruire una storia, un universo, per trasfigurare l'esperienza, non per forza nella bellezza, ma anche nell'eccesso, perfino nel tragico. È ciò che Jean-Noël Schifano chiama: rivestire di carne il reale, dato che il reale, non avendo forma, è difficile da percepire. Ce n'è un'altra, propria di quel filone di scrittori francesi che parte da Montaigne, passando per Jean-Jacques Rousseau, e arriva forse fino a Gide. Essa consiste nell'andare alla ricerca del reale attraverso la realtà vissuta, l'esperienza individuale, attraverso l'"io".

È questo il mio approccio. Dato che è forse un po' astratto ciò che dico, prenderò degli esempi nei miei testi piuttosto che inventarli.

Vedete che sono sempre nella stessa prospettiva della realtà, perfino negli esempi! Prendo il mio ultimo libro, *La honte*.

All'inizio, c'è poco: il ricordo di una scena che ha violentemente segnato la mia infanzia, quella della domenica in cui mio padre ha voluto uccidere mia madre.

Era un attacco di follia, che non si è mai più verificato, ma è un avvenimento che ha tagliato la mia infanzia in due. Ho avuto la sensazione che, come dicevamo, avevo "gagné malheur" cioè avevo subito uno choc irrimediabile.

Questa scena dei miei dodici anni mi ha perseguitata senza interruzioni fino a quando, nel 1990, decido di scriverla, cosa che non avevo mai fatto. La scrivo nel terrore, dicendomi che dopo non avrei potuto più scrivere. Stupita, mi rendo conto che posso continuare a scrivere e provo a ricordare i

d'écrire et j'essaie de me rappeler les détails de la scène, d'aller à la rencontre de la réalité de ce moment. Il me revient le souvenir du sentiment qui m'a envahie après, pendant longtemps, la peur que la scène recommence qu'elle s'achève cette fois de manière criminelle, mortelle. Et aussi de mon sentiment de honte. Mais je n'ai pas continué mon récit. En 1995, je me suis dit qu'il y avait là une réalité à mettre au jour, le surgissement de la honte avec la scène.

Je suis partie à la recherche de la réalité de cette année-là. Comment, pourquoi la honte, mais qui était cette enfant, ce moi d'alors dont tout me sépare ? C'était une quête mais je ne savais pas vraiment ce que j'allais trouver. Mon guide pour retrouver l'enfant de cette année-là était la sensation de honte. Le mieux, c'est que je lise comment le projet a pris forme. D'abord rassembler des choses concrètes, les objets qui me restent de cette année-là : des cartes postales, des partitions de chansons qui se vendaient alors, avec le texte et la musique, mais ces objets sont muets, ils ne me disent rien sinon l'écart de temps entre 1952 et 1995, notamment un livre de messe, mon missel de communion, qui me paraît complètement étranger. Cependant, je reconnaiss les prières, je reconnaiss ce que j'ai lu pendant des années tous les dimanches, pendant 15 ans, tout ce rituel de la messe jusqu'au *ite missa est*. C'est à la fois familier et étranger. Parce que les objets ne me renseignent pas suffisamment sur l'être de mes 12 ans, je vais aux archives de la ville de Rouen en Normandie consulter le journal local de cette année-là. Et ce sera la même sensation d'étrangeté et de familiarité en lisant les faits et les publicités de cette époque lointaine. Je prends une décision qui correspond en fait à ce que j'ai mis déjà en pratique dans mes autres livres mais de façon moins systématique.

Je vous lis ce passage :

*Ce qui m'importe, c'est de retrouver les mots avec lesquels je me pensais et pensais le monde autour. Dire ce qu'étaient pour moi le normal et l'inadmissible, l'impensable même. Mais la femme que je suis en 95 est incapable de se*

dettagli della scena, di andare incontro alla realtà di quel momento. Ritorna il ricordo del sentimento che mi ha invaso dopo, per molto tempo, la paura che la scena ricominciasse e che terminasse questa volta in maniera criminale, mortale.

E anche del mio senso di vergogna. Ma non ho continuato il racconto. Nel 1995 mi sono detta che c'era una realtà da portare alla luce, l'emergere della vergogna con quella scena.

Sono partita alla ricerca della realtà di quell'anno. Come, perché la vergogna? Chi era quella bambina, quell'io dell'epoca da cui tutto mi separa? Ero alla ricerca ma non sapevo realmente ciò che avrei trovato. La mia guida per ritrovare la bambina di quell'anno era la sensazione di vergogna. La cosa migliore, è leggere come il progetto ha preso forma.

Innanzitutto raccogliere le cose concrete, gli oggetti che mi restano di quell'anno: cartoline, spartiti di canzoni che si vendevano a quel tempo, con il testo e la musica, ma questi oggetti sono muti, non mi dicono niente se non la distanza di tempo tra il 1952 e il 1995, in particolare il mio messale di comunione, che mi sembra completamente estraneo.

Nonostante tutto, riconosco le preghiere, riconosco quello che ho letto per anni ogni domenica, per 15 anni, tutto questo rituale della messa fino al *ite missa est*. È allo stesso tempo familiare ed estraneo. Poiché gli oggetti non mi forniscono informazioni sufficienti sull'essenza dei miei 12 anni, vado negli archivi della città di Rouen in Normandia per consultare il giornale locale di quell'anno. E sarà la stessa sensazione di straniamento e di familiarità leggendo i fatti e le pubblicità di quell'epoca lontana. Prendo una decisione che corrisponde a ciò che ho messo già in pratica nei miei altri libri ma in modo meno sistematico.

Vi leggo questo passo:

*Quel che mi importa, invece, è ritrovare le parole attraverso le quali pensavo a me stessa e il mondo circostante. Stabilire ciò che per me era normale e ciò che era inammissibile, persino inimmaginabile. Ma la donna che sono nel '95 è incapace di ricollocarsi nella*

*replacer dans la fille de 52 qui ne connaissait que sa petite ville, sa famille et son école privée, n'avait à sa disposition qu'un lexique réduit. Et devant elle, l'immensité du temps à vivre. Il n'y a pas de vraie mémoire de soi. Pour atteindre ma réalité d'alors, je n'ai pas d'autre moyen sûr que de rechercher les lois et les rites, les croyances et les valeurs qui définissaient les milieux, l'école, la famille, la province, où j'étais prise et qui dirigeaient, sans que j'en perçoive les contradictions, ma vie. Mettre au jour les langages qui me constituaient, les mots de de la religion, ceux de mes parents liés aux gestes aux choses, des romans que je lisais dans Le Petit Écho de la mode ou dans Les Veillées des chaumières. Me servir de ces mots, dont certains exercent encore sur moi leur pesanteur, pour décomposer et remonter, autour de la scène du dimanche de juin, le texte du monde où j'ai eu douze ans et cru devenir folle.*

*Naturellement pas de récit, qui produirait la réalité au lieu de la chercher. Ne pas me contenter non plus de lever et transcrire les images du souvenir mais tracer celles-ci comme des documents qui s'éclaireront en les soumettant à des approches différentes. Être en somme ethnologue de moi-même.*

Cette démarche vers la réalité part toujours d'une émotion violente, ou du souvenir d'une émotion violente. Bien évidemment, ici, il y a cette scène qui a marqué toute mon enfance. Il y a aussi les émotions de nature tragique, de la mort de mon père, puis celle de ma mère à l'origine de deux livres qui reconstituent leur vie et en même temps ma déchirure sociale d'avec eux. Et encore la force d'une passion qui entraîne l'écriture d'un texte la prenant comme objet, *Passion simple*. Il y a, dans ce journal dont j'ai parlé l'autre fois, *Journal du dehors*, la transcription de scènes ordinaires au sens le plus strict mais qui ont suscité en moi une émotion qui m'a poussée à la noter. L'émotion est là comme un signe qu'il y a quelque chose à chercher et quelque chose à

*ragazzina del '52 che conosceva soltanto la sua cittadina, la sua famiglia, la sua scuola privata, E aveva a sua disposizione un vocabolario ridotto. E, davanti a lei, l'immensità del tempo da vivere. Non esiste un'autentica memoria di sé. Per raggiungere la mia realtà di quell'epoca posso affidarmi soltanto alla ricerca delle norme e dei riti, delle credenze e dei valori che definivano gli ambienti sociali, la scuola, la famiglia, la provincia, nei quali ero immersa e che, pur non percepindone le contraddizioni, governavano la mia esistenza. Portare alla luce i linguaggi che mi costituivano, le parole della religione, quelle dei miei genitori legate ai gesti e alle cose, quelle dei romanzi letti su Le Petit Écho de la Mode o Les Veillées des chaumières. Servirmi di quelle parole, alcune delle quali ancora esercitano tutto il loro peso su di me, per scomporre e ricostruire, intorno alla scena di quella domenica di giugno, il testo del mondo in cui ho avuto 12 anni e ho creduto di impazzire.*

*Naturalmente non un racconto, che produrrebbe una realtà invece di ricercarla, e neppure accontentarmi di rievocare e trascrivere le immagini della memoria. Piuttosto, trattare quelle stesse immagini come documenti che mi si chiariranno solo dopo averli sottoposti a diversi approcci di analisi. Essere, insomma, l'etnologa di me stessa.*

Questo approccio per raggiungere la realtà parte sempre da un'emozione violenta o dal ricordo di un'emozione violenta. Ovviamente, qui, c'è quella scena che ha segnato tutta la mia infanzia. Ci sono anche le emozioni di natura tragica, la morte di mio padre, poi quella di mia madre, all'origine dei due libri che ricostruiscono le loro vita e allo stesso tempo la frattura sociale che mi ha separato da loro. E ancora, la forza di una passione che suscita la scrittura di un testo che la prende come oggetto, *Passione semplice*. C'è, in quel diario di cui ho parlato la scorsa volta, *Diario dalla periferia*, la trascrizione di scene ordinarie nel senso più stretto ma che hanno suscitato in me un'emozione che mi ha spinto a prenderne nota. L'emozione è come un segno che c'è

trouver. C'est le fil conducteur de l'écriture mais en même temps, on ne peut pas en rester là et il faut ensuite procéder à une objectivation : soumettre les images de la mémoire ou les scènes dont je suis spectatrice à des approches différentes, faire comme pourrait le faire un historien, un sociologue et sans distinguer entre des êtres proches de moi ou les gens « ordinaires », mais il n'y a pas pour moi de gens ordinaires, ni de faits « insignifiants ». Noter que les usagers du métro contournent tous l'inscription laissée à la craie par un sans domicile fixe, « je n'ai rien à manger », a un sens. Mes livres sont construits à partir d'une collection de signes et de détails concrets qui vont suggérer un sens. Je vais vers celui-ci, qui est de l'ordre de l'intellect, par la notation ou la description de faits concrets, réels. Pour vous donner un exemple précis, dans le livre que j'ai écrit sur mon père, *La Place*, je m'appuie sur des mots et des expressions entendues, fréquentes dans le monde où nous vivions, des photos que je décrypte. Comme ici :

*À l'entour de la cinquantaine, encore la force de l'âge, la tête très droite, l'air soucieux, comme s'il craignait que la photo ne soit ratée, il porte un ensemble, pantalon foncé, veste claire sur une chemise et une cravate. Photo prise un dimanche, en semaine, il était en bleus. De toute façon, on prenait les photos le dimanche, plus de temps, et l'on était mieux habillé. Je figure à côté de lui, en robe à volants, les deux bras tendus sur le guidon de mon premier vélo, un pied à terre. Il a une main ballante, l'autre à sa ceinture. En fond, la porte ouverte du café, les fleurs sur le bord de la fenêtre, au-dessus de celle-ci la plaque de licence des débits de boisson. On se fait photographier avec ce c'on est fier de posséder, le commerce, le vélo, plus tard le 4 CV, sur le toit de laquelle il appuie une main, faisant par ce geste remonter exagérément son veston. Il ne rit sur aucune photo.*

J'unis la description d'un objet réel, une photo, et son décryptage social, y compris la prise de cette photo. Parce que, dans le monde

qualcosa da cercare e qualcosa da trovare. È il filo conduttore della scrittura, ma allo stesso tempo non ci si può fermare lì e bisogna in seguito procedere ad un'oggettivazione: sottomettere le immagini della memoria o le scene di cui sono spettatrice a degli approcci differenti, fare come potrebbe fare uno storico, un sociologo, senza distinguere tra le persone a me vicine e la gente «ordinaria», ma non c'è per me gente ordinaria, né fatti «insignificanti». Ha un senso notare che gli utenti della metropolitana scansano tutti la scritta tracciata col gesso da un senzatetto, «non ho niente da mangiare». I miei libri sono costruiti a partire da una ricerca di segni e dettagli concreti che suggeriscono un significato. Vado verso quel significato, che è di competenza dell'intelletto, nasce dalla notazione o dalla descrizione di fatti concreti, reali. Per darvi un esempio preciso, nel libro che ho scritto su mio padre, *La Place*, mi appoggio sulle parole e sulle espressioni sentite di frequente nel mondo dove vivevamo, sulle foto che decifro. Come qui:

*Verso la cinquantina, ancora con la forza dell'età, la testa dritta, l'aria impensierita, come temendo che la foto venisse male, indossa un completo, pantaloni scuri, giacca chiara su una camicia e una cravatta. Foto scattata una domenica, durante la settimana si vestiva di blu. Ad ogni modo, era la domenica che si facevano le foto, c'era più tempo ed eravamo vestiti meglio. Io sono al suo fianco, vestitino a balze, le braccia tese sul manubrio della mia prima bicicletta, un piede per terra. Ha un braccio ciondoloni, l'altra mano sulla cintura. Sullo sfondo, la porta aperta del bar, i fiori sul davanzale della finestra, la targa con la licenza dell'osteria. Ci si fa fotografare con ciò che si è orgogliosi di possedere, il negozio, la bicicletta, più tardi la Renault 4, sul tetto della quale appoggia una mano facendo sollevare troppo la giacca. Non ride in nessuna foto.*

Unisco la descrizione di un oggetto reale, una foto, e la sua decifrazione sociale, compreso il contesto in cui la foto è stata scattata. Perché nel mondo popolare, a quell'epoca, ci si

populaire, on se photographait à cette époque plutôt les jours de fête, quand on est bien habillé et avec ce dont on est fier, qu'on trouve beau à garder dans le souvenir. Un autre exemple dans le *Journal du dehors*. Il s'agit d'une scène dont j'ai été témoin à la boucherie du village, la description des gestes et des paroles laisse entrevoir le lien entre le rapport social et le rapport économique.

*Samedi, à la boucherie du village, dans le fond de la Ville Nouvelle, près de L'Oise. Le boucher et sa femme, les deux employés, un homme d'une cinquantaine d'années et un jeune, servent la clientèle nombreuse qui remplit la boutique (difficulté pour entrer). Essentiellement des femmes, quelques couples avec des paniers à courses. La plupart du temps, le boucher connaît les noms, lui et sa femme disent d'ailleurs « bonjour madame X », dès qu'ils s'aperçoivent de la présence de quelqu'un de connu, tout en servant une autre personne. S'il s'agit de clients occasionnels - ou pas encore suffisamment familiers: au bout de combien de fois le devient-on? -, ils sont distants, réservés, l'échange de paroles limité à la nature et à la quantité de la viande. La séquence est différente avec les habitués. Lenteur du choix, la cliente promène son regard sur les morceaux de viande exposés sur l'étalage réfrigéré, « je voudrais une belle tranche de faux-filet », demande conseil, « ça va pour deux personnes ? ». Voix traînante, presque rêveuse des femmes pour dire 'je prendrai deux escalopes de veau' - poème de la vie domestique se récitant avec satisfaction, agrémenté de détails descriptifs, 'un rôti de porc, pour faire à la casserole'. Perfection d'un échange: le boucher qui empile les paquets de viande emballés dans le papier à son nom est content de l'hommage visible rendu à la bonne qualité de ses produits, de l'argent qui entre- la cliente, de manifester son statut social per l'énumération et l'exhibition de ce qu'elle consomme, sa fonction de nourricière avertie. Quand il s'agit d'un couple, presque toujours d'âge mûr, s'approvisionnant en viande pour la semaine, satisfaction de montrer qu'on 'vit bien' ou qu'on sait recevoir avec largesse. La*

fotografava principalmente nei giorni di festa, quando si era ben vestiti e con ciò di cui si era fieri, che si riteneva bello conservare nel ricordo. Un altro esempio nel *Diario della periferia*. Si tratta di una scena di cui sono stata testimone alla macelleria del paese, la descrizione dei gesti e delle parole lascia intravedere il legame tra il rapporto sociale e il rapporto economico.

*Sabato, alla macelleria del paese, in fondo alla Città Nuova, vicino all'Oise. Il macellaio e sua moglie, i due impiegati, un uomo di una cinquantina d'anni e un giovane, servono la numerosa clientela che riempie il negozio (difficoltà ad entrare). Per lo più donne, qualche coppia con dei sacchi per la spesa. Di solito, il macellaio conosce i nomi, lui e sua moglie dicono peraltro «buongiorno signora X» non appena si accorgono della presenza di qualcuno di conosciuto, mentre servono un'altra persona. Se si tratta di clienti occasionali - o non ancora sufficientemente familiari: dopo quante volte lo si diventa? -, sono distanti, riservati, lo scambio di parole limitato alla natura e alla quantità di carne. La sequenza è diversa con i clienti abituali. Lentezza della scelta, la cliente scorre con lo sguardo i pezzi di carne esposti dietro la vetrina refrigerata, «vorrei una bella fetta di costata», chiede consiglio, «va bene per due persone? ». Voce strascicata, quasi sognante delle donne per dire "prenderò due cotolette di vitello" - poesia della vita domestica che si recita con soddisfazione, impreziosita da dettagli descrittivi, 'un arrosto di maiale da fare al forno'. Perfezione di uno scambio: il macellaio che mette in fila i pacchetti di carne imballati nella carta con il suo nome è contento dell'omaggio visibile reso alla buona qualità dei suoi prodotti, del denaro che entra la cliente, di manifestare il suo status sociale con l'enumerazione e l'esibizione di ciò che consuma, la sua funzione di nutrice informata. Quando si tratta di una coppia, quasi sempre di mezza età, che si rifornisce di carne per la settimana, soddisfazione di mostrare che 'si vive bene' o che si ricevono gli ospiti con generosità. La riconoscenza reciproca, tra il macellaio e il cliente, si manifesta con la giocosità del tono, degli*

*reconnaissance mutuelle, entre le boucher et le client, se manifeste par l'enjouement du ton, des plaisanteries. Indiciblement se joue ici un rite consacrant la nourriture conviviale, lourde de sang, la famille, le bonheur répété des dimanches autour de la table. Dans ce lieu, les jeunes, les gens seuls, qui demandent deux tranches de jambon ou un bifteck haché, qui n'ont ni le temps, ni le savoir ou le désir de préparer une daube, se sentent mal à l'aise. Conscience de démeriter d'un certain ordre social et commerçant en répondant à la question du boucher 'et avec ça ?': 'c'est tout'. Ils préfèrent aller au supermarché. »*

Je me sers toujours des données de la réalité pour atteindre ce réel qui est caché, informe et le langage parlé, spontané, me fournit souvent ces données. Parmi les différentes façons d'utiliser le langage, il y a celle qui consiste à le prendre pour objet et à en considérer les acceptations sociales, économiques, bref à le voir comme révélateur d'une façon de voir le monde et d'y être. Ainsi, dans le passage suivant, une expression en italiques manifeste l'impossibilité d'un autre choix que d'accepter le sort :

*Mon père était gai de caractère, joueur, toujours prêt à raconter des histoires, faire des farces. Il n'y avait personne de son âge à la ferme. Le dimanche, il servait la messe avec son frère, vacher comme lui. Il fréquentait les 'assemblées', dansait, retrouvait les copains d'école. On était heureux quand même. Il fallait bien.*

Dans ces derniers mots, que j'ai très souvent entendus, il y a la nostalgie de ce temps-là, de l'enfance, mais « quand même » et « Il fallait bien » résument la conscience de l'impuissance d'un ordre social injuste, l'obligation de faire de nécessité vertu. C'était notre vie on n'en avait pas d'autre. Encore un exemple. Mes parents avaient pris un petit commerce qui rapportait très peu :

*scherzi. Indicibilmente qui si gioca un rito che consacra il cibo conviviale, pesante di sangue, la famiglia, la felicità ripetuta delle domeniche intorno alla tavola. In questo luogo, i giovani, le persone sole, che chiedono due fette di prosciutto o un po' di carne macinata, che non hanno né il tempo, né la capacità o il desiderio di preparare uno stufato, si sentono a disagio. Coscienza di infrangere un certo ordine sociale e commerciale rispondendo alla domanda del macellaio 'vuole altro?': 'è tutto'. Preferiscono andare al supermercato.»*

Mi servo sempre dei dati della realtà per raggiungere il reale che è nascosto, informe, e il linguaggio parlato, spontaneo, mi fornisce spesso questi dati. Tra i differenti modi di usare il linguaggio, ce n'è uno che consiste nel prenderlo ad oggetto, nell'esaminarne le accezioni sociali ed economiche, considerarlo insomma come rivelatore di un certo modo di vedere il mondo e di starci. Così, nel passaggio seguente, un'espressione in corsivo manifesta l'impossibilità di una scelta diversa dall'accettare la situazione:

*Mio padre era di carattere allegro, giocoso, sempre pronto a raccontare storie, a scherzare. Alla fattoria non c'era nessuno della sua età. La domenica serviva la messa con suo fratello, anche lui mandriano. Frequentava le "assemblee", ballava, si vedeva con i compagni di scuola. Eravamo felici comunque, si doveva pur esserlo.*

In queste ultime parole, che ho spesso sentito pronunciare, c'è la nostalgia di quel tempo, dell'infanzia, ma "comunque" e "si doveva pur esserlo" riassumono la consapevolezza dell'impotenza, di un ordine sociale ingiusto, l'obbligo di fare di necessità virtù. Era la nostra vita non ne avevamo un'altra. Ancora un esempio. I miei genitori avevano preso un piccolo negozio che fruttava molto poco:

*Per tener botta, evitare ogni desiderio. Mai un bicchierino come aperitivo né scatolette di cibo buono, tranne la domenica. Costretti a*

*Pour faire face surtout pas de désirs, jamais d'apéritifs ou de bonnes boîtes sauf le dimanche, obligés d'être en froid avec les frères et sœurs qu'ils avaient d'abord régalés pour montrer qu'ils avaient les moyens. Peur continue de manger le fonds.*

Manger le fonds de commerce, l'expression imagée évoque une fois de plus la peur, cette peur qui me semble avoir gouverné le monde où je suis née, le monde d'origine.

Il me faut parler plus longuement de l'adoption du pronom personnel « je » puisque cette quête de la réalité passe par celui-ci. Dans l'écriture, on peut choisir de parler de soi avec « il » ou « elle », ou bien, inversement, d'utiliser une première personne qui ne renvoie pas à soi, un je fictif. Le « je » que j'emploie est un « je » qui me met en jeu, m'expose, qui comporte du danger. Ce que Michel Leiris appelle « l'ombre d'une corne de taureau » qui, pour lui, devait flotter sur ce qu'il écrivait. Parler de soi sans garde-fou, sentir la corne de taureau, c'est ce besoin-là que je crois avoir au fond de moi.

Deuxième raison d'écrire « je ». Ce pronom est le même pour le personnage du livre, l'écrivain et le lecteur. Quand on lit un récit à la 3<sup>ème</sup> personne, on est pris par ce qui arrive au personnage, mais celui-ci reste tout de même « autre ». La première personne dans un texte oblige d'une certaine manière le lecteur à être proche, c'est un pari. Parce que, oui, le lecteur peut refuser de s'identifier et penser implicitement « ça ne me concerne pas », mais il ne peut faire qu'il ne soit poussé, entraîné à se couler dans l'intériorité de celui ou celle qui dit « je ».

La troisième raison, c'est que le « je » est une forme vide, « la forme la plus fidèle de l'anonymat » disait Barthes. Et notamment, c'est une forme qui n'est pas sexuée. Bien entendu, la différence entre le masculin et le féminin se voit dans les faits rapportés mais il y a une zone d'indécision qui rend la première personne du singulier (et il faut ajouter, du pluriel, « nous ») la plus adaptable, en somme, à tous les inconscients des lecteurs, de la

*inasprire i rapporti con i fratelli e le sorelle cui sulle prime avevano offerto per mostrare che potevano permetterselo. Paura costante di mangiarsi il negozio.*

Mangiarsi il negozio, questa espressione figurata evoca ancora una volta la paura, quella paura che mi sembra aver governato il mondo in cui sono nata, il mondo di origine.

Devo aggiungere qualcosa sull'adozione del pronom personale «io», poiché questa ricerca della realtà passa attraverso di esso. Nella scrittura, si può scegliere di parlare di sé con «lui» o «lei», oppure, viceversa, di usare una prima persona che non rimanda a sé, un io fittizio. L'«io» che uso è un «io» che mi mette in gioco, mi espone, che comporta un rischio. Ciò che Michel Leiris chiama «l'ombra di un corno di toro» che, per lui, doveva fluttuare su ciò che scriveva. Parlare di sé stessi senza riserve, sentire il corno di toro, è questo bisogno che credo di avere dentro di me.

Seconda ragione per scrivere «io». Questo pronom è lo stesso per il personaggio del libro, per lo scrittore e per il lettore. Quando si legge un racconto in terza persona, si è presi da quello che succede al personaggio, ma il personaggio rimane comunque «altro». La prima persona in un testo obbliga in qualche modo il lettore ad avvicinarsi, è una scommessa. Perché sì, il lettore può rifiutare di identificarsi e pensare implicitamente «non mi riguarda», ma non può evitare di sentirsi spinto, trascinato a fondersi nell'interiorità di colui o colei che dice «io».

La terza ragione è che l'«io» è una forma vuota, «la forma più fedele dell'anonimato», diceva Barthes. E in particolare, è una forma che non è sessuata. Naturalmente, la differenza tra il maschile e il femminile si vede nei fatti riferiti, ma c'è una zona d'indecisione che rende la prima persona singolare (e bisogna aggiungere quella del plurale, «noi») la più adattabile, insomma, all'inconscio di tutti i lettori e della grammatica.

Per concludere: quello che cerco di fare scrivendo è capire la realtà sociale, la realtà

conjugaison.

Pour conclure : ce que je cherche à faire en écrivant, c'est comprendre la réalité sociale, la réalité de la passion, la réalité du présent dans lequel nous sommes plongés. Je le fais par une écriture précise mais qui tâche de restituer l'émotion que la réalité nous fait éprouver. Non pas décrire les *signes* de l'émotion, je ne les décris jamais, mais restituer l'émotion muette que donne le réel dans de nombreuses circonstances. C'est une démarche émotive donc subjective, mais qui, en même temps, cherche à objectiver les choses, qu'il s'agisse de réalité sociale, sexuelle ou sentimentale.

Mais j'attends vos questions pour préciser ou rebondir.

Schifano : Pour ce qui concerne le « je », puisque nous sommes au niveau des souvenirs d'enfance, moi je choisissais les romans où justement le « je » n'était pas un « je », parce que j'avais l'impression que c'était plus romanesque, c'était plus loin de moi. Mes premières lectures n'étaient pas des lectures de romans avec le « je ». En tous cas, *La honte* est un livre où le « je » c'est en partie un « nous ». On retrouve la mémoire collective à travers ses blessures familiales, c'est un « je-nous ».

Ernaux: Oui, un « nous » qui appartient à la mémoire collective. Dans *Passion simple* le « je » peut être investi par un homme ou une femme, un « nous » en somme.

Schifano : C'est en même temps un « je » de bouc émissaire c'est-à-dire celui qui prend tous les péchés. Ce « je » est un « jeu » de miroir.

Ernaux: J'ai parlé d'exposition personnelle, tout à l'heure. Je ne m'expose pas pour le plaisir de m'exposer. Mettre au jour ces choses enfouies, c'est proposer un miroir à la mémoire collective.

della passione, la realtà del presente in cui siamo immersi. Lo faccio attraverso una scrittura precisa ma che cerca di restituire l'emozione che la realtà ci fa provare. Non descrivo i segni dell'emozione, non li descrivo mai, ma restituisco l'emozione muta che dà il reale in molte circostanze. È un approccio emotivo, quindi soggettivo, ma allo stesso tempo cerco di oggettivare le cose, che si tratti di realtà sociale, sessuale o sentimentale.

Ma aspetto le vostre domande per chiarire o sviluppare.

Schifano: Per quanto riguarda l'«io», poiché siamo al livello dei ricordi d'infanzia, io sceglievo i romanzi dove proprio l'«io» non era un «io», perché avevo l'impressione che fosse più romanzesco, che fosse più lontano da me. Le mie prime letture non erano letture di romanzi con l'«io». In ogni caso, *La honte* è un libro dove l'«io» è in parte un «noi». Si ritrova la memoria collettiva attraverso le sue ferite familiari, è un «io-noi».

Ernaux: Sì, un «noi» che appartiene alla memoria collettiva. In *Passione semplice* l'«io» può essere rappresentato da un uomo o da una donna, un «noi» insomma.

Schifano: E allo stesso tempo è un «io» da capro espiatorio, cioè di qualcuno che assume su di sé tutti i peccati. Questo «io» è un «gioco» di specchi.

Ernaux: Prima ho parlato di esposizione personale. Non mi espongo per il piacere di espormi. Scoprire queste cose nascoste significa offrire uno specchio alla memoria collettiva.

Schifano: Dev'essere difficile per lei.

Schifano : Cela doit vous coûter aussi.

Ernaux : Ce souvenir de la scène de mes douze ans a été un des plus difficiles à écrire. Mais la mémoire des codes, des règles de vie du monde populaire, de l'école privée et de la religion, c'était...

Schifano : C'est aussi un peu pour vous éloigner de ça. J'ai l'impression que ce livre qui va être un livre de confession, est un livre qui veut confesser et en même temps masquer la confession mais la masquer par une grande réalité des mots.

Ernaux : La confession est dans la scène inaugurale. Si je m'en éloigne après, c'est par conviction profonde qu'on ne peut pas saisir le passé par la mémoire seule. On ne se souvient au fond, que de très peu de choses, et surtout pas l'être qu'on était à un moment précis du passé. Il faut enquêter à partir du langage.

Schifano : Une démarche unique dans la littérature française.

Question anonyme : Dans l'approche de la réalité, dans votre itinéraire,-quelle est la partie la plus importante, rechercher soi-même ou rechercher le sens même des choses ?

Ernaux : Me rechercher n'a pas du tout d'intérêt pour moi. Peut-être serez-vous surpris, mais je n'ai aucun sens de mon identité. Je ne sais pas ce qu'est l'identité. Quand je me retourne sur ma vie, je ne vois que des images, des centaines d'images qui sans doute ont un rapport entre elles puisqu'il s'agit de la même personne à laquelle je pourrais donner le nom de « moi ». Mais ma vie elle-même ne m'intéresse pas. J'ai l'impression très clairement d'être un medium dans le sens où il me semble avoir été traversée par l'Histoire, des cultures et des croyances.

Ernaux: Il ricordo della scena del mio dodicesimo compleanno è stato uno dei più difficili da scrivere. Ma la memoria dei codici, delle regole di vita del mondo popolare, della scuola privata e della religione, era...

Schifano: È anche un po' per prendere le distanze. Ho l'impressione che questo libro, che sarà un libro di confessione, sia un libro che vuole confessare e allo stesso tempo mascherare la confessione ma dietro la realtà delle parole.

Ernaux: La confessione è nella scena inaugurale. Se poi me ne allontano, è per la profonda convinzione che non si può cogliere il passato con la sola memoria. In fondo ci ricordiamo solo di poche cose, e soprattutto non ricordiamo la persona che eravamo in un momento preciso del passato. Dobbiamo indagare a partire dal linguaggio.

Schifano: Un approccio unico nella letteratura francese.

Domanda anonima: Nell'approccio alla realtà, nel suo itinerario qual è la parte più importante, ricercare sé stessi o cercare il senso stesso delle cose?

Ernaux : Cercare me stessa non mi interessa affatto. Forse sarete sorpresi, ma non ho alcun senso della mia identità. Non so cosa sia l'identità. Quando penso alla mia vita, vedo solo immagini, centinaia di immagini che senza dubbio hanno un rapporto tra di loro poiché si tratta della stessa persona che potrei definire «me». Ma non mi interessa la mia vita in sé. Mi sento chiaramente un medium, nel senso che mi sembra di essere stata attraversata dalla storia, dalle culture e dalle credenze. Così la ragazza dodicenne di *La honte* vive nell'appartenenza alla religione cattolica. Era impensabile a quell'epoca non credere in Dio, e sono sicura di essere in stato di peccato mortale perché ho tolto l'ostia dal palato con la

Ainsi la fille de douze ans de *La honte* se vit dans l'appartenance à la religion catholique. Il était impensable à cette époque de ne pas croire en Dieu, et je suis sûre d'être en état de péché mortel parce que j'ai décollé l'hostie du palais avec la langue le jour de ma première communion, je suis hantée par la certitude d'un sacrilège, renforcé par l'absence de son aveu lorsque je suis allée à confesse.

Donc j'étais en état de péché mortel tout le temps. A trente ans, ces croyances m'avaient abandonnée, en même temps d'ailleurs qu'elles le faisaient dans une majorité de la population française. Dans ce qui nous constitue, ce qu'on pense être le moi individuel, il y a un ensemble de croyances partagées par d'autres gens. Au début des années 1960, il était important pour les filles de se marier vierge, aujourd'hui la virginité en France n'a aucune valeur ni pour les hommes ni pour les femmes. Voilà ce genre de croyances qui traversent une vie. Où est donc l'identité ? À la fin de *La honte* j'ai écrit que le seul moment où je ressens une identité entre la petite fille de douze ans et la femme que je suis, c'est dans le souvenir de cette scène de 1952. Ecrit aussi que je ressens l'identité dans l'orgasme, perpétué à travers les années, mais c'est tout. Ce qui explique sans doute que je puisse me considérer comme un lieu traversé d'expériences et écrire de façon objective. Le sens de ma vie, en dehors de l'écriture, ne m'importe pas. Et ma vie, elle-même ne m'intéresse pas en dehors de la conserver, bien sûr. Je proteste contre cette idée que l'autobiographie est d'abord la recherche d'une identité. Par ailleurs, je ne considère pas ce que je fais comme de l'autobiographie, plutôt de la socio-auto-biographie.

Question anonyme : Il y a un instant où le medium parle tout seul, un moment où le texte se construit tout seul. Mais avant d'apercevoir cette sensation, comment faites-vous ? Comment se fait un livre pratiquement ?

Ernaux : Les livres que j'ai écrits sont tous nés différemment. Il y a des textes que j'ai portés

lingua il giorno della mia prima comunione, sono ossessionata dalla certezza di un sacrilegio, più grave perché non rivelato in confessione.

Quindi ero sempre in stato di peccato mortale. A trent'anni, queste convinzioni mi avevano abbandonato, come stavano abbandonando la maggioranza della popolazione francese. In ciò che ci costituisce, in ciò che pensiamo essere l'io individuale, c'è un insieme di credenze condivise da altre persone.

All'inizio degli anni '60, era importante per le ragazze il fatto di sposarsi vergine, oggi la verginità in Francia non ha alcun valore né per gli uomini né per le donne. Questo è il tipo di credenze che attraversano una vita. Dov'è dunque l'identità? Alla fine di *La honte* ho scritto che l'unico momento in cui sento un'identità tra la bambina di dodici anni e la donna che sono, è nel ricordo di questa scena del 1952. Ho scritto anche che sento l'identità nell'orgasmo, perpetuato attraverso gli anni, ma questo è tutto. Forse questo spiega che io possa considerarmi come un luogo pieno di esperienze e scrivere in modo oggettivo.

Il significato della mia vita, al di fuori della scrittura, non m'importa. E la mia vita in sé non mi interessa al di fuori dell'idea di conservarla. Protesto contro l'idea che l'autobiografia sia in primo luogo la ricerca di un'identità. Peraltra, non considero quello che faccio come autobiografia, piuttosto come socio-auto-biografia.

Domanda anonima: C'è un momento in cui il medium parla da solo, un momento in cui il testo si costruisce da solo. Ma prima di percepire questa sensazione, come fa? Come si fa un libro praticamente?

Ernaux: I libri che ho scritto sono tutti nati diversamente. Ci sono testi che ho portato a lungo in me e che sono venuti fuori in un dato momento, altri nati da pure circostanze. Ma ci sono delle costanti. Non invento una storia. Uso degli appunti, scritti a volte molto prima di redigere. Così, per *La place*, avevo

longtemps en moi et qui ont surgi à un moment, d'autres nés de pures circonstances. Mais il y a des constantes. Je n'invente pas une histoire. J'utilise des notes, écrites parfois longtemps avant de rédiger. Ainsi, pour *La Place*, j'avais noté beaucoup de phrases de mes parents, des souvenirs de faits. Mais ce qui a déclenché l'écriture, c'est le récit du passage de l'examen pour être professeur, le CAPES, suivi de l'annonce que mon père était mort exactement deux mois après. Mais après je me suis engagée sur une forme qui relevait du roman et après 100 pages, je me suis aperçue que cela paraissait faux. Cette partie va disparaître et je vais reprendre mes notes. L'écriture a un côté artisanal. L'autre jour, j'ai rouvert le brouillon, ou plutôt le dossier, de *La honte*. Il est très épais pour un petit livre de cent et quelques pages, ce qui veut dire beaucoup de suppressions, des fragments entiers. Par exemple dans l'évocation du voyage à Lourdes avec mon père, beaucoup plus long que dans le texte final. Ecrire a peu à voir avec une inspiration, c'est un travail au jour le jour avec des moments de découragement et des moments de satisfaction. Écrire, c'est aussi une perpétuelle découverte : au fur et à mesure, je ne sais pas toujours où je vais.

annotato molte frasi dei miei genitori, ricordi di fatti. Ma ciò che ha dato il via alla scrittura è stato il racconto dell'esame sostenuto per diventare professore, il CAPES, seguito dall'annuncio, esattamente due mesi dopo, che mio padre era morto. Ma poi mi sono avviata su una strada che era quella del romanzo e dopo 100 pagine mi sono resa conto che suonava falso. Quella parte è poi scomparsa e ho ripreso in mano i miei appunti. La scrittura ha un lato artigianale. L'altro giorno, ho riaperto le bozze, o meglio il fascicolo, di *La honte*. È molto spesso per libro di poco più di cento pagine, il che significa che ci sono state molte cancellazioni, frammenti interi. Per esempio nell'evocazione del viaggio a Lourdes con mio padre, molto più lungo lì che nel testo definitivo. Scrivere ha poco a che fare con un'ispirazione, è un lavoro quotidiano con momenti di scoraggiamento e momenti di soddisfazione. Scrivere è anche una continua scoperta: man mano che procedo, non sempre so dove vado.

Le traduzioni di Ernaux utilizzate sono le seguenti:

*Il posto*, traduzione di Lorenzo Flabbi Roma, L'Orma, 2014.

*La vergogna*, traduzione di Lorenzo Flabbi, Roma, L'Orma, 2018.

*Una donna*, traduzione di Lorenzo Flabbi, Roma, L'Orma, 2018.

La traduzione da *Journal du dehors* è di Benedetta Pinto

