CZU: 821.133.1-31.09 **DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.10078782**

ANNIE ERNAUX: ROMANUL CA SPAȚIU AL LIBERTĂȚII ȘI EMANCIPĂRII

Tatiana CIOCOI
doctor habilitat, conferențiar universitar
Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere
Centrul Științific Didactic Literatura Universală și Comparată
0000-002-9567-028x

This article represents an analysis of the novel Les armoires vides, written by the French writer Annie Ernaux, the holder of the Nobel Prize for Literature in 2022. The study offers an overview of the writer's creation, poetics and ideological position, as well as of her reception in the French university environment. The article highlights the author's sociological and feminist perspective, her cultural affiliations, intertextuality and her vision of the contemporary novel, assumed as a "mission" of "revelation", "transformation" and "liberation". In the analysis of the novel, a particular role belongs to the concept of "class transmigration", which establishes an intertextual dialogue with the French sociologist Pierre Bourdieu. Les armoires vides is a novel that shows very clearly social differences and injustice dissembled in the "normality" of life and in the triumphalist march of libertarian and inclusive policies.
Key words: *novel, sociology, feminism, ideology, intertextuality.*

Până la decernarea Premiului Nobel pentru literatură din 2022, Annie Ernaux era o scriitoare de nișă, prea singulară pentru a fi înglobată în actualul curent dominant al „realismului popular" (Baßler), prea serioasă pentru a atrage atenția criticii de escortă sau de promovare, prea „deplasată" pentru a trezi adeziunea unanimă a criticii literare de dreapta și a celei de stânga. Cu o carieră literară de peste patru decenii (debutează cu *Les armoires vides*, 1974), în care a publicat circa treizeci de cărți în „tiraje foarte impunătoare" și cu „vânzări considerabile", devenite „clasice în sensul etimologic al termenului", citite și apreciate de un

public eterogen – femei și bărbați din „toate generațiile și orizonturile socioprofesionale" –, inclusă în canonul didactic și cel universitar prin numeroase „teme de studiu", „dosare pedagogice" și o teză de doctorat (Dugast-Portes, 2008: 151), Annie Ernaux reprezintă acel segment al romanului contemporan imun la legile marketingului cultural, dar și la cele ale romanului de după „moartea romanului". De altfel, formele ei narative „auto-socio-biografice", „etno-textuale", „foto-diegetice", de un „autobiografism vid" și „trans-substanțial", cu greu pot fi numite romane, mai curând sunt „o scriitură a realului" „tăioasă ca un cuțit", după cum le califică autoarea însăși în dialogul cu Frédéric-Yves Jeannet (Ernaux, 2003). Într-o carte apărută în 2022 (*Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*), care spune, în sfârșit, ceva despre hățișurile literaturii de azi, profesorul Moritz Baßler afirmă că, după „boom-ul latino-american", aproape toată producția romanescă s-a dezvoltat, sub presiunea condițiilor economiei de piață și, la fel ca „stilul internațional în arhitectură", într-un model narativ de succes global, pe care el îl numește „realism popular" (Baßler, 2022: 9). Termenul de „realism" nu se referă aici la felul cum este făcut un text, ci la șabloanele și imaginile unui „limbaj simplu, puțin original și ușor de înțeles", care „asigură o lectură rapidă și imersivă", fiind astfel „condiția de bază a popularității literare", ce „modelează astăzi întreg spectrul formelor narative, de la trivialele *Thriller* sau *Crimy* până la *Fantasy* și piața cărții de lux, sau operele „de calitate" apreciate internațional și valorizate de premii literare" (idem). Problema pe care o aduce în discuție Baßler vizează binomul „comerț – valoare", altfel spus, vechea contradicție dintre „literatura înaltă" și „literatura de masă", a cărei esență constă în felul cum aceste „tabere beligerante" se raportează la limbaj: „a vedea lumea ca limbaj", specifică pentru realismul popular, sau „a vedea lumea prin limbaj", apanajul moderniștilor și al acelei literaturi care țintește să „zguduie viziunile obișnuite", să „redefinească lumea cu ajutorul mijloacelor artistice ale limbajului" și „s-o facă vizibilă într-un mod absolut nou și inaccesibil altor discipline științifice" (idem:30). Privită din perspectiva acestei teorii, scriitura lui Annie Ernaux corespunde acestui câmp literar minoritar, aflat la „capătul extrem al spectrului narativ contemporan", mai cu seamă că autoarea se revendică din „familia suprarealiștilor", ad-

optând formula lui Breton: *Changer la vie, transformer le monde*, drept imbold pentru proiectul său de „a transfigura realitatea" (Ernaux, 2003: 66). Nobelul părea, așadar, un trofeu binemeritat la capătul unui frământat destin literar asumat ca „o misiune" de „ a acționa asupra reprezentării lumii prin limbaj" (idem: 66).

Însă proiectul ei de scriitură „revelatoare", „dezvrăjită", „transformatoare" și „eliberatoare", care distruge toate cutumele și tabuurile existente despre subiectele reprezentabile în literatură, obligând societatea franceză să se privească într-o oglindă nedeformată estetic, s-a dovedit a fi indigerabil pentru elita intelectuală franceză. Triplu stigmatizată – ca femeie, ca scriitoare și ca origine socială –, denigrată și atacată public atât de elita educată de extrema dreaptă, cât și de intelectualii angajați de stânga, învinuită de „wokism" (termen intrat în uzul comun în 2022, după publicarea eseului *Capitalisme woke* al lui Anne de Guigné, desemnând proiectul revanșist al intelectualilor de stânga proveniți din minoritățile oprimate) și de „islamogauchism" (18), Annie Ernaux este prima scriitoare franceză pe care Franța o renegă, dimpreună cu prestigiosul ei trofeu. Nobelul a fost „trecut din mână în mână. Ridicat la cer și aruncat la pământ. Celebrat și profanat", scrie magazinul independent de actualități *Slate* (18). *România literară* publică un comentariu mai mult decât rezervat, cu remarca „din nou Franța", în care trece în revistă afilierea politică a scriitoarei și „apetitul ieșit din comun" pentru „teme sociale", adăugând o lungă listă de candidați „nedreptățiți" din trecut și din prezent, sugestia că Salman Rushdie ar fi meritat un „premiu de consolare" ca „victimă recentă a unei tentative de asasinat din partea unui extremist musulman" și comentariul ironic al lui Frédéric Beigbeder – „se pare că celebrarea doamnei Ernaux a devenit obligatorie în Franța"(20) –, de parcă istoriile unui burghez blazat și morfinoman ar avea mai multe drepturi la universalitate decât „curajul și acuitatea clinică cu care descoperă rădăcinile, înstrăinările și constrângerile colective ale memoriei personale" (motivația juriului Nobel (20)).

Ce a provocat această răzmeriță culturală într-o lume declarat deschisă, tolerantă, democratică, inclusivă și liberală? Dincolo de convingerile ei politice, discutabile, dar pe deplin asumate și justificate, Annie Ernaux (1940) rămâne a fi o mare scriitoare. Provenită dintr-un mediu social

„modest", din „oameni simpli", cum sunt pretutindeni numiți cei care nu aparțin vechilor și noilor elite, Ernaux își transformă propria condiție biografică într-o temă fundamentală a literaturii contemporane: explorarea conflictului cultural subiacent evoluției societății franceze din ultimii șaizeci de ani. După încercarea eșuată de a publica la Gallimard *Du soleil à cinq heures*, un roman „detașat de orice context material", care trebuia să le procure cititorilor, în spiritul formalist al Noului Roman, o „plăcere mai mare decât cea a vieții", urmează un deceniu de reflecții intense asupra rolului literaturii și a propriului proiect de scriitură. „Către 1972", – mărturisește autoarea –, „ajunsesem, în existența mea, la un punct în care proiectul meu de scriitură devenise o chestiune de supraviețuire, ceva de făcut cu orice preț. Cu conștiința orgolioasă că așa ceva n-a mai făcut nimeni până la mine. Pentru că, am mai spus-o – pe scurt, trecerea, prin studii, din lumea dominată în lumea dominantă – n-am mai întâlnit-o exprimată așa cum o simțeam eu" (Ernaux, 2003: 79). Romanul său de debut, *Les armoires vides* (1974), atinge deja punctul nevralgic al întregii sale opere: condiția omului provenit din mediul popular, care-și resimte propria ascensiune socială, datorată educației, studiilor și literaturii, drept o „imigrare în interiorul societății franceze", o „cucerire prin efracție a cunoașterii intelectuale", dublată de sentimentul acut al culpabilității pentru „trădarea clasei de origine". Mai târziu, în dialogul cu Frédéric-Yves Jeannet, Annie Ernaux va utiliza termenul de „transfugă" pentru a-și desemna poziția sa de scriitoare și femeie în marea cultură universală și printre reprezentanții „nativi" ai acesteia. În monografia *Annie Ernaux, une poétique de la transgression* (2009), Elise Hugueny-Léger oferă următoarea explicație a acestui fenomen social: „Termenul „transfugă", care se referă la un dezertor sau o persoană care a trădat partidul său politic, este utilizat în sociologie pentru a denumi parcursul celor care au părăsit clasa lor de origine pentru a intra într-o altă clasă, adesea mai elevată. Pierre Bourdieu, care a analizat acest proces, este el însuși un exemplu de transfug de clasă. Originea acestui termen amintește că transfugii de clasă asociază adesea ascensiunea lor socială unei trădări a mediului lor de origine" (Hugueny-Léger, 2009: 19). Evocat de Ernaux în repetate rânduri, impactul cărților lui Bourdieu asupra conștientizării propriului „exces de memorie stigmatizată", este subiectul multiplelor studii și

cercetări consacrate dialogului intertextual al scriitoarei cu „unul dintre cei mai mari sociologi francezi ai secolului XX" (Ernaux). Lyn Thomas urmărește proximitatea gândirii lui Ernaux cu cea a lui Pierre Bourdieu, arătând, prin citate concrete din *Les Héritiers*, *La Reproduction* sau *La Distinction*, în ce măsură teoriile sociologului francez despre „habitus", „ierarhia culturală a gustului legitim", sau diferențierea societății după capitalul economic, cultural, social și simbolic, au cimentat viziunea ontologică a scriitoarei. Cu referire la primul ei roman, Lyn Thomas face următoarea constatare: „Rolul intertextelor din *Les armoires vides* poate fi considerat un echivalent literar al studiului despre gust efectuat de Bourdieu în timpul anilor '60, ce va fi publicat cinci ani mai târziu, în 1979. Ecourile între *La Distinction* de Bourdieu și *Les armoires vides* atestă observația făcută de Annie Ernaux după moartea sociologului: ea înțelege și chiar anticipă teoria lui Bourdieu pentru că a trăit-o. În *Les armoires vides* se regăsește această experiență fizică și afectivă a violenței simbolice" (Thomas, 2011: 16).

Ca și următoarele două cărți (*Ce qu'ils disent ou rien* (1977) și *La femme gelée* (1981)), *Les armoires vides* este un roman prin „intenția, structura" și „intenționalitatea" sa, în sensul necorespunderii eului narant cu eul auctorial, deși Ernaux recunoaște deschis că „în interiorul acelui cadru ficțional, fac o anamneză a propriei mele rupturi sociale: fiică a unor proprietari de cafenea-băcănie, mergând la școală privată, făcând studii superioare. Avortul, care servește drept cadru de retrospecție, de asemenea, l-am trăit. În planul conținutului, eu nu transform realitatea, cum de altfel, nici nu o transfigurez" (Ernaux, 2003: 27). Denise Lesur, o tânără studentă la Litere Moderne, este vocea narativă fictivă căreia Ernaux îi încredințează istoria unei enorme catastrofe existențiale. Confruntată cu experiența – limită a unui avort clandestin, reprobat moral și persecutat din punct de vedere legal, Denise își face un nemilos examen de conștiință, încercând să găsească un sens, sau o justificare, a urii față de sine, față de părinți și față de lumea din care provine. Confesiunea ei este un text dens, sufocat stilistic și grafic, fără niciun dialog, fără nicio pauză, o adevărată avalanșă de propoziții răbufnite dintr-o nevoie isterică de a se face auzită și înțeleasă. „Propriul ei roman" ar putea fi citit în sensul clasicului conflict dintre generații, magistral ilustrat de Turgheniev în

Părinți și copii, sau a multiplelor istorisiri ale adolescenților inadaptați, în genul lui Holden, eroul lui Salinger, sau nonconformiști, violenți și agresivi, ca personajele lui Bukowski, care le oferă tinerilor plăcerea unei lecturi identificatorii, dacă protagonista romanului nu ar fi o femeie și dacă prăpastia care o separă de lumea părinților nu ar fi una de clasă. Este exact observația pe care o face Denise în campusul universitar, cu o sondă implantată ilegal în viscere, despre excluderea femininului din câmpul cunoașterii estetice: „Ar trebui să lucrez la un autor din program, Victor Hugo sau Péguy. Ce dezgust. Nu există acolo nimic pentru mine, nimic despre situația mea, niciun alineat care ar descrie ceea ce simt eu acum, care m-ar ajuta să trec peste momentele mele grele. [...] Cărțile tac despre asta" (LAV : 12). Posibilitatea unei identificări narcisiste cu modele similare de autoînțelegere îi este imposibilă, deoarece corpul, sexualitatea și fiziologia feminină nu au constituit niciodată un subiect reprezentabil în marea literatură. Lipsită de o cunoaștere legitimată istoric și confruntată cu viziunea populară a sexualității feminine, unde frica de o sarcină intervenită înainte de căsătorie este tradusă, eufemistic, prin „catastrofă", „nenorocire", „dezastru", Denise își descrie experiența într-un limbaj violent, plin de ură față de corpul ei „murdar, impur, lubric, isteric", un corp care i-a anulat toate eforturile de instruire, toate așteptările, speranțele, bursele și diplomele, condamnând-o la repetarea destinului umil al părinților. Sindromul „frumoasei adormite", a efectului de consternare trăit în momentul trezirii din vraja și seducția marilor narațiuni ce maschează realitatea androcentrică a lumii, are un efect de șoc ontologic asupra protagonistei: „Ceilalți, cultivații, profesorii, convenabilii, îi detest și pe ei acum. Mi-e plină burta. Îmi vine să vomit pe ei, pe toată lumea, pe cultură, pe tot ce-am învățat" (ibidem: 17). Desigur, fără o învățare prealabilă a „codurilor" descifratorii, caracterul exclusiv masculin al valorilor general-umane i-ar fi rămas insesizabil protagonistei. În viziunea ei de viitor, Denise se vedea profesoară titulară de literatură, critic(ă) literar(ă) sau jurnalistă, indicând exact modelul din care se revendică: „aproape că va arăta ca Simone de Beauvoir, cafele, apartament, discuții până la patru dimineața despre lumea a treia, acea mizerie exotică care m-a făcut să visez în prăvălia mea jegoasă, fără originalitate, deja i se asemăna" (ibidem: 175). Multiplele referințe prin care Ernaux

evocă admirația, influența și legătura sa spirituală cu Beauvoir au fost detaliat analizate în multe articole și studii critice. În opinia cercetătoarei Elise Hugueny-Léger, influența lui Beauvoir nu se rezumă doar la achiziția noțiunii de scriitură ca „angajament și exercițiu al libertății", ea este paradigmatică și axiologică pentru sensibilitatea perioadei în care s-a format Ernaux, având un rol fondator de gândire și deschizător de drumuri: „Locul pe care îl deține Beauvoir în opera sa ar trebui evaluat, mai cu seamă, în legătură cu mama lui Ernaux. O singură săptămână separă moartea lui Beauvoir de cea a mamei lui Ernaux, o proximitate pe care naratoarea din *Une Femme* n-a omis s-o sublinieze. Pierderea aproape simultană a mamei biologice și a mamei spirituale ne amintește că redactarea jurnalului de vizite ținut de Ernaux în timpul maladiei mamei sale (jurnal ce va deveni *Je ne suis pas sortie de ma nuit*) oferă numeroase ecouri cu *Une Mort très douce*, textul scris de Beauvoir după moartea mamei sale. Chiar dacă circumstanțele deceselor și stilul ales pentru a le relata variază în aceste două texte, numeroase legături sunt vizibile în dorința de a reprezenta corpul feminin, în atitudinea mamei față de religie și în transformarea relației mamă / fiică odată cu moartea celei dintâi. [...] Moartea mamei spirituale a permis astfel nașterea mamei biologice în domeniul literaturii" (Hugueny-Léger 2009:75).

Tema lecturii, a operelor canonice și a cărților în general se cristalizează într-o suită de reflecții și comentarii acide cu privire la farmecul de Sirenă al literaturii și la puterea ei inepuizabilă de a fascina și a ispiti prin fabulație, invenție, reprezentare, iluzie, artificiu, ficțiune și creație. Lumea literaturii concurează realitatea și o substituie datorită excesivei complicități cu ceea ce râvnim să credem. Această idee, care traversează *Les armoires vides,* explică straniul sentiment de alienare al protagonistei prin dorința mimetică de a corespunde idealurilor românești. Este învinuirea dură și nemiloasă pe care Denise i-o aduce mamei sale, o mică proprietară de băcănie, a cărei atitudine apropare religioasă față de romane și scriitori o face să viseze o viață mai bună pentru fiica sa. Scutită de orice activitate casnică, „mereu citind", „mereu studiind", „mereu cu nasul în romanele-foileton" cumpărate de mamă la recomandarea vânzătorilor din chioșcuri, Denise ajunge să se transpună în identitatea fictivă a unei *Lisette* sau *Suzette*, să trăiască viața „clară și transparentă" a aces-

tor eroine ale literaturii de bulevard și ale revistelor de modă feminină. Prin prisma acestor modele ideale, Denise observă distincțiile explicite între existența cotidiană insignifiantă, vulgară și grosolană a femeilor din mediul ei de origine și aparența grațioasă, distinsă și rafinată a fetelor burgheze, a căror fetișizare excesivă în așa-zisele „romane feminine", dar și în marea literatură canonică, reduc femeile la idealul culturii înalte, respectiv, dominante. Este „puterea hipnotică a dominării," pe care o remarcase Virginia Woolf cu mult înaintea maeștrilor socio-analizei, al cărui efect rezidă în paradoxala transformare a arbitrarului cultural în natural. Pare aproape cu neputință evitarea tentației de aderare la valorile acestui „gust legitim", exprimat prin „buclele blonde" ale fiicei primarului, „botinele ei lăcuite în negru", „mișcările ei grațioase și fericite", sau prin „dinții albi și proeminenți" ai fiicei opticianului, „mânecile ei bufante ca două flori albe în vârful brațelor", coborând, „surâzătoare și sigură" dintr-un „automobil mare și negru". Privirea acestor fete privilegiate social îi inoculează o anxietate profundă față de propriul ei corp, un sentiment acut al indemnității personale, percepute ca defect originar, „handicap" imposibil de depășit. Mai târziu, în timpul studenției, când va face cunoștință cu mama prietenului său burghez, își va privi cu groază imaginea grotescă în oglinda acelei icoane a gustului canonic: „În fața acestei doamne prea gentile, sâsâite, iepuraș inofensiv și curat, măsuram întreaga distanță între mama mea și ea. Această femeie bună n-avea nevoie de diplome, de nimic, ca să fie în elementul ei. [...] Tot ce-mi imaginasem, ea avea, părea ireal, colierul de perle, blondul discret, blândețea, ciripitul de pasăre, cuvintele tandre adresate fiului său. Mama pe care mi-aș fi dorit s-o am. Și o detest profund. [...] Gentilă, cultivată, futilă, eu sunt ca o meduză vulgară alături de ea, o buleandră cultivată" (ibidem: 176). Suveranitatea culturii dominante nu-i lasă altă șansă decât renunțarea la sine, „să nu mai fie Denise Lesur", să-și inventeze o nonidentitate emulată după standardele sociale ale bunului gust.

Această „altă Denise Lesur", fata ideală care merge la o școală privată, se exprimă în limbajul elevat al literaturii și primește o bursă de studii universitare, realizează că este „decupată în două", împărțită între lumea populară a părinților, pe care a trădat-o, și mediul burgheziei intelectuale în care a intrat „prin efracție". Denise nu este, totuși,

o fiică ingrată. Povestirea ei este o anamneză chinuitoare, încărcată de conștiința păcatului („Nimeni nu gândește rău despre tatăl său, ori despre mamă. Doar eu"), de tentații autodistructive („Mă urăsc pentru că nu sunt blândă cu ei, pentru că nu sunt ca alții, atât de dulce, afectuoasă"), de o nefericire profundă („Să nu-ți poți iubi părinții, să nu știi de ce, e de nesuportat") și de rugăciuni adresate unui Dumnezeu renegat („Dumnezeule, Dumnezeule, aceasta nu e greșeala mea, fă ca lucrurile să se schimbe, fă ca părinții mei să semene cu ceilalți"). În amintirile ei, vârsta copilăriei este o perioadă de grație, când „totul era bine", cânt tatăl său era „magnific", „tânăr, înalt, domina ansamblul", era patronul cafenelei „cu privirea mândră de-asupra clienților". Corpul mamei, „mirosind a bomboane și săpun", îi apărea „superb" în masivitatea sa: „Această explozie de carne care-mi părea frumoasă, fesele, sânii, brațele și picioarele gata să izbucnească din rochii strălucitoare, care evidențiau, se ridicau, plesneau sub axile" (ibidem: 24). Universul puterii și al aroganței încă nu este descoperit, de aceea, imaginea părinților reprezintă un portret exemplar destinat admirației și mimării: „Eu îi vedeam puternici, liberi, pe părinții mei, mai inteligenți decât clienții" (idem). Ruptura intervine după vârsta de doisprezece ani, odată cu realizarea ambiției materne de a-i plăti studiile într-o școală privată. Compararea celor două lumi este rezultatul „bunei educații a școlii libere". În acest cadru instituțional și instituționalizant, toate codurile culturii populare apar desuete, bizare, de „prost gust", lipsite de importanță și, prin urmare, de nepovestit. Lumea părinților săi, mereu măcinați de frica eșecului, clientela micii lor cafenele periferice, formată din muncitori săraci, bătrâni bolnavi și beți ratați, este o realitate „de zece ori mai îngrozitoare decât la Balzac, mai rea decât la Maupassant" (ibidem: 111). Revolta protagonistei se îndreaptă împotriva literaturii canonice și a scriitorilor care au creat o imagine idealizată a marginalilor societății: „ Viața simplă, înțelepciunea țărănească, filosofia micului comerciant, inepții de intelectuali, de oameni ai căror părinți nu au fost servitoare sau instalator" (ibidem :117). Este un procedeu similar „madonizării" femeilor, care a redus existența lor cotidiană la o bogăție inepuizabilă de simboluri, metafore și digresiuni lirice edulcorante, ce au mascat reala lor segregare istorică și culturală. Proust este și el vizat indirect în

contextul unui exercițiu școlar, care-i pretindea protagonistei să povestească o istorie exemplară despre un „unchi original”: „Eu nu vorbesc niciodată despre părinții mei, despre casa mea. [...] E de nepovestit. Și unchiul original, știu foarte bine ce vrea să însemne aceasta, amuzant, dar nu bizar, convenabil, spiritual, nebăutor ca ai mei, un unchi original se găsește doar în cercurile bune. Îi înțelegeam pe scriitori cu descrierile lor de saloane, parcuri, cu tată profesor și o mătușă bătrână servind ceai cu madlene. Era frumos, curat, cum trebuie, ca în visurile mele. Eu nu puteam scrie: casa mea, cu aspect ponosit, tatăl meu, un om simplu, amabil, cu maniere fruste, să vorbesc despre familia mea așa cum vorbesc romancierii despre cei săraci și inferiori” (ibidem: 100). Tot ce definește „locul” său de origine – credințe, maniere, gesturi, preferințe, mirosuri, alimentație, vestimentație etc. – reprezintă pentru Denise „un buchet de umilințe”. Dar mai presus de toate, limbajul, prin subtilul său montaj de sensuri, modulații, cadență, pronunție, accente și vocabular, este cel care trasează granița inviolabilă dintre clasele sociale. Denise dă dovadă de o uimitoare perspicacitate cu privire la „ordinea discursurilor” (*L'ordre du discours*) ca dispozitiv al puterii, atunci când afirmă că poartă în ea două limbaje: unul compus din „micile puncte negre ale cărților, lăcuste nebune și grațioase”, „un sistem total artificial de parole de acces într-un alt mediu”, și altul, „incorect”, „familiar”, „grosier”, făcut din „cuvinte grase, mari, bine susținute, care se înfig în burtă, în cap, făcându-te să plângi în vârful scărilor pe un carton de biscuiți, să râzi sub tejghea” (ibidem: 77). Între profesoara „cu mâinile ei lungi și albe”, „învârtind mereu stiloul cu peniță de aur”, care „vorbește lent, în cuvinte foarte lungi” și mama sa care „urlă”, există o distanță de mărimea unei lumi. Prinsă între aceste două jumătăți puternic conotate (una dominatoare și alta dominată, una prepotentă și alta subordonată), Denise își „trădează” propria familie și obârșie socială: „nu mai sunt în circuitul lor, nu mai am nimic în comun cu ei”.

Începutul anilor de studenție este povestit cu o admirație euforică față de „pereții albi” ai campusului universitar, populat de oameni bine educați, purtând conversații degajate și spirituale, o „lume aproape ireală”. La „kilometri distanță” față de cultura detestabilă a părinților, Denise se simte „liberă”, „decontractată”, „purificată” de tot ce era bun

și frumos „acasă”. Îi ia, totuși, doi ani pentru „a fi relaxată ca celelalte fete”, „a vorbi în argoul colegilor” și a-și „apropria” bunul gust al culturii dominante: *rock and roll* – ul formației *The Platters*, șlagărele lui Paul Anka sau faimosul *Adagio în Sol Minor* al lui Tomaso Albioni. În mediul universitar ea descoperă „literatura adevărată” și „infinit superioară”, „Sagan, Camus, Malraux, Sartre, Kafka, Michel de Saint-Pierre, Simone de Beauvoir”, pe care o citeau profesorii și colegii mai elevați de la Artele Frumoase. Revelarea faptului că „este de partea lor”, că toate ideile acestor scriitori sunt și ale ei, este un motiv de jubilație, dar și o revenire amară la constatarea că „între *Castelul* lui Kafka și *Bonnes Soirées* citită de mama” „este o lume”. Înarmată cu noi concepte analitice, Denise amplifică demersul său de elucidare a construcției socio-culturale. Diferențele constatate în mediul universitar merg în direcția teoriilor lui Bourdieu: nu doar originea, dar și „habitusul”, prin care se subînțelege totalitatea obișnuințelor, gesturilor, manierelor de a te îmbrăca, a vorbi, stilul alimentar, preferințele artistice ș.a.m.d., determină clasa și rangul unei persoane. Dominarea este, ca atare, un comportament relațional față de autoritatea idealului spiritual justificat și consfințit de sistemul normelor și rolurilor simbolice. Denise analizează cu o precisă luciditate „habitusul” celor „predestinați” să domine în societate: sunt tipi de o „infinită libertate”, care se simt în lume „ca peștele în apă”, au o „viață umplută de lucruri importante, discuri, navigația, conferințele generalului de Gaulle”, își etalează fără frică plăcerile, „muzica veche, filmele cu desene animate, înotul, teatrul modern”, știu diferența „dintre un bordeaux și un bourgogne” și provin cu toții din „familii bogate, cultivate și extraordinare”. Selectate și aduse în ambianța lor domestică, „o buturugă găsită în pădure” sau obiectele vechi din pivnițele și mansardele populare, capătă demnitatea simbolică a pieselor de decor. În comparație cu datele „naturale” ale acestei categorii sociale privilegiate, eforturile de autoafirmare ale protagonistei nu sunt decât un „arivism cultural”. Cunoștințele și competențele culturale acumulate au contribuit la propulsarea ei într-o clasă socială superioară, dar n-au reușit s-o elibereze de condiția socială originară. Reticența față de situația de studentă provenită dintr-un mediu popular, care-și acumulează un capital cultural prin studiul literaturii, o condu-

ce pe Denise până la afirmația că „însăși literatura este un simptom al sărăciei, mijlocul clasic al fugii de sărăcie”.

Dur, deranjant, implacabil, romanul dă voce acelei lumi sociale „excluse din reprezentare”, acelei lumi, în care bibliotecile, cărțile, muzica clasică, tablourile, franceza elegantă sau regulile gramaticale sunt atributele „mâinilor albe” ale privilegiaților înnăscuți. Despre acest prim roman al său, Ernaux va spune că „a intrat de o manieră incorectă, tulbure, în literatură, cu un text care nega valorile literare, scuipa pe tot, o rănea pe mama”, dar că unul dintre raționamentele acestei „scrieturi periculoase” este de „a contribui la subversiunea viziunii dominante despre lume” (Ernaux, 2003: 48).

Puține texte fac să se înțeleagă atât de net diferențele și injustiția socială disimulate în „normalitatea” vieții și în marșul triumfalist al politicilor libertare și incluzive. *Les armoires vides, La place, Une femme* sunt cărți care au rostit adevărul pe care nimeni nu-l vrea, mai ales rostit de o femeie. Și, pentru a răspunde la întrebarea cu privire la reacția intelectualilor francezi scandalizați de acordarea Nobelului din 2022, iată un ultim argument al scriitoarei: „Clasele sociale există. Se depun străduințe pentru a le nega existența, dar dacă e posibil să suprimi cuvântul, atunci lucrul e cu neputință să fie suprimat: inegalitatea condițiilor, diferențele economice, culturale, de viitor... [...] Le-am transformat în materie de text, evitând populismul, care ar fi fost atât de liniștitor, acceptabil... [...] Problema este că nu se mai dorește ca societatea să fie neegalitară. Nimeni, nici măcar sindicatele, nu îndrăznesc să încalce consensul. Cuvintele „clase sociale” au devenit cuvinte deranjante” (Ernaux, 2000: apud Charpentier:87).

Referințe bibliografice:

1. BAßLER, Moritz, *Populärer Realismus* (2022). *Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. München: Verlag C.H.Beck oHG.
2. KAHN, Robert, MACÉ, Laurence, SIMONET-TENANT, Françoise. (sous la direction de) (2015), *Annie Ernaux: L'intertextualité*, Press universitaires de Rouen et du Havre.

3. LAVAULT, Maya (2015), *Annie Ernaux, l'usage de Proust*. În: Kahn, R., Macé, L., Simonet-Tenant, F. (sous la direction de), *Annie Ernaux: L'intertextualité*, Press universitaires de Rouen et du Havre.
4. BAJOMEÉ, Danielle, DOR, Juliette (sous la direction de) (2011). *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck.
5. CHARPENTIER, Isabelle (2011). *Les „ethnotext" d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflxivité littéraire*. În: Bajomée, D., Dor, J. (sous la direction de), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck.
6. THOMAS, Lyn (2011). *„Le texte-monde de mon enfance". Intertextes populaires et littéraires dans Les armoires vides.* În: Bajomée, D., Dor, J. (sous la direction de), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Klincksieck.
7. VILLANI, Sergio (sous la direction de) (2008). *Annie Ernaux. Perspectives critiques*. Colloque international Annie Ernaux: approches critiques et interdisciplinaires, York University.
8. MACÉ, Marie-Anne (2008). *Annie Ernaux: Une nouvelle place*. În: Villani, S. (sous la direction de), *Annie Ernaux. Perspectives critiques*. Colloque international Annie Ernaux: approches critiques et interdisciplinaires, York University.
9. HUGUENY-LÉGER (2009). Elise, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern.
10. DUGAST-PORTES, Francine (2008). *Annie Ernaux. Étude de l'oeuvre*, Paris, Editions Bordas.
11. ERNAUX, Annie (2022). *Les armoires vides*, Paris, Gallimard.
12. ERNAUX, Annie (2022). *La place*, Paris, Éditions Gallimard.
13. ERNAUX, Annie (2022). *Une femme,* Paris, Éditions Gallimard.
14. ERNAUX, Annie (2022). *L'événement*, Paris, Éditions Gallimard.
15. ERNAUX, Annie (2022). *Die Scham*, Suhrkamp.
16. ERNAUX, Annie (2008). *Les années*, Éditions Gallimard.
17. ERNAUX, Annie (2003). *L'écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*. Éditions Stock.

Sitografie

18. *Derrière la polémique autour de l'attribution du Nobel à Annie Ernaux, une histoire de luttes*. Disponibil: https://www.slate.fr/story/234796/annie-ernaux-polemique-attribution-prix-nobel-litterature-politique Consultat: 01.12.2022
19. *Annie Ernaux – Perspectives francophones.* Disponibil: https://perspectives-francophones.blogs.uni-hamburg.de/annie-ernaux/ Consultat: 29.11.2022
20. *Premiul Nobel pentru Literatură 2022: Annie Ernaux. Din nou Franța* – România literară. Disponibil: https://romanialiterara.com/2022/10/premiul-nobel-pentru-literatura-2022-annie-ernaux-din-nou-franta/ Consultat: 09.12.2022