



La fiction dans tous ses ébats : confessions intimes chez Ernaux et Garréta

Atim Fiore Mackin

Pour citer cet article :

Fiore Mackin, Atim. 2025. « La fiction dans tous ses ébats : confessions intimes chez Ernaux et Garréta », *Postures*, « Actes de la journée d'études AECSEL 2025 », hors série, en ligne, <<https://revuepostures.uqam.ca/?p=9847>>, consulté le xx/xx/xxxx.

Qu'elle prenne la forme d'un repentir chrétien chez Augustin ou d'une autobiographie romancée chez Rousseau, la confession s'impose comme un genre littéraire à part entière, fondé sur le dévoilement sincère de l'intimité : une véritable mise à nu littéraire. À première vue, la confession semble incompatible avec la fiction, puisqu'on ne peut confesser que ce qui est réel et vécu.

Pourtant, deux autrices contemporaines adoptent les codes de ce genre tout en déjouant les attentes du lecteur, qui espère y trouver une révélation authentique de l'intime. En intégrant, de manière plus ou moins assumée, la fiction à cet exercice de mise à nu, elles remettent en question la légitimité même de leurs confessions. Dans *L'Événement* (2000) d'Annie Ernaux, la narratrice relate avec une précision clinique son avortement clandestin, s'appuyant sur son journal de 1963-1964. Elle expose un corps malmené, livré froidement à l'indiscrétion des regards du lecteur. À l'opposé, dans *Pas un jour* (2002), Anne Garréta explore, chapitre après chapitre, des figures féminines qu'elle a aimées ou désirées, pour finalement révéler, en conclusion, qu'elle a inséré une histoire entièrement fictive dans l'ensemble. Apparemment autobiographiques, ces deux récits jouent avec les codes de la confession, tout en laissant la fiction s'y immiscer. Ernaux oscille entre l'auto-socio-biographie qu'elle a elle-même théorisée et une forme d'autofiction qui flirte avec le roman autobiographique ou le roman-mémoire. De son côté, Garréta explicite dès la préface les contraintes oulipiennes ayant guidé son écriture, avant d'avouer avoir inventé un chapitre de toutes pièces.

Bien que distincts dans leur approche initiale, ces récits féminins se rejoignent dans leur manière de bousculer les conventions de la confession et de la fiction. En explorant le désir amoureux et l'intimité la plus secrète, ne nous livrent-ils pas, au fond, de faux aveux ?

Dans cette étude, il s'agit d'examiner le statut de la fiction dans ces deux œuvres, où le caractère autobiographique, bien qu'évident, laisse souvent place aux fantasmes ou aux cauchemars liés à la sexualité des autrices.

1. Dans le sillage de la confession : l'écriture autobiographique de l'intime

À première vue, ces deux œuvres semblent difficilement se prêter à une comparaison directe en raison de leurs styles radicalement opposés. Une lecture rapide d'une page choisie au hasard suffit à mettre en évidence le contraste entre le minimalisme emblématique d'Ernaux et les longues phrases souvent digressives de Garréta. Ce n'est donc pas sur le plan stylistique que ces textes trouvent leur point de convergence, mais plutôt sur les plans thématique et générique. En effet, tous deux explorent l'intime à travers une démarche autobiographique.

1.1. Dans le sillage des *Confessions*

La convergence de ces deux dimensions incite à considérer *L'Événement* et *Pas un jour* comme s'inscrivant dans la tradition de la confession, un genre classiquement défini par le récit autobiographique des secrets, des fautes, des erreurs ou des écarts qui jalonnent une vie. Cette hypothèse repose sur deux arguments principaux.

Le premier argument est interne, puisqu'il concerne les œuvres elles-mêmes, prises individuellement. Il repose sur l'établissement d'un pacte autobiographique entre les autrices et leur lectorat. Selon la définition de Lejeune (1975), ce pacte vise à garantir aux lecteurs la véracité des propos tenus par l'écrivain à son sujet. Ce pacte peut être explicite ou implicite, mais il se manifeste toujours par une identification objective entre le narrateur et l'auteur. Dans le cas d'Ernaux, c'est la nature hypertextuelle de *L'Événement* qui confirme son caractère autobiographique. Le récit de son avortement clandestin en janvier 1964 puise directement dans deux hypotextes non littéraires : un agenda et un journal qu'elle tenait à cette époque.

Je veux m'immerger à nouveau dans cette période de ma vie, savoir ce qui a été trouvé là. Cette exploration s'inscrira dans la trame d'un récit, seul capable de rendre un événement qui n'a été que du temps au-dedans et au-dehors de moi. Un agenda et un journal intime tenus pendant ces mois m'apporteront les repères et les preuves nécessaires à l'établissement des faits. (Ernaux 2000, 17)

Cette approche positiviste s'accompagne d'une écriture neutre, dépouillée, où les adverbes et les tropes stylistiques sont rares. La sémantique du récit s'apparente à celle d'une enquête introspective, riche en détails géographiques et, surtout, chronologiques. Une des trois rares notes insérées par Ernaux dans son texte illustre cette démarche : « Écrire la date est pour moi une nécessité attachée à la réalité de l'événement. » (94) Chez Garréta, le pacte autobiographique est également mis en œuvre, bien que teinté de dérision. Dans l'*Ante Scriptum*, l'autrice présente son entreprise autobiographique comme une concession à une modernité voyeuriste, avide de commérages et de confidences sensationnalistes :

Tu joueras à ce très vieux jeu devenu la marotte de la modernité qui renâcle à se désenchanter pour de bon : la confession, ou comment racler les fonds de miroirs. (Garréta 2002, 7)

En substituant la lettre « m » à la lettre « t », l'autrice déjoue les attentes associées au parler populaire, notamment à l'expression proverbiale « racler les fonds de tiroirs ». Cette figure rhétorique, un aprosdoketon, sert ici à déconcerter nos propres anticipations : non, ce n'est pas l'expression familière que nous pensions reconnaître, et non, ce ne sera pas l'écrivaine que nous pensions connaître. Au contraire, elle nous entraînera au fond du miroir, écrivant les reflets les plus inédits et méconnus de son être.

Le deuxième argument se situe sur un plan externe. Si les deux œuvres s'inscrivent dans une tradition confessionnelle, c'est également parce qu'elles se rattachent directement ou indirectement aux *Confessions* elles-mêmes. Deux hypotextes majeurs servent de points de référence. Chez Ernaux, on perçoit plus nettement une influence augustinienne, bien qu'elle ne soit jamais revendiquée, mais manifeste à travers deux leitmotivs : la notion de péché, doublée d'un crime – Ernaux ayant avorté avant la loi Veil de 1974 – et la primauté accordée à la mémoire eidétique sur les mots, évoquant la théorie de la mémoire développée par Augustin dans le livre X des *Confessions*. De son côté, Garréta mobilise une métaphore où les souvenirs, assimilés à des tableaux bidimensionnels, renvoient à un moi intérieur et antérieur, une conception qui rappelle l'architecture du palais de mémoire chez Augustin :

Ta mémoire est ceci lorsque tu l'interroges : il y a des souvenirs-images qui sont comme des tableaux défiant l'articulation d'une perspective unique. (Garréta 2002, 97)

Cependant, Garréta s'inscrit plus explicitement dans la lignée des *Confessions* de Rousseau, sans doute pour mieux en critiquer les fondements. De fait, si elle partage l'exaspération esthétisée du philosophe de Genève en fustigeant une époque avide de spectacles et de secrets étalés au yeux et au su de tous, elle lui reproche également d'avoir cédé à ce voyeurisme en inaugurant cette « corruption » qu'est le genre confessionnel. (6) Pastiché dans l'*Ante Scriptum*, Rousseau devient

une référence littéraire à l'aune de laquelle Garréta écrit ses propres confessions, bien loin cependant du modèle.

1.2. Le dévoilement de l'intime

Que cherchent-elles donc à confesser ? Les deux autrices articulent leur propos autour d'une mise à nu, à la fois littérale et métaphorique. Fondamentale dans toute écriture autobiographique, et plus encore dans le genre de la confession, l'écriture de soi devient, chez elles, une exploration de leur sexualité, de leur génitalité et de leur rapport au corps – le leur, mais également celui des autres.

À l'image de Rousseau qui, dans le livre I des *Confessions*, évoque les émois suscités par la fessée administrée par Mademoiselle Lamercier, Ernaux et Garréta font de leurs récits des espaces de dévoilement où l'écriture touche aux frontières de l'érotisme. L'évocation, dans *Pas un jour*, du souvenir de D*, une femme anonymisée avec laquelle l'écrivaine affirme avoir entretenu une liaison, flirte avec la pornographie :

Il était impératif, sous peine de la décevoir, que tu la baises debout dans l'antichambre ; sous peine de la peiner, que tu la violes sur la table de la cuisine ; sous peine qu'elle t'accuse de la mépriser, que tu la foutes renversée sur les coussins de l'ottomane du petit salon ; crainte de lui donner le sentiment de n'être plus désirable, que tu la sodomises dans le lit de la chambre d'amis [...]. (44)

L'épanalepse, qui multiplie la répétition d'une même construction subjonctive dépendant du verbe principal « Il était impératif », s'étire sur une phrase si longue qu'il serait difficile de la citer intégralement. Elle s'accompagne d'une gradation délibérément obscène, dressant ce qui ressemble à un catalogue des actes sexuels lesbiens auxquels l'autrice s'est livrée avec D*. Les verbes des subordinées, de plus en plus violents et familiers (« baises », « violes », « foutes »,

« sodomises »), sont associés à des indications de lieux de plus en plus incongrus : d'abord « l'antichambre », ensuite « la table de la cuisine », pour terminer dans « le petit salon » et « le lit de la chambre d'amis ». Cette dernière mention pourrait en outre suggérer un fantasme voyeuriste sous-jacent. Elle vient d'abord clore une énumération de pièces à vivre généralement partagées entre les habitants d'un même foyer, et donc susceptibles d'être exposées aux regards et aux oreilles de tous. Mais surtout, le dernier élément de cette liste, la « chambre d'amis », est une expression figée dont le génitif retrouve ici toute sa portée littérale : il ne s'agit pas de notre propre chambre, mais bien de celle réservée à nos amis.

Dans *L'Événement*, on retrouve une écriture de l'intime et du bas corporel, bien que celle-ci se décline de manière plus étendue en raison du thème central abordé par l'auteurice : sa grossesse non désirée et son avortement. L'exposition de l'intimité personnelle englobe ainsi, en premier lieu, l'aspect sexuel :

Cela m'attendait depuis la première fois que j'avais joui sous mes draps, à quatorze ans, n'ayant jamais pu, ensuite – malgré des prières à la Vierge et différentes saintes –, m'empêcher de renouveler l'expérience, rêvant avec persistance que j'étais une pute.
(Ernaux 2000, 20)

Ce bref récit par Ernaux de son premier orgasme joue subtilement avec les codes de la confession au sens augustinien, mêlant les notions de dévotion, de jugement moral et de souillure sexuelle. Cependant, cette sexualité s'élargit à une conception plus générale du rapport au corps nu, une thématique qui se déploie davantage dans le roman. L'épisode fatidique de l'avortement, sans doute l'acmé du récit, entrelace de manière troublante le sexuel, le médical et le fécal, conglobés dans une confession déroutante :

J'ai ressenti une violente envie de chier. [...] J'ai vu un petit baigneur pendre de mon sexe au bout d'un cordon rougeâtre. Je n'avais pas imaginé avoir cela en moi. Il fallait que je marche avec jusqu'à ma chambre. Je l'ai pris dans une main – c'était d'une étrange

lourdeur – et je me suis avancée dans le couloir en le serrant entre mes cuisses. J'étais une bête. (75)

Ce passage constitue une illustration frappante de l'écriture confessionnelle d'Ernaux, qui relate un « événement » de sa vie sexuelle au sens large avec une précision quasi chirurgicale. La métaphore où Ernaux s'identifie à « une bête » vient couronner cette exploration de l'intime le plus enfoui : en se comparant à un animal dont la queue est en réalité un fœtus encore relié à sa matrice, l'autrice se représente sous un jour si dégradé qu'il en paraît moins humain.

1.3. L'ombre portée de la religion

Ce qui justifie enfin l'analyse de *L'Événement* et *Pas un jour* sous le prisme confessionnel, c'est que les mises à nu littéraires opérées par les autrices s'inscrivent dans un dialogue avec le christianisme. Tant Ernaux que Garréta font la part belle au catholicisme romain dans leur récit, ce qui n'implique pas qu'elle lui donne le beau rôle.

L'ombre portée du catholicisme constitue en réalité une composante que les deux autrices abordent de manière similaire, selon une logique que l'on pourrait qualifier de dialectique. Dans la structure de leurs récits respectifs, les figures de piété se présentent d'abord comme des antagonistes, avant de se transformer en adjuvantes. Le cas d'Ernaux est particulièrement explicite. La France des années 1960 est encore marquée par la présence des faiseuses d'anges et par les avortements clandestins, souvent hémorragiques, sanctionnés par une excommunication *latae sententiae*¹. Ernaux raconte s'être confiée à O., sa voisine d'internat à Rouen, seulement après avoir constaté que ses deux amies d'université ne pouvaient rien pour elle. O. incarne, en

¹ Une excommunication *latae sententiae* est une excommunication effective du fait même de la commission du délit, sans nécessité de reconnaissance par les autorités ecclésiastiques.

apparence, tout ce qui devrait rendre difficile, voire impossible, la lourde tâche de trouver une faiseuse d'ange :

Je la savais avide de connaître des secrets qui lui servaient de trésor à offrir aux autres et qui la rendaient, pour une heure, plus intéressante que collante. Enfin, bourgeoise catholique, respectant les enseignements du pape sur la contraception, elle aurait dû être la dernière à qui je me confie. (Ernaux 2000, 45)

Or, la jeune Annie Duchesne n'a pas besoin que l'on ébruite ou que l'on condamne ses intentions. Elle-même peu religieuse, elle n'entre qu'une seule fois dans une église, juste avant de rencontrer sa faiseuse d'ange Madame P. R., pour demander « de ne pas souffrir » (61), sans préciser le destinataire de cette prière. On retrouve un traitement similaire du catholicisme chez Garréta, dont l'homosexualité assumée se heurte parfois à la pudeur bigote des femmes qu'elle désire ou qui la désirent sans l'avouer. Lors d'une conférence, l'autrice rencontre E*, femme aux bonnes mœurs ou presque, dont elle souffre patiemment les grands discours :

Elle te parle de son mari, de son amant, de ses enfants, de ce qu'elle écrit. Tu l'écoutes, songeant aux raisons qu'elle a de se confesser ainsi à toi, et que te veut-elle au fond. Puisqu'elle sait ne pouvoir te convertir aux bonnes manières, non plus qu'à ses dévotions. (Garréta 2002, 54)

Pour autant, Garréta ne se limite pas à un antagonisme rigide envers les femmes pieuses. Le principe même de ses confessions, énoncé dans la préface, repose sur un désir qui transforme dialectiquement l'ombre de la religion en un levier sur lequel s'appuyer. Ainsi, la femme la plus dévote qu'elle évoque, D*, est également celle qui est la plus sexualisée dans tout le roman. Selon un processus que la psychanalyse freudienne qualifierait de pervers – reposant sur le détournement et l'intensification de la pulsion au contact de ce qui lui oppose une résistance –, Garréta fait du catholicisme de ses muses non pas un adversaire, mais un catalyseur de son désir :

[L]e désir souvent t'est venu de femmes qui, pour la plupart, professaient la religion dominante. (Les obstacles seuls auraient-ils fait ta constance, et celle de ton penchant ?)
(43)

De même, chez Ernaux, O. joue un rôle crucial en étant à la fois témoin et actrice de la fausse couche de janvier 1964, ce qui fait d'elle, aux yeux de sa religion et de l'État, la complice d'un crime gravissime. Le récit de cet avortement clandestin peut être lu comme une parodie subtile du cliché de l'accouchement : là où, traditionnellement, une infirmière identifierait le sexe du bébé et couperait le cordon ombilical, c'est cette fois O., fervente catholique, qui accomplit ce geste avec de simples ciseaux ordinaires, avant d'examiner le fœtus avec Annie.

Elle prend des ciseaux, nous ne savons pas à quel endroit il faut couper, mais elle le fait. [...] Nous regardons le sexe. Il nous semble voir un début de pénis. Ainsi j'ai été capable de fabriquer cela. O. s'assoit sur le tabouret, elle pleure. (Ernaux 2000, 76)

Tant Ernaux que Garréta détournent le catholicisme de leur entourage pour en faire, dialectiquement, des auxiliaires des péchés les plus graves : l'avortement ou la fornication homosexuelle. Cette ombre portée de la religion complète leur démarche en transformant leurs récits autobiographiques en variations modernes sur le thème classique de la confession. Tous les éléments constitutifs de ce genre y sont présents, mais réagencés selon un ordre inattendu.

2. Par-delà la confession : ruptures avec les conventions du genre

Que *L'Événement* et *Pas un jour* s'inscrivent dans la tradition de la confession ne signifie pas qu'ils s'y réduisent entièrement. Si les autrices mobilisent les codes et s'inspirent des figures fondatrices du genre, elles en transgressent aussi les conventions, opérant une rupture avec sa

tradition. On peut démontrer en quoi Ernaux et Garréta dépassent le cadre strict du genre confessionnel à travers trois points principaux.

2.1. Ni regrets ni remords

Le premier argument repose sur une contraposée logique : le genre de la confession exige la présence de certains éléments fondamentaux, et nos deux autrices omettent délibérément l'un d'entre eux, ce qui implique que leurs récits ne peuvent être considérés comme de véritables confessions. Cet élément manquant est celui des regrets et des remords.

La confession intime d'Ernaux dialogue avec les notions de culpabilité, de honte et de péché, mais elle s'y oppose résolument de deux manières. Tout d'abord, il y a une déflation des enjeux par le langage employé. Ni Annie Ernaux dans *L'Événement*, ni Annie Duchesne dans son journal de 1963, ne qualifient ce qu'elles portent dans leur ventre d'« enfant ». La grossesse est systématiquement évoquée par des paronymes ou des sobriquets euphémisés, traduisant une distanciation délibérée et l'absence totale de regret dans le choix et la poursuite de l'avortement :

Ce n'était pas la peine de nommer ce que j'avais décidé de faire disparaître. Dans l'agenda, j'écrivais : « ça », « cette chose-là », une seule fois « enceinte ». (20)

À cette déflation s'ajoute une revendication qui va à l'encontre de la honte habituellement associée au genre confessionnel. Annie Ernaux dévoile le secret de son avortement clandestin non pas dans une posture de contrition, mais avec une certaine fierté :

J'éprouvais de la fierté. Sans doute la même que les navigateurs solitaires, les drogués et les voleurs, celle d'être allés jusqu'où les autres n'envisageront jamais d'aller. (89)

Le sentiment dominant dans la confession d'Ernaux n'est donc pas la componction, mais l'orgueil, ce qui fait de son récit une véritable anti-confession augustinienne. Elle revendique avec fierté et sans complexe la responsabilité d'un acte pourtant tabou, renversant ainsi les codes moraux associés à la confession traditionnelle.

De son côté, la confession de Garréta joue également avec les thèmes classiques du remord et du repentir, mais pour les déplacer plutôt que les supprimer. À plusieurs reprises, Garréta exprime des regrets dans l'écriture de ses souvenirs, mais ces regrets ne portent pas sur les actes que la moralité chrétienne pourrait condamner. Bien au contraire, elle manifeste du remords lorsqu'elle n'est pas allée jusqu'au bout de son désir amoureux ou romantique. Ce qu'elle regrette, ce ne sont donc pas les actes accomplis, mais les actes manqués, déplaçant ainsi le centre de gravité de la confession vers une relecture subversive des notions de faute et de repentir.

Il te vient un regret. C'est de l'avoir si peu connue au fond. Le seul portrait que tu sois capable d'en faire aujourd'hui est tout extérieur. (Garréta 2002, 107)

Le style de Garréta exploite habilement la polysémie du verbe « connaître », dont l'acception biblique est explicitement sexuelle. En renforçant ce verbe par l'expression adverbiale « au fond », qui peut suggérer de manière espiègle une pénétration sexuelle, Garréta exprime son regret sur deux plans : d'une part, celui de ne pas avoir approfondi sa connaissance de N*, et d'autre part, celui de ne pas avoir eu de relation sexuelle avec elle. Par ailleurs, le terme « regret » n'apparaît que trois fois dans *Pas un jour*, exclusivement sous la forme du substantif. Pour les femmes identifiées par les initiales B*, H* et N*, Garréta exprime un regret qui s'écarte profondément des normes confessionnelles : celui de ne pas avoir péché. Elle regrette de ne pas être allée, pour reprendre les mots d'Ernaux, « jusqu'où les autres n'envisageront jamais d'aller »

– autrement dit, jusqu'au bout de ses désirs. Ce choix stylistique et thématique subvertit les conventions confessionnelles en valorisant non pas l'abstinence ou le remords, mais l'audace et la quête inassouvie du plaisir.

2.2. Le recours à la fiction

Le deuxième point qui illustre le détournement et le dépassement du genre de la confession par Ernaux et Garréta réside dans leur recours à la fiction au sein de leurs récits autobiographiques. Par définition, une confession classique repose sur l'authenticité des faits relatés et ne peut intégrer des éléments inventés.

Le cas de Garréta est particulièrement révélateur. Dans une œuvre à caractère autobiographique explicite, l'autrice s'appuie sur l'autofiction, allant jusqu'à créer de toutes pièces l'une des figures féminines de *Pas un jour*. Ainsi, à la manière d'un enfant de chœur confessant des péchés qu'il n'a pas commis, Garréta insère un fantasme dans son récit, sans jamais révéler lequel. Ce recours à la fiction, au cœur même d'un projet autobiographique, est d'abord théorique, avant d'être pratique.

Sur le plan théorique, Garréta souligne subtilement l'impossibilité de se raconter avec une fidélité absolue à travers la narration : l'autofiction, loin d'être un simple choix stylistique, devient une nécessité littéraire. Elle expose ainsi les limites inhérentes à toute tentative de transcription de la mémoire, où les faits et les souvenirs sont inexorablement filtrés par la subjectivité et l'imaginaire :

Le récit autobiographique est une imposture (– comme si tu ne le savais pas déjà...) : tu es infoutue de dévider la bobine inexistante d'un film qui n'a jamais été tourné. (88)

Ce commentaire métacritique subvertit les conventions des genres autobiographiques, y compris celui de la confession, en formulant une théorie audacieuse : la fiction constitue la norme du discours sur soi. Se raconter dans un texte avec l'exactitude d'une photographie, loin d'être la règle, devient l'exception, une exception qui, paradoxalement, sert de fondement aux genres les plus soucieux de vérité. Cette idée est encore davantage explicitée dans le Post Scriptum, où l'autrice jette un doute sur la notion même de pacte autobiographique :

[...] c'est une fiction quasi juridique que ces contrats d'écriture et de lecture, et qui fonde nos usages des discours les plus sérieux... (147)

Toutefois, Garréta ne se contente pas d'une critique métalittéraire de l'autobiographie. Dans le Post Scriptum, elle procède à un examen des clauses du contrat oulipien qu'elle avait énoncées dans l'avant-propos, révélant quelles conditions de ce pacte littéraire n'ont pas été respectées :

Celle-ci en particulier, qui devrait suffire à faire vaciller l'édifice entier : dans la série de ces nuits, il y en a une, au moins une, qui est une fiction. Et tu ne diras pas laquelle.

Cherchez la fiction. (147)

La démarche de Garréta vis-à-vis de la fiction peut ainsi se résumer en trois dimensions distinctes mais complémentaires. Une dimension théorique d'abord, qui se traduit par une critique explicite de la notion de pacte autobiographique. Une dimension pratique ensuite, dans laquelle l'autrice met le pied à l'étrier en intégrant un pur fantasme à ses confessions intimes, sans jamais révéler explicitement lequel. Une dimension exhortative enfin, qui découle des deux précédentes, et que l'on peut lire dans la polysémie de l'expression : « Cherchez la fiction ». Par cette injonction, Garréta incite ses lecteurs à identifier ce qui, dans *Pas un jour*, n'est en fait pas un jour de sa vie, mais un pur produit de son imagination. Elle invite aussi plus largement à

embrasser la fiction dans nos propres travaux, en transcendant la froideur d'un récit de soi laconique.

C'est pourtant un tel récit qu'Annie Ernaux nous offre dans *L'Événement*. L'illusion de la confession y est particulièrement tenace, en grande partie parce que le pacte autobiographique y est explicitement affirmé et réitéré tout au long du texte, notamment par la citation récurrente d'hypotextes tels que l'agenda et le journal intime des années 1963-1964. Paradoxalement, c'est précisément dans l'écart qui se creuse entre ces supports textuels et le récit romanesque de *L'Événement* que la fiction trouve son espace d'expression. Cette fiction s'incarne à travers un procédé stylistique récurrent : la métaphore. Très souvent, Ernaux construit son récit en s'appuyant sur les indications succinctes de son journal intime et de son agenda, qu'elle utilise comme points de départ. Elle complète ensuite ces fragments par une référence, le plus souvent cinématographique, qui reflète étonnamment son expérience, à la manière d'un paysage-état d'âme².

Les œuvres convoquées dans *L'Événement* remplissent une double fonction : elles participent à l'exactitude biographique en situant ce que l'autrice lisait, regardait ou écoutait au moment des faits, tout en servant à poétiser le récit. Par ces références culturelles, Ernaux tisse un lien entre son expérience intime et la fiction non pas comme procès, mais comme corpus. Par exemple, lorsqu'elle évoque l'escapade à Bordeaux où elle tombe enceinte, Ernaux se souvient avoir « vu un péplum, *L'enlèvement des Sabines* ». (Ernaux, 2000, 14) Sorti en 1961, ce film illustre l'un des mythes fondateurs de Rome, où les Romains, confrontés à une pénurie de femmes, augmentent leur population en orchestrant le viol collectif des femmes sabinas des

² Ce type d'intertextualité, en raison de son caractère multimédiatique associant un texte à un extrait de film, ne se laisse pas aisément placer sous le signe de la transtextualité genettienne, qui n'associe jamais un texte qu'avec un autre texte. On peut toutefois considérer qu'il s'agit d'une référence intertextuelle en un sens élargi, en posant donc le film comme hypotexte. Voir Genette, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Seuil, 1982, notamment les chapitres I à XI concernant les relations transtextuelles.

environs. Plus tard, juste avant de tenter pour la première fois de s'avorter seule en insérant une aiguille dans son vagin, Ernaux mentionne être « allée voir *Mein Kampf* avec les filles de la cité » (41) universitaire, documentaire suédois de 1960 qui a choqué les masses par la violence de son propos. Enfin, entre le moment où elle passe sur la table de sa faiseuse d'anges à Paris et celui où sa fausse couche se déclenche à Rouen, Ernaux insère ce simple souvenir d'une sortie entre amies :

Au ciné-club de la Faluche, ce soir-là, on passait *Le cuirassé Potemkine*. J'y suis allée avec O. Des douleurs, auxquelles je n'avais pas d'abord accordé d'attention, me serraient le ventre par intervalles. [...] Un énorme quartier de viande suspendu à un crochet, grouillant de vers, est apparu. C'est la dernière image qu'il me reste du film. (74)

Tandis que Garréta intègre la fiction directement dans son récit autobiographique, jusqu'à en compromettre l'authenticité au sens traditionnel, Ernaux recourt à la fiction comme un corpus d'œuvres servant à métaphoriser son vécu par des parallèles symboliques. Prisonnière d'une grossesse non désirée, elle se dépeint en Sabine, victime d'un destin imposé. Alors qu'elle s'apprête à entamer son combat pour avorter, elle se souvient de *Mein Kampf*, symbole d'une lutte sanguinaire. Enfin, juste avant l'hémorragie qui menace de la tuer, elle convoque l'image de la viande pourrissante aperçue dans *Le Cuirassé Potemkine*, une métaphore saisissante de la dégradation corporelle et de l'urgence vitale qui traverse son récit.

Ainsi, *Pas un jour* et *L'Événement* transcendent les conventions classiques du genre confessionnel en adoptant la forme et le propos autobiographiques, mais sans s'y limiter. Tandis que Garréta pousse la confession vers l'invention en révélant des événements qu'elle n'a pas vécus, Ernaux, quant à elle, sublime son vécu en transformant des détails circonstanciels en métaphores signifiantes.

2.3.. Deux aveux strictement poétiques

Un dernier point montre clairement comment Ernaux et Garréta réinventent le genre confessionnel. Traditionnellement, une confession repose sur deux éléments : des expériences vécues et la contrition qui les accompagne. Or, dans leurs récits, Ernaux et Garréta brisent ces conventions en introduisant une part importante de fiction ou d'autofiction. Au lieu de manifester des remords, elles revendiquent leur liberté face aux normes de leur époque. Dans *Pas un jour* et *L'Événement*, on trouve moins des confessions classiques que des aveux sans regrets. Ces aveux ne portent pas sur des actes passés ni sur des fautes morales, mais sur l'acte même d'écrire.

Dans le Post Scriptum de *Pas un jour*, Garréta révèle au lecteur la supercherie de son projet, qui échoue à respecter l'objectif annoncé dans la préface. Elle avoue ne pas avoir écrit ses mémoires dans les conditions ou le temps impartis selon les contraintes oulipiennes qu'elle s'était fixées. Elle ajoute même qu'au moins une des histoires qu'elle présente comme authentique est en réalité inventée. Pourtant, cet aveu n'est pas accompagné de regret. Ce qu'elle a écrit, elle l'assume pleinement et refuse de le réécrire :

Ce serait violer toutefois à son tour la règle par laquelle tu t'interdis repentirs et ratures, et faire que ce qui fut écrit soit désécrit. (Garréta 2002, 144)

L'écriture de *Pas un jour* devient ainsi la matière même des confessions, qu'il serait plus juste de qualifier d'aveux, puisqu'aucun repentir n'y est exprimé. Certes, l'autrice nous a trompés, mais elle ne s'en désole aucunement. Bien au contraire, Garréta transforme cette tromperie en un acte littéraire revendiqué, lançant au lecteur un défi herméneutique concernant ses exercices de mémoire :

De chacun, le statut et l'interprétation sont suspendus indéfiniment, et de leur série entière, l'abord incertain. Comment les (re)lirez-vous dès lors, lectrice ? Comme fable ou comme histoire ? (147)

Autrement dit, *Pas un jour* ne présente pas des aveux contrits relatifs à la biographie de son autrice. Bien au contraire, l'œuvre s'affirme comme un fier aveu d'avoir délibérément utilisé la fiction pour se raconter. Cette réinvention du genre confessionnel repose sur l'élimination des regrets et des remords, faisant de la fiction non seulement un outil, mais le levier central de cette transformation. Ce renouveau tient à l'audace de proposer des confessions dépouillées de toute dimension divine ou pénitentielle, où l'autofiction devient essentielle précisément parce qu'elle brise les codes traditionnels du genre. En refusant les cadres moraux hérités et en substituant à la vérité factuelle une vérité littéraire, Garréta redéfinit la confession comme un espace de liberté créative, affranchi des dogmes et des contraintes classiques.

Ernaux opère un déplacement similaire, des aveux matériels vers des aveux poétiques, dans *L'Événement*. Comme on l'a vu, son récit de l'avortement clandestin est dépourvu de regrets et teinté, par moments, d'une fierté féministe affirmée. Cependant, un unique remords semble subsister, et il est conjuré par et dans l'écriture même de *L'Événement*. La faute qu'Ernaux cherche à expier n'est pas liée à l'avortement, mais au fait de ne pas avoir écrit ce récit plus tôt. Dans les remarques conclusives de son texte, elle dresse un bilan :

J'ai effacé la seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet événement, qu'il me soit arrivé et que je n'en aie rien fait. Comme un don reçu et gaspillé. (Ernaux, 2000, 94)

De même que les aveux de Garréta sont purement poétiques, centrés sur son usage délibérément trompeur et créatif de la fiction dans une œuvre autobiographique, Ernaux poétise sa confession en la situant dans l'acte même d'écrire. La fin de *L'Événement* met en scène un paradoxe

métalittéraire qui reflète la nature des secrets : une fois révélés, ils cessent d'en être. De manière analogue, dès qu'Annie Ernaux avoue son seul tort – celui de ne pas avoir écrit l'histoire de son avortement plus tôt – ce tort disparaît, puisqu'elle vient précisément de terminer *L'Événement*. Cette auto-absolution ne peut se réaliser que dans le geste d'écriture, par lequel Ernaux sublime son expérience intime pour la rendre publique, transcendant ainsi le personnel en une confession universelle et littéraire :

Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres. (94)

Cette dissolution égotique dans l'acte d'écriture est la garantie de la réinvention du genre confessionnel par Ernaux, tout à rebours du livre I des *Confessions* de Rousseau qui promettait un tableau particularisant de lui-même. En dissolvant son existence personnelle dans l'intelligible et le collectif, Ernaux dépasse les cadres classiques de la confession centrée sur l'individu, pour transformer son récit en un acte universel de partage et de réflexion.

Ainsi, les aveux strictement poétiques d'Ernaux et Garréta ne se réduisent ni à une contrition ni à une vérité biographique absolue. Ils se déploient comme des explorations de la mémoire et de l'imaginaire, où la fiction et l'autofiction redéfinissent les frontières de la confession. Ce dépassement du genre classique libère leurs récits des normes morales et pénitentielles pour les ériger en œuvres littéraires audacieuses, où l'écriture elle-même devient le véritable sujet de l'aveu.

Conclusion

En réinventant les codes du genre confessionnel, Annie Ernaux et Anne Garréta proposent des œuvres qui interrogent non seulement les conventions littéraires, mais aussi les attentes morales et sociales liées à l'autobiographie. *L'Événement* et *Pas un jour* transcendent la confession traditionnelle en remplaçant la contrition par la revendication, et la fidélité factuelle par une vérité littéraire où la fiction devient un moteur essentiel.

Ernaux, par sa démarche à la fois clinique et poétique, transforme son vécu en une matière universelle, où l'intime devient le miroir d'un collectif. En conjurant le seul remords de n'avoir pas écrit plus tôt, elle inscrit son récit dans une quête d'intelligibilité et de transmission, faisant de l'écriture un geste d'émancipation et de mémoire. De son côté, Garréta pousse la confession vers l'autofiction, intégrant avec audace une supercherie assumée et invitant le lecteur à interroger les frontières entre fable et vérité.

Ces deux œuvres, en jouant avec la fiction et l'autobiographie, redéfinissent les aveux comme un acte de licence poétique. Loin d'être des espaces de repentir ou de culpabilité, elles se présentent comme des lieux de subversion, où les codes hérités sont déconstruits pour laisser place à une écriture plus complexe, oscillant entre le personnel et l'universel. Par ces récits hybrides, Ernaux et Garréta rappellent que la littérature, comme la vie qu'elle explore, ne saurait être réduite à des cadres rigides ou des vérités figées. Leur dépassement du genre confessionnel, à travers des aveux strictement poétiques, ouvre ainsi une voie nouvelle pour penser l'écriture de l'intime dans toute sa richesse et sa pluralité.

Bibliographie

ERNAUX, Annie. 2000. *L'Événement*. Paris : Gallimard.

GARRÉTA, Anne. 2002. *Pas un jour*. Paris : Grasset.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes : La Littérature Au Second Degré*. Paris : Seuil.

LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*, Paris : Seuil, coll. « Poétique ».