



Universiteit
Leiden
The Netherlands

De autobiografische wending van Annie Ernaux

Hermans, Noortje

Citation

Hermans, N. (2024). *De autobiografische wending van Annie Ernaux*.

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [License to inclusion and publication of a Bachelor or Master Thesis, 2023](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3750475>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

DE AUTOBIOGRAFISCHE WENDING VAN ANNIE ERNAUX

Naam: Noortje Hermans

MA Literature in Society: Europe and Beyond

Studentnummer: S3028127

Begeleider: dr. Annelies Schulte Nordholt

Tweede lezer: dr. Emmanuelle Radar

Inhoudsopgave

Inleiding	3
HOOFDSTUK 1 ACHTERGRONDEN BIJ ERNAUX'METHODE.....	7
Van autobiografie naar “een vorm die [haar] leven zou bevatten”	7
I. Het discours van het alledaagse	7
II. Van realisme naar realiteit	8
III. Etnologisch schrijven.....	12
IV. De Percec-methode: indirect.....	13
V. Via Percec naar Ernaux	15
HOOFDSTUK 2. STOFFELIJK GEHEUGEN & MATERIËLE OMGEVING.....	18
“Het enige echte geheugen is stoffelijk”	18
I. Ernaux' indirecte methode: een opbouw van de objectieve tekenen van een bestaan.....	18
II. Stoffelijk geheugen (1): Fotografie	21
A. Fotografisch geheugen in <i>De plek</i>	24
B. Fotografisch geheugen in <i>De jaren</i>	25
III. Stoffelijk geheugen (2): Interteksten	27
IV. De materiële omgeving: de plekken en de dingen	30
V. Stoffelijk geheugen (3): kleding en het vrouwenlichaam.....	31
HOOFDSTUK 3 KLASSE.....	35
De invloed van Pierre Bourdieu: intuïtie gaat vooraf aan terminologie.....	35
I. <i>De plek</i> : het gespleten bestaan als ‘raison d’écriture’	35
II. Via de “angst voor het verkeerde woord” naar een afstandelijk schrijven	38
III. Sociaal liefdesverdriet.....	41
IV. <i>De jaren</i> : een ironische blik op de consumptiemaatschappij.....	42
V. Ironie doorprikt gecodeerd taalgebruik	43
CONCLUSIE.....	46
Bibliografie.....	49

Inleiding

In december 2022 ontving Annie Ernaux (1940) de Nobelprijs voor de Literatuur. Ernaux was op dat moment al een beroemde schrijver in Frankrijk, en ook bekend in ingelezen kringen, maar ze was nog niet doorgedrongen tot het grote publiek in andere landen. Daar bracht de publicatie (en later de vertaling) van haar laatste boek, *Les Années (De jaren)* in 2009, in combinatie met het winnen van de Nobelprijs verandering in. Ernaux brak in 1983 door in Frankrijk met *La place (De plek)*, haar eerste autobiografische werk na drie romans. Daarna verschenen boeken met veel verschillende thema's. Ernaux schreef bijvoorbeeld over een clandestiene abortus die ze in de zestig onderging, over haar culturele afkomst, over een verwrongen en gepassioneerde relatie met een jongere man, over haar ontmaagding op een vakantiecamp, over haar moeders dementie, maar ze maakte ook een boek over fotografie en de dood in de periode dat ze werd behandeld voor borstkanker.

Een deel van haar werk staat in de Franse traditie van de *récit de filiation*. Een *récit de filiation* is een vertelling waarin het hoofdpersoon zijn of haar wordingsgeschiedenis vertelt in het kader van familie en afkomst. Andere hedendaagse Franse auteurs in deze traditie zijn bijvoorbeeld Édouard Louis en Didier Eribon. Ernaux' stijl wordt door sommigen ook wel die van de *journal intime* genoemd, wat een zinspel is op de dagboekstijl, de *journal intime*. Het gebruik van die term geeft weer hoezeer haar autobiografische schrijven is gericht op de buitenwereld, in plaats van introspectie. Want Ernaux schrijft autobiografisch, maar doet dit op een indirecte manier. Dat levert een ongebruikelijke leeservaring op, die de lezer dwingt na te denken over de manier waarop we onszelf en onze omgeving begrijpen.

Ernaux heeft geschreven over haar begrip en gebruik van het perspectief *je transpersonnel*. In het artikel 'Vers un je transpersonnel' beschrijft zij de geschiedenis van haar schrijven en lokaliseert een belangrijk omslagpunt in haar werk in *De plek*. Vanaf dan schrijft ze geen romans meer, maar iets tussen 'literatuur, sociologie en literatuur', wat resulteert in een transformatie van een fictioneel 'ik' naar een echt 'ik'. Maar dat echte 'ik' is niet noodzakelijk de persoon van de auteur. Ernaux legt het als volgt uit:

“Je veux dire par là que je cherche à objectiver, avec des moyens rigoureux, du « vivant » sans abandonner ce qui fait la spécificité de la littérature, à savoir l'exigence d'écriture, l'engagement absolu du sujet dans le texte. (...) Le *je* que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de « l'autre » qu'une parole de « moi » : une forme transpersonnelle, en somme. Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle.”¹

Het ik wordt een onpersoonlijk perspectief, waardoor het blikveld van de geleefde ervaring wordt verbreed. In haar Nobelspeech geeft Ernaux nog een andere definitie van het *je transpersonnel*. Dan benadrukt ze de universele, of collectieve kwaliteit van dit perspectief.² Want via de *je transpersonnel* maakt de verteller de collectieve structuren die de geleefde ervaring – die altijd individueel is – inzichtelijk. Deze techniek hangt samen met Ernaux' grotere literaire project, dat draait om de representatie van gemarginaliseerde ervaringen. “Quand l'indicible vient au jour, c'est politique”³, zegt ze in haar Nobelspeech. Die uitspraak is inderdaad typisch voor haar werk, waarin ze stiltes

¹ Ernaux, Annie. 'Vers un je transpersonnel', 2019, bekeken op dinsdag 6 februari 2024. <https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/>.

² Ernaux, Annie. Nobel Prize lecture 7 december 2022. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2024. Dinsdag 6 februari 2024. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/lecture/>. p. 5.

³ Ernaux, Nobelspeech, p. 5.

doorbreekt over onderwerpen die geen of nauwelijks literaire of politieke weerklank kregen. Ernaux schreef al over abortus en klassengeweld toen die onderwerpen nóg controversiëler waren dan ze nu zijn.

Wat houdt Ernaux' autobiografische wending in? Hoe werkt haar distantie van narratieve representatie en waarom bevat die distantie een element van etnografie? Ik wil onderzoeken in welke aspecten haar schrijven afstand neemt van het particuliere perspectief, wat het doel daarvan is, en welke consequenties dit heeft voor haar schrijven, zowel qua opbouw als qua stijl. Door een vergelijkende studie en een close-reading van twee romans wil ik erachter komen hoe de hoofdvormen van Ernaux' nieuwe autobiografische schrijven zijn opgebouwd, en door welke context(en) deze opbouw betekenis genereert. Deze vormen zijn de aandacht voor het stoffelijk geheugen, de materiële omgeving en klasse. Dit zijn dan ook de hoofdthema's van mijn onderzoek. Een vergelijking van *De plek* en *De jaren*, is een vergelijking van de eerste aanzet en de volledige uitwerking van dit nieuwe autobiografische schrijven. Deze vergelijking zal ik bovendien contextualiseren binnen literaire tradities en het discours dat zich rondom deze traditie mede heeft ontwikkeld.

In de bestaande secundaire literatuur wordt Ernaux' nieuwe vorm van autobiografie ook bevestigd. Twee voorbeelden daarvan zijn de uitgebreide studies waarvan ik dankbaar gebruik maak *Annie Ernaux: Return to Origins* (2001) en *Annie Ernaux: Socio-Ethnographer of Contemporary France* (2009). In deze inhoudelijke analyses wordt echter maar weinig aandacht besteed aan de onderliggende mechanismes en intuïties die de elementen vormen van de indirecte beweging van haar schrijven. Via deze scriptie wil ik met name die aspecten aan de kritiek toevoegen. Dit draagt bij aan het begrip van Ernaux' innovatie van en positie binnen het autobiografische genre.

Hoewel ik voor dit onderzoek verschillende aspecten van Ernaux' methode in verschillende hoofdstukken bespreek, zijn ze in haar schrijven niet zo makkelijk van elkaar te onderscheiden. En natuurlijk zijn er ook aspecten die niet zo uitgebreid aan bod zullen komen, zoals de invloed van het feministisch discours, in het bijzonder de invloed van Simone de Beauvoir, en de rol van historiciteit. Omdat niet alle eigenschappen voorbij kunnen komen heb ik er een aantal uitgekozen die volgens mij de basis vormen van Ernaux' indirecte methode. Maar niettemin zullen we zien dat de kwaliteit van *De plek* en *De jaren* juist zit in het samenbrengen van alle facetten van de sociale omgeving, waardoor er een beeld ontstaat van de patronen en infrastructuren die het leven vormen.

Ernaux lokaliseert, zoals genoemd, het begin van de wending in haar autobiografische werk in *De plek*, een roman uit 1983. *De plek* is de vertelling van een dochter die na het overlijden van haar vader hun onderlinge relatie inzichtelijk probeert te maken. De verteller beschrijft de levensloop van haar vader vanaf het begin van de eeuw op het Normandische platteland, haar jeugd, de afstand die er tijdens haar schooltijd tussen hen begon te groeien en uiteindelijk werd bevestigd door haar beroep en huwelijk. De verteller werd lerares en schrijfster en trouwde met een man uit de intellectuele klasse. De verteller is een klassenmigrant, maar haar vader heeft zijn maatschappelijke 'plek' tot in zijn vezels eigen gemaakt. Zijn arbeidersbestaan begon op zijn twaalfde op een boerderij, daarna werkte hij in de fabriek en werd uiteindelijk winkelier. De vertelling begint en eindigt met de dood van de vader, en het gevoel van rouw is dan ook niet weg te denken van dit boek. De chronologische vertelling wordt onderbroken door metacommentaren waarin de verteller de lezer meeneemt in het schrijfproces van het boek. In een van die metacommentaren schrijft de verteller, zoals we in Ernaux' citaat hierboven hebben gelezen, dat ze het bestaan van en haar relatie met haar vader wil begrijpen aan de hand van de 'objectieve tekenen' die zijn leven hebben gevormd en gekleurd. In die ambitie zien we het nieuwe uitgangspunt, de nieuwe methode in Ernaux' schrijven.

Als *De plek* het begin is van een nieuwe autobiografische methode, dan is deze in *De jaren* (2009) volledig tot wasdom gekomen. *De jaren* krijgt een andere vorm dan we van autobiografische literatuur gewend zijn. In *De jaren* lezen we in het geheel geen 'ik' meer, de vertelling is geschreven vanuit het tweede en derde persoonsperspectief en bestaat uit fragmenten waarin politieke en

historische gebeurtenissen, modeverschijnselen, kunst en cultuur worden opgesomd. De vertelling beslaat de periode tussen 1944 en 2006 en beschrijft de verschillende fases in het leven van de verteller, van kind naar student, van docent naar schrijver, en van moeder naar oma. Maar tussen deze ontwikkelingen ontvouwt zich geen verhaallijn. De verschillende identiteiten zijn als piketpaaltjes door de tijd heen. Aan het eind van dit tijdvak, aan het eind van het boek, doorziet de verteller de patronen die haar leven hebben getekend. Ze doorziet hoezeer de sociale en historische omgeving haar verschillende identiteiten bepaalden. De verteller wil al die tekenen bijeenbrengen die het leven van haar generatie hebben gekleurd en vormgegeven.

Ernaux' stijl en technieken zijn geworteld in een stroming van denkers en schrijvers uit de tweede helft van de vorige eeuw, die het alledaagse thematiseerden en ondervraagden in hun werk. In deze traditie staan onder andere schrijvers die buitenpersoonlijke zaken, zoals het stoffelijk geheugen en de materiële omgeving bij uitstek relevant maakten voor de autobiografie. Het samenspel tussen het autobiografische en onpersoonlijke ontkiemt zich ook op een ander gebied. Omdat Ernaux' werk autobiografisch is, gaat het onvermijdelijk ook over klasse. Als klassenmigrant heeft dit thema haar leven getekend, maar haar ook receptief gemaakt voor een autobiografisch perspectief waarin het leven alleen schuins, indirect te begrijpen is, omdat het particuliere bestaan alleen is te overzien vanuit collectieve structuren. Zowel het stoffelijk geheugen en de materiële omgeving, en het klasseperspectief zijn dus relevante lenzen om Ernaux' werk te bestuderen.

In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek bespreken we Ernaux' voorlopers in de traditie van het alledaagse. Michael Sheringhams studie *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present* (2006) beschrijft de hoofdfiguren en de kernmomenten van deze stroming. We zullen zien welke sociaalhistorische omstandigheden de hoofdfiguren van het alledaagse dwongen tot het herzien van traditionele (literaire) conventies. Traditionele literaire conventies strookten niet meer met de nieuwe tijdsgeest, waarin de mens steeds meer werd begrepen in relatie tot zijn sociaalhistorische omgeving en niet meer als autonoom individu. Deze paradigmaverschuiving resulteerde in experimentele en innovatieve ideeën en teksten. Naast innovatieve werken als Nathalie Sarrautes *Tropismes* en Roland Barthes' *Roland Barthes par Roland Barthes*, bespreken we ook Georges Perecs incorporatie van het alledaagse in zijn schrijfmethode. Dit laatste doen we voornamelijk aan de hand van de studie die Phillippe Lejeune over Perecs indirecte autobiografische methode schreef.

In het tweede hoofdstuk onderzoeken we vervolgens hoe deze situering in het alledaagse zich in *De plek* en *De jaren* manifesteert in het stoffelijke geheugen en de materiële omgeving. Het stoffelijke geheugen en de materiële omgeving zijn typerende pijlers van Ernaux' indirecte autobiografische schrijven. De vertellers van *De plek* en *De jaren* besteden veel aandacht aan het beschrijven van voorwerpen, ruimtes en plekken. Deze beschrijvingen van bijvoorbeeld boeken en kleding zijn functioneel in het situeren en contextualiseren van de ervaring. Waar de vertellers echter speciale aandacht aan besteden, is aan het beschrijven van foto's. Het gebruik van fotografie komt in beide boeken voor en heeft ook in beide boeken een sterke invloed op de vertelling. De foto's zijn nooit afgedrukt, maar worden beschreven. In *La chambre claire* (1980) deed Roland Barthes datzelfde met een foto van zijn overleden moeder. Marianne Hirsch's studie *Family Frames: photography, narrative and postmemory* (2012) bestudeert de functie van Barthes' weglating. Hirsch noemt dit middel 'tekstbeeld' en we zullen zien hoe tekstbeelden in *De plek* en *De jaren* bijdragen aan de indirecte methode. Door het beschrijven van foto's treedt niet alleen het beeld, maar ook de wisselwerking tussen verteller en materiaal naar voren. Onderdelen van die wisselwerking zijn bijvoorbeeld het beschrijven van de specifieke tekenen des tijds die op de foto zijn afgebeeld, het boekstaven van verschillen ten opzichte van vroegere foto's, en het vaststellen van wie de foto nam. En dat zijn allemaal manieren waarmee we inzicht krijgen in de sociale omgeving, en welke stempel deze omgeving heeft achtergelaten op de verteller.

In het derde en laatste hoofdstuk kijken we naar de thematische en structurerende rol van

klasse in *De plek* en *De jaren*. Ernaux spreekt in interviews en artikelen vaak over de invloed die Pierre Bourdieu's klassentheorie heeft gehad op haar denken en schrijven. Op het eerste gezicht is klasse duidelijk het hoofdthema in *De plek* en een van de hoofdthema's in *De jaren*. We zullen een aantal termen uit Bourdieus theorie van klassendistinctie bespreken die de intuïties van de vertellers inzichtelijk maken. Maar daarnaast gaan we in op iets anders dat Ernaux van Bourdieu leert, namelijk het creëren van een afstand in haar schrijven. Behalve een inhoudelijk thema, is klasse dus ook een domein dat Ernaux' visie op de autobiografie als genre heeft bepaald, en vandaar een zeer belangrijke plaats in haar methode inneemt.

HOOFDSTUK 1 ACHTERGRONDEN BIJ ERNAUX' METHODE

Van autobiografie naar “een vorm die [haar] leven zou bevatten”⁴

In dit hoofdstuk plaats ik de autobiografische wending in Annie Ernaux' werk in de context van de intellectuele en innovatieve ontwikkelingen die de literatuur en het denken over tekst in het algemeen ondergingen in de periode vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw. In de termen die critici gebruiken en bedenken om haar werk te duiden weerklinken verschillende van die ontwikkelingen. Haar eerste drie boeken krijgen nog het stempel ‘autofictie’ op de omslag gedrukt. Ernaux hield niet van die term. In haar volgende teksten reflecteert ze op het autobiografische genre in de striktste vorm, op een manier die haar sociologisch-literair project blootlegt. Critici bedenken termen als ‘auto/biografie’, om het Ernaux-typische schrijven te duiden waarin het zelfonderzoek vooral via anderen verloopt. En ook de ‘auto-socio-biografie’ werd bedacht, om het etnografische karakter dat onderscheidend is aan Ernaux' teksten bij de duiding te betrekken.

Dat laatste wordt door critici gezien als de meest innovatieve verdienste van Ernaux' werk. In dit hoofdstuk wil ik ingaan op een aantal ontwikkelingen die dit etnografische element in de twintigste eeuw in de literatuur plaatsten. Deze ontwikkelingen leidden ook tot vragen rondom het autobiografische genre. Hier zijn een aantal toonaangevende werken uit voortgekomen van sleutelfiguren als Georges Perec, Roland Barthes en Nathalie Sarraute, die direct of indirect hun impact hebben gemaakt Ernaux' opvatting van het autobiografische genre.

I. Het discours van het alledaagse

In de loop van de volgende hoofdstukken zal ik op verschillende facetten van Ernaux' autobiografische schrijven focussen door *De plek* en *De jaren* met elkaar te vergelijken. Of liever, door na te gaan welke lijn er van de een naar de ander loopt. Wat die twee met elkaar verbindt is namelijk de ontwikkeling van een indirecte autobiografische methode. Methodes ontstaan nooit zomaar en vaak langzaam. Ze ontstaan als tegenreacties, of als pogingen om iets bloot te leggen wat voorheen niet aan de oppervlakte kon komen. Het zelfonderzoek via Ernaux' indirecte methode is inderdaad een poging om inzichtelijk te maken wat de onderliggende structuren en omstandigheden zijn waardoor iemand wordt wie zij of hij is. Wat daarmee aan de oppervlakte wordt gebracht, is hoe troebel de grenzen zijn tussen het zelf en de omgeving, het ik en de ander, het binnen en het buiten. Dit zal de belangrijkste pijler worden van Ernaux' autobiografische methode: het opdoen van zelfkennis via het niet-zelf.

Het opdoen van zelfkennis via het bestuderen van de buitenwereld is terug te voeren op het gedachtegoed van een stroming die rond de helft van de twintigste eeuw opkwam: het denken over het alledaagse. Het volgen van de ontwikkeling die deze stroming heeft meegemaakt zal het uitgangspunt en de methode van Ernaux' schrijven verhelderen. Want wat bedoelen critici als ze schrijven over de etnologische kwaliteit van Ernaux' autobiografie?

Het schrijven over de alledaagse realiteit is wat etnografie en autobiografie uiteindelijk met elkaar in verband zal brengen. Dit verband komt voort uit een belangrijk intellectueel scharnierpunt in de twintigste eeuw dat de plek van de particuliere ervaring in een nieuw daglicht stelt. Het begin van deze ontwikkeling wordt door Michael Sheringham gelokaliseerd in de jaren vijftig, maar de literaire innovatie die dit denken teweegbrengt lokaliseert hij in teksten vanaf de jaren tachtig tot heden. In zijn

⁴ Ernaux, *De jaren*, p. 224.

studie *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present* (2006) plaatst Sheringham het werk van Ernaux ook in deze traditie.

Sheringham stelt dat de literaire innovatie in de periode vanaf de jaren tachtig tot nu, hoofdzakelijk ontspringt aan de herwaardering van het alledaagse (*the everyday, le quotidien*) door denkers en taaltheoretici in de jaren vijftig. De historische, maatschappelijke en politieke ontwikkelingen dwingen tot een nieuw denken; metanarratieven hebben zich van hun meest ongeloofwaardige en gewelddadige kanten laten zien en stroken niet meer met de nieuwe maatschappelijke werkelijkheid. Het is belangrijk om voorop te stellen dat er in de werken die in de periode vanaf de jaren tachtig als literair innovatief beschouwd worden, twee dingen aan de hand zijn. Enerzijds kenmerken deze teksten zich door de sterke reflectie op hun eigen tijd, anderzijds opereren ze naar ideeën uit de periode vóór de jaren tachtig.⁵

De eerste periode, vanaf de jaren vijftig tot tachtig, wordt getekend door de productieve kruisbestuiving tussen ideeën van vier sleutelfiguren: Henri Lefebvre, Roland Barthes, Michel de Certeau en Georges Perec.⁶ De productiviteit die vooral deze vier denkers teweeg hebben gebracht is grotendeels te danken aan hun verschillende achtergronden en invalshoeken. Maar daartegenover stelt Sheringham de wederkerige inspiratie die juist voortkwam uit de gemeenschappelijke denkkaders. Hij noemt: het combineren van het theoretische en het politieke met verbeeldingskracht, de nadruk op participatie in plaats van observatie en de gemeenschappelijke historische referenties (zoals de modernisering, de opstand van mei '68, urbanisering, de op- en afgang van het structuralisme, de herwaardering van de collectieve herinnering).⁷ Sheringham wijst op overeenkomsten die dus grotendeels verbonden zijn aan het specifieke tijdsgewricht. De oude ijkpunten in het denken over de mens en de wereld zijn in de naoorlogse samenleving niet meer toepasbaar. Het denken over het alledaagse is een poging om de relatie tussen mens en wereld, tussen particulier en universeel opnieuw te denken.

Gevieren problematiseren de hoofdfiguren – Lefebvre, Barthes, De Certeau en Perec –, naast een heleboel andere dingen, wat Sheringham de ‘de-realisatie’ van het alledaagse noemt. Hij schrijft: “Brought under the sway of bureaucratic and functionalist order, everyday life is privatized and de-realized: removed from history and real events, it becomes an essentially imaginary construct, a disembodied space”.⁸ Volgens de denkers van het alledaagse is het leven in de moderne wereld onderworpen aan de orde van bureaucratie en functionalisme. Het citaat geeft aan dat het alledaagse leven in die orde niet meer voorstelt dan een klinische voorwaarde voor de realiteit en op zichzelf geen domein van interesse vormt. Het alledaagse leven is er alleen om ons in staat te stellen die buitenwereld te betreden, terwijl ze zelf afgesloten is van de buitenwereld, afgesloten van de politiek, van de geschiedenis. Lefebvre, Barthes, De Certeau en Perec willen het alledaagse leven uit die sfeer van onwerkelijkheid trekken. Het alledaagse leven moet juist de basis zijn van het denken over de mens in de wereld. Immers, het alledaagse leven is de basisvorm van ons bestaan.

II. Van realisme naar realiteit

Onder invloed van deze nieuwe ideeën over de complexiteit van de geleefde ervaring dringen vragen over de formele aspecten van de literatuur zich naar de voorgrond. Het negentiende-eeuwse literaire Realisme is toonaangevend geweest in de representatie van de wisselwerking tussen het subject en de

⁵ Sheringham, Michael. *Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 4.

⁶ Sheringham, *ibid.*, p. 4.

⁷ Sheringham, *ibid.*, p. 6,7.

⁸ Sheringham, *ibid.*, 10.

materiële en immateriële omgeving. Maar schrijvers waren na de oorlog sceptisch geworden ten aanzien van de conventies die waren gevestigd met de realistische roman vanaf de negentiende eeuw.⁹ De conventies - een alwetende verteller, een lineair plot en narratieve interventies - strookten niet langer met de omslaande tijdsgeest. Het weergeven van een coherente en transparante wereld, het sluitend beschrijven van een personage, wordt beschouwd als een te zeer versimpelde en vervormde weergave van de menselijke ervaring. De veranderende vorm van literaire teksten weerspiegelt deze de-realisatie van het alledaagse leven in de moderne tijd. Zo is de *nouveau roman* in de jaren '50 en '60 in opkomst, waarin een ahistorische wereld wordt gepresenteerd, een van de tijd losgezongen wereld die ingevuld wordt met objecten.¹⁰

Waar het Realisme nog uitgaat van een onderscheid en afstand tussen wereld en tekst, willen de denkers van het alledaagse juist nadenken over de wisselwerking tussen die twee. De oude vorm, die beschrijving door observatie als belangrijkste pijler had, moet plaats maken voor een nieuwe vorm die uitgaat van participatie. De aandacht voor de complexiteit van het alledaagse leven, en voor het alledaagse leven als basisvorm van ons bestaan, zien we in de literatuur onder andere terug in een nieuwe waardering voor ambiguïteit. Schrijvers geven meer plaats aan tussenruimtes, aan deelbeschrijvingen in plaats van uitgediepte eenduidigheid en volledigheid.

Meer 'realistisch' dan het Realisme, dan hetgeen tot dan toe als traditionele fictie werd aangezien, is het weergeven van de wereld in al haar verwarring en discontinuïteit. Nathalie Sarrautes werk – met name en *Tropismes* (1957) en *Enfance* (1983) – is voor velen in dit opzicht exemplarisch. Ik kom later in dit hoofdstuk nog op Sarrautes *Tropismes* terug. Haar innovatieve en experimentele teksten breken met conventies om de menselijke ervaring in haar werkelijke complexiteit te representeren. De spanning tussen weergave en werkelijkheid, tussen schrijven en realiteit, leidt naar de vraag hoe de werkelijkheid – die open, ambigu en onuitputtelijk is – via taal te vatten is. Dat kan alleen indirect. Via die route worden experimenten uitgevoerd. Ambiguïteit en fragmentatie zijn kenmerkende uitkomsten van die indirecte route. Ze benaderen de werkelijkheid door het benadrukken van de spanning tussen weergave en werkelijkheid, waartussen de tekst bemiddelt.

De inspiratie die tijdens de omslaande tijdsgeest op dit gebied werd verworven, heeft geresulteerd in een aantal experimentele, onconventionele, soms controversiële autobiografische teksten. Naast de genoemde titels van Sarraute, staan onder andere Georges Perecs *Wou le souvenir d'enfance* (1975), Roland Barthes' *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Op het eerste gezicht lijken deze teksten zich vooral door een puur tekstuele esthetiek te kenmerken, losgezongen van enige representatie. Waar *La Disparition* opgetrokken is uit het experiment van het weglaten van de letter 'e', lijkt *Roland Barthes par Roland Barthes* een experiment in autobiografische conventies. Toch is er meer aan de hand dan een esthetisch taalspel.

Een cruciaal aspect is dat er een zelfreflectieve en autobiografische dimensie in de tekst wordt geïntroduceerd, wat voor de Nouveau Roman misschien werd verwacht in een dagboek, maar zeker niet in de literatuur. Wat teksten uit deze periode veelal gemeen hebben is het thematiseren en expliciteren van het experiment. Ze articuleren wat ze op generalisaties en systemen hebben bevochten: er bestaat niet zoiets als een neutrale tekst. De experimentele teksten vestigen daarentegen de aandacht op zelfreflectie en de plasticiteit van de taal, op het idee dat de vorm meer is dan een voertuig voor de inhoud.

De zelfreflectie die de werkelijkheid indirect benadert – omdat ze niet is vast te zetten, omdat ze ons steeds ontglipt – wordt in het bijzonder ingezet bij experimenten met literaire vormen. En die experimenten hebben gemeenschappelijke karaktertrekken. In plaats van alle restricties aan hun laars te lappen, gebruiken schrijvers restricties om hun creativiteit te bevorderen. Dit leidt tot het idee dat

⁹ Zie bijvoorbeeld Nathalie Sarrautes *L'ère du soupçon* (1956).

¹⁰ Sheringham, *Everyday Life*, p. 11.

we dadelijk ook bij Perec zullen zien, namelijk dat creativiteit baat heeft bij beperking. Traditionele conventies en restricties werden niet zozeer tegen zichzelf uitgespeeld, maar aangewend om nieuwe betekenissen te genereren. *Roland Barthes par Roland Barthes* is bijvoorbeeld niet te reduceren tot een manifest tegen de traditionele vorm van de autobiografie. Meer dan dat is het een demonstratie van een nieuw soort autobiografie.

Via deze demonstratieve autobiografie laat Barthes zien waartegen hij zich verzet, namelijk de traditionele opvatting van de autobiografie. En de tekst is ook een opvoering van zijn eigen denken over taal en subjectiviteit. De opvatting waartegen Barthes zich verzet is die van het moderne mensbeeld, dat uitgaat van de mens als individu, als identiteit, als autonome eenling. Barthes problematiseert, zoals zijn (post-)structuralistische en postmoderne collega's dat ook hebben gedaan, het onderliggende principe van dit moderne mensbeeld, namelijk het concept van consistentie. Het idee van het 'ik' als identiteit, rust op het idee dat dat 'ik' een essentie heeft. Dat 'ik' onveranderlijk 'ik' ben en blijf, dat ik nu dezelfde ben als tien jaar geleden, is een van de belangrijkste pijlers in ons mensbegrip.

Consistentie gold dan ook als belangrijke leesafpraak voor de autobiografie: de hoofdpersoon en de auteur zijn een en dezelfde – hoewel deze regel al door de Modernistische schrijvers aan het wankelen werd gebracht. Toch was in Barthes' tijd het eerste persoonsperspectief nog steeds de gebruikelijke vertelvorm van de autobiografie. Hij demonstreert in *Barthes par Barthes* tegelijkertijd wat de restricties zijn van dergelijke autobiografische conventies, en waarom die conventies ons beperken. De verteller bedient zich soms van het eerste persoonsperspectief, soms van het tweede persoonsperspectief, en dan weer van het derde persoonsperspectief. Soms schakelt het ene vertelperspectief binnen een alinea over op een ander. Het beoogde effect van de wisselende vertelperspectieven in deze autobiografie is het uit balans brengen van het 'autos' als consistente identiteit.

Op de binnenkant van de omslag is de belangrijkste premisse voor Barthes' autobiografische project afgedrukt: "Dit alles moet worden beschouwd als gezegd door een romanpersonage." De tekst beschrijft Barthes' eigen ideeëngeschiedenis. Het bevat ideeën die onderling niet overeenkomen, ideeën waar hij afstand van heeft genomen. De regel van de omslag is afkomstig uit een langer citaat: "Hoewel dit boek op het eerste gezicht samengesteld lijkt uit een opeenvolging van 'ideeën', is het niet het boek van zijn ideeën; het is het boek van het Ik, het boek van mijn weerstand tegen mijn eigen ideeën, het is een *recessief* boek (dat achteruit deinst, maar ook, misschien, afstand neemt). Dit alles moet beschouwd worden als gezegd door een romanpersonage – eerder nog door verschillende romanpersonages".¹¹ Barthes laat in zijn experimentele, demonstratieve autobiografie de taal als open veld zien, waarin de taal niet neutraal, maar juist vatbaar voor ideologie en innovatie is.

Dat laatste is een belangrijk inzicht voor de literaire en intellectuele ontwikkelingen in de laatste helft van de twintigste eeuw. Zo zien we in het denken over literaire genres een grote afdruk van deze ontwikkeling. Want de opvatting dat taal geen neutraal middel is, maar altijd zowel mediërend als gemedieerd is, zoals dat bijvoorbeeld door Barthes is uitgewerkt, verleent aan de autobiografie een bijzondere positie. De autobiografie als uitwerking van een narratieve identiteit, zoals in de traditionele opvatting, is eigenlijk alleen nog houdbaar op het gebied van representatie. Immers, zowel het idee van een vaststaande, transparante identiteit, als dat van het uitdiepende narratief, stroken niet meer met de nieuwe opvattingen over taal en subjectiviteit.

Tegen die achtergrond verschijnen er in de jaren tachtig talloze autobiografische experimenten. In "Making Ripples: A Reader's Chronicle" doet Philippe Lejeune, die veel belangrijk onderzoek over autobiografie op zijn naam heeft staan, kond van zijn leeservaring van een van die experimenten, namelijk van het dan net verschenen *La Fête des Pères* (1985) van François Nourissier.

¹¹ Barthes, Roland. *Roland Barthes door Roland Barthes*, Nijmegen: SUN, 1991, p. 131.

Het boek veroorzaakte ophef inzake de vermeende identiteit van schrijver en verteller-hoofdpersonage. Lejeune beschrijft hoe de tekst de suggestie wekt een *roman à clefs* te zijn: de auteur en de verteller-hoofdpersonage hebben sociale, beroepsmatige, vaderlijke en uiterlijke eigenschappen gemeen, het doet verslag van een verontrustend incident waarin verteller-hoofdpersonage met zijn kind iemand het leven beneemt, en het is daarom wellicht om reden van onherleidbaarheid dat bepaalde namen alleen met initialen worden aangeduid.¹²

Wat moet Lejeune met het vermoeden dat de schrijver en de verteller-hoofdpersoon een en dezelfde zijn, terwijl dat vermoeden zo duidelijk het ontwerp van de schrijver is? En bovendien, vraagt hij zich af: “Is an autobiographer not inevitably a trickster when he makes a profession of autobiography?”¹³ We zijn immers altijd gebonden aan ons eigen perspectief en de herinnering is feilbaar. Maar Lejeune bevraagt ook de distinctie tussen autobiografie en autobiografische fictie. De term ‘autobiografische fictie’, of ‘autofictie’ (*autofiction*) werd in 1977 door Serge Doubrovsky gemunt en refereert aan autobiografieën waarbij fictieve elementen worden ingezet om levensfeiten inzichtelijk te maken. Voor de autobiografie geldt dat “honesty is part and parcel of the ‘rules of the game,’” maar voor autofictie niet.¹⁴ Bij autofictie zijn literaire ingrepen immers wel geoorloofd.

Vanuit deze demarcatie wekt Nourissiers *La Fête des Pères* Lejeunes irritatie, omdat de vraag of de verteller-hoofdpersoon van de vertelling wel of niet overeenkomt met de persoon van de schrijver, teveel door de externe factoren wordt geregisseerd. “What strikes me most about the press file are the tell-tale signs of the campaign to promote the book. All these interviews have the effect of making it difficult to distinguish *emission* from *reception*: the critics giving the author space to add to his work.”¹⁵ In dit geval toept de inzet het experiment, zo lijkt Lejeunes analyse aan te tonen.

Hoe dan ook geeft Lejeunes ‘kroniek’ een goed beeld van een aantal ontwikkelingen, met name van de argwaan die de omslaande tijdsgeschiedenis met zich meebracht. Een dikke vijfenveertig jaar eerder, in 1939, werd Nathalie Sarraute debut *Tropismes* (*Tropismen*) gepubliceerd. Ik wil een paar trekken uitlichten van dit zeer gecondenseerde werk waaraan Ernaux’ methode in bepaalde aspecten doet denken.

Sarraute wordt beschouwd als een van de centrale figuren, voorvechters zelfs van de Nouveau Roman. Niettemin vond ze zelf dat die term de suggestie wekte van een theoretische inzet, terwijl haar werk juist niet gaat over het toepassen van ideeën, van meningen in de literatuur: “Want geen enkel literair werk kan louter als illustratie dienen voor theorieën, hoe overtuigend ook”.¹⁶ *Tropismen* is dan ook volledig gespeend van de ‘achterhaalde’ opzet van de traditionele roman, waarin het plot en psychologische uitdieping van personages centraal stonden.

Wat Sarraute verstaat onder ‘tropismen’, beschrijft ze als volgt. “Het zijn ondefinieerbare roerselen die heel snel naar de grenzen van ons bewustzijn glijden; ze liggen aan de oorsprong van onze gebaren, onze woorden, de gevoelens die we uiten, die we menen te ondergaan en die in woorden te vangen zijn. Ze leken me en lijken me nog steeds de geheime bron van ons bestaan.”¹⁷ In elke tekst beschrijft Sarraute zo’n roersel, een schakeling van stimulus-respons die ze naar de oppervlakte dringt. *Tropismen* komen naar buiten in gesprekken, in gedrag, in gemeenplaatsen. Ze bleven altijd de ‘levende substantie’ van Sarrautes schrijven, en hebben zich in haar latere werk verder ontvouwen. Sarraute gaf de roerselen de naam ‘tropismen’ “vanwege hun spontane, onweerstaanbare, instinctieve karakter, vergelijkbaar met bewegingen die bepaalde levende organismen maken onder invloed van

¹² Lejeune, Philippe. “Making Ripples: A Reader’s Chronicle” in *French Autobiography II: Texts, Contexts, Poetics*. Swansea: Walters, 1986, p. 24.

¹³ Lejeune, *ibid.*, p. 25.

¹⁴ Lejeune, *ibid.*, p. 30-31.

¹⁵ Lejeune, *ibid.*, p. 33.

¹⁶ Sarraute, Nathalie. *Tropismen*, Bleiswijk: Uitgeverij Vleugels, 2021, p. 7.

¹⁷ Sarraute, *ibid.*, p. 8.

stimuli van buitenaf als licht of warmte.”¹⁸ Tropismen zijn de roerselen die anderen of voorwerpen in onze omgeving onvrijwillig bij ons oproepen.

Er zijn verschillen tussen Sarrautes voorbewuste ‘roerselen’ en Ernaux’ beschrijving van de alleen zichtbare feiten, maar de gelijkenis van hun schrijfwijze is meteen zeer typerend voor hun beider werk. De onderliggende vraag in Sarrautes werk, is een vraag van schrijven: hoe kan de subtekst, de universele tropismen die bedekt en verraden worden in het uiterlijk vertoon, naar de voorgrond worden gebracht. Die vraag ligt ook onder Ernaux’ methode, hoewel zij de vraag betreft op het autobiografische genre en niet op de roman, zoals Sarraute dat heeft gedaan. Het weerstaan van de psychologische uitdieping zal ook een kenmerkende eigenschap van Ernaux’ schrijven worden. Bovendien anonimiseert zij haar personages om collectief intieme waarheden bloot te leggen, net zoals dat in *Tropismen* gebeurt. Ernaux beschrijft de wisselwerking tussen wat er van buitenaf op de personages afkomt, en hoe hun uiterlijk vertoon bevestigt of maskeert wat dit bij hen oproept. Ernaux verbindt dat aan de sociale positie die haar personages innemen, zoals Sarraute dat ook vaak deed. Het derde hoofdstuk behandelt hoe de personages in *De plek* en *De jaren* verweven zijn met hun sociale conditie.

III. Etnologisch schrijven

In de tweede helft van de twintigste eeuw vermengt het denken over het alledaagse zich met het denken over het autobiografische genre. In de zelfreflectie die zo kenmerkend is voor de teksten uit deze periode en hun opvolgers, weerklinkt de opvatting dat er geen directe, authentieke taal is om de menselijke ervaring tot uitdrukking te brengen. Betekenis wordt indirect gegenereerd, via anderen en de omstandigheden. In plaats van naar binnen of naar boven te kijken, wordt het de uitdaging om nu juist de blik naar buiten te richten. Het denken vanuit het alledaagse impliceert een denken vanuit ambiguïteit, vanuit een onoplosbare spanning: de realiteit van het alledaagse schuilt in haar ongrijpbare aard. Het positioneert het denken te midden van radicale complexiteit, waarbij geldt dat zowel deelnemen aan het alledaagse, als stilstaan bij het alledaagse, steeds verschillende facetten zal doen oplichten – maar geen geheel. Volgens Sheringham is dit het belangrijkste en het meest vernieuwende uitgangspunt van het denken over het alledaagse. Het alledaagse is het weefsel van de geleefde ervaring, het weefsel waaruit de patronen van het particuliere bestaan geknipt worden. Het alledaagse als weefsel, als geheel, kunnen we alleen indirect benaderen.¹⁹

Naast de theoretische, is er ook een maatschappelijke interesse voor het alledaagse in de tweede helft van de twintigste eeuw. Het is de tijd waarin de urbanisatie accelereert, vliegvlagen toegankelijk worden voor de middenstand, communicatiemiddelen hun intrede in de gemiddelde huiskamer maken. Het is ook de tijd waarin opvattingen over (nationale) identiteit op scherp worden gezet. Dekolonisatie en globalisatie breken het zelfbeeld – van het individu, van de natie – open. Terwijl massamedia de afstand tot ex-kolonies en andere ‘verre oorden’ verkleinen, maakt het consumentisme de onderlinge verschillen in de directe omgeving juist groter. Voer voor antropologen, die zich onder de veranderende omstandigheden in een geheel nieuw onderzoeksgebied begeven. De veronderstelde gemene identiteit, het ‘wij’, blijkt vele malen meer (en zichtbaarder) verdeeld dan voorheen werd aangenomen. Het ‘wij’ lijkt plots net zo anders als ‘zij’. Waar antropologen voorheen hun onderwerpen vonden in culturen ‘op afstand’, die veel verschilden van hun eigen cultuur, gaat het onderzoek nu uit naar de ‘eigen’ gemeenschap, naar een nabijgelegen, gedeelde identiteit. Onder invloed van de ontwikkelingen in de eerste helft van de twintigste eeuw, wordt etnografie van het

¹⁸ Sarraute, *ibid.*, p. 9.

¹⁹ Sheringham, *Everyday Life*, p. 21.

nabije bovendien een proeftuin voor interdisciplinariteit. Het aantal studies dat verschijnt met als onderwerp ‘ethnologie de la France ...’ neemt een vlucht.

De dwingende vraag is natuurlijk of dat wel kan, een antropoloog die zijn eigen gemeenschap onderzoekt. Eerst wordt de antropoloog gedwongen om zijn zelfbewustzijn van de methodes en producten van zijn praktijk te herzien.²⁰ De antropoloog opereert vanuit de principes afstand, exterioriteit en verschil. De manier waarop antropologie georganiseerd is, hoe onderzoeksvragen en methoden gevalideerd worden, komt voort uit deze principes.²¹ Historisch gezien is de taak van de antropoloog immers te doen om de vraag hoe ‘zij’ zijn. Impliciet aanwezig in die taak, in de genoemde principes, is de identiteit van de nemer, van de antropoloog als normerende en maatgevende instantie. Afstand, exterioriteit en verschil, zijn altijd ten opzichte van een vermeende statische observant, die wordt gesteund door een ‘wij’.

Het onderscheid tussen ‘zij’ en ‘wij’, ‘ik’ en ‘a/Ander’ houdt in de nieuwe maatschappelijke en intellectuele omstandigheden van de twintigste eeuw geen stand. De principes van afstand en exterioriteit vertroebelen onder het groeiende besef dat we onderdeel zijn van, en altijd zelf van invloed zijn op hetgeen we observeren.

Hoe heeft dit verworven inzicht zich vertaald en gevestigd in het schrijven? Natuurlijk is dit inzicht in de literatuur niet volstrekt ‘nieuw’: Montaigne schreef al ‘Je ne dis les autres, sinon pour d’autant plus me dire’; Rousseau ‘notre vrai moi n’est pas tout entier en nous’; en Rimbaud ‘Je est un autre’. Wel nieuw zijn daarentegen de etnografische elementen in de autobiografie. Als de mens altijd een product is van zijn omgeving, dan dient de omgeving als belangrijke bron van zelfkennis. Etnografische gegevens kunnen veel vertellen over hoe iemand wordt wie hij is, over hoe zijn ervaring van zichzelf en zijn omgeving zijn geconditioneerd.

IV. De Perce-methode: indirect

Als de oude autobiografische methode er een was van introspectie, is de nieuwe methode er een van ontmoetingen. Waar in de oude opvatting het ‘zelf’ zoveel mogelijk geïsoleerd moest worden en al het andere als afleiding van het werkelijke object werd afgedaan, moet het ‘zelf’ nu juist de wereld in, de straat op. Volgens het nieuwe adagium wordt het zelf toegankelijk via de Ander; via anderen, het geheugen, de taal, de dingen, de geschiedenis. Georges Perce's werk heeft veel betekend voor dit ontmoetingsdiscours van de autobiografie en is in verschillende opzichten toonaangevend en exemplarisch. Philippe Lejeune stelt in zijn studie *La Mémoire et l'Oblique: Georges Perce autobiographe* (1991) een lezing voor die ook geschikt lijkt voor Ernaux' werk. Volgens Lejeune opereert Perce's autobiografische werk namelijk via de strategie van het indirecte.

Lejeune bestudeert Perce's radicale innovatie van het autobiografische genre. Een autobiografie was in de oude traditie gewoonlijk een retrospectieve vertelling; een reproductie van een incident of een periode uit het verleden, met het geheugen als vehikel van de beschrijving. Maar inmiddels is het ‘zelf’, object van autobiografisch verlangen, als statische identiteit een fictie geworden. Ook het statisch discours van de herinnering, de introspectieve methode, heeft bijgevolg aan autoriteit en onafhankelijkheid moeten inboeten. Perce schept nieuwe voorwaardes die beter bij de autobiografie in de nieuwe tijd passen. Hij incorporeert de alledaagse complexiteit als weefsel van het bestaan in zijn schrijven. Perce's autobiografische schrijven (vanaf 1975) kenmerkt zich door pluraliteit, door een zoeken naar een meervoudig, gefragmenteerd, nieuw autobiografisch ‘ik’.²²

²⁰ Sheringham, *French Autobiography*, p. 294.

²¹ Sheringham, *ibid.*, p. 296.

²² Lejeune, Philippe. *La mémoire et l'oblique : Georges Perce autobiographe*. Paris: P.O.L., 1991, p. 158.

In de inleiding van *La Mémoire et l'Oblique* noemt Lejeune negen punten, negen gebaren of bewegingen, die kenmerkend zijn voor Perecs indirecte autobiografische schrijfmethode. Van die negen gebaren wil ik er drie uitlichten, omdat deze gebaren Ernaux' methode inzichtelijk maken.

Punten vijf en zes beschrijven respectievelijk de gebaren 'sabotage' (*sabotage*) en 'vulling' (*remplissage*). Met sabotage wil Lejeune zeggen dat Perec de ideologische normen van de autobiografie weerstaat. Perec maakt lijsten, inventariseert ruimtes, beschrijft straatbeelden, vult zijn teksten met opsommingen. Maar dit is nooit een voorbereidend onderdeel van zijn schrijven. Op de inventarisatie volgt geen betekenisgevende anekdote, geen verenigend verhaaltje: "il a horreur de ça, la psychologie, le diagnostic, la fine interprétation, ce n'est pas son genre".²³ Hij weerstaat de ideologische norm die voorschrijft dat de verschillende onderdelen zich met elkaar moeten verzoenen. Perec deconstrueert consistenties, zegt Lejeune ook wel. De waarheid van het leven vindt hij niet in de consistenties die de traditionele autobiografie voorschrijft. In zijn sabotage, in het weerstaan van die conventies wil hij iets anders vinden.

Bij het gebaar sabotage hoort het gebaar van de vulling. Perec maakt van zijn inventaris nooit een synthese. Hij vult zijn schrijven met verzamelen van gegevens, met het bijhouden van zijn observaties, maar voegt daar geen betekenis aan toe. "[C]ette construction n'a rien à voir avec la synthèse heureuse du discours autobiographique classique, qui tend à accomplir et à fermer une vie : l'acte de construction n'en finit plus".²⁴ De constructie eindigt niet. Perec behandelt zijn omgeving alsof hij het verleden beschrijft, zegt Lejeune ook wel. Daarmee bedoelt hij dat we het verleden altijd moeten neerzetten, moeten kaderen en invullen: dit deden we, zo zag het eruit, deze spullen gebruikten we. "Quadriller le vide, puis le remblayer. Boucher le trou du temps, en avant comme en arrière".²⁵

Het zevende gebaar noemt Lejeune 'schuinte'. Zoals genoemd voegt Perec aan zijn observaties en inventaris in de regel geen betekenis toe, maar laat ze in nevenschikking bestaan. Hij beschrijft dingen, straatbeelden, herinneringen en aangezichten zonder ze met elkaar te verbinden, zonder aan de lezer duidelijk te maken of, en zo ja welke, betekenis die dingen voor hem hebben. De tekst 'Aantekeningen betreffende de voorwerpen die op mijn werktafel liggen' uit *Ik ben geboren* (2003) is daar een treffend voorbeeld van. Maar dat betekent niet dat zijn opsommingen, zijn lijsten en aantekeningen betekenisloos zijn, of geen banden hebben. Lejeune behandelt schuinte onder meer aan de hand van *W of de jeugdherinnering*, waarin het verband tussen de twee verteltrajecten – de ene autobiografisch, de andere fictief – juist betekenis krijgt omdat ze elkaar nooit raken. "*W ou le souvenir d'enfance* entremêle deux récits dont aucun ne dit au sens propre ce que le lecteur ne peut restituer, stéréoscopiquement, que par leur confrontation".²⁶ In het voorbeeld van *W of de jeugdherinnering* heeft deze methode een speciale autobiografische oorsprong. Door de Tweede Wereldoorlog verloor Perec zijn beide ouders. Dat oer drama blokkeert de herinnering aan zijn jeugd. Hij zal *W of de jeugdherinnering* openen met de zin: "Ik heb geen herinneringen aan mijn kinderjaren". Daarna volgen, naast het fictieve avonturenverhaal, verschillende documenten van zijn ouders en uit zijn kindertijd. Dat zijn de piketpaaltjes waarlangs, en waarbinnen, het verloren bestaan wordt opgeroepen.

In andere teksten is de schuinte een manier van werken, maar met een minder particulier autobiografische waarde. Perec tekent reeksen observaties op, bijvoorbeeld in de tekst *Je me souviens*, waar Ernaux in *De jaren* naar zal verwijzen. Die tekst bevat hele series van herinneringen die volgens Lejeune betekenis hebben op een ander niveau. "Ici on va avoir des séries gigantesques (...) qui ont l'avantage de prendre sens sur un autre plan : mémoire d'une génération, sociologie de l'infra-ordinaire, etc. Les souvenirs écrans des autres sont indigestes. Les souvenirs perecquiens sont tentateurs : ils

²³ Lejeune, *ibid.*, p. 41-42.

²⁴ Lejeune, *ibid.*, p. 43.

²⁵ Lejeune, *ibid.*, p. 42.

²⁶ Lejeune, *ibid.*, p. 44.

déroulent l'étoffe dans laquelle sont probablement taillés aussi nos propres souvenirs écrans"²⁷. Percec schrijft over het gewone, het alledaagse, het 'infra-ordinaire'; dingen die voor zijn generatie duidelijk zijn te herkennen als tekenen des tijds. Hij wil "[h]et gewone problematiseren", of eigenlijk eerst de gewone dingen op het spoor komen. We kennen de oorsprong van het gewone niet meer en dat betekent dat we geen rekenschap van ons alledaagse leven kunnen geven. Percec wil ze hun betekenis teruggeven, laten zien wat de gewone dingen over ons zeggen. Hij schrijft in 'Nader tot wat?': "Misschien gaat het erom dat we eindelijk onze eigen antropologie ontwikkelen: een antropologie die spreekt over ons, die op zoek gaat naar wat we zolang bij anderen hebben geroofd. Niet meer het exotische, maar het endotische"²⁸. Daartoe, de ontwikkeling van een 'eigen antropologie', vult Percec dat 'lege vierkant', zoals Lejeune het noemde, in met gewone dingen. Percec wil indirect, via de gewone dingen en plaatsen, achterhalen wie hij is, wie wij als generatie zijn.

Het ontwikkelen van een antropologie die kan spreken over het endotische, in plaats van het exotische, komt overeen met het doel dat Ernaux zich in *De plek* en *De jaren* ook stelt: het schrijven van een onpersoonlijke autobiografie. De onderliggende vraag in *De jaren* is bijvoorbeeld wat een tijdvak ons over onszelf zegt. Autobiografie is bij Percec en Ernaux niet meer particulier, maar collectief. Rokus Hofstede, die werk van Percec en Ernaux naar het Nederlands vertaalde, schrijft in het nawoord van *Ik ben geboren*: "[d]ie microsociologische bril, die 'schuinse blik' op de alledaagse werkelijkheid, vormt een opmerkelijke constante in Percecs werk"²⁹. In die opmerking komen de bovengenoemde gebaren weer terug: het weerstaan van conventies die leiden tot verenigende betekenissen, het inventariseren van de gewone dingen in het alledaagse leven, en die schuinse blik op het alledaagse waardoor het autobiografische in het collectieve wordt getrokken.

Ernaux' indirecte methode stemt niet op alle vlakken overeen met die van Percec, maar op dit belangrijke punt wel. Percec en Ernaux' autobiografische methode is indirect: hun zelfonderzoek is nooit direct, maar verloopt via de omweg van (de beschrijving van) een microsociologie, waarbij zelfkennis en betekenis niet in het particuliere, maar in het collectieve worden gezocht.

V. Via Percec naar Ernaux

Ernaux stelt dat ze wil schrijven over de realiteit. In kritische analyses wordt deze stellingname begrepen als een kwestie van representatie. De kunst en de literatuur hebben wat Ernaux betreft weinig aandacht gehad voor de representatie van gemarginaliseerde groepen. Natuurlijk zijn er schrijvers als Charles Dickens, Victor Hugo en Émile Zola geweest – waar Ernaux ook wel naar wenkt, althans naar de laatste twee. Maar Ernaux behoort tot een andere tijd en generatie, en een ander gender. Er zijn nieuwe inzichten verworven, er bestaan andere dynamieken tussen de intellectuele klasse en de arbeidersklasse. Haar Nobelspeech geeft desalniettemin een goed beeld van Ernaux' standpunten over literatuur en representatie. Ze vraagt met welke zin ze deze prijs in ontvangst moet nemen: "Cette phrase, je n'ai pas besoin de la chercher loin. Elle surgit. Dans toute sa netteté, sa violence. Lapidaire. Irréfragable. Elle a été écrite il y a soixante ans dans mon journal intime. *J'écrirai pour venger ma race*. Elle faisait écho au cri de Rimbaud : « Je suis de race inférieure de toute éternité »."³⁰ Deze woorden vind ik typerend voor haar werk vanaf *De plek*: het politieke en het persoonlijke worden samengebracht in een zelfreflectie, die steeds tegelijkertijd een socio-historische reflectie en een literaire reflectie is.

²⁷ Lejeune, *ibid.*, p. 44.

²⁸ Percec, Georges, en Rokus Hofstede (vert.), *Ik ben geboren*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 2003, p. 145.

²⁹ Percec, *Ik ben geboren*, p. 233.

³⁰ Ernaux, Annie. Nobel Prize lecture 7 december 2022. NobelPrize.org, p. 1.

In de studie *Annie Ernaux: Return to Origins* (2001) schrijft Siobhán McIlvanney dat de karakterschetsen van Ernaux' personages sociologische representaties zijn, die beschikken over een set van typische eigenschappen (zoals normen en waarden, vocabulaire, smaak), op basis waarvan de vertelling universele dynamieken blootlegt.³¹ Vanaf *De plek* is deze etnografische blik geïncorporeerd in Ernaux' vertellers, maar niet altijd op dezelfde manier. De positie van de etnograaf impliceert een distantie van het onderwerp, hoe kunstmatig ook, en dus rijst de vraag hoe die afstand in het eerste persoons vertelperspectief dat *De plek* hanteert is ingebouwd. Dit gebeurt bijvoorbeeld door de introductie van een tweede stem: de stem van de metacommentaren – dat bespreken we in het volgende hoofdstuk.

De etnografische distantie wordt ook ingebracht door de historische lens waardoor de vertellers naar hun levensloop kijken. Waar de geschiedenis een belangrijke, maar beperkte rol speelt in *De plek*, is ze een belangrijk uitgangspunt van *De jaren*. Zoveel wordt al aangekondigd in de twee epigrafen waarmee *De jaren* opent, het citaat van José Ortega Y Gasset, “We hebben alleen onze geschiedenis en die is niet van ons”, en het langere citaat van Anton Tsjechov, waarin onder meer staat “Men zal ons vergeten. Dat is het leven, daar is niets aan te doen” en “het merkwaardige is dat wij nu niet kunnen weten wat ooit groot en belangrijk zal worden genoemd, en wat erbarmelijk en belachelijk zal worden gevonden”. De eerste en laatste pagina's van de vertelling lijken een invulling van die epigrafen, het boek bestaat voornamelijk uit opsommingen van indrukken uit het leven van de verteller – willekeurige herinneringen aan plekken, gesprekken, eten, mensen, enzovoort – waarvan de betekenis alleen in de context van, of nevenschikking met de (persoonlijke) geschiedenis bestaat.

Deze interpretatie van historiciteit doet denken aan het uitgangspunt van de *École des Annales*. Het gedachtegoed van de *École des Annales* werd voortgebracht en verspreid door het geschiedkundige tijdschrift *Annales d'histoire économique*, in 1929 opgericht door de historici Lucien Febvre en Marc Bloch, en in de naoorlogse periode aangevoerd door Fernand Braudel. De *Annales* keerden zich af van de gebeurtenisgeschiedenis, wat toen al enige tijd de gebruikelijke vorm waarin historiografie werd bedreven. Zij wilden niet meer de grote gebeurtenissen, maar juist de lange termijn als uitgangspunt nemen voor observatie en analyse. “Entre les temps différents de l'histoire, la longue durée se présente ainsi comme un personnage encombrant, compliqué, souvent inédit”³², schrijft Braudel. De lange termijn verruimt het blikveld, zodat patronen zichtbaar worden die in de traditionele historiografie onnavolgbaar zouden zijn. De hele geschiedenis kan worden herdacht vanuit een infrastructuur, schrijft Braudel.³³ Deze infrastructurele, lange termijn perceptie concentreert zich niet op grote gebeurtenissen, maar op de modale geschiedenis, op het modale bestaan dat zich altijd in infrastructuren afspeelt. Wat dit betreft lopen de *Annales* parallel met de denkers over het alledaagse.³⁴ De geschiedenis, de stempel van de geschiedenis laat zich zien in het alledaagse leven.³⁵ De verbreding van het perspectief weet op die manier meer wisselwerking tussen gebeurtenissen en omgevingsfactoren bloot te leggen, of in ieder geval onderling ingrijpende structuren in beeld te krijgen.

³¹ McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, p. 89.

³² Braudel, Fernand. ‘Histoire et Sciences sociales : La longue durée’, in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 13^e année, N. 4, 1958. pp. 725-753, p. 733

³³ Braudel, *ibid*, p. 734.

³⁴ In dit verband haalt ook Sheringham de *Annales* aan in *Everyday Life*: “[T]he new historical school [...] sought to substitute micro-history and ‘la longue durée’ for a historiography of major events. Dedicated to incorporating sociological and ethnological methods, *Annales* would play a significant role in fostering the empirical study of the everyday,” p. 178.

³⁵ Bloch, Marc en Febvre, Lucien. ‘Au bout d'un an’, in *Annales d'histoire économique et sociale*, 2^e année, N. 5, 1930. pp. 1-3, p. 2.

Onder invloed van het denken over het alledaagse zien we vanaf de helft van de twintigste eeuw een omslagpunt in de benadering van de autobiografie als zelfonderzoek. In de naoorlogse maatschappij stellen globalisatie, urbanisatie, technologisering de samenleving voor nieuwe uitdagingen en vragen. Op de vraag wie wij zijn, als individu, of als natie, zijn ideologische antwoorden niet meer geloofwaardig. In de tijd van het postmodernisme en het (post)structuralisme maken schrijvers en denkers inzichtelijk dat we niet zomaar zijn wie we zijn, maar dat we altijd gemaakt worden door onze omstandigheden. En sinds de psychoanalyse weten we bovendien dat ons denken en handelen niet transparant en niet eenduidig is.

Dat alles heeft consequenties voor de autobiografie als genre. Het traditionele autobiografische genre bestond uit het introspectief uitdiepen van de eigen herinneringen, maar die exercitie gaat uit van de mens als autonoom subject. De opvatting dat de mens gemaakt wordt door zijn omstandigheden zet schrijvers aan tot experimentele en innovatieve autobiografieën, waarin precies deze kwesties expliciet gethematiseerd worden.

Voor Ernaux' autobiografische werk geldt bovendien dat het zelf bijna van het toneel verdwijnt, zo goed als transparant wordt gemaakt, en alleen de omstandigheden overblijven. Haar vertellers beschrijven geen psychologie en maken geen emotionele evaluaties, maar laten een indruk achter van de factoren die kenmerkend zijn voor een tijd of plaats waarbinnen iemand kan worden wie hij wordt. Die factoren worden leidend in haar werk.

Zoals Lejeune Perecs methode noemde, zo noem ik Ernaux' methode ook: een indirecte autobiografie. In de volgende hoofdstukken zal ik verschillende pijlers bespreken, en de verschillende routes waarlangs de indirecte zelfonderzoeken in *De plek* en *De jaren* plaatsvinden vergelijken.

HOOFDSTUK 2. STOFFELIJK GEHEUGEN & MATERIËLE OMGEVING

“Het enige echte geheugen is stoffelijk”

“Het enige echte geheugen is stoffelijk,” schrijft Ernaux in *L'événement (Het voorval)*. Van alle dingen die er in ons hoofd omgaan, beklijft uiteindelijk maar weinig. “Alleen de herinnering aan gewaarwordingen die verbonden zijn met mensen en dingen buiten mij (...) dient voor mij als bewijs van de werkelijkheid.” Het woord ‘bewijs’ heeft een speciale waarde in Ernaux’ literaire project. *Het voorval* beschrijft de aanloop naar en ervaring van een clandestiene abortus in de jaren zestig van de vorige eeuw. Haar vertelling is een bewijs van een niet gerepresenteerde, niet verbeelde of verwoorde ervaring. Een ervaring die zij desalniettemin deelt met vrouwen uit dezelfde generatie.

In *De plek* en *De jaren* vormt het stoffelijke geheugen een essentiële troep in het indirecte zelfonderzoek. In dit hoofdstuk gebruiken we deze term naar de uitleg uit bovenstaand citaat. De vertellers baseren hun zelfonderzoek niet op het strikt persoonlijke geheugen, maar alleen op herinneringen die verbonden zijn aan de fysieke aanwezigheid van andere mensen en dingen. Voorwerpen en de materiële omgeving hebben het voordeel niet onderworpen te zijn aan de grillen van het geheugen, of aan restrictieve referentiekaders. Het stoffelijk geheugen geeft een prismatisch inzicht in context en situatie, in de constituerende omstandigheden van persoonlijke ervaring. In dit hoofdstuk ga ik na hoe de troep van het stoffelijke geheugen in het indirecte zelfonderzoek functioneert en betekenis genereert.

I. Ernaux’ indirecte methode: een opbouw van de objectieve tekenen van een bestaan

Het eerste metacommentaar in *De plek* beschrijft de ontstaansgeschiedenis van dit boek. In de zomer na de dood van haar vader bedenkt de verteller dat ze iets zou moeten “verklaren”. “Ik bedoelde, over mijn vader schrijven, over zijn leven en over de afstand die er in mijn pubertijd tussen hem en mij gegroeid was. Een klasseverschil, maar een van een bijzonder soort, waarvoor geen naam bestaat. Zo iets als een onmogelijke liefde” (19). Ze begint een paar keer opnieuw aan een roman, met haar vader als hoofdpersoon. Maar de pogingen blijven vruchteloos. “Sinds kort weet ik dat die roman onmogelijk is. Bij het verslag uitbrengen van een leven dat in het teken van de armoede stond heb ik niet het recht om in de eerste plaats voor de kunst te kiezen of te proberen iets ‘boeiends’ of ‘ontroerends’ te schrijven. Ik zal de woorden, de gebaren, de voorliefdes van mijn vader en de hoogtepunten van zijn leven bijeenbrengen, alle objectieve tekenen van een bestaan dat ik ook gedeeld heb” (19). Via deze ‘objectieve tekenen’ benadert de verteller de werkelijkheid die door literaire gemeenplaatsen teveel vervormd zou raken. De benadering van de werkelijkheid is daarmee niet alleen een methode, maar ook het doel van de vertelling.

Er gaat een cruciale passage aan deze bespiegeling vooraf. De verteller is bezig haar vaders kleren te verzamelen – althans, de kleren die nog goed genoeg zijn om weg te geven aan mensen die ze nodig hebben –, en vindt in de zak van zijn dagelijkse jasje zijn portefeuille. In een van de vakjes zit een foto die is omwikkeld door een krantenknipsel. De foto is van een groep arbeiders. De verteller herkent het ernstige gezicht van haar vader in een van hen. Op het krantenknipsel zijn de resultaten van het toelatingsexamen voor de kweekschool gedrukt, “met de besten bovenaan. De tweede naam

was ik” (18).

Op dit beeld volgt de overweging in het bovengenoemde metacommentaar. Gelezen vanuit dat metacommentaar functioneren de foto en het krantenknipsel als ‘bewijs’, als een materiële manifestatie van het klassenverschil dat er in de loop van de tijd tussen de verteller en haar vader is ontstaan. Met dit beeld neemt de verteller een duidelijke stelling in: geen roman of andere kunstvorm zou de werkelijkheid kunnen benaderen zoals de (stoffelijke) ‘objectieve tekenen’. Hoewel Ernaux gebruik blijft maken van literaire technieken, zou een gefictionaliseerde weergave van het onderwerp onvermijdelijk leiden tot een reproductie van een ongeschikt referentiekader.

Het streven in *De plek* naar de werkelijke weergave van een gemarginaliseerd bestaan kan dus niet anders dan de traditionele genres van de roman, en van de (auto)biografie, ontheffen van hun representatieve waarde. Het eenduidige, lineaire narratief is geen geloofwaardige vertelvorm meer, dat hebben we in het voorgaande hoofdstuk besproken. In plaats daarvan bedient Ernaux zich van een hybride genre: *De plek* is een biografie én een autobiografie. En *De jaren* is, zoals we later zullen bespreken, een onpersoonlijke autobiografie. Beide vertellingen zijn niet te reduceren tot één genre, niet tot autobiografie of biografie. Ze vermengen, in navolging van de traditie van het alledaagse, het particuliere met het collectieve. McIlvanney legt uit dat het uitbreiden van het referentiekader van het particuliere naar collectieve een representatief belang heeft. “Through her ethnographical emphasis, she seeks to extend the referential scope of the works, to make the private public and to give the particular life a representative resonance”, aldus McIlvanney.³⁶ De etnografische nadruk die McIlvanney hier noemt, is vanaf *De plek* een hoofdelement van Ernaux’ werk.

De ‘representatieve resonantie’ waarnaar Ernaux in *De plek* en later in *De jaren* op zoek is, zoals McIlvanney in het bovenstaande citaat omschrijft, moet op en in de taal bevochten worden. Zo lezen we aan het einde van *De plek*, in een van de laatste metacommentaren: “Ik heb ten slotte de erfenis aan het licht gebracht die ik op de drempel van de wereld van de bourgeoisie heb moeten achterlaten en die ik, toen ik die wereld eenmaal betreden had, onophoudelijk heb gekoesterd” (104). En in *De jaren* komt het element van representatie ook terug, bijvoorbeeld in het volgende citaat: “Naast datgene wat mensen vanzelfsprekend doen en zeggen (...) zijn er – op elk moment van de tijd – alle dingen waarover de maatschappij zwijgt en niet weet dat ze dat doet, (...) Een stilte die op een dag abrupt dan wel beetje bij beetje wordt doorbroken, waarna er woorden opwellen voor de dingen die eindelijk worden erkend, terwijl zich daaronder andere stiltes vormen” (94).

De representatieve resonantie waarnaar Ernaux in haar vertellingen streeft valt samen met het (particuliere) zelfonderzoek. Dit streven begint vanaf *De plek* haar onderscheidende vorm te krijgen. Die vorm gaat voorbij autofictie – zoals haar eerste drie werken – maar ook voorbij traditionele autobiografie. Zo schrijft McIlvanney dat Ernaux’ vertellers hun persoonlijke ervaringen onderzoeken vanuit de verschillende materiële en culturele contexten waarin ze gesitueerd zijn.³⁷ De personages worden niet voorgesteld als autonome wezens. Wie ze zijn, hun gedachten, karakter, verlangens en overtuigingen, wordt daarentegen getypeerd vanuit de wisselwerking met hun omgeving. In wat volgt zal ik dit het onderzoek naar de constitutie van de persoonlijke ervaring noemen. Met deze term wil ik aangeven dat Ernaux’ vertellingen geen geschiedenis van de persoonlijkheid zijn, zoals we dat kennen van de traditionele autobiografie. Ernaux’ vertellingen zijn eerder onderzoeken naar de geschiedenis van de omstandigheden die iemand vormen tot wie hij of zij is. We moeten kijken naar onze constitutie, naar de structurerende factoren waarbinnen ons bestaan zich afspeelt.

Bespiegelingen op de transformatieve aard van het schrijven in metacommentaren wordt steeds belangrijker in Ernaux’ werk. Deze techniek wordt voor het eerst toegepast in *La Femme gelée*

³⁶ McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, p. 88.

³⁷ Holmes, Diana. ‘Everyday Adventures: Annie Ernaux, Colette and Popular Culture in the Feminine’, *Annie Ernaux: Socio-Ethnographer of Contemporary France*, Nottingham French Studies. University of Nottingham, Department of French, 1962, p. 17

(1981), en vanaf *De plek* een prominente structuur in haar werk. De metacommentaren onderbreken de chronologie van de vertelling. Door middel van een, meestal twee witregels worden ze geïsoleerd van de tijdspanne waarin de vertelling zich afspeelt. Ze hebben de functie de blik van de verteller op de betekenis van schrijven en taal te richten, en zo de lezing te sturen.³⁸ Het volgende fragment is een voorbeeld van een metacommentaar uit *De plek*. “Ik schrijf langzaam. Ik doe mijn best om uit de veelheid van feiten en mogelijkheden het stramien te halen dat kenmerkend is voor een mensenleven, maar ik krijg de indruk dat ik langzamerhand het eigen gezicht van mijn vader uit het oog verlies. De abstractie dreigt al het andere te gaan overheersen en de idee dreigt een eigen leven te gaan leiden” (39-40). Het commentaar onderbreekt de vertelling voor een bespiegeling op het schrijfproces. De verteller stuurt de vertelling wat bij en maakt concreet wat eerder impliciet de onderliggende rode draad van de vertelling was (“uit de veelheid van feiten en mogelijkheden het stramien [halen] dat kenmerkend is voor een mensenleven”).

Het in metacommentaren toelichten van strubbelingen omtrent de restricties van het (autobiografische) genre is geen nieuwe uitvinding van Ernaux, maar vormt een belangrijk onderdeel van de Franse literatuur en literatuurgeschiedenis. Zowel in Modernistische, als in naoorlogse experimentele literatuur is het metacommentaar een veelgebruikte techniek. En in beide stromingen is het metacommentaar geassocieerd met een veranderend begrip van het subject in verhouding tot zijn omgeving. Deze tekstuele zelfreflectie vinden we zowel in de moderne werken van Marcel Proust, maar bijvoorbeeld ook in de *Nouveau Roman* van Alain Robbe-Grillet.

Maar de noodzaak van zelfreflectie, de noodzaak om de eigen interpretatie van het autobiografische genre te expliciteren, heeft voor vrouwelijke auteurs ook een betekenis op een andere laag. McIlvanney schrijft dat de constructie van identiteit via autobiografisch schrijven in verband staat met de ervaring van het ‘gespleten zelf’. En zoals De Beauvoir schreef, is dit vooral een kwestie voor de werkende vrouw. Simone de Beauvoir schreef de beroemde regel ‘men wordt niet als vrouw geboren, men wordt tot vrouw gemaakt’. Die regel is inmiddels vertrouwd in ons denken over genderrollen, maar heeft enorm veel betekend voor De Beauvoirs generatiegenoten en ook voor de generatie die daarop volgde – de generatie waartoe Ernaux behoort. De gedachte dat de vrouw geen essentiële eigenschappen heeft, maar vrouw wordt gemaakt door de maatschappelijke rollen die ze uitvoert, weerklinkt dan ook in het werk van veel schrijfsters uit die tijd en daarna. De vrouwenzaak, of de positie van de vrouw werd een thema waar deze schrijfsters in hun werk niet omheen konden.

Het gespleten zelf treedt op wanneer verschillende rollen met elkaar conflicteren. Een vrouw die zich, bijvoorbeeld via haar werk, begeeft in de publieke ruimte, kan deze versie van haar identiteit niet vereenzelvigen met de privé versie van haar identiteit, waarin een andere rol van haar wordt verwacht. Voor De Beauvoir is het gespleten zelf – zij heeft haar eigen existentialistische terminologie: de vrouw als Ander voor zichzelf – een kwestie van de werkende vrouw. McIlvanney past het gespleten zelf toe op het specifieke gebied van de autobiografisch schrijvende vrouw.

De ervaring van het gespleten zelf compliceert de conventies van de traditionele autobiografie. Het begrip van de eigen identiteit is niet eenduidig, maar conflicterend en gefragmenteerd. Dat weerklinkt in de vernieuwende manieren waarop vrouwelijke schrijvers hun persoonlijke ervaring vormgeven in tekst. Die ‘nieuwe’ autobiografie, die de ervaring van het gespleten zelf wil weergeven, moet de grenzen van het genre doorbreken. De tekst moet immers een on- of ondergerepresenteerd domein van de ervaring ontvouwen. En bovendien, zo schrijft McIlvanney, “the transgressive act of disclosing unrepresented aspects of female experience is accompanied by the desire to have them normalized”³⁹. *De plek* als autobiografisch portret van de vader kan vanuit dit oogpunt gelezen worden als een bemiddeling tussen, of een betrekking van de verschillende ‘ikken’ van de verteller. In *De plek*

³⁸ McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, p. 87.

³⁹ McIlvanney, *ibid.*, p. 4.

is het gespleten ik voornamelijk gespleten door klassenmigratie, in *De jaren* vallen verschillende ‘ikken’ bovendien uiteen in de geleefde ervaring van de vrouwelijke hoofdpersoon in verschillende levensfasen binnen een tijdvak. Het voelbaar maken van al die vormen van de geleefde ervaring en bestaansvormen behoeft die noodzakelijke transgressie, een breuk met het referentiekader en de conventies van de traditionele autobiografie. *De plek* en *De jaren* overschrijden het domein van het ‘autos’ van de autobiografie en behandelen in plaats daarvan de omgeving als de belangrijkste bron van zelfinzicht.

In dit hoofdstuk zullen we een onderdeel van de omgeving, en de manier waarop die omgeving aangewend wordt, behandelen, namelijk de materiële context, of het stoffelijk geheugen. Bovendien wil ik nagaan hoe dit stoffelijke geheugen van invloed is op het scharnierpunt, de wending in Ernaux’ autobiografische schrijven. Want hoewel de materiële omgeving en het stoffelijk geheugen in zowel *De plek* als *De jaren* een belangrijke troep vormen, zijn er ook verschillen. Terwijl de verteller in *De plek* meermaals benadrukt dat het portret van haar vader zal voortvloeien uit de objectieve tekenen van zijn bestaan, gebeurt er in de vertelling ook iets anders. *De plek* zet eigenlijk nog steeds in op de conventionele functie van narratief en autobiografie: coherent maken wat verscheiden is.⁴⁰ Bovendien is de weergave van de objectieve tekenen van een bestaan zwaar beladen door de subjectieve impuls van de verteller om de afstand tot haar vader te overbruggen. In *De jaren* is, zoals we zullen zien, geen sprake meer van een dergelijke impuls.

II. Stoffelijk geheugen (1): Fotografie

De plek en *De jaren* voeren zeer uiteenlopende tekens op die een specifieke sociaalhistorische context schetsen: foto’s, liedjes, posters, schilderijen, citaten, zegswijzen, boeken, films, televisiebeelden, straat- en stadsbeelden, nieuwe technologieën, winkels. Maar ondanks, of juist dankzij de diversiteit zijn ze vertrouwd. Vertrouwd in die zin dat de lezer ze herkent als de merktekens van een tijd en plek.

In zijn bespreking van *Journal du dehors* legt Sheringham uit dat fotografie aan de basis ligt van Ernaux’ stijl en methode. Hij heeft het over “an ‘écriture photographique du réel’ (photographic writing of the real)”.⁴¹ Hoewel *Journal du dehors* andere onderwerpen behandelt dan *De plek* en *De jaren*, is Sheringhams observatie ook voor de laatste twee zeer relevant. Ernaux’ stijl is fotografisch, of documentair, omdat het de dingen alleen maar benoemt. De dingen worden niet geïnterpreteerd, hun betekenis staat niet op zichzelf. De dingen zijn er, maar hun betekenis begrijpen we alleen in de context van de andere dingen.

Van alle objectieve tekenen die voorbijkomen hebben foto’s een speciale plek in Ernaux’ oeuvre. Het gebruik van fotografie is al van grote invloed in *De plek*, maar ontwikkelt zich in *De jaren* tot een prominente parameter in het indirecte zelfonderzoek. In *De plek* worden vijf foto’s beschreven, in *De jaren* zijn dat er vijftien plus twee homevideotapes.

De lezer krijgt de foto’s nooit werkelijk te zien, maar leert ze alleen kennen via de beschrijvingen van de verteller. In *Family Frames: photography, narrative and postmemory* (2012) gebruikt Marianne Hirsch hiervoor W. J. T. Mitchells term “imagetext”: “a verbal overlay hides the image from our view even while disclosing its structure and effect”⁴². De verteller creëert een ‘tekstbeeld’, dat alleen in woorden bestaat. Hirsch gebruikt Roland Barthes’ *La chambre claire* (*De lichtende kamer*) als belangrijkste inspiratiebron voor haar studie. Barthes schreef *De lichtende kamer*

⁴⁰ McIlvanney, *ibid.*, p. 97.

⁴¹ Sheringham, *Everyday Life*, p. 327.

⁴² Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 1997, p. 3.

in een periode van rouw om zijn overleden moeder. Rouw en dood zijn centrale thema's in zowel de theoretische, als de persoonlijke delen van de tekst. Barthes en Hirsch associëren deze thema's in hun fototheorieën met familieverbanden, en met subjectivering.

Het centrale begrip in Barthes' uiteenzetting is "ça a été", 'het-was-er'. Bij fotografie kan men, schrijft Barthes, "nooit ontkennen dat *het iets er geweest is*"⁴³. Een foto is een bewijs, een ongeveinsde representatie van de werkelijkheid. We kunnen immers geen foto nemen van iets dat er niet is geweest – hierbij laten we de ontwikkelingen van digitale manipulatie dan buiten beschouwing. Maar er treedt ook onmiddellijk een scheiding op, want volgens Barthes is er "sprake van dubbele gekoppelde voorwaarden: zowel werkelijkheid als verleden".⁴⁴ De foto valt samen met de referent. Als we naar een foto kijken, zien we, zegt Barthes, nooit de foto maar alleen wie of wat er op de foto is afgebeeld.⁴⁵ Wat er was, de referent, is door het verstrijken van de tijd onherhaalbaar. Zo verbindt de foto twee tijden: het nu, de huidige tijd waarin de foto materieel bestaat, en het verleden, omdat de foto met de referent samenvalt.

Fotografie verdraait de volgorde waarin we dingen voor werkelijkheid aanzien. Normaliter, schrijft Barthes in *De lichtende kamer*, controleert men dingen eerst en verklaart ze dan pas 'echt', of 'waar'⁴⁶. Maar fotografie is zelf de representatie van de werkelijkheid, en is zelfs het enige medium dat ons het "waarlijk-bestaan-hebben van zijn referent [kan] opleggen"⁴⁷. Hirsch gebruikt in haar uitleg van dit onderdeel van Barthes' tekst Charles Sanders Peirce's tekentheorie, met name zijn begrip 'index'. Index is een aspect van fotografie. Een foto kan de werkelijkheid indexeren, kan de werkelijkheid representeren – bijhouden dat 'het er was'.

Ernaux' gebruik van fotografie bevat inderdaad dit indexerende aspect, maar heeft daarnaast ook een andere functie. Dat heeft te maken met wat Hirsch *imagetexts*, tekstbeelden, heeft genoemd. In *De plek* en *De jaren* krijgt de lezer nooit de foto's zelf, maar alleen tekstbeelden onder ogen. We kunnen ons afvragen waarom, en wat de invloed van deze techniek is op de vertelling. Hirsch beschrijft dat Barthes in *De lichtende kamer* één foto niet, of alleen in woorden, met de lezer deelt: een kinderfoto van zijn moeder. Op die foto ziet hij een intieme waarheid: hij ziet op die foto wie zijn moeder was, en hij ziet via hun familiegelekenis een waarheid over zichzelf. Waarom is de foto niet gereproduceerd? "Barthes cannot show us the photograph because we stand outside the familial network of looks and thus cannot see the picture in the way that Barthes must", schrijft Hirsch.⁴⁸ En dit lijkt ook het geval in *De plek* en *De jaren*. De lezer zou op de foto's iets anders zien dan de verteller. Voor de lezer zouden ze niet meer zijn dan oude foto's. In *De jaren* schrijft de verteller over een foto uit haar pubertijd het volgende: "In de ogen van alle mensen die later zijn geboren, is het domweg een foto van vroeger, behorend tot de voorgeschiedenis van het eigen ik, waarin alle eerdere levens gelijkgeschakeld zijn" (49). Door tekstbeelden treedt niet alleen het beeld, maar ook de wisselwerking tussen verteller en materiaal (of referent) naar voren. Als het voor de lezer niet mogelijk is om op foto's te zien wat de verteller ziet, dan kan de verteller alleen haar reactie en lezing van de foto's beschrijven.

Een onderdeel van die wisselwerking is de beschrijving van de specifieke tekenen des tijds, over het boekstaven van verschillen ten opzichte van vroegere foto's, over het vaststellen van wie de foto nam. En waar. En waarom. Maar het lezen gaat nooit over het invullen van de binnenwereld,

⁴³ Barthes, Roland, en Maartje Luccioni (vert). *De lichtende kamer : Aantekening over de fotografie*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1988 [1980], p. 83.

⁴⁴ Barthes, *ibid.*, p. 83.

⁴⁵ Barthes, *ibid.*, p. 16.

⁴⁶ Barthes, *ibid.*, p. 84.

⁴⁷ Barthes, *ibid.*, p. 84.

⁴⁸ Hirsch, *Family Frames*, p. 2.

hetgeen het onderwerp van de foto juist zou vervormen. De foto geeft, als stoffelijk geheugen, de beperkingen van een retrospectieve benadering van de ervaring weer. Een foto is een gestold moment in de tijd, dat per definitie tot het verleden behoort – zoals Barthes ‘het-was-er’ noemde. Alle gedachten en gevoelens die degene op de foto bezighouden zijn vervlogen. Door foto’s te beschrijven wordt een ‘betrouwbaar’ ijkpunt geïntroduceerd. Op die manier weet de verteller het particuliere perspectief te overstijgen – een belangrijk aspect van de indirecte methode. Dit aspect komt overeen met wat we in het volgende hoofdstuk zullen bespreken met betrekking tot het begrip ‘spoor’. Historische gebeurtenissen laten altijd resten en afdrukken achter – zoals documenten, gebouwen, vestigingen, ruïnes, oorlogen – en die sporen geven ons een indruk van de omstandigheden waarin ze ontstaan zijn. Foto’s zijn een goed voorbeeld van sporen, maar hier zal ik in het volgende hoofdstuk op terugkomen.

Voordat we verder gaan zou ik eerst een voorbeeld van een tekstbeeld willen geven om de indruk te krijgen van de stijl waarin deze geschreven zijn. Het volgende fragment komt uit *De jaren* en bespreekt een foto van de verteller.

“Het is de foto van een vrouw, gezien van voren, van hoofd tot heupen, tegen de achtergrond van een tuin met struikgewas. Haar lange blond-rosse haar ligt losjes over de kraag van een dikke zwarte mantel, die ruim valt en chic oogt. (...) Hit is een winterfoto, bleek zonlicht op de huid van gezicht en handen, droge graspollen, kale takken tegen een wazige achtergrond van vegetatie met in de verte een lijn van flatgebouwen. Op de achterkant: *Cergy, 3 februari '92*. (...) Haar man is ver weg, hertrouwd, opnieuw vader, haar moeder is dood, haar zoons wonen elders. Onaangedaan constateert ze deze onthechting, als de uitkomst van een onontkoombaar proces. (...) In dat losser worden van dwangen en beperkingen en dat opengaan van mogelijkheden voelt ze zich samenvallen met de tijdsgeest, zoals die in *Elle* of *Marie Claire* wordt afgeschilderd voor vrouwen van in de dertig uit de midden- en hogere klasse” (164-165).

Het fragment is een voorbeeld van de forensische aandacht waarmee de verteller foto’s bespreekt. Haar haar- en klederdracht, het seizoen en de plek waar de foto werd genomen worden allemaal besproken. We zien ook de typerende kwaliteit van het tekstbeeld, zoals Hirsch beschreef. Via het tekstbeeld zien we de wisselwerking tussen de verteller en het materiaal – en die wisselwerking is de hoofdtoon waarin de vertelling zich afspeelt. De lezer krijgt informatie over de context en situering van het beeld. Zo ziet de verteller niet zomaar een mantel, maar een die “chic oogt”, en weet ze dat de foto in haar tuin werd genomen. Maar ze ziet vooral de vrouw in verhouding tot de familierelaties in haar leven; haar man is hertrouwd, haar moeder overleden en haar zoons uit huis. Haar verhouding tot wie ze is wordt bovendien direct in verband gebracht met de tijdsgeest, zoals ze die in de bladen terugziet.⁴⁹ Dergelijke situering en contextualisering zou voor de lezer anders ontoegankelijk zijn.

Het resultaat van het gebruik van fotografie, of van tekstbeelden, is in *De plek* niet helemaal hetzelfde als in *De jaren*. Dat heeft deels te maken met het onderwerp, de referent, van de foto’s – hoofdzakelijk de vader in *De plek*, hoofdzakelijk de verteller in *De jaren* – maar ook met het vertelperspectief; het eerste persoonsperspectief in *De plek* en tweede en derde persoonsperspectief in *De jaren*. Bovendien is door de technologische ontwikkeling de toegankelijkheid van fotografie veranderd en de beschikbaarheid veelvuldig toegenomen. Maar de boektitels wijzen ook al op iets anders. Terwijl de fotobeelden in *De plek* voornamelijk ingezet worden om de sociale positie van de vader te situeren, worden de fotobeelden in *De jaren* ingezet om de opeenvolgende sociale posities van de verteller in een tijdvak te contextualiseren.

⁴⁹ De laatste regel uit het citaat lijkt overigens ironisch bedoeld. De verteller schrijft dat ze de tijdsgeest in modebladen verbeeldt ziet door vrouwen van in de dertig, maar ze is op het moment de betreffende foto werd genomen zelf voorbij de vijftig. De verteller lijkt met ironische afstand te kijken naar haar verleden zelf, die bladen als *Elle* en *Marie Claire* voor emancipatoir aanzag.

A. Fotografisch geheugen in *De plek*

In *De plek* worden er vijf foto's besproken: vier van de vader en een van de verteller. Volgens McIlvanney bevat het gebruik van fotografie in *De plek* een element van sociale representatie. Ze schrijft: "the very infrequency with which photographs were taken – as highlighted by the ubiquitous serious expressions and awkwardness of her parents in them – and the fact that they tend to be taken on special occasions, undermine any claim to their representativeness".⁵⁰ Juist doordat de verteller in haar beschrijving de kwaliteit van de speciale gelegenheid aan de foto toeschrijft, zijn de foto's van haar ouders geen representatie van hun alledaagse bestaan.

Dat betekent echter niet dat deze lading niet van de foto's valt af te lezen. Juist dit ongemak voegt aan elke foto die in *De plek* wordt besproken een betekenislaag toe. De foto's van de vader in *De plek* zijn zogezegd instrumenteel in het inzichtelijk maken van zijn sociale status. Op de foto van de groep arbeiders herkent de verteller haar "vader op de achterste rij, hij keek ernstig, bijna verontrust" (18). Op de trouwfoto van haar ouders, beiden strak in de lens kijkend en geen van tweeën glimlachend, zijn per ongeluk de knieën van haar moeder te zien (31-32). Op een foto van vader rond zijn veertigste, trekt hij een ontevreden gezicht, wellicht doordat hij werd overvallen door de lens van de camera voordat hij goed en wel in een degelijke positie was geplooid. Op het beeld wijst niets op zijn binnenwereld, maar er zijn wel "de discretere tekenen van zijn sociale positie, die armen die los van het lichaam hangen en het wc-hok en het washok, die het oog van een kleinburger niet als achtergrond van een foto gekozen zou hebben" (41-42) te zien. Wanneer ze een foto van haar vader rond zijn vijftigste bespreekt merkt de verteller op dat hij bezorgd kijkt, alsof hij bang is dat de foto zal mislukken. Sterker nog, "Hij lacht op geen enkele foto". Aan zijn kleding ziet ze dat de foto op zondag is genomen, "Foto's werden trouwens altijd op zondag genomen, je had meer tijd en je was beter gekleed". De verteller staat naast hem en op de achtergrond is het café van haar ouders te zien. Ze beredeneert: "Je laat je fotograferen met de bezittingen waar je trots op bent, de zaak, de fiets en later de Renault 4, op het dak waarvan hij een enkele hand heeft gelegd, waardoor zijn jasje veel te ver omhoog is geschoven" (49-50). Op een foto van de verteller op haar zestiende poseert ze zonder zich nog veel bewust te zijn van esthetische idealen, maar wel van de lichaamshouding waarin ze er op haar voordeligst uitziet. "Beneden op de foto de schaduw van het bovenlichaam van mijn vader die de foto genomen heeft" (72).

In *De plek* is de functie van fotobeelden min of meer gelijk aan de woorden en zinnen die de verteller ooit gehoord heeft en benadrukt door ze te cursiveren "[s]impelweg omdat die woorden en die zinnen de grenzen en de kleur aangeven van de wereld waarin [haar] vader leefde en waarin [zij] ook [heeft] geleefd" (40). Want net zoals cursiveringen zijn de beschrijvingen van foto's een manier waarop de verteller aan het risico van abstractie kan ontsnappen. Door de materiële confrontatie met de foto's behoedt ze zich voor meeslepende herinneringen, die vluchtig zijn. Door de foto's op te werpen als stoffelijk geheugen kan ze zich, met andere woorden, uit "de valstrik van het individuele bevrijden" (40).

Het gebruik van fotografie heeft in *De plek* ook andere functies. Zo is het eerder genoemde fragment over de portefeuille sterk symbolisch en sturend voor de rest van de vertelling. Haar aantreffen van de foto stelt de verteller in staat meerdere lagen in de relatie met haar vader aaneen te schakelen, zoals rouw en klassenverdriet, zonder dit expliciet te maken. Daarnaast is het gebruik van fotografie bepalend voor de structuur van het boek. De foto's hebben een interval van een jaar of tien, precies genoeg om verschillende levensfasen en modes te ontwaren. In *De jaren* zal deze functie nog sterker het ritme van de vertelling aangeven.

⁵⁰ McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, p. 90.

B. Fotografisch geheugen in *De jaren*

In *De jaren* bespreekt de verteller vijftien foto's en twee filmopnames. Deze keer zijn het afbeeldingen van de verteller zelf, soms in een groeps- of familieverbanden, soms alleen. Er komt één foto ter sprake waar de verteller niet op is afgebeeld. Dat is de foto van haar overleden zusje, die drie jaar voor haar eigen geboorte op zevenjarige leeftijd stierf.⁵¹ De stijl waarin in de foto's worden beschreven is in *De plek* hetzelfde als die in *De jaren*, maar er is ook een verschil. Niet alleen het onderwerp van de foto's is verschoven – in *De plek* is dat de vader, in *De jaren* de verteller zelf –, wat voor de stijl niet veel uitmaakt, maar het kader waarbinnen de beschrijvingen zijn opgetekend is ook niet meer hetzelfde. Als de foto's in *De plek* werden beschreven binnen het kader van klassenverschil of -verdriet binnen de vader-dochterrelatie, worden de foto's in *De jaren* aangehaald vanuit het kader van een bepaald tijdvak. Met andere woorden: als de foto's in *De plek* een maatschappelijke plek moeten verbeelden, dan verbeelden de foto's in *De jaren* een tijdvak.

Hier komt de verteller op het eind van de vertelling, in een acht pagina lang lopend metacommentaar, nog op terug. In deze passage motiveert de verteller de ambitie en de uiteindelijke vorm van de vertelling. Overigens is dat niet voor het eerst. De verteller onderbreekt de chronologie regelmatig met gedachten over het opschrijven van haar levensverhaal, en overweegt de verschillende vormen waarin dat verhaal tot stand zou kunnen komen. Die gedachten en overwegingen veranderen met de tijd mee. Zo beschrijft de verteller rond haar veertigste, ongeveer halverwege het boek, dat ze op het idee is gekomen “te schrijven over ‘zoiets als een vrouwelijke lotsbestemming’ tussen 1940 en 1985” (149). Ook dit voorbeeld – dat alvast aangeeft waar de verteller naar zoekt, een interpretatie van haar leven – is voor haar streven niet toereikend. Pas op de laatste pagina's lezen we de overwegingen en gedachten die hebben geleid tot de vorm van de voorgaande vertelling.

“Het zal een glijdende vertelling zijn, geschreven in een dwingend, doorlopend imperfectum, een onvoltooid verleden tijd die gaandeweg het heden opslokt tot aan het laatste beeld van een leven. Met dien verstande dat die stroom met regelmatige tussenpozen zal worden onderbroken door foto's en filmfragmenten, ter documentatie van de achtereenvolgende lichamelijke vormen en maatschappelijke posities van wie ze was – daarbij gaat het zowel om stilstaande geheugenbeelden als om verslagen van de ontwikkeling van haar bestaan, datgene wat haar bijzonder heeft gemaakt, niet door de aard van de elementen van haar leven, externe (openeenvolgende sociale posities, beroep) of interne (gedachten en ambities, schrijfverlangen), maar door de combinatie daarvan, die bij elke persoon uniek is. Aan dat ‘steeds weer anders’ van de foto's zal, in spiegelbeeld, het ‘zij’ van het schrijven beantwoorden” (226-227).

In deze passage wordt concreet gemaakt waarom de gelezen tekst is geworden hoe hij is, waarom het zelfonderzoek uiteindelijk via omwegen tot stand komt. De verteller benadert haar bestaan niet introspectief, maar onderzoekt de constitutie van haar bestaan door, zoals in het citaat beschreven, de “externe” en “interne” elementen van het leven met elkaar te combineren. In de weergave van deze combinatie speelt fotografie een belangrijke rol. In de uitvoering van een dergelijk combineren is fotografie een belangrijke pijler.

Meer dan in *De plek*, wordt er in *De jaren* aandacht besteed aan het beschrijven van overeenkomsten en verschillen tussen foto's. De verteller beschrijft hoe haar uiterlijk door de jaren heen verandert, en de lezer ziet haar gaandeweg ouder worden. In de beschrijving van de foto's merkt de verteller op dat verschillen met de vorige foto “opvallend” zijn, en een volgende keer juist gering. Het interval tussen de beschreven foto's beslaat zo'n drie à zeven jaar. Die regelmaat vormt de ruggengraat van de vertelling, die verder gefragmenteerd is. Het gebruik van fotografie maakt zowel het vergaan van de tijd als de afstand tussen vroeger en nu voelbaar. De foto's geven het vervolgen

⁵¹ *De jaren*, p. 36 en *De plek*, p. 41.

verleden een tastbaarheid. De verteller schrijft daarover het volgende: “Misschien wordt de afstand tussen heden en verleden voelbaar in het licht dat tussen schaduwen op de grond valt, over de gezichten glijdt en de plooiën van een jurk doet uitkomen, in het steevast schemerige schijnsel, op welk uur van de dag er ook is geposeerd, van een zwart-witfoto” (59).

Net zoals Barthes’ term ‘het-was-er’ al aangaf, zijn de tekstbeelden in *De plek* en *De jaren* verbonden aan de tijd. De chronologische vertellingen van *De plek* en *De jaren* zijn geschreven in onvoltooid verleden tijd, maar de metacommentaren, zoals we in het vorige hoofdstuk hebben gezien, zijn geschreven in de onvoltooid toekomstige tijd, en de tekstbeelden zijn geschreven in de onvoltooid tegenwoordige tijd. De verandering van tijd komt overeen met de “dubbele gekoppelde voorwaarden” die Barthes beschreef. De beelden zijn zowel werkelijkheid als verleden.⁵² De tekstbeelden hebben de status van het spoor: ze zijn het stoffelijk geheugen van verloren tijd. Ze zijn de fysieke representatie van een afwezigheid.

Het voelbaar maken van de afstand tussen de verleden en tegenwoordige tijd via foto’s heeft bovendien een functie in de positionering van de verschillende ‘ikken’ welke de verteller door de tijd heeft bekleed. Uit de vastgelegde, stilstaande herinneringsbeelden stijgt een leven op, is de suggestie van de laatste regel uit het eerdere citaat: “Aan dat ‘steeds weer anders’ van de foto’s zal, in spiegelbeeld, het ‘zij’ van het schrijven beantwoorden”. Hoewel dit aspect van indirecte identificatie met verschillende ‘ikken’ via fotobeelden in vrijwel iedere beschrijving terugkeert – zo wordt de verteller steeds aangewezen, “Zij is de derde van links”(69), “Zij is het meisje in het midden” (80), “Zij is de echtgenote en moeder van dit familiegroepje” (131) – zijn er twee instanties waarin dit aspect van identificatie via foto’s expliciet wordt beschreven. De eerste keer via de beschrijving van een foto uit 1949, de tweede keer in de beschrijving van een uit 2006.

Wanneer de verteller het beeld van haarzelf beschrijft als achtjarig kind, is ze zeker van “het afwezig-zijn van deze herinnering: die van de eerste keer waarop haar is gezegd, bij de foto van een baby (...) ‘dat ben jij’, zodat ze wel gedwongen was die mollige ander, die in een verdwenen tijd een mysterieus bestaan had geleid, als zichzelf te zien” (32-33). De verteller verwijst hier naar babyfoto’s die eerder voorbij zijn gekomen (17). Tegen het einde van het boek, wanneer de laatste en meest recente foto uit 2006 wordt beschreven, wijst de verteller nog eens naar die identificatie terug. Op de foto is ze met haar eerste kleinkind afgebeeld, een beeld van “familiale overdracht, van een afstammingslijn die wordt bevestigd: grootmoeder presenteert kleindochter” (219). Ze beschrijft: “als ze ernaar kijkt, [kan ze] met een hoge mate van zekerheid zeggen: dit ben ik = ik heb er geen nieuwe tekens van veroudering bij gekregen” (220).

Het is opmerkelijk dat deze twee keer dat de verteller zich expliciet identificeert met een foto er (ook) een baby op beeld staat. De baby’s maken de vertelling in zekere zin rond: aan het begin was de verteller een baby en aan het eind is ze een oma. Het leven is doorgegeven aan de volgende generatie. Het beeld vertelt ons: we kennen onszelf via de ander. Onze ouders zijn de eersten die ons vertellen wie we zijn, maar ook de eersten die bepalen wie we zijn. Ze wijzen ons op foto’s aan en zeggen ‘dat ben jij’. Identiteit, schrijft Hirsch, blijkt in Barthes’ *De lichtende kamer* zeker verbonden te zijn met familie en familieverbanden. We bestaan altijd eerst in onze relatie met onze familieleden, die ons moeten vertellen wie wij zijn. Hirsch: “Familial subjectivity is constructed relationally, and in these relations I am always both self and other(ed), both speaking and looking subject and spoken and looked at object: I am subjected and objectified”⁵³. Het gebruik van fotografie, met name in de vorm van tekstbeelden, betreft die subjectiverende en objectiverende lagen in de vertelling. De verteller is het object én het subject. Ze is tegelijk de referent van de foto, en degene die kijkt. De zelfidentificatie verloopt dus op twee manieren indirect: in vorm – via de materiële tastbaarheid van een foto – en in

⁵² Barthes, *De lichtende kamer*, p. 83.

⁵³ Hirsch, *Family Frames*, p. 9.

interpretatie – van onszelf via de ander.

Deze subjectiverende kwaliteit van het gebruik van fotografie is meer aanwezig in *De jaren* dan in *De plek*. Hirsch schrijft dat we altijd geneigd zijn familiefotografie te zien als weerspiegeling van de werkelijkheid, en minder als een nauwkeurige constructie van een ideaalbeeld.⁵⁴ Zo beschrijft de verteller van *De jaren* een foto die werd genomen door haar ex-echtgenoot, uit de tijd dat ze net ouders waren geworden en hij alleen in het weekend bij het gezin woonde. “[Op zondag] construeren ze hun gezamenlijke herinneringen en bestendigen ze het gevoel dat ze, al met al, gelukkig zijn. De foto draagt aan die constructie bij, plaatst het ‘gezinnetje’ in een langetermijnperspectief, waarvan hij meteen het geruststellende bewijs vormt voor de grootouders van het kind, die er een afdruk van hebben gekregen” (91). De verbale laag die over het beeld heen wordt gelegd is meer dan een verslag van wat er op het beeld te zien is. Het is een commentaar. De verteller kijkt naar het familiebeeld, naar het beeld dat haar vertelt wie zij is. Via het tekstbeeld krijgt de lezer een indruk van de ervaringen waarmee de verteller naar het materiaal, een spoor uit haar verleden kijkt. Dit is typerend voor de subjectiverende functie van het stoffelijk geheugen in *De jaren*.

III. Stoffelijk geheugen (2): Interteksten

De onderzoekende, glijdende vertelling van *De jaren* veronderstelt dat het zelf niet gezocht moet worden in het meest particuliere, niet in het binnen, maar in de omgeving en de omstandigheden. De verteller beschrijft haar indirecte zelfonderzoek als volgt: “Ze zal alleen in zichzelf kijken om er de wereld terug te vinden, het geheugen en de verbeelding van de voorbije dagen van de wereld, om te bevatten hoe ideeën, geloofsovertuigingen en gevoeligheden zijn veranderd, hoe personen en het subject zijn getransformeerd, zoals zij dat alles heeft meegemaakt” (226). Ze zal, met andere woorden, alleen in zichzelf kijken om te zien welke stempel ‘deze wereld op haar’ heeft gedrukt. Wanneer de verteller citeert uit haar dagboek aantekeningen, zijn dat enkele regels, nooit meer dan een paar zinnen. De aantekeningen zijn illustraties van de worstelingen die de verteller in verschillende levensfasen ervaart. Die worstelingen hebben bovendien meestal hetzelfde thema: de verteller ziet geen geschikte vorm voor het schrijven van haar levensverhaal. Dit heeft soms te maken met het ontbreken van een geschikt idioom, soms met het familieleven dat een bedreiging vormt voor haar werk. Waar de verteller vroeger geen enkel verband ervoer tussen haarzelf, haar persoonlijke ervaringen en de geschiedenis, rijst uit retrospectief een ander beeld op. In dit opzicht functioneren haar dagboeken, niet onderhevig aan de feilbaarheid van de herinnering, maar net als foto’s een ‘stoffelijk geheugen’, als een belangrijke informatiebron.

Zo valt er van de politieke gebeurtenissen die de achtergrond vormden van haar vroege tienerjaren in haar dagboeken niets terug te vinden (62). Later lezen we dat ze als student nadenkt over het gevoel “‘onverzadigd te zijn met kant en klare ideeën, met theorieën’” en “‘ervan droomt te schrijven in een onbekend idioom’” (81). Als jonge moeder slaat ze haar dagboek nog maar zelden open, “alsof dat bedreigend voor het gezinsleven zou zijn, alsof ze geen recht op innerlijkheid meer heeft, schrijft ze: ‘Ik heb helemaal geen ideeën meer. Ik probeer mijn leven niet meer uit te leggen’ en ‘ik ben een gearriveerde *petite bourgeoise*’” (92). En in dezelfde periode schrijft ze ook “‘Wat me kwelt, is een bepaald beeld van de vrouw. Misschien moet ik het in die richting zoeken’” (93). Wanneer de verteller de filmbeelden van haar optreden als schrijfster op een lyceum omschrijft, voelt ze opnieuw de moedeloosheid van deze situatie, waarin ze probeert voorbij stereotypen het hele spectrum van haar ervaring als vrouw voelbaar te maken. “(Ze zou zich er opnieuw in moeten onderdompelen, langdurig moeten blijven stilstaan bij beelden van zichzelf in haar vijfde leerjaar, liedjes en schriften

⁵⁴ Hirsch, *ibid.*, p. 57.

moeten terugvinden, het dagboek moeten herlezen.)” (146-147). Zo maakt de verteller duidelijk wat daarvoor de onnadrukkelijke rode draad van het boek vormde. De reikwijdte en constitutie van haar persoonlijke ervaring vindt ze via gedocumenteerde momenten van haar leven terug in de combinatie van ze de interne en externe elementen van het leven heeft genoemd. De notities zijn verbonden met de achtereenvolgende sociale posities die ze in haar leven inneemt: kind uit de arbeidersklasse, jonge intellectueel, moeder, schrijver. Deze fragmenten brengen de wisselwerking, en soms de spanning, naar voren tussen de vorming van de persoonlijkheid aan de ene kant, en de kaders waarbinnen dit wordingsproces zich afspeelt aan de andere kant.

De gemene deler onder de geciteerde dagboekfragmenten is de vrouwelijke ervaring, of de geschiedenis als vrouw. In haar streven om te schrijven over “‘zoiets als een vrouwelijke lotsbestemming’” (149) kan bovendien een andere materiële factor geïdentificeerd worden: het boek. In zowel de chronologische vertelling als in de metacommentaren refereert de verteller regelmatig aan boeken en literaire ervaringen. Soms worden ze opgevoerd als ‘merktekens van een tijdvak’, soms als bron van zelfreflectie of bespiegeling op de tekstuele compositie.

Halverwege de vertelling schrijft de verteller dat ze zich bij elk gelezen boek afvraagt “of ze haar eigen leven zo onder woorden zou kunnen brengen” (93). De titels die in deze passage genoemd worden, Virginia Woolfs *Naar de vuurtoren* en Serge Rezvani’s *Les Années-Lumière*, indiceren wat ze bedoelt met “zo”. Dit betekent hier: zoals Woolf en Rezvani de geleefde ervaring in de tijd voelbaar hebben gemaakt. Haar ambitie wordt verder benadrukt door andere titels, met name de volgende twee. De verteller wil op dat moment schrijven over “‘zoiets als een vrouwelijke lotsbestemming’”, waarbij ze aan de structuur denkt van “*Une vie* van Maupassant, waarin het verstrijken van de tijd in haar en buiten haar, in de Geschiedenis, voelbaar zou worden, een ‘totale roman’” (149). Het boek dat ze wil schrijven bestaat nog niet, niet in de vorm die de gehele reikwijdte van haar bestaan omvat. In een volgende bespiegeling wordt via referenties voorgesorteerd op het effect dat de tekst op de lezer zou moeten hebben: “de indruk die het zou moeten geven, is wat ze destijds heeft gevoeld in *Gejaagd door de wind*, (...) en later in *Op zoek naar de verloren tijd*, recenter in *Leven en lot*, een stroom van schaduw die over gezichten valt” (168). De verwijzingen naar juist deze boektitels geven een indruk van het soort boek waarnaar de verteller verlangt. De titels zijn interteksten die functioneren als pars pro toto: ze weerspiegelen inhoud die impliciet als een rode draad door de vertelling lopen. De verwijzingen zijn allemaal naar werken die het voorbijgaan van de tijd, en de stempel van het tijdsgewricht op het gewone leven thematiseren.

In *De plek* hebben boeken en literatuur een andere, nadrukkelijke functie in de constitutie van de tekst als autobiografie. Boeken vormen een voorname pijler in de weergave van de (af)filiatie en uiteenlopende sociale posities van de verteller en haar vader. In het portret van de vader wil de verteller “de woorden, de gebaren, de voorliefdes van mijn vader en de hoogtepunten van zijn leven bijeenbrengen, alle objectieve tekenen van een bestaan dat ik ook gedeeld heb” (19) optekenen. Een van de objectieve tekenen van dat bestaan is het schoolboek, *Le tour de la France par deux enfants*.⁵⁵ Volgens McIlvanney functioneert de vermelding van dit boek als een indirecte weergave van de spanning in vaders gebrek aan sociale ambitie. “This book comprises a variety of clichéd sayings aimed at instilling a sense of resignation in the working class by lauding moral qualities, promoting a rigorous work ethic, and generally encouraging acceptance of the political status quo”.⁵⁶ De clichés waar McIlvanney aan refereert komen naar voren in een opsomming citaten die zijn overgenomen, bijvoorbeeld: “*Leren altijd tevreden te zijn met je lot (blz 186 van de 326ste druk)*” (25). Na de citaten

⁵⁵ De verteller van *De plek* noemt *Le tour de la France par deux enfants* het enige boek dat haar vader is bijgebleven: “Het leesboek van mijn vader heette *Twee kinderen op reis door Frankrijk*” (25). In feite is dit niet precies een leesboek maar een Frans schoolboek dat werd gebruikt op basisscholen, en een belangrijke rol speelde in de educatie over de Franse Republiek. Hier kom ik in het derde hoofdstuk op terug.

⁵⁶ McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, p. 103.

merkt de verteller op: “Het is het enige boek dat hem is bijgebleven, ‘het was net het echte leven’” (26). De houding die in het boek wordt gepropageerd, die van berusting en gelatenheid, weerklinkt in de uitspraken die de verteller zich letterlijk van haar vader herinnert.⁵⁷

De verwijzing naar *Le tour de la France par deux enfants* is een voorbeeld van de rol en functie van het stoffelijk geheugen. De verteller brengt het boek naar voren als een scherm waarop het klassenverschil, de afstand die er tussen de verteller en haar vader gegroeid is, zich afspeelt. De draagwijdte van de betekenis wordt gegeneerd door eerdere informatie. Vlak voordat het boek wordt genoemd, is bijvoorbeeld de volgende opmerking te lezen: “Wanneer ik Proust of Mauriac lees, kan ik niet geloven dat zij de tijd van mijn vaders kinderjaren beschrijven” (24). Met het noemen van Proust en Mauriac – kopstukken van de literatuur, toonbeelden van cultureel kapitaal – verwijderd de verteller zich van de sociale positie van haar vader.

In de chronologie begint de verteller zich rond haar zestiende steeds verder van haar vader en alles wat hij vertegenwoordigt te verwijderen. Alles waar ze van hield, doet nu “*provinciaal[s]*” aan, “Luis Mariano, de romans van Marie-Anne Desmarests”. Vanaf dan leest ze “de ‘echte’ literatuur” en schrijft gedichten en versregels over waarvan ze denkt dat ze iets onzegbaars over haar leven uitdrukten (73). Het irriteert haar vader als ze het over “‘mijn boekjes’” heeft en dat ze hele dagen met haar neus in de boeken doorbrengt (74). Vanuit het perspectief van de vader blijft de waarde van educatie altijd instrumenteel. Hij zei eens, herinnert de verteller zich, “[b]oeken en muziek, dat is mooi voor jou. Ik heb die dingen niet nodig om te kunnen *leven*” (76). Werk komt voor hem neer op fysieke arbeid, en heeft niets te maken met ideeën. Aan het eind van *De plek* beschrijft de verteller haar – nogal verwrongen – verhouding tot haar beroep van schrijver. “In al die tijd dat ik dit boek schreef, heb ik ook huiswerk nagekeken en uitgelegd hoe je een opstel moet schrijven, omdat ik daarvoor betaald word. Dat spelen met ideeën riep bij mij dezelfde gevoelens op als *luxe*, een onwerkelijk gevoel en zin om te huilen” (106). De afstand tussen de verteller en haar vader komt tot uitdrukking in hun verhouding tot materialiteit. De intellectuele arbeid van een schrijver staat haaks op de fysieke arbeid van een winkelier en fabriekswerker. De plaats van deze bespiegeling, op de op één na laatste pagina, draagt bij aan het idee van hun klassenverschil als een “onmogelijke liefde”, zoals de verteller hun verhouding eerder noemde. Uiteindelijk heeft de verteller door het schrijven van dit boek haar vader gematerialiseerd. Maar het is een materialisatie die voortkomt uit haar ‘vadermoord’.

In de tijd die de verteller doorbrengt aan haar vaders sterfbed leest ze Simone de Beauvoirs roman *De mandarijnen*. De verteller maakt een betekenisvolle verbinding vanuit de samenkomst van fysieke zaken. Ze is in haar ouderlijk huis, aan het sterfbed van haar vader, en leest daar *De mandarijnen*. Die zaken kleuren elkaar, alleen door hun fysieke samenkomst. De verwijzing naar De Beauvoir heeft verschillende lagen. Ten eerste is De Beauvoir net zoals Mauriac en Proust een boegbeeld voor het intellectuele ‘elitisme’ dat de verteller van haar vader distantieert, een kapitaal dat de schrijver heeft verworven en waartoe haar vader nooit toegang heeft verkregen. De Beauvoir is, ten tweede, ook de existentialistische denker van de ‘situatie’. Ze problematiseert het idee dat de mens zichzelf maakt, door te stellen dat hij altijd éerst gesitueerd is. De mens wordt geworpen in een situatie, in een samenloop van omstandigheden, die hem maken tot wat hij is. Deze vertroebeling van de grenzen tussen het persoonlijke en het publieke, zoals ook uitgedacht in *De mandarijnen*, weerklinkt duidelijk in de manier waarop de verteller in *De plek* haar vader portretteert.

⁵⁷ *De plek*, p. 27, 34, 39, 43, 50-51, 53, 60, 69, 71, 84.

IV. De materiële omgeving: de plekken en de dingen

Tot het stoffelijk geheugen behoort ook het straat- en dorpsbeeld dat de vertellers in *De plek* en *De jaren* aandoen. Op de laatste pagina's van *De plek* beschrijft de verteller een incident in de gemeentebibliotheek van haar ouderlijk dorp toen ze twaalf jaar oud was. De omschrijving van de 'out-of-placeness' van haar vader op die plek behoort tot een van de meest schrijnende passages van het boek. Terwijl de verteller zich op het bezoek verheugt, hult vader zich in zwijgen. "Mijn vader zweeg en ik vroeg: 'We willen graag boeken lenen.' (...) We hadden thuis niet bedacht dat je van tevoren moest weten wat je wilde en dat je even makkelijk titels moest kunnen noemen als biscuitmerken. Ze hebben voor ons iets gekozen, voor mij *Colomba* [van Prosper Mérimée] en een *lichte* roman van Maupassant voor mijn vader. We zijn nooit meer naar de bibliotheek geweest" (105). Vlak daarna de gedachte dat het misschien zijn grootste trots was, "of zelfs de rechtvaardiging van zijn bestaan: dat ik tot een wereld behoorde die op hem had neergekeken" (105). De wereld waartoe de verteller behoort, zo wordt benadrukt door de beschrijving van het bezoek aan de bibliotheek, is de wereld van de literatuur. Volgens McIlvanney is het schrijven van een boek als *De plek* een manier, zo niet de enige manier, waarop de verteller haar vader postuum toegang kan verlenen tot die wereld.⁵⁸

Naast het sociale dorpsverkeer tekent zich langs de beschrijving van de inrichting en organisatie van het ouderlijk huis een beeld van de verhouding tot alledaagse voorwerpen af. Voor een winkeliersfamilie in een klein dorp in naoorlogs Normandië zijn spullen en het hebben van dingen vooral bron voor een hoop ongemak. Zo beschrijft de verteller de voortdurende angst van haar ouders om van de honger "de zaak op te eten" (36). Ze beschrijft haar moeite om een bestaan, om een wereldbeeld te vangen "waarin alles duur is" en waarin achter de "verplichte heilige verering van voorwerpen" een angst schuilgaat (52). Namelijk de angst voor een "eeuwig, bodemloos tekort" (53). En ze schrijft ook dat dit een bestaan is waarbij het willen hebben van spullen, vooral gaat "om het hebben zelf", omdat ze niet wisten "waarvan je zou moeten houden" (53).

De verteller ontwikkelt een gespleten verhouding met dingen. Haar vaders omgang met spullen is kenmerkend voor zijn bestaanssituatie, en de verteller groeit in eerste instantie op naar zijn voorbeeld. Maar in de loop van haar leven begeeft ze zich in situaties waarin men zich anders tot de dingen verhoudt. Als ze eenmaal volwassen is, een gearriveerde *petite bourgeoise*, neemt ze voor haar vader een cadeautje mee, een flesje after-shave. Hij lacht ongemakkelijk, en stamelt dat hij niet weet wat hij daarmee moet doen. "Maar hij belooft het te zullen gebruiken. De belachelijke scène van het verkeerd gekozen cadeau. Ik ga bijna huilen, net als vroeger, 'hij zal ook nooit veranderen!'" (91). De betekenis van dit voorval gaat uiteindelijk over de verteller zelf, niet over haar vader. Wat voornamelijk door dit incident naar voren wordt gebracht, is de gespleten positie van de verteller. Dit doet ze nadrukkelijk niet aan de hand van psychologische interpretaties of verenigende narratieve ingrepen. De betekenis van het voorval komt voort uit de fysieke samenkomst van zaken – de vader, en de parfum – die niet tot dezelfde wereld behoren.

In *De jaren* hebben spullen en voorwerpen een andere betekenis en functie. Ze komen voorbij in opsommingen en inventarissen, en zijn minder symbolisch voor familieverbanden. Ze functioneren eerder als 'tekenen des tijds', als indicaties van een altijd veranderende tijdsgeest. Edward Welch stelt zich het verband tussen de dingen en de tijd in *De jaren* als volgt voor: "the way in which the passage of time is felt in, and lived through, our relationship to things".⁵⁹ Welch werkt deze stelling uit aan de hand van techno-sociologische ontwikkelingen en vergelijkt kenmerken van Ernaux' schrijven met

⁵⁸ McIlvanney, *Annie Ernaux: The Return to Origins*, p. 101.

⁵⁹ Welch, Edward. 'Stars of CCTV: Technology, Visibility and Identity in the Work of Sophie Calle and Annie Ernaux', *Annie Ernaux: Socio-Ethnographer of Contemporary France*, Nottingham French Studies. University of Nottingham, Department of French, 2009, p. 58.

voorbeelden van Sophie Calles kunstwerken. Ik wil Welch's stelling voor nu echter alleen toespitsen op de functie van het opsommen en inventariseren van dingen. We ervaren het voorbijgaan van de tijd, zegt Welch, in en door onze relatie tot de dingen. De dingen zijn dus een belangrijke informatiebron van onze ervaringen, vooral die ervaringen die verloren zijn gegaan in de tijd. Het beschrijven van spullen en voorwerpen heeft een indexerende functie: het zijn sporen van een verleden tijd.

Het tijdvak waarin het bestaan van de verteller zich afspeelt staat in het teken van accelererende technologieën en de ontwikkeling van nieuwe producten. Ze beschrijft de opkomst van de consumptiemaatschappij, de toename van collectieve koopzucht en het eeuwige verlangen naar iets nieuws. Maar de verwijzingen naar voorwerpen in *De jaren* zijn vooral functioneel in hun weergave van de veranderende relaties met anderen en onze omgeving. Zo beschrijft de verteller de impact van de kleurentelevisie: "Eindelijk verdween de afstand tot de dagelijkse omgeving, waar beelden in zwart-wit het strenge, haast tragische negatief van waren geweest" (109). En hoe de auto verandert van een teken van emancipatie (60), in een steeds natuurlijker habitat (155). De vraag van gelijkwaardigheid tussen man en vrouw wordt onder invloed van nieuwe uitvindingen bovendien steeds meer gesteld op het niveau van het lichaam. Bijvoorbeeld door de uitvinding van de anticonceptiepil: "je zou zo vrij over je lichaam kunnen beschikken dat het beangstigend was. Even vrij als een man" (85). Het hebben van dingen stond lang gelijk aan de belofte aan groei. De consumptiemaatschappij droeg de impliciete belofte dat alles beter zou worden. Maar de geschiedenis verliep anders. Het onbezorgde tijdsbestek – "tussen de angst om zwanger te raken en de angst om seropositief te worden" (156) – was erg kort. De verteller wordt gewaar dat de emancipatie toch niet in een immer opwaartse lijn blijkt te verlopen. Ook dit, de indruk van het tijdsgewricht, wordt inzichtelijk gemaakt aan de hand van materiële zaken als nieuwsberichten⁶⁰ en kleding.

V. Stoffelijk geheugen (3): kleding en het vrouwenlichaam

Tot het stoffelijk geheugen behoort ook kleding en mode. Mode zal vooral naar voren komen in *De jaren*, maar in *De plek* heeft kleding een voornamelijk representatieve functie. In paragraaf twee van dit hoofdstuk heb ik McIlvanney geciteerd, die schrijft dat het gebruik van fotografie in *De plek* een belangrijk representatief element bevat. De verteller benadrukt in haar beschrijvingen steeds het ongemak van haar vader op de foto's, waardoor de lezer begrijpt hoe uitzonderlijk het nemen van foto's was voor een arbeidersgezin in die tijd. Maar ik zou aan McIlvanneys observatie willen toevoegen dat de beschrijvingen van kleding een aanmerkelijk onderdeel vormen van de representatieve functie van het gebruik van foto's. De beschrijvingen van de foto's bestaan immers steeds voor een groot deel uit beschrijvingen van de kleding die de verteller op de foto afgebeeld ziet. Zo schrijft de verteller over een foto van haar vader: "De foto is op zondag genomen, door de week hield hij zijn blauwe overall aan. Foto's werden trouwens altijd op zondag genomen, je had meer tijd en je was beter gekleed" (49). Maar vader is duidelijk niet vertrouwd met die betere kleding, ziet de verteller, want hij legt ongemakkelijk zijn hand op een auto, "waardoor zijn jasje veel te ver omhoog is geschoven" (50).

In het dagelijks leven draagt vader een blauwe overall, het uniform van de arbeidersklasse. Voor de bruiloft van zijn dochter koopt hij zijn eerste pak, dat hij maar twee keer zal dragen. De eerste keer bij zijn dochters huwelijk. "Hij draagt een blauw streepjespak, dat hij op maat heeft laten maken, en een wit overhemd met, voor het eerst, manchetknopen" (89). De tweede keer dat hij het pak

⁶⁰ Nieuwsberichten zijn een vorm van het geheugen, maar spelen een grotere rol in de historische situering van de vertelling. In het derde hoofdstuk, over de heuristische functie van de historische situatie, zal ik hier verder op ingaan.

aanheeft wordt hij begraven. In *De jaren* zal de verteller daar nog eens op terugkomen: “Tot datgene wat onverdraaglijk is in het geheugen, behoort het beeld van haar stervende vader, van zijn lijk dat gekleed was in het pak dat hij maar één keer had gedragen, toen zij trouwde, en dat in een plastic zak uit de slaapkamer naar de begane grond moest worden getild, omdat de trap te nauw was voor de kist” (114). Het pak is symbolisch geworden voor het leven van zijn dochter waar hij geen deel van uitmaakt. Hij maakt geen deel uit van het leven dat ze met de huwelijksvoltrekking betreedt in de intellectuele klasse, en met zijn sterven verlaat hij haar leven natuurlijk voorgoed.

Ook in *De jaren* bestaan de beschrijvingen van foto's voor een substantieel gedeelte uit beschrijvingen van kleding. Maar ditmaal beschrijft de verteller afbeeldingen van haarzelf, en hebben kledingstukken minder symbolische betekenis dan in *De plek* soms het geval is. Via de foto's zien we de verteller transformeren van een arbeiderskind in een modieuze vrouw. We zien ook hoe de mode door de jaren heen verandert, en lezen hoe haar denken over mode verandert. Kleding is een van de domeinen waarop het “stempel die de tijd op haar en haar tijdgenoten heeft gedrukt” (226) zichtbaar wordt. En omdat kleding in een ambivalente verhouding staat ten opzichte van de geschiedenis van de vrouw, is dit ook de ondertoon van deze passages.

De verteller beschrijft hoe meisjes eind jaren '50 onder permanente controle van de maatschappij stonden. “Hoe ze zich kleedden en opmaakten, altijd lag de dreiging van het *teveel* op de loer: te kort, te lang, te gedecolleteerd, te strak, te opzichtig enzovoorts” (67). Ongeveer dertig jaar later, rond 1985, is de pendule van de tijdsgeest de andere kant op gezwiept en dragen vrouwen “opnieuw nylonkousen en korsetten en verklaarden dat ze dat in de eerste plaats ‘voor zichzelf’ deden” (143). Dan, weer amper tien jaar later, in het vrijgevochten post-feministische decennium, kan het uiterlijk van de vrouw op meer commentaar en aandacht dan ooit rekenen. “Zoals gewoonlijk werden de blijken van hun emancipatie gezocht in hun lichaam, hun vestimentaire en seksuele durf” (162). Wanneer de verteller haar ruimvallende kleding beschrijft op een foto uit 1992 ziet ze een losser geworden vrouw, ze voelt “zich samenvallen met de tijdgeest, zoals die in *Elle* of *Marie Claire* wordt afgeschilderd” (165).

In een interview vertelt Ernaux dat de kennismaking met De Beauvoirs deconstructie van gender op verschillende lagen van betekenis is geweest voor haar eigen werk.⁶¹ Met De Beauvoir werd het mogelijk het bestaan te interpreteren vanuit structuren die de particuliere ervaring wel vormen, maar in zekere zin onder de oppervlakte van de persoonlijke geschiedenis opereren. Sociale conditionering is op het individuele niveau ongrijpbaar, en daarom stellen Ernaux' vertellers deze vragen op het niveau van het structurele.

De Beauvoirs invloed op Ernaux' denken spreekt uit kleine toespelingen die er in *De jaren* worden gemaakt, bijvoorbeeld: “Simone de Beauvoir te hebben gelezen was nergens goed voor, behalve als bevestiging dat het ellendig was om een baarmoeder te hebben. (...) Ze [meisjes] leefden in twee verschillende tijden – de tijd van iedereen, van spreekbeurten die je moest houden, van de vakantie, en de grillige, verraderlijke, noodlottige tijd die op elk moment kon stilstaan, de tijd van hun bloed” (76). Ze verwijst naar het deel van *De tweede sekse* waarin De Beauvoir menstruatie voorstelt als de bloedige lijdensweg naar bevalling. De Beauvoir stelt dat de vrouw vanuit de traditionele opvatting van genderrollen maar één biologische of religieuze bestemming: reproductie. Op de vraag ‘Wat is een vrouw?’, geeft ze het antwoord: *tota mulier in utero*, de vrouw is één en al baarmoeder.⁶² Wanneer de verteller van *De jaren* dus verwijst naar De Beauvoir in de context van menstruatie, impliceert ze daarmee een feministische kritiek. Hoewel ze die niet uitlegt of expliciteert, wordt de lezer opmerkzaam gemaakt voor een onderliggende inhoud van de vertelling. Want deze verwijzing

⁶¹ Vilain, Philippe. ‘Entretien avec Annie Ernaux: Une “conscience malheureuse” de femme’, *LittéRéalité*, vol. 9, no. 1 (1997), pp. 66– 71. P. 70.

⁶² De Beauvoir, Simone. *De tweede sekse*. Utrecht: Bijleveld, 1986 [1949], p. 9.

naar De Beauvoir indachtig, begrijpen we beter waarom de verteller haar bestaan langs de lijnen van het recht op zelfbeschikking interpreteert. De verteller dankt haar beroep en haar carrière aan een abortus waarop ze volgens de wet geen recht had. Die ervaring maakt haar receptief voor de invloed van sociale controle op het bestaan van een vrouw in haar generatie. En die intuïtie drukt de verteller aan de hand van observaties en tekenen des tijds uit – zo behandelen we zo direct hoe de beschrijvingen van kleding en verschillende modes functioneren als indicatie van de emancipatie van de vrouw.

Gender heeft in *De jaren* een nadrukkelijke rol in de manier waarop de verteller haar bestaan interpreteert, en is ook functioneel in het neerzetten van het sociaal-politieke en sociaalhistorische klimaat. Via deze sociale situatie toont de verteller de stempel die genderpatronen en de culturele implicaties van gender hebben achtergelaten op haar bestaan. In *De plek* zien we dit nog niet. Daar komen onderwerpen als de positie van de vrouw, genderrollen en seksisme nauwelijks aan bod. Wanneer ze wel aan bod komen dan zijn ze functioneel in het neerzetten van het decor waarin het arbeidersbestaan zich afspeelt. De vader van de verteller denkt bij onderwijs bijvoorbeeld in eerste instantie aan de voordelen voor haar toekomst als echtgenote. “Leren was een onvermijdelijke beproeving om een goede positie in de maatschappij te krijgen en *niet met een arbeider te hoeven trouwen*” (74). En over de eerste keer dat de verteller een vriendje aan haar ouders voorstelt, schrijft ze: “Het was iets waar ze misschien jaren op hadden zitten wachten, een zorg minder. Ze wisten nu zeker dat ik *niet de eerste de beste zou nemen* en geen *overspannen juffrouw* zou worden” (88). Deze voorbeelden illustreren dat de toekomst van een meisje in die tijd en op die plek voornamelijk afhankelijk is van een huwelijk. Van dergelijke voorbeelden zijn er in *De plek* niet nadrukkelijk veel, maar ze zijn wel sprekend.

In ‘Everyday Adventures: Annie Ernaux, Colette and Popular Culture in the Feminine’ trekt Diana Holmes een parallel tussen het werk van Colette en Ernaux. Holmes stelt dat in de twintigste eeuw mode en schoonheid, moderne romantische popmuziek, de opkomst van (film)sterrencultuur en zwijmelcinema en zwijmelfictie een centrale plek innemen in de vrouwelijke populaire cultuur. De producten daarvan zijn niet altijd eenduidig in hun boodschap. De cultuuruitingen lijken dan weer op patriarchale idealen in een eigentijds jasje, en soms op hapklaar gemaakte representaties van complexe subjectieve vrouwelijke ervaringen. Immers, de consumentenmaatschappij kenmerkt zich niet zozeer door het najagen van bezit, maar van wat het nieuwe verschaft: “een nieuwe staat van zijn” (186).

Behalve de bedwelming en het genot van passief consumentisme, zo legt Holmes uit, blijkt uit Ernaux’ (en Colettes) werk ook een andere, meer actieve relatie tot consumeren. “Both Colette and Ernaux,” schrijft Holmes, “emphasize the agency and appropriative power of women in relation to these cultural forms, through the authors’ own self-identification as consumers and practitioners, and through the expressive potential they accord to everyday popular culture”.⁶³ Behalve het consumentisme dat het tijdvak van de verteller in *De jaren* toenemend in beslag neemt, heeft de actieve toe-eigening van objecten een subjectiverende werking. De toe-eigening heeft een emancipatoir potentieel, de identificatie geeft blijk van de mogelijkheden en begrenzingen van de verbeelding via de merktekens van het tijdvak.

Maar die interpretatie kent ook een keerzijde, namelijk dat van het lichaam van de vrouw als strijdtoneel voor vrijheid, voor emancipatie. Wat er aan kleding afgelezen kan worden, is hoe vrij het lichaam van de vrouw wordt ervaren. Tegen het eind van *De jaren* beschrijft de verteller een beeld dat is blijven hangen van een vakantie aan de Costa Brava. Ze zag eerst “een vrouw die met al haar kleren aan de zee in liep, in tuniek en lange rok en met haar haren bedekt door een islamitische sluier”. Dan

⁶³ Holmes, ‘Everyday Adventures: Annie Ernaux, Colette and Popular Culture in the Feminine’, *Annie Ernaux: Socio-Ethnographer of Contemporary France*, Nottingham French Studies. University of Nottingham, Department of French, 2009, pp. 15-29, p. 28.

ziet ze dat een man met ontbloot bovenlijf en een zwemshort aan haar bij de hand houdt. “Het was een Bijbels visioen van een schoonheid waar je afschuwelijk treurig van werd”, besluit ze (205). Er zijn meerdere lezingen van die laatste opmerking mogelijk. Is het de liefde die ligt besloten in het simpele gebaar van een hand vasthouden waar de verteller treurig van wordt, een liefde die zij op dat moment mist? Zijn het haar tuniek, lange rok, en bedekte haren die afsteken tegen zijn bijna blote lijf? En waarom is die aanblik van zulke schoonheid? De passage lijkt het volgende te suggereren: de verteller herkent in het tafereel iets waarvan ze dacht dat het bij een andere tijd hoorde. Een terugkerend thema in de chronologische vertelling is de aftakelende macht van de katholieke kerk en de controle die vanuit dit instituut werd uitgeoefend op het vrouwenlichaam. Het beeld materialiseert een circulaire beweging in de geschiedenis, van de geschiedenis die niet achter ons ligt.

In het voorgaande hoofdstuk hebben we de verschillende functies van het stoffelijk geheugen en de materiële omgeving besproken. Het stoffelijk geheugen neemt in zowel *De plek* als in *De jaren* verschillende gedaantes aan. Fotografie, literatuur, dagboeken, dingen en voorwerpen, maar ook materiële omgevingen als dorp- en straatbeelden, worden allemaal opgeworpen als informatiebronnen voor het zelfonderzoek.

Het stoffelijke, het materiële is een kenmerkend onderdeel van de indirecte methode. In *De plek* schrijft de verteller dat ze in haar vertelling alleen zoekt naar objectieve tekenen van het bestaan van haar vader, en van het bestaan dat zij met hem gedeeld heeft. Het stoffelijke en het materiële situeren dit bestaan. In *De jaren* wordt dit aspect van de indirecte methode nog prominenter. In *De plek* hebben het stoffelijk geheugen en de materiële omgeving nog een representatieve betekenis, maar in *De jaren* is hun functie voornamelijk die van het inventariseren. Voorwerpen en andere tekenen des tijds situeren de opeenvolgende sociale posities van de verteller, en geven een indruk van de mogelijkheden en grenzen van de persoonlijke constitutie binnen dit tijdvak.

HOOFDSTUK 3 KLASSE

De invloed van Pierre Bourdieu: intuïtie gaat vooraf aan terminologie

In de vorige hoofdstukken behandelden we een aantal eigenschappen van de indirect autobiografische methode die *De plek* en *De jaren* hanteren. We bespraken op welke manieren de zelfonderzoeken via de pijlers van de materiële omgeving en het stoffelijk geheugen, en de materiële omgeving verlopen. In dit hoofdstuk focussen we op een andere lens waardoor de verteller haar leven bezieet, namelijk via klasse en klassendistinctie. Dit perspectief maakt het mogelijk het particuliere bestaan te interpreteren vanuit de collectieve laag van sociale structuren.

Ernaux heeft vaak gesproken over de invloed die het werk van Pierre Bourdieu op haar denken en schrijven heeft gehad. Zijn werk over de mechanismen van klassendistinctie, samen met Bourdieus eigen levensloop, sloten aan bij Ernaux' ervaring als klasse migrant. Waar klasse en klasse migratie de hoofdonderwerpen vormen van *De plek*, zijn ze in *De jaren* meer facetten waarin de vertelling is ingebed. In *De plek* is klasse de belangrijkste pijler in de interpretatie van de geschiedenis van de verteller en haar vader. In *De jaren* is het klassenperspectief niet zozeer op de schrijver zelf gericht, maar op de beeldvorming van de nieuwe onderklasse in Frankrijk. In beide teksten onderzoeken de vertellers in hoeverre zij gevormd zijn door dit klassensysteem. Dat gezegd hebbende is het de vraag wat het betekent dat het klassenperspectief vele malen sterker, of duidelijker autobiografisch getint is in *De plek* dan in *De jaren*. Laten we eerst naar de eerste kijken.

I. *De plek*: het gespleten bestaan als 'raison d'écriture'

In *De plek* worden twee karakters, twee 'typische' personages neergezet: een man uit de naoorlogse arbeidersklasse en zijn dochter, de verteller, die een klasse migrant is. De spanning tussen hun sociaal-culturele situaties is het uitgangspunt van de vertelling. In dit uitgangspunt weerklinkt Bourdieu's gedachtegoed, zowel in formeel als in inhoudelijk opzicht. Zijn concepten van 'habitus', 'habitus clivé', 'symbolisch geweld' en de verschillende manifestaties van kapitaal zijn een sterk interpretatiekader in *De plek*. Daarnaast helpen deze termen de vertelvorm van de tekst beter te begrijpen.

Van Bourdieus werk leert Ernaux een terminologie die sociale mechanismen beschrijft waarvan zij intuïtief al een notie had. Verderop in dit hoofdstuk zullen we zien hoe Ernaux de invloed van Bourdieu op haar denken en schrijven zelf formuleert, maar eerst bespreken we een aantal termen die belangrijk zijn omdat deze de intuïties van de vertellers van *De plek* en *De jaren* inzichtelijk maken. Dit zijn kernbegrippen in Bourdieus theorie die sociale dynamieken uitdrukken die van grote invloed zijn op de wordingsgeschiedenis van het subject. Er is een stroming van Franse schrijvers die speciale interesse hebben in Bourdieus sociologie omdat zij zich herkennen in zijn beschrijving van subjectivering in verhouding tot klassenverdeling, denk naast Ernaux bijvoorbeeld aan Édouard Louis en Didier Eribon. Soms is hun werk een afrekening met hun achtergrond, soms een nuancering van bestaande aannames of stereotypen over klasse en klassenverschillen. We zullen ons hier beperken tot de termen 'habitus', 'habitus clivé' en 'symbolisch geweld'.

Bourdieu's term 'habitus' staat voor het mechanisme waarin individuen hun gedrag vormen en aanpassen naargelang de cultuur waarvan zij deel uitmaken. Cultuur wordt, met andere woorden, door individuen geïncorporeerd en uitgedragen. Bourdieu definieert habitus als volgt: "The habitus, the

durably installed generative principle of regulated improvisations, produces practices which tend to reproduce the regularities immanent in the objective conditions of the production of their generative principle, while adjusting to the demands inscribed as objective potentialities in the situation, as defined by the cognitive and motivating structures making up the habitus".⁶⁴ Habitus is dus het samenhangende geheel van praktijken (*pratiques*); van gedrag, gedachten en smaak die in een onderling samenhangend, in een logisch verband staan. "It is because subjects do not, strictly speaking, know what they are doing that what they do has more meaning than they know."⁶⁵ Dat wil zeggen dat we onze omgeving niet bewust reproduceren, maar dat ons gedrag de onbewuste internalisatie van onze sociale omgeving prijsgeeft. Bovendien stelt Bourdieu dat de praktijken uiteindelijk, in meer en minder bewuste mate, ertoe dienen bestaande structuren te bestendigen. Culturele hiërarchie wordt in stand gehouden door het onderscheiden van het hogere en het lagere, en van alles wat hoort bij de dominerende cultuur ten opzichte van de gedomineerde cultuur. Zo had de vader in *De plek* "[a]ltijd de angst ergens *niet op zijn plaats* te zijn en zich te schamen" (53), en hij had ook "de overtuiging dat *je niet gelukkiger kunt zijn dan je bent*" (71). Deze overtuiging, en de gevoelens van angst en schaamte, geven de vaders internalisatie van hiërarchische klassenverschillen prijs. Want terwijl hij volgens de vertellers moeder "'nooit op een arbeider [heeft] geleken'" (30), maakt zijn gedrag de onbewuste internalisatie van zijn sociale status zichtbaar. Habitus is "history turned into nature"⁶⁶. De klassenverdeling is genaturaliseerd, zegt Bourdieu. Dat we de huidige verdeling van kapitaal als noodzakelijk beschouwen, komt niet voort uit essentiële of biologische verschillen tussen mensen, maar uit de historische omstandigheden die tot deze verdeling leidden. Bourdieu demonstreert dat klassenverschillen zijn niet noodzakelijk, maar cultureel bepaald zijn.

Een veelzeggende verwijzing in *De plek* illustreert hoezeer subjectivering en culturele bepaling in elkaar overlopen. Eerder is *Le Tour de la France par deux enfants* al kort genoemd. Dit is een zeer typische en belangrijke intertekst van *De plek*. Jacques en Mona Ozouf leggen in hun artikel '*Le Tour de la France par deux enfants: The Little Red Book of the Republic*'⁶⁷ uit wat het sociaal-historische belang van dit boek is. De Ozoufs beschrijven de achtergrond waarin het boek verscheen, en het turbulente leven van de vrouw die het in 1877 schreef, Mme Fouillé. *Le Tour de la France par deux enfants* werd gelezen op basisscholen en gecombineerd met een lerarenhandboek. In het handboek stonden vragen die onderwijs naar aanleiding van de verschillende passages in het boek moesten bespreken. Door die methode deden kinderen de kennis op die elke Franse burger moest hebben.⁶⁸ Het boek had een postnapoleontische boodschap: Frankrijk vaart wel bij een Republiek, niet bij een monarchie. Mme Fouillé's echtgenoot omschreef Frankrijk als "forty million wills with mutual commitments to one another".⁶⁹ Mme Fouillé's vanzelfsprekende vertrouwen in dit 'quasi-sociaalcontract' maakt haar, schrijven de Ozoufs, blind voor klassenrelaties.

De plek lijkt in te spelen op een sentiment dat de Ozoufs in hun artikel aankaarten. "What most irritates anyone who reads *Le Tour de la France* today is Mme Fouillé's paternalism, her ingenuous remarks on the gentle ways of the poor, her extraordinary equanimity in describing child labor in factories, her refusal to envision exploitation (the definition of which falls to a scoundrel), and the way she strives to make each individual accept his or her fate".⁷⁰ De algehele toon van het boek en geeft de indruk dat er alleen een zekere mate van begrip en goede wil nodig is om aan sociale

⁶⁴ Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977, p. 78.

⁶⁵ Bourdieu, *ibid.*, p. 79.

⁶⁶ Bourdieu, *ibid.*, p. 78.

⁶⁷ Ozouf, Mona en Ozouf, Jacques. '*Le Tour de la France par deux enfants: The Little Red Book of the Republic*', in *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, door Nora, Pierre, New York: Columbia University Press, 1996 [1992].

⁶⁸ Ozouf en Ozouf, *ibid.*, p. 126.

⁶⁹ Ozouf en Ozouf, *ibid.*, p. 146.

⁷⁰ Ozouf en Ozouf, *ibid.*, p.145.

achterstand tegemoet te komen.

De citaten in *De plek* uit *Le tour de la France* geven inderdaad een indruk van die berusting en acceptatie. De eerste regel die de verteller citeert is: “*Leren altijd tevreden te zijn met je lot*” en “*Het mooiste in de wereld is de liefdadigheid van de armen*” (25). Verspreid over de tekst zijn er andere typische uitspraken in dit thema. Zo lezen we bijvoorbeeld dat de vader op zijn twaalfde begon met werken op een boerderij en geen eten kreeg als hij niet gewerkt had, waarop hij zei ““Je stond er niet bij stil, het was voor iedereen hetzelfde”” (25), en “*Er waren mensen die er nog ellendiger aan toe waren dan wij*” (39). Deze voorbeelden geven een indruk van het mechanisme van internalisatie. De boodschap die werd uitgedragen vanuit het culturele instituut van de school, of in ieder geval gericht was aan kinderen, installeerde een sentiment in de gedomineerde klasse die hun benadeelde positie volledig neutraliseert.

Het personage van de verteller is verder met name getekend door eigenschappen die horen bij de situatie van een klassenmigrant. Zo beschrijft de verteller wat haar vader leuk vond: “Schuine moppen, in bedekte termen. (...) Hij was altijd bereid me naar het circus, naar *domme* films of naar het vuurwerk mee te nemen. Op de kermis stapten we in de spooktrein of de roetsjbaan en gingen we naar de dikste vrouw van de wereld en de Lilliputter kijken” (59). De eigenschappen en anekdotes fungeren als sociologische gegevens, die de verteller inzet om vanaf een afstand de kloof die tussen haar en haar vader is gegroeid inzichtelijk te maken. Het volgende fragment illustreert hoe de vertelling die subtekst in een anekdote verpakt. “Ik heb een tijd lang in Londen gezeten. Vanuit de verte werd hij [mijn vader] voorwerp van een overtuigende, abstracte tederheid. Ik begon voor mijzelf te leven. Mijn moeder schreef me geregeld een verslag van wat er in de buurt voorviel. (...) Mijn vader zette zijn naam eronder. De brieven die ik terugschreef hadden ook de toon van een officieel verslag. Ze zouden iedere stilering ervaren hebben als een manier om hen op afstand te houden” (83). Nu ze eenmaal het huis heeft verlaten en zich heeft ingevoerd in andere praktijken, lukt het de verteller, noch haar ouders, om hun sociale positie weg te denken in hun communicatie.

Bourdieu, zelf een klassenmigrant, omschreef in zijn laatste lezing, *Esquisse pour une auto-analyse*, deze situatie door de term ‘*habitus clivé*’: “un très fort décalage entre une haute consécration scolaire et une basse extraction sociale, c’est-à-dire l’*habitus clivé*, habité par les tensions et les contradictions”.⁷¹ Deze specifieke situatie van gespletenheid, de situatie van afstand, is op verschillende manieren bepalend voor *De plek*, voor zowel het perspectief als de vorm en stijl. Ernaux schreef een korte uiteenzetting, ‘*Raisons d’écrire*’,⁷² over de invloed van Bourdieu op haar denken en schrijven, met speciale aandacht voor de ontstaansgeschiedenis van *De plek*. In *De plek* zal Ernaux’ verteller uiteindelijk stellen dat de roman geen geschikte vorm voor het portret van haar vader zou zijn (19). In plaats daarvan ontwikkelt zij een afstandelijke, op Bourdieu’s beginsels geïnspireerde sociologische insteek. De keuze voor deze insteek wordt nader toegelicht in ‘*Raisons d’écrire*’. Daarin schrijft Ernaux dat haar kennismaking met Bourdieu’s werk een kentering in haar denken, schrijven en leven teweegbracht. “Les interrogations abstraites, qui suis-je, qu’est la société, la liberté, devenaient ‘pourquoi suis-je à cette place’, de façon concrète. Dans le bouleversement - au sens précis du terme, celui d’un renversement total de perspective, d’un retournement de l’être - j’étais contrainte d’objectiver mon vécu secret, de comprendre la violence symbolique qui s’était exercée sur moi”⁷³.

Volgens Bourdieu’s theorie van klassendistinctie gaat het bestendigen van hiërarchische culturele verschillen samen met wat hij ‘symbolisch geweld’ noemt. Met deze term, die voor het

⁷¹ Bourdieu, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*. Raisons d’Agir, 2004. P. 127 Geciteerd door Cruickshank, Ruth. “‘Une Immigrée de l’intérieur’ and ‘Les exclus de l’intérieur’: Distinction, spectacle and symbolic violence in *Journal du dehors* and *La vie extérieure*”, *Nottingham French Studies*, vol. 48, no. 2, 2009, p. 80.

⁷² Ernaux, Annie. ‘*Raisons D’écrire*’, *Nottingham French Studies*, vol. 48, no. 2, 2009, pp. 10–14, <https://doi.org/10.3366/nfs.2009-2.003>.

⁷³ Ernaux, *ibid.*, p. 11.

analyseren van Ernaux' teksten zeer relevant is, legt hij bloot hoe dat bestendigen werkt. Onder de term symbolisch geweld begrijpt hij het meestal passieve proces waarin de dominerende klasse haar hiërarchische kaders oplegt aan de gedomineerde klasse. Deze kaders geven de minderwaardige positie van de gedomineerde klasse de illusie van noodzakelijkheid, of rechtvaardigheid. De gedomineerde klasse integreert, met andere woorden, het kader waardoor ze gelooft in haar eigen minderwaardigheid. Bourdieu beschrijft als volgt: "La reconnaissance pratique par laquelle les dominés contribuent souvent à leur insu, parfois contre leur gré, à leur propre domination en acceptant, par anticipation, les limites imposées".⁷⁴

Symbolisch geweld is een thema, maar is ook verwerkt in de formele kenmerken van *De plek*, bijvoorbeeld in het gedistantieerde vertelperspectief. Het schrijven van dit boek impliceert het participeren in de wereld van de literatuur, het betekent dat de verteller uit de wereld van haar ouders stapt, en in die wereld die hun cultuur als minderwaardig beschouwt. De overgang tussen deze twee werelden heeft voor de verteller meer dan één betekenis. Met een eerste betekenis wordt de lezer al in de epigraaf geconfronteerd, namelijk met het gevoel van verraad. De epigraaf van *De plek* is een citaat van Jean Genet: "Ik opper de volgende verklaring: schrijven is het laatste redmiddel, wanneer je verraad hebt gepleegd". Daartegenover staat de opvatting van literatuur als wapen in de strijd tegen sociale onrechtvaardigheid,⁷⁵ de opvatting die Ernaux onderschrijft en die geldt als het algemene project van haar schrijven.

De manifestaties van het symbolisch geweld dat de verteller heeft ervaren, en haar vader zien ondergaan, vormen sleutelmomenten van de vertelling. Het symbolisch geweld waar het in *De plek* mede om draait is van een bijzonder soort, namelijk dat wat plaatsvindt tussen verteller en vader. Eerder zijn al vormen van symbolisch geweld aan bod gekomen in zeer sprekende fragmenten. Bijvoorbeeld bij het fragment waarin beschreven wordt dat de moeder van de verteller de winkel draaiende houdt terwijl haar echtgenoot op zijn sterfbed ligt (13), het moment dat de grootvader zijn wroeging omtrent zijn ongeletterdheid uit in huiselijk geweld (21), en natuurlijk in de beschrijving van het bibliotheekbezoek waarmee de vertelling zo goed als eindigt (104-105). In al deze voorbeelden is de verteller getuige van het symbolisch geweld dat haar vader wordt aangedaan. Maar de situatie wordt complexer al naargelang de verteller afstand neemt van haar vaders arbeiderscultuur en toegang krijgt tot de intellectuele cultuur.

II. Via de "angst voor het verkeerde woord" naar een afstandelijk schrijven

Van Bourdieu leert Ernaux het creëren van een wetenschappelijke afstand in haar schrijven. Ze beschrijft in 'Raisons d'écrire' dat Bourdieus wetenschappelijke benadering een realiteit onthulde die voorheen alleen tot 'het intieme terrein van het geheugen' behoorde. Dat betekent dat Ernaux' werk geen toepassing van zijn begrippen is, maar een bron die haar eigen intuïties verheldert en bevestigt. In zijn werk herkent Ernaux, met andere woorden, klassenmechanismen waarvan zij al een intuïtie heeft. "Il validait scientifiquement, rigoureusement, ce qui était en moi souvenir, sensation"⁷⁶. In haar situatie van een 'transfuge de classe' was de enige houdbare narratieve positie een 'schrijven van een afstand'. Afstand wordt de eigenschap die haar situatie kenmerkt: afstand van haar ouders, afstand van

⁷⁴ Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Seuil, 1997. P. 203. Geciteerd door Cruickshank, "Une Immigrée de l'intérieur" and 'Les exclus de l'intérieur': Distinction, spectacle and symbolic violence in *Journal du dehors* and *La vie extérieure*', p. 84.

⁷⁵ Cruickshank, "Une Immigrée de l'intérieur" and 'Les exclus de l'intérieur': Distinction, spectacle and symbolic violence in *Journal du dehors* and *La vie extérieure*', p. 80.

⁷⁶ Ernaux, 'Raisons d'écrire', p. 12.

haar oorspronkelijke cultuur, maar ook afstand van de cultuur die haar in staat stelt te schrijven⁷⁷.

Ernaux haalt in haar reconstructie van de ontstaansgeschiedenis van *De plek* een citaat aan uit *Méditations pascaliennes*, waarin Bourdieu spreekt over een ‘onpersoonlijke bekentenis’. Ze schrijft dat deze term haar werk vanaf *De plek* het beste typeert. In haar autobiografische literatuur vanaf *De plek* nemen haar vertellers een onpersoonlijk perspectief in, gespeend van de emotionele reflecties die we gewoonlijk van het genre gewend zijn. In plaats daarvan worden de persoonlijke ervaringen gerapporteerd “avec un statut d'extériorité, comme des choses indépendantes du *je* qui les énonce”⁷⁸. Dit laatste noemt Ernaux minder onpersoonlijk dan wel ‘transpersoonlijk’. Daarmee wil ze zeggen dat het perspectief particulier is, maar wel universeel particulier, opgenomen in een socio-historische context van individuele ervaring. De afstand waarvan Ernaux zich bedient is zowel een stijlmiddel als een heuristisch middel. Door het perspectief in te nemen van een etnoloog of socioloog, wordt het onderwerp van de vertelling niet de persoonlijke ervaring, maar de mechanismen die de persoonlijke ervaring vormgeven. In *De plek* interpreteert de verteller de relatie met haar vader via de praktijken; via gedragscodes, de manifestaties van de geïnternaliseerde sociale waarden. En de breuk die hun relatie kleurde, wordt dan ook via die praktijken inzichtelijk gemaakt.

De verteller treedt door onderwijs en huwelijk toe tot de kleine burgerij. Vanaf dan wordt haar situatie getekend door de ‘habitus clivé’, door de gespletenheid tussen haar oorspronkelijke cultuur, en haar huidige cultuur. Pas wanneer, of eigenlijk juist wanneer haar vader sterft, wil ze schrijven over de afstand die vanaf haar puberteit, de periode waarin intellectueel presteren een steeds belangrijker onderdeel van haar leven vormt, tussen hen is gegroeid. Ze wil schrijven over “[e]en klasseverschil, maar van een bijzonder soort, waarvoor geen naam bestaat. Zo iets als een onmogelijke liefde” (19).

De interpretatie van deze bijzondere soort van klassenverschil vindt Ernaux zelf bij Bourdieu, hoewel hij de term ‘habitus clivé’ pas later bedacht. De gespletenheid die ‘habitus clivé’ uitdrukt is precies wat de situatie van de verteller kenmerkt. Dit wordt aan het eind van de vertelling nog eens benadrukt in een losse zin, zonder verdere toelichting: “Ik herinner me de titel van een boek, *Grenservaring*. Mijn teleurstelling toen ik het begin las, er werd alleen over metafysica en literatuur gesproken” (106). De plaatsing van deze opmerking, tussen bespiegelingen op het klassenverschil tussen verteller en vader, suggereert dat de ‘grenservaring’ waarover de verteller een boek hoopte te lezen refereert aan de ‘habitus clivé’.

De ‘habitus clivé’ kenmerkt de vertellers situatie vanaf haar schooltijd, het is immers via onderwijs dat ze zich voor het eerst losmaakt van haar ouders. Het volgende citaat illustreert hoe haar situatie gesplitst raakte: “Dit portret [van vaders eetmanieren] had ik vroeger op school in een opstel kunnen schetsen, als het beschrijven van de dingen die ik kende niet verboden was geweest” (63). Het dagelijks leven van de arbeidersklasse is buitengesloten van de onderwijscultuur. De vader, minderwaardig volgens die cultuur, vertoont zich dan ook niet op school, hetgeen een vertrouwelijkheid met die wereld zou uitstralen “waarop hij geen recht meende te hebben” (68). Tijdens haar schooltijd begint haar naaste omgeving de verteller te bevreemden. Door onderwijs en klasgenootjes komt ze in aanraking met nieuwe praktijken en bijbehorende smaak. Haar vaders arbeiderscultuur wordt op afstand geplaatst. “Mijn vader hoorde voortaan thuis in de categorie van *eenvoudige* of *bescheiden lieden* of *simpele zielen*. Hij durfde me geen verhalen over zijn kinderjaren meer te vertellen. En ik praatte niet meer over wat ik op school leerde” (73). Net als in Bourdieu’s theorie staat de school symbool voor de institutionalisering van cultureel kapitaal.

De verteller wordt op school ingevoerd in nieuwe gedragscodes die aansluiten op haar nieuw verworven kapitaal, en dat maakt het klassenverschil met haar vader steeds groter. Een domein waarin dit proces zich manifesteert is dat van de taal. Eerst lijkt het nog iets onschuldigs. “Hij vond het leuk,

⁷⁷ Ernaux, *ibid.*, p. 12.

⁷⁸ Ernaux, *ibid.*, p. 13.

als ik hem strikte vragen stelde. Hij stond er een keer op dat ik hem een dictee gaf om me zo te bewijzen dat hij goed kon spellen” (67). Maar naarmate de verteller via onderwijs de habitus van de intellectuele klasse steeds meer internaliseert, begint ze haar vaders gewoonten te corrigeren, zoals ze dat op school heeft geleerd. “Ik meende altijd gelijk te hebben, omdat hij niet kon *discussiëren*” (76). Taalgebruik vormt een terugkerend onderwerp van conflicten tussen hen. De verteller herinnert zich dat taalgebruik, en alles wat daarmee te maken had, aanleiding werd “tot verbittering en pijnlijk gekibbel, veel meer nog dan het geld” (59). Taal is een subcategorie van de verschillende vormen van kapitaal die Bourdieu in *La Distinction* onderscheidt in economisch, cultureel en sociaal kapitaal. Linguïstisch kapitaal is een vorm van sociaal kapitaal. Vocabulaire, retorisch vermogen, maar ook hiërarchische regels vallen onder deze subcategorie. In linguïstisch kapitaal wordt klasseonderscheid manifest, zoals *De plek* ook illustreert.

De verteller beschrijft dat in tegenstelling tot conversaties buitenshuis, die correct en beleefd gevoerd dienden te worden, het gezin binnenshuis altijd op een korte moppertoon met elkaar sprak. Dit onderscheid geeft een spanningsveld weer, want het toont de incorporatie van de minderwaardigheid. Het grote belang dat vader hecht aan correct en beleefd taalgebruik komt precies voort uit de moeite waarmee hij dit op zijn ouders, die alleen dialect spraken, heeft moeten bevechten. Zo heeft het “hem altijd onmogelijk geleken dat je ‘netjes’ kon praten zonder er moeite voor te doen. (...) al kon je thuis dan wel eens in een fout vervallen. (...) Altijd voorzichtig praten, een onuitsprekelijke angst voor het verkeerde woord dat een even slechte indruk maakt als het laten van een wind” (57). Vaders interacties met de dominerende klasse worden voornamelijk aangehaald om de tweeledige bevestiging – van binnenuit en van buitenaf – van zijn minderwaardigheid te tonen. Wanneer de verteller bijvoorbeeld een paar studievriendinnen mee naar huis neemt, wil vader vooral laten merken dat hij goede manieren kent. “Maar hij spreidde voornamelijk een zekere onvolkomendheid [sic] ten toon die zij, of ze wilden of niet, erkenden, omdat zij bij voorbeeld zeiden: ‘Dag meneer, hoe gaat-ie?’” (87).

Een andere manier waarop klassenonderscheid door taalgebruik naar voren komt, is via de ontvankelijkheid voor stijlmiddelen als ironie. Ironie komt in de vertelling maar enkele keren voor, maar deze voorbeelden geven samen toch een veelzeggende indruk van de groeiende kloof tussen vader en verteller. De toon van de verteller is zo min mogelijk gestileerd. Met de sobere stijl probeert de verteller enerzijds te voorkomen dat de arbeiderscultuur van haar ouders romantische of stigmatiserende associaties oproept – zoals het geval is wanneer bijvoorbeeld het boerenleven wordt beschreven. De sobere stijl is anderzijds instrumenteel in haar streven naar een representatieve weergave van de wereld van haar ouders. “En”, schrijft de verteller, “in die wereld had een woord nooit meer dan één betekenis” (41). En even later: “Ironie was iets onbekends” (59). Terugblikkend constateert ze dat ze lange tijd de beleefde gewoonten van de intellectuele klasse heeft gezien voor wat ze zijn. “Ik heb er jaren over gedaan om die uiterste voorkomendheid waarmee goed opgevoede mensen zelfs iemand gedag zeggen te ‘begrijpen’. (...) Later heb ik gemerkt dat al die met zo’n levendige belangstelling gestelde vragen en die glimlachjes even weinig betekenden als met je mond dicht eten en onopvallend je neus snuiten” (66). De verteller begint met andere woorden te begrijpen dat in die andere wereld woorden wél ‘meer dan één betekenis’ konden hebben.

Het linguïstisch geweld schuilt in het gebruik waarvan de ander is uitgesloten. Ironisch taalgebruik fungeert in dit voorbeeld als manifestatie van de ongelijkwaardige positie in het sociale speelveld. Ironisch taalgebruik is exclusief, het is gericht aan de goede verstaander. En de goede verstaander is dat alleen wanneer hij in dezelfde praktijken is ingevoerd. Volgens Bourdieu is interpersoonlijk contact dan ook niet los te knippen van de sociale posities die we innemen. Hij schrijft: “when we speak of class habitus, we are insisting, against all forms of the occasionalist illusion which consists in directly relating practices to properties inscribed in the situation, that “interpersonal” relations are never, except in appearance, *individual-to-individual* relationships and

that the truth of the interaction is never entirely contained in the interaction.”⁷⁹ Ons gedrag en onze gesprekken bestaan dus niet in een vacuüm, en ook een ouder-kindrelatie is niet geïsoleerd van de sociale omgeving. Dit bewustzijn, dit bourdieusiaanse beginsel, weerklinkt in de manier waarop de verteller ironisch taalgebruik aanwendt in *De plek*.

De verteller verlaat haar ouders cultuur definitief door haar huwelijk met een man uit de kleine burgerij. Terwijl zij “die ene helft van de wereld binnen [gleed] die de andere helft slechts als decor beschouwt” (88), is haar vader onbepert gul om “het verschil in ontwikkeling en macht, dat hem van zijn schoonzoon scheidde, [te] compenseren. ‘Wij hebben niet veel meer nodig’” (88). Dat de echtgenoot zich na de bruiloft echter zelden bij zijn schoonouders laat zien legt de verteller als volgt uit. “Hoe zou een man die voortkwam uit een academisch gevormd burgermilieu, waarin men zich altijd ‘ironisch’ uitdrukte, zich kunnen vermaken in het gezelschap van *simpele zielen* wier voorkomendheid, die hij wel erkende, in zijn ogen nooit hun wezenlijke tekort, het niet kunnen voeren van een geestige conversatie, goed kunnen maken” (90). Het oordeel van de dominerende klasse – de echtgenoot die zijn schoonouders beschouwt als “*simpele zielen*” – is al geïnternaliseerd in de houding van de gedomineerde klasse – in vaders houding van onbeperte gulheid. De verteller typeert haar vader door wat zij zijn ‘schranderheid’ noemt: “Een schranderheid die eruit bestond dat hij onze minderwaardigheid inzag en tegelijkertijd verwierp door hem zo goed mogelijk te verbergen” (54). De situatie waarin de vader terechtkomt met zijn schoonzoon reproduceert de sociale ongelijkheid: de minderwaardige partij compenseert voor een tekort, maar die compensatie is ook altijd de bevestiging van het eigen tekort.

We weten echter niet of we in het vorige citaat het oordeel van de echtgenoot, of van de verteller hebben gelezen. Dat is ook niet erg belangrijk, maar wel belangrijk is dat de verteller via de blik van haar echtgenoot naar het gedrag van haar ouders kijkt. Maar ze hanteert die blik niet ondubbelzinnig. Het oordeel van haar echtgenoot beschrijft ze met een zekere koele wreedheid, met een ironische ondertoon misschien zelfs. Daarmee positioneert ze zich in een tussengebied. In haar huidige situatie van ‘habitus clivé’ laveert de verteller tussen twee culturen; de oorspronkelijke cultuur (de gedomineerde cultuur of arbeiderscultuur van haar ouders) en de verworven cultuur (de dominerende of intellectuele cultuur van haar echtgenoot).

III. Sociaal liefdesverdriet

Wat de verteller bovendien inzichtelijk maakt, zijn de gevoelens van frictie en verdriet die met de situatie van de ‘habitus clivé’ gepaard gaan. In ‘Raisons d’écrire’ beschrijft Ernaux dat de verteller van *De plek* is teruggebracht tot haar eigen ‘sociale liefdesverdriet’. Wat mij betreft moet de epigraaf, het citaat van Jean Genet waarmee de vertelling opent, ook op die manier gelezen worden: “*Ik opper de volgende verklaring: schrijven is het laatste redmiddel, wanneer je verraad hebt gepleegd*”.

Klassenmigratie als een vorm van verraad ligt als sluimerend schuldgevoel onder de vertelling, zonder dat dit expliciet wordt gemaakt. Zo overweegt de verteller op een goed moment het volgende: “Hij [vader] werd kwaad, wanneer ik over al mijn huiswerk klaagde of kritiek had op de lessen. De benaming ‘de dirk’^[80] beviel hem niet, evenmin als ‘natte his’ of zelfs ‘mijn boekjes’. En altijd de angst of MISSCHIEN DE WENS dat het me niet zou lukken” (74). Dit is de enige regel in de tekst die in hoofdletters is opgetekend en hij valt uit de toon met de rest van de vertelling. De kreet lijkt hierom eerder op een bekentenis van schuldgevoelens, van een omkering of een projectie dan op een

⁷⁹ Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, p. 81.

⁸⁰ “De dirk” was destijds scholierentaal voor ‘directeur’, en “natte his” voor natuurlijke historie, het schoolvak dat later biologie ging heten.

constatering. Het is immers juist het tegenovergestelde sentiment dat steeds terugkeert. De verteller herinnert zich later bijvoorbeeld dat vader haar ooit, “met een blik van trots [zei]: ‘Ik heb je nooit te schande gemaakt’” (87).

De laatste pagina's van *De plek* beslaan een aantal losse gedachten, herinneringen en overwegingen waarbij rouw en sociaal liefdesverdriet met elkaar in verband worden gebracht. “Hij bracht me op de fiets van ons huis naar school. Veerman tussen twee oevers, in regen en zonneschijn”; een witregel, dan: “Misschien zijn grootste trots, of zelfs de rechtvaardiging van zijn bestaan: dat ik tot een wereld behoorde die op hem had neergekeken” (105). Terwijl het woord ‘veerman’ uit het eerste citaat in eerste instantie de connotatie heeft van de dood, een verwijzing lijkt naar de mythische onderwereld, wordt zijn laveren in de tweede instantie geplaatst in de context van de gedomineerde klasse. De rouw en het klassenverdriet worden met elkaar verweven. Dit vindt voornamelijk plaats op de laatste pagina's, waarin meer ruimte aan de specifieke personages van het ouder-kindportret wordt gegeven dan de verteller van *De jaren* zal toestaan.

IV. *De jaren*: een ironische blik op de consumptiemaatschappij

Terwijl klasse in *De plek* voornamelijk een lens is waardoor de verteller haar gezinssituatie interpreteert, is klasse in *De jaren* een lens waardoor de verteller naar het ontstaan van een nieuwe gedomineerde klasse in de moderne, naoorlogse maatschappij kijkt. De verteller van *De jaren* is nauwelijks gericht op haar eigen geschiedenis als klassenmigrant, maar interpreteert de klassendynamieken die haar generatie tekenden vanuit dezelfde bourdieusiaanse beginsels als in *De plek*. Niettemin is de toonaard van haar interpretatie anders. Ten eerste is de invulling van de gedomineerde klasse verschoven van plattelandsarbeiders naar immigranten in de buitenwijken bij grote steden. En ten tweede neemt de verteller meer afstand ten opzichte van de sociale structuren die ze beschouwt. De verteller van *De jaren* bedient zich van een ironische afstand. Zij doorziet het allemaal. Zij kent de grote patronen die het leven van haar generatie tekenden en is niet bang om haar vroegere, onwetende zelf te ridiculiseren.

De vertelling in *De jaren* beslaat een tijdvak van grote technologische ontwikkelingen. In de periode van 1940 tot 2006 werden wasmachines, televisies en computers beschikbaar en betaalbaar voor het gemiddelde huishouden. Al die ontwikkelingen veranderden het dagelijks leven en de (sociale) distributie van goederen en diensten. De verteller beschrijft hoe in het nieuw aangebroken, naoorlogse tijdvak bezit en vooruitgang in een steeds nauwer verwantschap bestonden. Zo beschrijft ze hoe er in haar kindertijd werd gereageerd op de aanschaf van nieuwe apparaten: “Buren die dat soort tekens van vooruitgang bezaten, waar ze de nodige maatschappelijke status aan ontleenden, werden in het oog gehouden en benijd” (38). Wie zich die tekens van vooruitgang kan veroorloven, ontleent daar maatschappelijke status aan.

Het steeds belangrijker worden van spullen en bezit is een van hoofdthema's in *De jaren*. De vertelling illustreert hoe het dagelijks leven vanaf de tweede helft van de vorige eeuw steeds meer in beslag wordt genomen door consumptie. Even lijkt het alsof de opstanden in mei '68 een kentering in de woekerende koopziekte teweegbrengen. In die periode noemt de verteller de naam van Bourdieu voor het eerst, naast andere filosofen en sociologen als Foucault, Lacan, Chomsky en Baudrillard. Alle namen hebben een geïmpliceerde betekenis in de vertelling, maar Bourdieu is gelijk al belangrijker dan de anderen. Zo verwijst de verteller naar Bourdieus *Les Héritiers* (99), wat een belangrijke indicatie is voor het interpretatiekader van de verteller. (Dit moet in de chronologie van de vertelling dezelfde tijd zijn waarin Ernaux zelf ook voor het eerst in aanraking komt met zijn werk, zoals aangegeven in ‘Raisons d'écrire’.) De opstanden in mei '68 blijken echter niet het gehoopte verschil te

maken. In het begin van de jaren zeventig constateert de verteller: “De idealen van mei ’68 werden omgezet in spullen en entertainment” (109). Haar opmerking is een kritiek. Deze uit ze niet direct, maar via de omweg van de ironie. Ze lijkt te lachen om haar vroegere zelf, om het naïeve geloof dat alles beter zou worden. Deze opmerking is exemplarisch voor de ironische afstand waarvan de verteller zich in de gehele vertelling bedient. Via haar ironische distantie demystificeert ze de beloftes van de consumentenmaatschappij, ze demystificeert de relatie tussen het hebben van spullen en het hebben van idealen.

Bourdieu’s gedachtegoed weerklinkt in de wijze waarop de vertelling opbouwt naar een interpretatie van (het leven in) de consumptiemaatschappij. Een grote consequentie van de consumerende levensstijl is het ontstaan van een nieuwe gedomineerde klasse. De nieuwe gedomineerde klasse wordt in dit tijdvak gevormd door nieuwkomers en migranten. En deze keer wordt het klassenonderscheid gemaakt op basis van de Franse nationaliteit. *De jaren* illustreert bijvoorbeeld hoe de media bijdragen aan de perceptie en stereotypering van nieuwkomers, en hoe deze beeldvorming doorgegeven wordt van generatie op generatie. Er worden voorbeelden gegeven van uitspraken uit politieke televisiedebatten en nieuwsberichten die een indruk geven van het taalgebruik dat aan de beeldvorming bijdraagt. “De gezaghebbende stemmen zwegen over de banlieues en over de gezinnen van nieuwkomers (...) Er was weinig bekend over deze vage bevolkingsgroepen, die niet vatbaar leken voor het gelukscredo dat de maatschappij aanjoeg, die het door een ongunstig lot slecht hadden getroffen, ‘minderbedeelden’ (...) Nog steeds was het beeld van de typische immigrant de gehelmde grondwerker onder in een put in de rijweg (...), een louter economisch bestaan” (123). Kenmerkend voor de voorbeelden die er in de vertellingen worden gegeven, is het taalgebruik waarin afkomst en bezit met elkaar gecombineerd worden, zoals ook in dit citaat. De beeldvorming gaat uit van een stereotype, reproduceert het beeld van een bevolkingsgroep met maar één eigenschap: het minderbedeelde bestaan.

V. Ironie doorprikt gecodeerd taalgebruik

De aandacht die de verteller voornamelijk aan het maatschappelijk isolement van banlieue-jongeren besteedt is veelzeggend. In deze thematische lijn in *De jaren*, die halverwege de vertelling wordt ingezet, komt Bourdieus invloed het duidelijkst naar voren. Een belangrijk onderdeel uit Bourdieus theorie is het mechanisme van reproductie. Volgens dit mechanisme zijn kinderen altijd de erfgenamen van de maatschappelijke positie van hun ouders, van hun cultuur – zoveel wordt weergegeven in de titel *Les Héritiers*. Het kind reproduceert de cultuur en de maatschappelijke status van zijn of haar ouders. In *De jaren* lezen we hoe kinderen en zelfs kleinkinderen van de eerste-generatiemigrant nog steeds voor nieuwkomers worden aangezien, worden weggezet als ‘banlieue-jongeren’, en daarom als minderwaardig omdat: niet-Frans.

Volgens de beschouwingen van de verteller kunnen deze jongeren in de ogen van de maatschappij maar aan één beeld voldoen. Zo beschrijft ze: “‘Banlieue-jongeren’ vormden een afzonderlijke categorie naast andere jongeren, ze waren ongeciviliseerd, vagelijk angstwekkend en niet bijster Frans, al was Frankrijk hun geboortegrond (...). De ‘dialogo tussen de culturen’ kwam erop neer dat hun manier van praten werd overgenomen en hun accent nageaapt (...). Ze hadden een collectieve naam gekregen, de *Beurs*, waarmee tegelijk hun oorsprong, hun huidskleur en hun manier van praten werd aangeduid” (139). Verderop in de vertelling, in de jaren waarin de figuur van Saddam Hoessein en de mogelijkheid van een Derde Wereldoorlog bedreigingen vormen, groeit de angst voor de ongedifferentieerde Arabische wereld. In de Franse samenleving kanaliseert die angst zich in ongemak en argwaan ten aanzien van de jongeren uit de banlieues, in de publieke perceptie nog steeds de kinderen van de Arabische wereld, al was Frankrijk hun geboorteland (161). Ondertussen draait de

consumptiemaatschappij op hun arbeid. “Het waren informatici, secretaresses of bewakers, dat ze beweerden Fransen te zijn leek heimelijk ongerijmd, als een onrechtmatig verworven eretitel waarop ze nog geen aanspraak konden maken” (172-173). De beroepen die worden genoemd zijn indicatief voor de maatschappelijke posities waartoe de kinderen en kleinkinderen van nieuwkomers zijn veroordeeld. De nieuwe gedomineerde klasse bestaat niet meer uit fabrieks- of plattelandsarbeiders, maar vanwege de geurbaniseerde consumptiemaatschappij uit dienstverleners.

De dominerende klasse slaat de ongelijkheid gade met een passiviteit die de verteller als volgt weergeeft. “Je dacht terug aan het verwijt van je ouders: ‘ben je dan niet gelukkig met alles wat je hebt?’”, een van de spaarzame verwijzingen in *De jaren* naar de klasse waartoe haar ouders behoorden. Ze gaat verder: “Nu wist je dat alles wat je had niet volstond voor geluk. Dat was geen reden om van dingen af te zien. En dat sommigen er geen toegang toe hadden, ervan waren ‘uitgesloten’, leek de prijs die moest worden betaald, een onmisbaar quotum van mensen die werden opgeofferd om de meerderheid te laten blijven genieten van het leven” (207). In deze zin weerklinkt Bourdieus invloed het allerscherpst. Dit citaat beschrijft namelijk het mechanisme van uitsluiting dat impliciet al door de hele vertelling aanwezig was. Het citaat beschrijft wat we bedoelen met het naturaliseren van klassenverschillen. Klassendistinctie wordt voorgesteld als een onvermijdelijke eigenschap van (voortgang in) onze samenleving, en bovendien als voorwaarde voor de eigen economische positie. Die perceptie manifesteert zich in de passieve houding van de (hogere)middenklasse in de consumptiemaatschappij, zoals de verteller in het citaat formuleert. Uit de manier waarop zij dit doet blijkt overigens ook haar kritische houding ten aanzien van de consumptiemaatschappij. De verteller doorziet de onrechtvaardigheid en de passieve sociale structuren die welvaren bij klassenongelijkheid. Haar kritische perspectief manifesteert zich impliciet, via de gedistantieerde formulering en de *matter-of-factness* van haar toon. Ze ondermijnt daarmee het verhullend taalgebruik dat samengaat met de passieve houding van de hogere middenklasse. Zo legt ze, zonder uitleg of een opbouw van argumenten, de patronen bloot die klassenongelijkheid in stand houden.

De jaren geeft daarnaast een indruk van de rol die de media speelden en spelen in de afzondering van ‘niet-Fransen’. De audiovisuele media zijn zelfs een zwaarwegende bron binnen deze thematische lijn – die in *De plek* overigens afwezig is. Radio en televisie zijn culturele informatiebronnen die klassenongelijkheid in beeld brengen – en reproduceren. In de geurbaniseerde consumptiemaatschappij zijn de dominerende klasse en de gedomineerde klasse ondanks hun fysieke nabijheid verder van elkaar verwijderd. Het leven van de gedomineerde klasse speelt zich ergens anders af, ergens uit het blikveld van de middenklasse. Radio en televisie zijn de media waardoor die andere wereld binnenkomt, maar deze representatie is sterk gekleurd.

In de vertelling komen we een aantal beschrijvingen tegen van de taal en beeldtaal die zij hanteren in hun berichtgeving over Fransen ‘met een migratieachtergrond’. Het volgende fragment geeft een indruk de manier waarop de verteller dergelijke berichten opvoert. “*De Fransen zijn ongerust*, verkondigden journalisten. Volgens de peilingen – die de publieke emoties dicteerden – was onveiligheid datgene waar mensen zich het meest zorgen om maakten. Ook als het niet met zoveel woorden werd gezegd, had die onveiligheid het gezicht van een donkerhuidige schaduwbevolking” (200-201). Naast nieuwsberichtgeving beschrijft ze ook mediaoptredens waarin rechtse politici zich bedienen van slagzinnen en stijlfiguren die rechtstreeks inspelen op een klassenverschil op basis van nationaliteit. “Michel Rocard’s zinnetje over de ellende van de wereld deed de ronde alsof het een oogverblindende evidentie was, de meeste mensen doorzagen de subtekst die niet mocht worden uitgesproken, er waren zo al meer dan genoeg migranten” (172). De verteller verwijst naar een uitspraak van premier Rocard, die zei: “La France ne peut pas accueillir toute la misère du monde.” Die zin, Frankrijk kan niet alle ellende van de wereld opvangen, vertegenwoordigt meer dan de groeiende intolerantie ten aanzien van immigranten. De uitspraak is namelijk niet de constatering van

een probleem, maar biedt een rechtvaardiging van een intolerant sentiment. Het onderwerp van de referentie, de ‘subtekst’ zoals de verteller dit noemt, wordt ingegeven door het benoemen van een verschil, waar de goede verstaander rechtstreeks wordt aangesproken, verkozen boven anderen. Verderop komt deze aanspreekvorm nog eens naar voren in de context van politieke mediaretoriek. “Er werd gezwaaid met oude waarden, orde, arbeid, nationale identiteit, inclusief impliciete dreigementen die door ‘nette mensen’ wel konden worden herkend” (214). Wie de ‘nette mensen’ zijn heeft niet te maken met morele codes, maar met klasse.

Deze voorbeelden uit de vorige paragraaf sluiten aan bij de bourdieusiaanse principes die we in dit hoofdstuk behandelden. De verteller bekritiseert deze mechanismen van uitsluiting en naturalisatie door de sluier van passief taalgebruik van deze onderwerpen af te trekken. Dit is alleen mogelijk vanwege de onpersoonlijke positie die zij inneemt. Ze heeft kennisgenomen van de sociale structuren en ze doorziet de patronen die het bestaan in haar generatie vormden. In zowel *De plek* als *De jaren* zijn de principes van klassendistinctie verwerkt in de blik van de verteller. De autobiografische onderzoeken stellen de vormende onderdelen van de wordingsgeschiedenis niet als particuliere of individuele bepalingen voor, maar als culturele bepalingen.

De sociale bepalingen rondom klasse geven de vertellers van *De plek* en *De jaren* inzicht in de wisselwerking tussen de persoonlijke en de collectieve geschiedenis. Uit Ernaux’ interviews en artikelen die we bespraken begrijpen we dat de geleefde ervaring een intuïtie voor die wisselwerking heeft gekweekt. Zoals we hebben gezien is klasse in *De plek* een thema, maar ook een instrument waarmee de verteller de persoonlijke geschiedenis kan interpreteren vanuit de collectieve structuren die het leven vormen. Zo is de afstand die de verteller in *De plek* ervaart vanuit haar situatie van de ‘habitus clivé’ verwerkt in het uitgangspunt van de vertelling. De verteller leert van Bourdieu een afstand in haar schrijven te creëren die het toelaat om het persoonlijke bestaan te interpreteren vanuit de laag van collectieve structuren. In *De jaren* staan klassendynamieken meer in het teken van de tijd. Deze vertelling beslaat een tijdvak dat in het teken stond van consumptie, dat samengaat met nieuwe (manifestaties van) klassenverschillen. Niettemin vormt klassendistinctie een substantieel onderdeel van de maatschappelijke omgeving waarin de verteller gevormd wordt, en ook van de stempel die de tijd op haar leven gedrukt heeft.

CONCLUSIE

Aan het begin van mijn onderzoek heb ik de vraag gesteld wat Ernaux' autobiografische wending inhoudt. De daaruit voortvloeiende vragen waren hoe haar distantie van narratieve representatie werkt en waarom die distantie een element van etnografie bevat. Ik wilde onderzoeken in welke aspecten haar schrijfwijze afstand neemt van het particuliere perspectief, wat het doel daarvan is, en welke consequenties dit heeft voor haar schrijven, zowel qua opbouw als qua stijl.

In de voorgaande hoofdstukken besprak ik de aspecten die ik beschouw als het meest kenmerkend voor haar indirecte methode, maar we begonnen door Ernaux' werk te situeren in de traditie van het denken van het alledaagse. In die context kregen we antwoord op de vraag waarom de distantie van narratieve representatie het kenmerkende element van de etnografie bevat. Deze traditie van het alledaagse verlegde het onderzoeksgebied van ons mensbegrip op verschillende manieren. Zo veranderden opvattingen van identiteit en autonomie onder invloed van maatschappelijke omstandigheden zoals urbanisatie en globalisatie. De wereld werd daardoor tegelijk kleiner en groter. Enerzijds werden regionale verschillen zichtbaarder en bleken groter dan voorheen werd aangenomen, terwijl nationale verschillen weer eerder uitvergroot overkwamen vanwege de gekleurde waarneming van de observerende partij. Bovendien dragen de introductie van het psychoanalytische principe van het onbewuste, en de opkomst van het filosofische en sociologische denken over culturele bepaling(en) en sociale conditionering, bij aan het inzicht dat we geen autonome individuen zijn en onszelf dan ook nooit volledig kennen. Ook in de literatuur drong het besef door dat de aansturing van ons denken en handelen niet transparant is, maar altijd een bepaalde mate van obscuriteit behoudt. Dit plaatste het genre van de autobiografie in een bijzondere positie.

De regels pasten niet meer bij de nieuw verkregen inzichten over subjectivering, wat uiteindelijk het onderwerp van ieder autobiografisch schrijven is. Aan de hand van haar voorlopers kregen we eerste antwoorden op de vraag hoe en waarom Ernaux afstand neemt van het particuliere perspectief. We bespraken in deze context Sarrautes en Barthes' innovatieve werk, waarin de vorm en schrijfmethode tegemoetkomen aan het loslaten van psychologische uitdieping. En we bespraken ook Lejeunes interpretatie van Perecs autobiografische schrijven. Hoewel Ernaux maar een enkele keer naar Perec verwijst in *De jaren*, heeft Lejeunes beschrijving van Perecs schrijven mij geholpen om een bepaalde beweging in Ernaux' methode te verwoorden. Perec hanteerde een indirecte autobiografische methode en thematiseerde de vraag wat het gewone leven en de gewone dingen over ons zeggen. Door middel van inventarissen en observaties wilde hij de infrastructuren van het gewone leven naar de oppervlakte brengen, want niet het buitengewone, maar het "ondergewone" leven vormt ons bestaan. Die beweging weerklinkt eerst voorzichtig in *De plek* en later luid en duidelijk in *De jaren*. In die vertellingen hebben de vertellers net als Perec een bijna forensische aandacht voor de dingen die het decor van een situatie vullen. Dit aspect van de indirecte methode is in *De jaren* meer sturend voor de vertelling dan in *De plek*. En als we hier een onderdeel van Ernaux' indirecte methode in zien, dan zagen we wat er in *De plek* gebeurde als de eerste stap hiernaartoe. De verteller zet de dingen en de karakters neer om het gewone bestaan van haar vader te laten zien, maar bouwt niet op naar een eenduidig narratief van zijn bestaan, noch van de vader-dochterrelatie. Niettemin doet *De plek* niet altijd waarnaar het streeft ten opzichte van de neutrale weergave van vaders bestaan. Volgens mij heeft dit een duidelijke en vanzelfsprekende reden, namelijk de emotie rondom de dood van de vader. De verteller onderbreekt de vertelling met metacommentaren waarin ze schrijft dat ze haar abstractie verliest doordat ze haar vader in haar reconstructie tot leven ziet komen – niet de man die ze sociologisch portretteert, maar ze ziet háár vader, in hun gedeelde geschiedenis.

Het aspect van de indirecte methode dat in het tweede hoofdstuk aan bod kwam, was de incorporatie van het stoffelijke geheugen en de materiële omgeving in de tekst – dit waren typerende

stilstaande consequenties van het loslaten van het persoonlijke perspectief. Dit aandachtsgebied is verwant aan wat er in het eerste hoofdstuk is besproken. Het inventariseren en beschrijven van voorwerpen en de fysieke omgeving heeft in beide vertellingen een hoofdrol. Marianne Hirsch's gebruik van de term tekstbeeld aan de hand van Barthes' *De lichtende kamer* heeft me op weg geholpen om het gebruik van fotografie in *De plek* en *De jaren* onder woorden te brengen. Het hanteren van tekstbeelden in plaats van het reproduceren van afbeeldingen is een belangrijk facet van de indirecte methode, want in beide vertellingen zeer aanwezig en toonaangevend. De term tekstbeeld omschrijft een literaire techniek, waarbij de verteller een fysiek relikwie uit het verleden omschrijft en de wijze van beschrijving ons informeert over de lens waardoor de verteller naar dit verleden kijkt. Zoals Hirsch schreef, kan een lezer nooit helemaal navoelen wat iemand ziet wanneer hij of zij naar een familiefoto kijkt, maar kan deze ontsluitende blik het dichtst benaderen door deze perceptie in woorden te beschrijven. Dit middel zien we zowel in *De plek* als in *De jaren* terug, en hoewel het onderwerp van de foto's niet hetzelfde is – de tekstbeelden beschrijven de vader in *De plek* en de verteller in *De jaren* – durf ik te zeggen dat de impact op de vertellingen even groot is. Niet helemaal even groot is de aanwezigheid van verwijzingen naar literatuur en citaten van dagboeknotities. Dit is in *De plek* beperkter en meer gegroepeerd dan in *De jaren*. De intertekstuele verwijzingen in *De plek* impliceren inhoud die in direct verband staan met klasse en klassenverschillen, terwijl deze in *De jaren* een beeld geven van alle verschillende perioden en maatschappelijke rollen die de verteller beleefde. *De jaren* voegt aan de intertekstuele verwijzingen nog een betekenislaag toe. Daar beschrijft de verteller op een zeker moment haar verlangen haar leven samen te brengen in een tekst, door middel van een palimpsestmethode. *De jaren* bestaat uit de reconstructie van alle dingen die sporen hebben achtergelaten op het bestaan van de verteller en haar generatiegenoten. Ik interpreteer de intertekstuele verwijzingen dan ook op deze 'palimpsest'-manier, als inhoud die de interpretatie van haar bestaan gevormd hebben.

Het laatste hoofdstuk besprak tenslotte een belangrijke inspiratiebron voor Ernaux' denken en schrijven, namelijk Pierre Bourdieus klassentheorie. Een aantal sleutelprincipes van klassendistinctie werd besproken om de intuïties van de vertellers van *De plek* en *De jaren* in beeld te brengen. Want behalve als thema komt klasse ook terug in de ontstaansgeschiedenis van Ernaux' indirecte autobiografische methode. Dit was een belangrijk onderdeel van de vraag inzake narratieve distantie. Van Bourdieu leert Ernaux namelijk het creëren van een afstand in haar schrijven, wat haar in staat stelt af te zien van het particuliere perspectief. Deze deconstructieve beweging is een belangrijke onderliggende factor van de indirecte methode. De vertellers veronderstellen dat individueel gedrag obscuur is, en dat sociale conditionering inzichtelijk wordt gemaakt wanneer we dit gedrag beschouwen vanuit het niveau van het collectieve. *De plek* stelt deze vraag nadrukkelijk op het gebied van klasse, terwijl *De jaren* deze vraag meer inbed in een tijdsgewricht. De vertellers zijn ook altijd het meest kritisch wanneer het over klasse gaat. En die kritiek leveren ze meestal getrapt, niet direct. Alleen al door het beschrijven van klassenmechanismen wordt een wrangheid geëxposeerd waarover we normaal gesproken zwijgen.

Tot slot nog enkele gedachten waarmee ik tijdens het schrijven van dit onderzoek heb rondgelopen. Ten eerste denk ik naar aanleiding van Ernaux' eigen interviews en artikelen die we bespraken, dat *De plek* noodzakelijk was voor het ontstaan van de indirecte autobiografische methode. De verteller gebruikt hier voor het eerst een onpersoonlijk perspectief ter interpretatie van het persoonlijke bestaan. Ze gebruikt dan nog het eerste persoonsperspectief, en ondervindt ook moeilijkheden bij het collectief maken van een persoonlijke relatie. We zien daar de omkering van het directe schrijven naar het indirecte schrijven plaatsvinden. Ernaux' onderzoek dringt niet door tot de kern van het bestaan door het uitdiepen van het allersubjectiefste, maar door het innemen van het meest collectieve perspectief. Dan wordt het inzichtelijk dat wie je wordt alles te maken heeft met de sociale omgeving en met culturele bepalingen. En net zoals in het werk van Percec, maken de gewone

dingen inzichtelijk hoe die sociale omgeving en culturele bepaling eruitziet. Maar na het lezen van *De jaren*, zie ik ook dat het uitmaakt wie die gewone dingen beschrijft. De dingen zeggen altijd iets anders over het bestaan van een vrouw.

Tenslotte is er een citaat van Bourdieu dat mij houvast heeft gegeven bij het afronden van deze thesis.⁸¹ In dit citaat schrijft hij dat elke ontmoeting, elke interactie is getekend door de relatie tussen de groepen waartoe de verschillende partijen behoren. Individuele ervaringen en relaties zijn altijd meer dan dat ze op het eerste gezicht lijken, ze zijn meer dan een een-op-een-relatie. Elke ontmoeting is een manifestatie van de habitus. In het citaat herken ik de indirecte kwaliteit van *De plek* en *De jaren*. Dat is dit de kern van Ernaux' autobiografische methode. Hiermee bedoel ik niet dat klasse de kern van Ernaux' autobiografische schrijven vormt, hoewel natuurlijk op verschillende manieren toonaangevend. Ik bedoel dat de manier waarop *De plek* en *De jaren* de relatie tussen het zelf en de omgeving inzichtelijk maken, altijd gebeurt vanuit een begrip voor de omgeving als manifestaties van culturele bepalingen. Je bent in retrospectief altijd meer typisch dan je dacht dat je was, net zoals politiek, kunst, mode en voorwerpen typischer voor een tijdsgewricht zijn dat men op dat moment dacht. In het individuele denken en handelen vinden we geen toegang voor de condities die dit bestaan gevormd hebben, en dus wordt die vraag gesteld vanuit een collectief perspectief waarin alle stoffelijke, materiële, culturele en historische facetten in beeld worden gebracht.

⁸¹ "Every confrontation between agents in fact brings together, in an *interaction* defined by the *objective structure* of the relation between the groups they belong to (e.g. a boss giving orders to a subordinate, colleagues discussing their pupils, academics taking part in a symposium), systems of dispositions (carried by "natural persons") such as a linguistic competence and a cultural competence and, through these habitus, all the objective structures of which they are the product, structures which are active only when *embodied* in a competence acquired in the course of a particular history (with the different types of bilingualism or pronunciation, for example, stemming from different modes of acquisition)." Bourdieu, *Outline for a theory of practice*, p. 81.

Bibliografie

Barthes, Roland. *Roland Barthes door Roland Barthes* (vert. Michel Van Nieuwstadt). Nijmegen: SUN, 1991 [1975].

Barthes, Roland. *De lichtende kamer: Aantekening over de fotografie* (vert. Maartje Luccioni). Amsterdam: De Arbeiderspers, 1988 [1980].

De Beauvoir, Simone. *De tweede sekse*. Utrecht: Bijleveld, 1986 [1949].

Bloch, Marc en Febvre, Lucien. 'Au bout d'un an', in *Annales d'histoire économique et sociale*, 2^e année, N. 5, 1930. pp. 1-3.

Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Bourdieu, Pierre. *Méditations pascaliennes*. Parijs: Seuil, 1997.

Bourdieu, Pierre. *Esquisse pour une auto-analyse*. Parijs: Raisons d'Agir, 2004.

Braudel, Fernand. 'Histoire et Sciences sociales : La longue durée', in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 13^e année, N. 4, 1958. pp. 725-753.

Cruickshank, Ruth. "Une Immigree de l'intérieur" and "Les exclus de l'intérieur": Distinction, spectacle and symbolic violence in *Journal du dehors* and *La vie extérieur*', *Nottingham French Studies*, vol. 48, no. 2, 2009, pp. 10-14.

Ernaux, Annie. *De Plek* (vert. Edu Borger). Cingel. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985 [1983].

Ernaux, Annie. *De Jaren* (vert. Rodus Hofstede). Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 2020 [2009].

Ernaux, Annie. Nobel Prize lecture 7 december 2022. NobelPrize.org. Nobel Prize Outreach AB 2024. Geopend op dinsdag 6 februari 2024
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/ernaux/lecture/>.

Ernaux, Annie. 'Raisons D'écrire', *Nottingham French Studies*, vol. 48, no. 2, 2009, pp. 10-14,
<https://doi.org/10.3366/nfs.2009-2.003>.

Ernaux, Annie. 'Vers un je transpersonnel', 2019, bekeken op dinsdag 6 februari 2024.
<https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/>.

Fell, Alison F., en Welch, E. [ed.] *Annie Ernaux: Socio-Ethnographer of Contemporary France*, Nottingham French Studies. University of Nottingham, Department of French, 2009.

Hirsch, Marianne. *Family Frames : Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press, 1997.

Holmes, 'Everyday Adventures: Annie Ernaux, Colette and Popular Culture in the Feminine', *Annie Ernaux: Socio-Ethnographer of Contemporary France*, Nottingham French Studies. University of Nottingham, Department of French, 2009, pp. 15-29.

Lejeune, Philippe. "Making Ripples: A Reader's Chronicle" in *French Autobiography II: Texts, Contexts, Poetics*. Swansea: Walters, 1986. Print.

Lejeune, Philippe. *La mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*. Paris: P.O.L., 1991. Print.

McIlvanney, Siobhan. *Annie Ernaux: The Return to Origins*. Vol. 6. Liverpool University Press, 2013. Print.

Ozouf, Mona en Ozouf, Jacques. 'Le Tour de la France par deux enfants : The Little Red Book of the Republic', in *Realms of Memory : Rethinking the French Past*, door Nora, Pierre, New York: Columbia University Press, 1996 [1992].

Perec, Georges. *Ik ben geboren* (vert. Rokus Hofstede). Amsterdam: De Arbeiderspers, 2003.

Sarraute, Nathalie. *Tropismen* (vert. Kiki Coumans). Bleiswijk: Uitgeverij Vleugels, 2021 [1957].

Sheringham, Michael. "French Autobiography: Texts, Contexts, Poetics." *Journal of European studies* 16.1 (1986): 59–71. Web.

Sheringham, Michael. *French Autobiography: Devices and Desires: Rousseau to Perec*. Oxford: Oxford University Press, 1989. Print.

Sheringham, Michael. *Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press, 2006. Print.

Vilain, Philippe. 'Entretien avec Annie Ernaux: Une "conscience malheureuse" de femme', *LittéRéalité*, vol. 9, no. 1 (1997), pp. 66– 71.

Welch, Edward. 'Stars of CCTV: Technology, Visibility and Identity in the Work of Sophie Calle and Annie Ernaux', *Annie Ernaux: Socio-Ethnographer of Contemporary France*, Nottingham French Studies. University of Nottingham, Department of French, 2000, pp. 55-67.