

Fall 2018

La réémergence du sujet dans le récit français après mai 1968

Seyed Farzad Salamifar
University of Iowa

Copyright © 2018 Seyed Farzad Salamifar

This dissertation is available at Iowa Research Online: <https://ir.uiowa.edu/etd/6634>

Recommended Citation

Salamifar, Seyed Farzad. "La réémergence du sujet dans le récit français après mai 1968." PhD (Doctor of Philosophy) thesis, University of Iowa, 2018.
<https://doi.org/10.17077/etd.a34h-tsgw>

Follow this and additional works at: <https://ir.uiowa.edu/etd>

Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

LA RÉÉMERGENCE DU SUJET DANS LE RÉCIT FRANÇAIS APRÈS MAI 1968

by

Seyed Farzad Salamifar

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the Doctor of Philosophy
degree in French and Francophone World Studies in the
Graduate College of
The University of Iowa

December 2018

Thesis Supervisor: Professor Michel Laronde

Copyright by
Seyed Farzad Salamifar
2018
All Rights Reserved

To my family:
Goli, Issa, Masoud, Ehsan, Shahrzad, Jenna

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank:

Michel Laronde whose mentorship was a unique source of intellectual insight and moral support throughout the writing process.

The Graduate College at the University of Iowa, for generously providing me with the

Ballard and Seashore Dissertation Fellowship and the T. Anne Cleary International Dissertation Research Fellowship which supported this work. I would like to thank especially Shelly Campo, Donna Welter, Jennifer Crawford, and Anne Sparks from the Graduate College for their invaluable support.

Cynthia Laborde, my friend and peer mentor.

Je tiens à remercier également Lise Egreteau, Martine et Marine Gaboreau, Romain Pillier et Dominique Brunet *qui m'ont fait connaître une France charmante et accueillante.*

My partner Jenna Spiering who is my Home in exile and my shelter from a world of mauvaise foi.

ABSTRACT

“Identity” constitutes one of the most debated theoretical concepts in the domain of postcolonial studies. Scholars often have a historical perspective for examining the question of identity in contemporary literary works. In fact, in the last three decades of the 20th century, we notice a significant increase in the number of literary works of an autobiographical and biographical nature. In the contemporary literature, the predominance of “personal narratives” in which reflect on identity, could be attributed to the heightened sense of individuality, which in turn results from the failure of Grand Ideologies, the mass migrations triggered by the processes of decolonization, the alienation of the consumerist society, and the fundamental redefinition of gender roles in the latter half of the 20th century.

But during this period, there is also a parallel epistemological shift that takes place, and which is sometimes downplayed in the historical approach of the postcolonial studies. The episode in the history of ideas, known as “the death of the Subject,” is commonly associated with the structuralist movement in the 1950s and 60s. Structuralists argued that the human mind is traversed by omnipresent structures that play a much more significant role in the creative process than the conscious mind. In the case of language for example, it is not *we* who make use of the language, but rather, it is the language that evolves and produces itself through our mental structures. With language, human agency is also questioned in literary creation. As a result, literary critics take issue with such notions as “self,” and “self-writing,”-or autobiography. In France, the New Novel was the locus for the literary representation of structuralist theories, and played an important role in the formalist movement of the 1950s and 1960s. Using various techniques, the New

Novelists sought to annihilate the anthropocentric narration or otherwise underscore the passive experience of reality by the Subject. The result was a highly formalist type of novels, predominant in the 50s and 60s, drawing mostly an elite intellectual readership.

But May 1968 events marked a departure from the structuralist ideology in general, and the literary esthetics of the New Novel in particular. This political, social, and cultural upheaval in France was a ramification of the global student movement against institutional apparatuses and different forms of political establishment. In France, it was also a reaction to the elitist academism that denied the “human,” and to a literary expression that negated individuals and their personal stories. May 1968 protests objected to the monopoly of elite institutions on discourse and knowledge, and that they aspired to a “democratization” of discourse. The increase in the number of autobiographical and biographical works after 1970s, could therefore be viewed as a dialectical response to the formalism of the New Novel.

This epistemological shift opened up the discursive space for narratives of “self” and “identity.” These narratives document a highly subjective experience of reality in a rapidly-changing world. Most importantly, they reflect the preoccupations of the contemporary individual as well as the transformations of the social life, and as such, narratives of family, exile, sexuality, and quotidian abound. The personalization of the experience goes so far as to call into question the very meaning of reality and History, and thus the “referential” genres autobiography and biography are new writing practices “autofiction” and “biofiction” which maintain an ambiguous rapport with the referential reality.

PUBLIC ABSTRACT

“Within weary-hearted Me, I know not who is / For I am silent and he wailing and aflutter” wrote Hafez, the fourteenth-century Iranian poet. From writing journals at our adolescent desk, to the insomniac nights of our stressful adulthood, numerous are the occasions in which we become aware of this immutable inner voice, which sometimes pursues its own train of thoughts independently from us, but which always drags us with it.

This voice could be assimilated to what the French Structuralists in mid-20th century believed to be the “language.” They believed the human mind to be traversed by “structures” and therefore downplayed its active role in the process of literary creation. Furthermore, the absence of human from language also meant questioning the validity of autobiography and biography as literary forms. Attempts by authors and critics to demonstrate these theories in the literature gave rise to a form of novel which was difficult to read and also notoriously “anti-humanist,” because it not only did reject the idea of “self-writing,” but it was also disconnected from the quotidian.

This research demonstrates how the socio-political unrests of May 1968 in France were also a reaction to theoretical elitism which had monopolized the forms of artistic expression including the novel. The same way that knowledge was becoming increasingly exclusive to the elites and increasingly inaccessible to the public, the same way the common man and his concerns were disappearing from the discourse among theories and formal experimentations. Following this period, we witness a proliferation of autobiographical and biographical works as well as other nascent forms of narrative focused on personal life experience.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION	1
Présentation des chapitres.....	6
CHAPITRE I : À PROPOS DU SUJET.....	10
« Auteur » ou « écrivain »	12
Origines linguistiques du Structuralisme.....	17
La crise du Sujet et le Nouveau Roman	23
CHAPITRE II : AU TOURNANT DE MAI 1968	43
CHAPITRE III : L'ESSOR DES RÉCITS DU SUJET DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE	61
Sexualité et homosexualité	71
L'Histoire et l'histoire personnelle	79
Le quotidien et le réel	93
CHAPITRE IV : SOI-MÊME COMME UN AUTRE : DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOFICTION	101
Variations autobiographiques	110
La vraisemblance	119
<i>Sujet Angot</i> de Christine Angot.....	122
CHAPITRE V : FICTIONS BIOGRAPHIQUES : L'AUTRE COMME SOI-MÊME	131
<i>Vies minuscules</i> et fictions biographiques	133
CONCLUSION.....	148
REFERENCES	156
Articles.....	162

INTRODUCTION

Cette recherche rend compte du contexte historique et épistémologique qui a favorisé l'émergence—pendant la deuxième moitié du XX^e siècle—de plusieurs formes romanesques nouvelles ayant engendré une multitude d'appellations nouvelles : « autofiction », « biofiction », « égo-littérature », « mytho-biographie », « littérature de l'aveu », « récit de soi », « écriture de l'Autre » ... Qu'ils traitent de soi ou de l'Autre, qu'ils restent entièrement ou partiellement fidèles à la réalité vécue, ces récits ont tous cela de particulier qu'ils « racontent l'histoire d'une personne ». Afin d'envisager dans son contexte ce phénomène que j'appellerai pour le moment « la littérature du Sujet », je me propose alors d'examiner l'importance de chacun de ces termes « personne », « histoire » et « raconter » dans ce moment particulier de l'histoire littéraire et de l'histoire de la pensée : je présenterai d'abord la place centrale qu'occupe le concept de « sujet » dans la pensée moderne française en passant en revue quelques repères dans son évolution, avant de discuter la conception particulière du Sujet chez les Structuralistes ; je discuterai ensuite comment, dans les années 1950 et 1960 et sous l'influence des Structuralistes, l'avant-garde littéraire conteste le roman traditionnel en mettant en cause la notion du « personnage » en même temps que d'autres dispositifs de la création romanesque hérités du réalisme balzacien et qu'elle considère dorénavant comme « périmés » ; finalement, je discuterai de ce qu'on appelle parfois « le retour du narratif »¹ dans les années 1980 et la manière dont ce recours aux constructions narratives

¹ Ou « retour à la narration », concept vulgarisé par plusieurs critiques contemporains, dont Dominique Viart et Bruno Vercier (*La littérature française au présent*, 2005). Pour Kibédi Varga, il constitue l'un des traits essentiels du postmodernisme littéraire (« Le récit postmoderne », *Littérature*, n°77, février 1990).

cohérentes—où s’esquissent de nouveau distinctement le narrateur, le personnage et l’auteur—s’oppose de manière dialectique à la conception de la subjectivité chez ladite avant-garde.

Des facteurs historiques, sociaux et politiques sont à l’origine de l’épanouissement de ce type d’écriture à tendance auto/biographique : les déplacements démographiques suite aux guerres mondiales et régionales—dont surtout les guerres de décolonisation qui se passent dans la sphère francophone—et les témoignages historiques, les interrogations de l’ère postcoloniale et la crise de l’identité qui s’ensuit, la redéfinition du rôle des genres et l’exploration de la sexualité, l’absence de causes idéologiques collectives. Autant de situations qui favorisent, d’une part la prédilection pour les narrations personnelles, et, de l’autre, l’individualisation du style narratif qui conviendrait à la relation de ces expériences intimes.

En effet, pour retracer l’évolution de l’écriture romanesque dans cette période, j’assume un point de vue tantôt historique tantôt théorique. Cette approche est indispensable, d’abord à cause de l’enracinement historique de cette mutation thématique et formelle du roman au tournant des années 80, et ensuite, à cause du lien particulièrement étroit que maintient la production romanesque avec la critique littéraire, la théorie critique et l’ensemble des sciences humaines dans la ferveur théorique des années 50 et 60. De fait, une remarque sur le choix de Mai 68 comme repère historique semble essentielle.

Dans l’introduction à son traité méthodologique *L’archéologie du savoir*, Michel Foucault distingue trois approches différentes à l’analyse historique : dans l’analyse de l’histoire des idées et des sciences, tantôt les historiens s’intéressent aux successions linéaires, aux périodes de stabilité et de continuité, aux grandes unités que sont—dans

l'histoire littéraire par exemple—les *périodes*, les *mouvements*, les *siècles*, les *écoles*..., tantôt ils s'intéressent à « des couches sédimentaires »¹ qui sont superposées pour former ces longues périodes. En substituant le souci de profondeur à la continuité linéaire, les historiens tâchent de distinguer les différents niveaux d'analyse, de décrocher les multiples strates de l'histoire dont chacune comporte ses unités et discontinuités propres, les scansion s'élargissant à mesure qu'on descend vers les strates les plus profondes: « Derrière l'histoire bousculée des gouvernements, des guerres et des famines, se dessinent des histoires, presque immobiles sous le regard,—des histoires à pente faible : histoire des voies maritimes, histoire du blé ou des mines d'or, histoire de la sécheresse et de l'irrigation, histoire de l'assolement, histoire de l'équilibre, obtenu par l'espèce humaine, entre la faim et la prolifération (...) »².

Cependant une autre approche à l'étude de l'histoire des *discours*³ consiste à étudier les moments de mutation et de transformation dans l'évolution des disciplines. Foucault les désigne comme des « phénomènes de rupture » : « Sous les grandes continuités de la pensée, sous les manifestations massives et homogènes d'un esprit ou d'une mentalité collective, sous le devenir têtue d'une science s'acharnant à exister et à s'achever dès son commencement, sous la persistance d'un genre, d'une forme, d'une discipline, d'une activité théorique, on cherche maintenant à détecter l'incidence des interruptions. »⁴

Foucault énumère alors la nature et la portée variée que pourraient avoir ces interruptions—actes et seuils épistémologiques, déplacements et transformations des

¹ Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Coll. Tel (Paris : Gallimard, 1969).

² *Ibid.* p. 10.

³ Dans le sens foucauldien

⁴ *Ibid.* p. 10-11.

concepts, redistributions récurrentes, etc.—pour conclure que l’orientation générale de l’histoire de la pensée est passée du continu au discontinu—c’est-à-dire l’étude des ruptures—alors que « l’histoire proprement dite, l’histoire tout court, semble effacer, au profit des structures sans labilité, l’irruption des événements. »¹

Ainsi, dans cette recherche je propose d’expliquer le choix de Mai 68 comme repère historique et en quoi cette date constitue un tournant important. En effet, les événements de Mai 68 marquent un point de rupture sur plusieurs couches de l’histoire à l’échelle *macroscopique*²: au niveau de l’histoire sociopolitique, au niveau épistémologique, au niveau de l’histoire des institutions sociales dont surtout l’université, et j’étudie ces aspects de l’histoire en ce qu’ils sont en rapport avec l’histoire littéraire, et le tournant qu’ils marquent dans l’orientation générale du *discours* littéraire, dans ses dimensions thématique et formelle. Par conséquent, ce qui m’intéresse dans Mai 68, c’est moins les événements historiques en soi que les effets plus ou moins différés que ces changements auraient occasionnés dans la vie sociale. Je m’intéresse encore moins à la représentation de ces événements dans la littérature.

Il s’ensuit quelques considérations méthodologiques. Premièrement, ce que Mai 68 représente pour ce projet, c’est surtout le cadrage historique. En isolant une période, vers la fin du XX^e siècle, où plusieurs modes d’écriture voient le jour—et où d’autres types d’écriture plutôt conventionnels retrouvent une certaine faveur auprès du public et des

¹ *Ibid.* p. 13.

² Distinction proposée par G. Canguilhem entre les « échelles micro et macroscopique de l’histoire des sciences » que Foucault reprend dans *L’archéologie du savoir*, et selon laquelle « les événements et leurs conséquences ne se distribuent pas de la même façon : si bien qu’une découverte, la mise au point d’une méthode, l’œuvre d’un savant, ses échecs aussi, n’ont pas la même incidence, et ne peuvent pas être décrits de la même façon à l’un et l’autre niveau. »

critiques—, cette date sert à délimiter la période contemporaine, sans pour autant manquer d'un certain degré d'arbitraire. En effet—et c'est la deuxième observation— malgré leur diversité qui échappe à toute catégorisation, les pratiques romanesques dans les années 70 et 80 ont cela de commun qu'elles mettent en cause l'hégémonie du roman formaliste des années 50 et 60 et en cela, cette nouvelle période se dresse en contraste dialectique avec celle qui la précède. Par conséquent, pour mettre en place le contexte de mon travail, je m'intéresse à ce contraste, et examine les tendances majeures de l'écriture romanesque de cette période à la lumière des théories de la période de la primauté du roman formaliste. Troisièmement, il s'agit d'une date emblématique plutôt que d'une rupture nette et claire. Il s'agit d'une période transitoire où les enjeux littéraires connaissent un bouleversement profond, mais dont les répercussions tantôt anticipent cette date, tantôt s'attardent à la suivre.

Il serait également possible de recourir au concept de « l'extrême contemporain » comme cadrage de cette recherche. Avec l'obsolescence de la tradition des « écoles » et des « mouvements littéraires », l'on se sert souvent de cette expression, forgée en 1989 par Michel Chaillou, pour marquer la délimitation historique de la littérature contemporaine. « L'extrême contemporain » comprendrait alors la production littéraire des dix à vingt dernières années. Mais l'ancrage historique du terme, et son imprécision lorsque considéré comme concept transhistorique, le rendent peu convenable à une analyse qui assume un point de vue évolutif sur l'histoire de la pensée et sur l'histoire littéraire. En outre, le choix de Mai 68 se justifie par l'hypothèse selon laquelle les événements de Mai 68 agissent comme symptômes des revendications populaires de l'époque en ce qui concerne la situation sociopolitique, et que ces événements incarnent le défi lancé contre

une hégémonie qui s'exerce tant à travers le discours politique qu'à travers le discours critique.

Présentation des chapitres

Chapitre I : À propos du Sujet : Le premier chapitre élabore la place primordiale qu'occupe la question du Sujet dans la pensée moderne française, et en schématise l'évolution depuis Descartes jusqu'au Structuralisme. Je discute la conception structuraliste du Sujet avant d'étudier comment cette conception se manifeste dans les théories littéraires élaborées par les nouveaux romanciers, notamment celles d'Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* et celles de Nathalie Sarraute dans *L'ère du soupçon*. J'explique comment en mettant en question les catégories narratives, les nouveaux romanciers interrogent la conception traditionnelle du personnage.

Chapitre II : Au tournant de mai 68 : Les événements de Mai 68 constituent un repère important, tant en tant que cadrage historique de la problématique que par l'influence qu'ils ont dans la réorientation du discours romanesque, et cela par le biais de la rupture qu'ils marquent dans l'évolution du discours critique. Qu'il s'agisse d'un tournant critique, d'un moment de mutation ou d'un point de discontinuité, les critiques sont d'accord pour dire que Mai 68 manifeste le refus, de la part du public, d'être simple consommateur du discours, ainsi que sa volonté de prendre une part active dans la production du discours, et ce faisant de se constituer en Sujet dans l'Histoire. Dans le deuxième chapitre, je représente la lutte autour de la parole qui fait partie intégrante des agitations de Mai 68. Je tâche de dépeindre le rôle de Mai 68 comme le moment de

transition entre la période du terrorisme théorique des années 50 et 60 et l'ouverture de l'espace discursif dans les décennies qui suivent.

Chapitre III : L'Essor des récits du Sujet dans la littérature française

contemporaine : Les années 70 et 80 connaissent donc une diversification des voix narratives et des formes romanesques. Durant la deuxième moitié du XX^e siècle des facteurs socio-politiques favorisent la revalorisation des récits personnels. Malgré la variété des expériences qu'ils relatent, ces récits ont en commun le fait de privilégier le « narré » et le « narrateur », au détriment d'une « narration » alambiquée. Je me propose donc d'envisager l'évolution de l'écriture du Sujet dans le paysage littéraire de la fin du millénaire. J'examine les tenants et les aboutissants de l'émergence de cette tendance auto-/biographique, ainsi que les développements théoriques dans le domaine de la critique littéraire notamment en ce qui concerne le genre autobiographique. Ensuite, j'examine, de manière très schématique, dans quels espaces thématiques la subjectivité contemporaine est articulée, autrement dit, quelles dimensions identitaires du Sujet ressortent dans le roman contemporain. De manière encore plus lapidaire, je récapitule quels sont les types de Sujet qui s'introduisent—sinon s'imposent--dans l'espace narratif : sujet féminin, sujet postcolonial, sujet homosexuel, sujet historique, etc. Les aspects identitaires soulignés dans les textes pourraient s'inspirer de la réalité vécue, être des projections imaginaires ou bien constituer des représentations symboliques. Si Angot raconte le viol incestueux qu'—enfant—elle a subi, les violences sexuelles que décrit Guyotat sont purement fictives, et la bestialisation du corps féminin chez Marie Darrieussecq est une représentation symbolique pour évoquer la violence sexuelle à laquelle le Sujet est soumis. Ce qui relie tous ces textes, c'est l'importance essentielle

attachée à la sexualité en tant que trait définitoire dans la conception du Sujet *sans tenir compte de la factualité ou de la fictionnalité du récit*. C'est pourquoi afin de cartographier thématiquement l'écriture du Sujet dans le roman contemporain, je sors du cadre strict de l'auto-/biographique.

Chapitre IV : Soi-même comme un autre : de l'autobiographie à l'autofiction : En m'appuyant sur les théories narratives, je distingue les variations du genre autobiographique, à savoir, l'autobiographie proprement dite, le roman autobiographique, l'autobiographie fictive avant de discuter du développement le plus récent, l'autofiction. Pour différencier ces genres voisins, j'examine la situation de l'énonciation ainsi que le rapport au réel. Je me sers de la recherche de Philippe Gasparini pour montrer l'insuffisance des théories de Philippe Lejeune pour expliquer toutes les ramifications du genre autobiographique ainsi que les ambiguïtés propres à l'autofiction. Dans mon analyse de *Sujet Angot* de Christine Angot, je montre que les catégories narratives traditionnelles—auteur, narrateur et personnage—sont des catégories idéales et non pas des catégories absolues. Je montre comment l'intertextualité et le brouillement des instances énonciatives, décèle, en réalité, la présence de l'Autre dans la narration chez Angot.

Chapitre V : Fictions biographiques : L'Autre comme Soi-même : Poursuivant la discussion sur l'état du discours médiatisé par l'Autre, j'analyse dans ce chapitre un autre développement important dans le récit contemporain—les fictions biographiques—où l'on peut encore constater le double retour : retour au récit, et retour au Sujet. La biographie constitue le point de départ dans les fictions biographiques, mais comme dans l'autofiction le principe essentiel reste le refus de l'approche documentaire et le pacte du

réel. J'analyse dans ce chapitre *Vies minuscules* de Pierre Michon pour élaborer le concept de la « subjectivité d'emprunt ». J'étudie le rapport entre le discours et le Sujet dans *Vies minuscules* à la lumière des théories de Michel Foucault sur le rapport entre l'assujettissement au discours et l'institution en Sujet.

CHAPITRE I : À PROPOS DU SUJET

Depuis Descartes, la question du Sujet constitue—avec la sexualité et l'éthique—l'une des hantises majeures de la pensée française moderne, et l'on n'hésite point, même de nos jours, à lire toutes les répercussions du Sujet dans l'œuvre littéraire à la lumière du *cogito* primordial. Mais le Sujet ne nous est parvenu qu'au bout d'une trajectoire qui est souvent décrite comme une ligne d'évolution ininterrompue remontant jusqu'à Descartes. Elle est encore plus souvent décrite comme une courbe déclinante. Si la conception cartésienne du Sujet ne suffit pas à répondre à un grand nombre d'interrogations philosophiques—surtout en ce qui concerne la théologie—elle nous assure au moins d'une chose : l'existence du sujet pensant. Ce dernier constitue le point de départ de la connaissance. Cependant tout au long de son évolution, ce terrain ferme de certitude ne cesse de s'affaiblir sous les pieds du Sujet, tant et si bien qu'on a parfois résumé la totalité du projet philosophique français après Descartes comme une réflexion continue sur le fait que celui-ci n'est pas allé assez loin dans son scepticisme, et, qu'après tout, il est resté trop optimiste.¹

Dès le début du XX^e siècle, l'unité du Sujet est mise en cause par la conception moderniste de l'homme. *À la recherche du temps perdu* de Proust est encore considéré comme l'une des meilleures manifestations littéraires du « sujet scindé » des Modernistes. Sous l'influence de Freud et de Bergson, Proust remplace la subjectivité consciente et intellectuelle de Descartes par un sujet essentiellement intuitif, soumis à l'existence immédiate qui l'environne. Cette subjectivité précède toute pensée consciente,

¹ Davis, Collin, "Modern French Thought" in *The Cambridge History of French Literature*. W. Burgwinkle, N. Hammond and E. Wilson (New York: Cambridge University Press, 2011) pp. 594-602.

et l'intellect ne fait que la suivre. Or, si l'on est encore bien loin de ce qu'on appellera plus tard dans le siècle « la mort de l'homme »¹, cette interrogation ne cesse de hanter la philosophie et la littérature françaises. Les Surréalistes quant à eux, cherchent à dépasser la censure de la pensée consciente afin de contribuer à l'épanouissement des potentiels créatifs de l'inconscient. Durant la période de l'entre-deux-guerres aussi, la question du Sujet reste une préoccupation majeure et ouvre la quête du narrateur de *Nadja* : « Qui suis-je ? ». En revanche, vers le milieu du siècle, l'Existentialisme constitue l'ultime avatar, une sorte de chant du cygne du Sujet conscient dans l'histoire de la philosophie française. Sartre replace l'homme au centre de son univers, et, bien qu'il ait peu en commun avec la subjectivité triomphante chez Descartes, le sujet sartrien réclame le pouvoir de définir son essence et de changer le monde. Mais au bout du compte, l'idéologie de Sartre reste teintée de l'idéalisme du communisme auquel il adhère, et l'anthropo-centralité de l'univers de ses projets collectifs tient moins du réalisme que de l'humanisme. Or, par son ton fataliste, par son caractère confessionnel, ainsi que par la place conclusive qu'elle occupe dans l'œuvre de Camus, l'on peut considérer *La Chute* comme une représentation du désabusement qui clôt cet épisode d'optimisme que constitue l'Existentialisme. Bientôt, l'on commence à se méfier du rapport épineux qu'établit l'Existentialisme entre l'individuel et le collectif, et à y voir une grande potentialité de mutation en instrument politique au service des idéologies totalitaires.² Ainsi, de l'individualisme héroïque de Meursault dans *L'Étranger*, et de la

¹ Assad-Mikhaïl, Fawzia, « Mort de l'homme et subjectivité », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 73^e année, no. 4 (Octobre-Décembre 1968), pp. 430-461.

² C'est le problème que Louis Althusser relèvera plus tard dans son article « L'idéologie et l'appareil idéologique de l'état » (1970). Althusser propose que le Sujet est l'« effet »

solidarité altruiste de Rieux dans la *Peste*, en arrive-t-on à la solitude décadente de Jean-Baptiste dans *La Chute*.

Le caractère « anti-humaniste » du structuralisme va à l'encontre de cette glorification de l'homme chez les Existentialistes. Dans *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss déclare que « le but dernier des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme, mais de le dissoudre. »¹ À l'encontre des Existentialistes, les Structuralistes considèrent l'homme non pas comme une entité autonome, créateur de son monde et générateur de ses valeurs, mais lui-même comme résultat des structures linguistiques, anthropologiques, psychiques, sociales et historiques qui le dépassent et qui le conditionnent. Le Structuralisme sonne le glas du Sujet cartésien.

« Auteur » ou « écrivain »

Force est de constater aussi une particularité essentielle de la vie intellectuelle française : qu'il s'agisse des Moralistes du Siècle des Lumières ou des Existentialistes, il a toujours existé en France un lien étroit entre la littérature et la philosophie au point que le mot « écrivain » en français a acquis une plus grande portée connotative que ses équivalents dans d'autres langues. Nombreux sont les philosophes français qui articulent leurs thèses philosophiques surtout dans leur production littéraire ; et d'autres qui tentent d'occulter la frontière entre le fait littéraire et le fait philosophique proprement dits. Non seulement les œuvres d'auteurs aussi divers que Diderot, Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Camus et Kristeva se trouvent à la confluence de la littérature et de la philosophie, mais en outre,

de l'idéologie, et que l'idée de soi en tant que Sujet est une illusion imposée par l'appareil idéologique de l'état.

¹ Lévi-Strauss, Claude. *La Pensée Sauvage*. Paris. Librairie Plon. 1962, p. 326.

grand nombre de penseurs attachent une grande importance à l'étude et à l'analyse du discours littéraire. Cette affinité fait qu'en France, l'œuvre littéraire de chaque époque est profondément enracinée dans son temps et reflète les plus grandes préoccupations philosophiques qui lui sont contemporaines. Le discours philosophique assume un rapport encore plus profond—et plus complexe—avec la littérature durant la période à laquelle s'intéresse cette recherche, c'est-à-dire la deuxième moitié du XX^e siècle. Cela est dû à la naissance des sciences du langage, certes, mais aussi à ce que Alain Badiou appelle une aspiration à « moderniser la philosophie » :

« (...) il y a eu chez les philosophes français [de la deuxième moitié du XX^e siècle] un profond désir de modernité. Cela voulait dire suivre de très près les transformations artistiques, culturelles, sociales et les transformations des mœurs. Il y a eu un intérêt très fort pour la peinture non-figurative, pour la nouvelle musique, pour le théâtre, pour le roman policier, pour le jazz, pour le cinéma. Il y a eu une volonté de rapprocher la philosophie de ce qu'il y avait de plus dense dans le monde moderne. Il y a eu aussi un intérêt très vif pour la sexualité, pour les nouveaux styles de vie. Et à travers tout cela, la philosophie cherchait un nouveau rapport entre le concept et le mouvement des formes. »¹

Il existe alors un désir de déplacer le concept par rapport à la vie extérieure et de définir un nouveau rapport entre le concept philosophique et la prolifération de nouvelles formes. Mais l'intimité que cherche la philosophie avec les formes nouvelles dans la vie et dans l'art, exige aussi un renouveau dans la forme de la philosophie elle-même.

¹ Badiou, Alain. « Panorama de la philosophie française contemporaine ». Conférence à la Bibliothèque Nationale de Buenos Aires, 1 juin 2004. In Badiou, Alain, 'The Adventure of French Philosophy', *New Left Review*, No. 35 (September-October 2005), p. 71.

D'après Badiou, les philosophes de cette période sont de la lignée des Surréalistes qui cherchaient à effacer la frontière entre le projet philosophique et le projet poétique—il fait notamment mention de Lacan et de Lévi-Strauss, qui fréquentaient les Surréalistes : « mais à partir des années cinquante/soixante, c'est la philosophie elle-même qui doit inventer sa forme littéraire : elle doit trouver un lien expressif direct entre la présentation philosophique, le style philosophique et le déplacement conceptuel qu'elle propose »¹. Ainsi, cette hybridité philosophique-littéraire dans la tradition culturelle française qui remonte à Pascal, se manifeste cette fois dans l'effort des penseurs de la deuxième moitié du XX^e pour renouveler la forme même du discours philosophique. On assiste alors à l'écriture spectaculaire de Foucault (on se rappelle l'incipit dramatique de *Surveiller et punir*), à la syntaxe complexe de Lacan (que Badiou compare d'ailleurs à celle de Mallarmé poète), l'écriture ouvragée de Deleuze et le travail de la langue chez Derrida. À part la place qu'occupe l'étude de la langue dans l'œuvre de chacun de ces philosophes, ils attachent une importance particulière à la stylisation de la forme même du discours philosophique.

La deuxième moitié du XX^e siècle coïncide également avec ce que Badiou appelle « le moment philosophique français ». En schématisant, il le situe entre 1943, date de publication de *L'Être et le Néant* et les dernières œuvres de Deleuze vers la fin du siècle, nommant une dizaine de philosophes dont Bachelard, Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Althusser, Foucault, Derrida, Lacan et Deleuze. Il s'agit d'un moment « créateur, singulier et en même temps universel » que Badiou compare d'ailleurs—toute proportion gardée—à la philosophie grecque classique et au moment de l'idéalisme allemand, entre

¹ *Ibid*, p. 72.

Kant et Hegel. C'est une image dialectique que Badiou fournit de la philosophie française de cette période et il fait remonter cette bifurcation à l'aube du XX^e siècle où se constituent deux courants fondamentalement différents : d'une part, la lignée de la philosophie bergsonienne qu'il appelle « une philosophie de la vie et du devenir », « une philosophie de l'intériorité vitale », et, de l'autre, « une philosophie de concept », un « formalisme conceptuel », représenté par Léon Brunschvicg dans ses *Étapes de la philosophie mathématique*, le courant dont des philosophes comme Lacan, Lévi-Strauss et Althusser prennent le relais. Il serait trop ambitieux de vouloir parcourir un corpus aussi vaste pour faire ressortir les éléments communs dans l'œuvre de chacun de ces philosophes, mais ce qui semble différencier ces deux courants chez Badiou, c'est le niveau de conceptualisation et le rapport avec le concret. Il estime que le premier courant, celui de « la philosophie de l'intériorité vitale » traite de la vie de l'homme dans la collectivité, de son identité, de son état d'être et de son devenir social, alors que la lignée du « formalisme philosophique » s'intéresse à la psyché et aux symboles et à la (trans)formation de ceux-ci au niveau *conceptuel*.

Ce qui lie ces deux mouvements d'ailleurs, c'est la question du Sujet. Pourquoi ? « Parce qu'un sujet humain est à la fois un corps vivant et un créateur de concepts ». En réalité, Badiou considère que la philosophie de la deuxième moitié du XX^e siècle est une immense discussion sur l'héritage cartésien. Il souligne l'empreinte de Descartes dans les œuvres de philosophes différents : Lacan qui parle d'un retour à Descartes, l'article de Sartre sur la liberté chez Descartes, l'hostilité de Deleuze à Descartes, etc. pour déclarer ensuite qu'« il y a, en définitive, autant de Descartes qu'il y a de philosophes français dans la deuxième moitié du XX^e siècle ». Ainsi, les deux courants philosophiques de

cette période sont deux attitudes différentes assumées envers l'héritage de Descartes, l'inventeur de la catégorie du Sujet dans la philosophie française : « Descartes est à la fois un théoricien du corps physique, de l'animal-machine, et un théoricien de la réflexion pure. Il s'intéresse donc, en un certain sens, à la physique des choses et la métaphysique du sujet. »¹ Pour Badiou, la philosophie de cette période se constitue donc comme un champ de bataille entre ces deux orientations différentes envers le sujet humain : celui-ci est « interrogé quant à sa vie, sa vie subjective, sa vie animale, sa vie organique ; il est aussi interrogé quant à sa pensée, quant à sa capacité créatrice, quant à sa capacité d'abstraction. »²

L'on peut dire que ce parcours philosophique général a particulièrement amplifié l'osmose—de longue date en France—entre le champ de la philosophie et le champ littéraire pour deux raisons : d'abord, sur le plan formel, si Badiou schématise le projet philosophique français comme une tentative de rapprocher le concept de la vie—de donner une nouvelle vie au concept pour ainsi dire—c'est en renouvelant le style même du discours philosophique que l'on cherche à atteindre ce but, de façon à déplacer, sinon à occulter, la frontière entre la philosophie et la littérature—comme il a été expliqué ici. Ceci représente une ouverture nécessaire qui dépasse les dimensions d'une simple considération formelle : le Sujet, que l'on interroge de nouveau à cette période, ne peut pas être le Sujet réflexif, la catégorie philosophique intacte héritée de Descartes, « il doit être quelque chose de plus obscur, de plus lié à la vie, au corps, un sujet plus vaste que le sujet conscient, quelque chose qui est comme une production ou une création qui

² *Ibid.*, p. 69

concentre en elle des forces plus vastes. » Il semblerait que pour Badiou, le jeu des registres, le développement du lieu d'écriture nouveau, et la tentative de rapprocher la philosophie de la littérature traduisent—au fond—l'effort pour rapprocher le concept de la vie. Outre cette aspiration des philosophes à renouveler le discours philosophique et à y introduire une certaine recherche stylistique, l'on peut considérer le développement du Structuralisme comme méthode d'analyse comme une autre cause du rapprochement de la littérature et la philosophie à cette époque, en ce que la réflexion sur la langue et le langage devient une préoccupation majeure de la philosophie et des sciences humaines.

Origines linguistiques du Structuralisme

Malgré l'application du paradigme structuraliste à des domaines aussi divers que l'anthropologie, la psychanalyse, la littérature, la philosophie et la mathématique, cette méthode trouve son origine dans le modèle linguistique de Saussure. Ce modèle reste la référence, le « socle unificateur »¹ de toutes ces ramifications dans les différents domaines des sciences sociales et humaines. Dans un après-guerre où l'on jette un regard interrogateur et parfois nostalgique sur la Belle Époque du début du siècle, on est témoin d'une propension au « retour » à la rationalité d'avant les guerres et à l'héritage positiviste de la fin du XIX^e siècle, retour à Freud, à Marx et à Saussure.

Ce dernier avait donné trois cours de linguistique générale à l'Université de Genève entre les années 1907 et 1911. À sa mort en 1915, les notes de ces cours sont réunies, dépouillées et publiées par deux professeurs de Genève, Charles Bally et Albert Séchehaye sous le titre de *Cours de linguistique générale*. Ce livre est considéré comme

¹ Dosse, François, *Histoire du structuralisme : I. le champ du signe, 1945-1966*.

l'œuvre séminale de la linguistique moderne, et d'aucuns sont même allés jusqu'à considérer Saussure comme le père fondateur du Structuralisme. Peu remarqué lors de sa parution¹, le *Cours* revient de nouveau dans les débats académiques de l'entre-deux-guerres grâce aux travaux des Russes Jakobson, Karcevski et Troubetzkoy et des Genevois Bally et Séchehaye, ainsi qu'à l'œuvre de Greimas et son article de 1956, intitulé « L'actualité du saussurisme ». Ce qui semble intéresser les linguistes chez Saussure, c'est sa conception de langue comme « système » —le terme dont il fait usage cent trente-huit fois dans le *Cours*—et qui est à l'origine de l'idée de « structure », comme les Structuralistes l'entendraient. C'est en 1928, lors du premier Congrès international de Linguistes à La Haye que le terme « structuralisme » est pour la première fois employé par Roman Jakobson.

Bien qu'on parle parfois de la « coupure saussurienne » —la rupture radicale qu'il aurait annoncée dans l'évolution des études sur les langues—il y a ceux selon qui il ne faut pas exagérer la discontinuité qu'il a marquée dans cette évolution. Selon Jean-Claude Coquet par exemple, la notion de système préexiste à Saussure et remonte au XIX^e siècle, et au-delà. Effectivement, l'œuvre de Saussure bénéficie dans une grande mesure des travaux des philologues allemands du XIX^e siècle.

Dans ses cours, Saussure se propose de fournir une solution définitive au problème posé par Platon dans *Le Cratyle*. Dans ce dialogue de logique, Platon envisage deux types de rapports possibles entre nature et culture : Hermogène considère que les noms donnés aux choses sont choisis de façon arbitraire par la culture, alors que Cratyle défend la position

¹ Il existe, entre 1916 et 1960, cinq traductions de Saussure, alors que ce nombre atteint douze pour la courte période entre 1960 et 1980.

selon laquelle il existe une relation intrinsèque, fondamentalement naturelle entre les noms et ce qu'ils représentent. Saussure donne raison à Hermogène et raffine sa position dans son postulat célèbre de « l'arbitraire du signe ». Selon Saussure, le signe est la superposition de deux composants, le signifié et le signifiant, comme le symbole. Mais alors qu'il existe un lien *naturel* entre le symbole et la réalité extérieure à laquelle il renvoie (le référent), le signe, quant à lui, représente la nature purement conventionnelle—et donc arbitraire—du rapport entre le signifiant (une image acoustique ou écrite) et le signifié. Mais la théorie de l'arbitraire du signe est loin d'être une trouvaille saussurienne, car « tous les linguistes en étaient déjà convaincus à la fin du XIX^e siècle. Tous les travaux comparatistes avaient déjà adopté le point de vue conventionnaliste et repoussé le modèle naturaliste »¹.

La nouveauté de Saussure tient plus à sa méthodologie qu'à son résultat. Partant de l'idée de la nature arbitraire du signe linguistique, il en arrive à cette conclusion selon laquelle il s'agit, en ce qui concerne la langue, d'un système fermé sur lui-même, un système qui suit un ordre interne : « La langue est un système qui ne connaît que son ordre propre »². La notion de la fermeture de la langue sur elle-même marque une inflexion importante dans l'évolution des sciences du langage, en ce qu'elle rompt avec la conception évolutionniste de la linguistique historique, cette dernière s'intéressant surtout aux lois de dérivation, aux conditions d'apparition et d'évolution, ainsi qu'aux strates multiples dans la constitution de la langue. Et c'est ce que Saussure entend par la prévalence de la synchronie sur la diachronie. Pour expliquer son approche synchronique, Saussure donne

¹ Dosse, François, *Histoire du structuralisme*, Tome I, *Op. Cit.* p. 68.

² Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, (Paris : Payot, 1986 (1972)), p. 126.

l'exemple du jeu d'échecs où l'intelligence de la partie résulte de la vision de la place et des combinaisons possibles des pièces en place sur la table du jeu à un moment donné dans le jeu. Elle est indépendante de la compréhension de l'historique du mouvement des pièces.

Le rejet de l'approche historiciste et naturaliste de la langue par Saussure et la prévalence de la synchronie sur la diachronie ont pour conséquence le dégagement de la linguistique de la tutelle historique. D'ailleurs, en décrivant la langue comme système de signes, Saussure met l'accent sur l'interopérabilité entre les signifiants et ainsi relègue le rapport signe-référent—c'est-à-dire la dénotation—au second plan dans l'analyse de la langue. Diminuer l'importance de la fonction référentielle au profit de la fonction métalinguistique de la langue a pour effet de restreindre le champ d'étude linguistique à celui d'une simple étude de code, indépendante des conditions d'évolution et du contexte social. Il peut désormais dissocier ces deux propositions, « celle selon laquelle la langue est un système de signes, et celle selon laquelle la langue est un fait social »¹, et se limiter à une étude formaliste de la langue. L'une des conséquences de cette approche immanentiste² est de dégager la linguistique du champ des études historiques et sociologiques, permettant ainsi son institution comme une science à part entière.

¹ L.-J. CAVLET, *Pour et contre Saussure*, Payot, 1975, p. 82-83. Cité in Dosse, François, *Histoire du structuralisme*, Tome I, *Op. Cit.* p. 73.

² Immanentisme : à l'origine dans la philosophie de Spinoza, c'est l'idée selon laquelle Dieu est 'immanent à', 'contenu à l'intérieur' de la nature. L'immanentisme en linguistique consiste à étudier les langues d'un point de vue purement linguistique, en s'intéressant à la forme et aux relations intra-linguistiques, excluant la « substance », c'est-à-dire les données qui ont à faire avec d'autres sciences que la linguistique : philosophie, psychologie, sociologie, etc.

Les dualités saussuriennes se trouvent dans le prolongement du système de pensée oppositionnel des Formalistes russes. Le principe sous-jacent—le *distinguo* langue/parole—englobe tous les autres : diachronie/synchronie, abstrait/concret, social/individuel, contingent/nécessaire, etc.

Selon Saussure, seule l'étude de la langue—le réservoir d'innombrables combinaisons possibles du langage—, et non pas la parole, peut faire l'objet d'une rationalisation scientifique. La mise en place de la linguistique en tant que science n'est donc possible qu'à condition de limiter son champ d'étude à la langue, et ainsi « se débarrasser des scories de la parole, du sujet, de la psychologie. L'individu est chassé de la perspective scientifique saussurienne, victime d'une réduction formaliste où il n'a plus sa place. »¹

Par conséquent, l'on peut éliminer l'homme—le sujet de la parole—de l'étude de la langue : « La langue n'est pas une fonction du sujet parlant, elle est le produit que l'individu enregistre passivement (...). La langue, distincte de la parole, est un objet qu'on peut étudier séparément. »²

Ainsi, la notion de système, la prévalence de la synchronie, présupposent un mécanisme endogène à la langue. Afin de comprendre le fonctionnement de ce mécanisme, la tâche du linguiste consiste alors à découper la langue en unités discrètes, et à étudier les différentes combinaisons possibles entre ces éléments, pour pouvoir ensuite déceler les lois régissant ces combinaisons. Le découpage se fait selon deux modes : les relations syntagmatiques, linéaires, qui s'opèrent sur un axe horizontal ; et les relations associatives, qui s'opèrent sur un axe vertical. Ces derniers constituent des rapports *in*

¹ Dosse, François, *Histoire du structuralisme*, Tome I, *Op. Cit.* p. 74.

² Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, *Op. Cit.*, p. 30.

absentia et sont à la base de la notion de paradigme qui est essentielle à la méthode d'analyse structuraliste.

Si, en ce qui concerne l'étude de la langue, la démarche de Saussure est limitative et éliminative, grâce au concept de paradigme, cette méthode devient applicable à tout système de signes. Elle constitue la base du vaste projet du structuralisme pour construire une science des signes qui intègre « toutes les disciplines s'intéressant à la vie des signes au sein de la vie sociale. »¹ C'est là où réside le programme ambitieux du structuralisme qui consiste à mettre en place un paradigme universel et à regrouper autour de ce paradigme toutes les sciences du signe.

Même dans l'application de ce paradigme aux autres domaines au-delà du champ linguistique, la négation du sujet reste le principe fondamental. Il s'agit d'une approche formaliste qui « après avoir évacué le sens, exclut le locuteur »². D'où la réputation d'« antihumanisme théorique » du structuralisme qui détrône le sujet cartésien et annonce la suprématie des structures.

Forte de ses résultats en linguistique, la démarche saussurienne a pu être mobilisée dans l'étude des autres systèmes symboliques, la mythologie, l'anthropologie, la psychologie, la critique littéraire, etc. Mais, dans l'application de cette méthode à d'autres domaines des études culturelles et des sciences humaines, le modèle linguistique reste la référence constante, et la linguistique la « science pilote ». Le structuralisme s'imposant comme le discours théorique dominant de l'époque, il en résulte, d'une part une conscience exacerbée de la chaîne parlée dans les différentes sphères des sciences humaines, et de

¹ Dosse, François, *Histoire du structuralisme*, Tome I, *Op. Cit.* p. 72.

² *Ibid.*, p. 74.

l'autre, une interrogation constante de l'agentivité de l'homme dans ses productions symboliques.

La mise en question du Sujet, et plus particulièrement, la négation du sujet de l'énonciation, ont des aboutissements dans la production romanesque au niveau des enjeux du roman, au niveau de la narration, et au niveau du texte.

La crise du Sujet et le Nouveau Roman

Ainsi, dans les années 50 et 60, on est témoin de l'inflation du discours théorique dans le domaine des sciences humaines en général, et dans le champ de la linguistique et de la philosophie du langage en particulier. Ainsi le « formalisme philosophique » discuté précédemment, trouve son prolongement dans une sorte de « formalisme littéraire » représenté surtout par l'Oulipo et le Nouveau roman¹. Le Nouveau Roman a fait couler beaucoup d'encre, et l'on a souvent dit que malgré la rupture qu'ils marquent avec la tradition littéraire précédente, les auteurs qu'on rassemble sous l'égide du Nouveau Roman n'ont jamais cherché à former une école littéraire. Leur unité consiste en ce contre quoi ils s'insurgent, l'héritage du réalisme balzacien, ainsi peut-être qu'en la maison d'édition qui publie leurs œuvres, plutôt qu'en un projet esthétique et littéraire unique. D'où la publication, à cette époque, des traités sur les principes de l'écriture

¹ Il est à souligner qu'ici je parle surtout du Nouveau roman des années 60. Dans son évolution, le Nouveau roman « a mis beaucoup d'eau dans le vin » de son dogmatisme théorique. (« Y a-t-il encore un roman français ? » *Esprit*, No. 101 (5) (Mai 1985), pp.111-115) Les œuvres des plus ardents nouveaux romanciers connaissent une inflexion importante entre 1975-1984, marquée surtout par une désaffectation à l'égard de la théorie. Les écrits ultérieurs de Sarraute et de Robbe-Grillet n'ont rien à voir avec les théories qu'ils défendaient dans *L'Ère du soupçon* et dans *Pour un nouveau roman*. Robbe-Grillet se tourne vers un roman poétique et fantastique (*La belle captive* et *Le projet pour une révolution à New York*) et Sarraute publie *L'Enfance*.

romanesque, où plusieurs de ces écrivains développent leurs thèses sur l'esthétique du roman. Jean Ricardou (*Problèmes du Nouveau roman*, 1967), Nathalie Sarraute (*L'Ère du soupçon*, 1956), Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, 1956-1963), et Michel Butor (*Essais sur le roman*, 1964), sont tous à la fois théoriciens du roman et romanciers. On désigne parfois ces auteurs comme « les dernières avant-gardes »¹, désignation qui reflète, d'une part, comment ils s'inscrivent dans l'esthétique moderniste, et d'autre part, comment ils sont les derniers représentants du modernisme en tant que projet littéraire dans le domaine français. Illisibilité, préoccupation avec la matière artistique et les soucis formels, une sorte d'intellectualisme élitiste clos, autant d'éléments de l'esthétique moderniste qu'on retrouve chez les nouveaux romanciers, mais aussi et surtout le fait de développer un grand corpus théorique et de s'appuyer sur lui. L'œuvre romanesque (et cinématographique) d'un Robbe-Grillet par exemple, est jalonnée par les articles théoriques qu'il publie et dans lesquels il conteste les principes fondamentaux de la création romanesque traditionnelle. Un certain nombre de ces articles est ultérieurement réuni dans un volume intitulé *Pour un nouveau roman*, une sorte de manifeste du Nouveau Roman. Il en est ainsi pour Jean Ricardou et Nathalie Sarraute qui écrivent à la fois sur le Nouveau Roman et des Nouveaux Romans.

Il en résulte un entrelacement si étroit entre le roman et le discours théorique sur le roman que la production romanesque de ces auteurs deviendrait le locus de démonstration et de mise en pratique de leurs théories. Par conséquent, et sous l'influence, aussi, de la linguistique ainsi que des théories structuralistes, le roman devient comme un espace

¹ Viart, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française : romans et récits depuis 1980* (Paris : Armand Colin/ CNDP, 2013), p. 15.

verbal clos, coupé du monde référentiel. Ainsi, après la littérature engagée promue par les Existentialistes et dans un mouvement dialectique, participe-t-on à un roman occupé de ses expérimentations textuelles, peu soucieux de dire le monde extérieur. Il faut remarquer que l'accent mis sur le Nouveau Roman et l'Oulipo, ne veut pas dire nier l'existence d'autres types d'écritures romanesques à cette époque. Il montre plutôt l'emprise étouffante de ces deux « mouvements »¹ littéraires et le fait qu'ils occupent le devant de la scène littéraire. Il y a le « terrorisme de certains auteurs »² du Nouveau Roman—surtout par le biais de leur corpus théorique, qui, par son caractère prescriptif dépasse les dimensions d'un simple manifeste. La ferveur théorique des années 50 et 60 favorise cet engouement pour la théorie dans le champ littéraire. Au cœur et à l'origine de ce foisonnement se trouve le structuralisme, mode de pensée qui se caractérise par une surabondance du discours théorique : en 1969 déjà, on déplore la prolifération de livres publiés sur le Structuralisme : « Peut-on encore écrire quelque chose de nouveau sur les *structures* et le *structuralisme*, ou bien a-t-on affaire à une mode de pensée qui se prolonge grâce à une surproduction livresque facilitée par notre civilisation industrielle ? »³ C'est dans ce climat que le Nouveau Roman, grâce à ce corpus théorique radical—cette *doxa* dirait Barthes—s'impose comme le type le plus important de l'écriture romanesque. Il s'inscrit dans un moment de mutation esthétique marqué par une aspiration à s'affranchir des formes anciennes : le Nouveau Roman, la Nouvelle Vague, la Nouvelle critique. Outre ses mérites littéraires, c'est grâce à ses théorisations que le

¹ Les nouveaux romanciers—Butor et Simon en particulier—ont nié l'homogénéité du groupe, même au moment où l'appellation « Nouveau Roman » était chose courante.

² « Y a-t-il encore un roman français ? » (Table ronde avec Jean-Yves Guérin, Pierre Mayol, Maurice Mourier), *Esprit*, No. 101 (5) (May 1985), pp. 111-115y

³ Jacob, André, “Sur le structuralisme”, *Les Études philosophiques*, No. 2, *Des modes en philosophie* (avril-juin 1969), pp. 173-186.

Nouveau Roman arrive à dicter cette pure « littéralité » qu'il promet, et à s'imposer comme la forme romanesque dominante, malgré son désengagement à une époque où l'on prône toujours le réalisme socialiste, malgré son illisibilité, et malgré son formalisme qui se dédaigne de la multitude des transformations politiques et sociales de l'époque.

Il est difficile de déterminer l'envergure et la manière dont le Structuralisme et le Nouveau Roman se sont mutuellement enrichis. Mais il ne fait nul doute qu'il y a eu une influence mutuelle, et cela à travers la Nouvelle critique. Il existe un lien particulièrement étroit entre la Nouvelle Critique et le Nouveau Roman notamment à cause des « positions d'excentricité homologues »¹ qu'ils occupent dans leurs champs respectifs : les nouveaux romanciers représentent un type nouveau d'écrivain qui ne correspond plus au modèle de l'intellectuel total français que représentaient un Valéry ou un Sartre par exemple.

Quoique de façon passagère, un type différent d'écrivain occupe la scène culturelle française à cette époque, qui contraste avec la figure archétypique d'écrivain français. À la figure d'écrivain « intellocrate », de type « homme de lettres-philosophe-professeur », succède celle de l'écrivain « technocrate ». Parmi ces nouveaux auteurs, il y a ceux qui sont de formation professionnelle ou scientifique. Les Oulipiens par exemple, tentent de substituer une esthétique mathématique et des contraintes linguistiques arbitraires² à l'esthétique littéraire et poétique héritée d'Aristote. Les nouveaux romanciers quant à eux, se tournent vers d'autres modes d'expression artistique : Simon s'essaie au dessin et à la peinture, Butor s'intéresse à la photographie, Duras et Robbe-Grillet se tournent vers

¹ Wolf, Nelly, *Une littérature sans histoire : Essai sur le Nouveau Roman* (Genève : Droz, 1955), p. 74.

² Dont les « rimes hétérosexuelles » de Noël Arnaud et la méthode S+7 de Lescure.

le cinéma. La similitude entre le roman et le cinéma en particulier, en ce qu'ils constituent l'un et l'autre des modes narratifs, permet à Duras et Robbe-Grillet d'expérimenter avec la néo-narrativité qui aura des répercussions dans leurs œuvres romanesques. Cette ouverture à des principes esthétiques alternatifs et à d'autres modes artistiques représente la soif de renouveau chez ces auteurs, et les place dans une position d'excentricité par rapport à la tradition culturelle antérieure.

Les nouveaux critiques quant à eux ne jouissent pas de la légitimité conférée par la filiation académique. Dans le champ de la critique littéraire, dominé surtout par les universitaires français, certains nouveaux critiques ne sont pas universitaires à proprement parler—à savoir qu'il n'ont pas obtenu leur thèse d'État—et d'autres n'appartiennent pas aux établissements universitaires français (ceux par exemple qui font partie de la fameuse École de Genève). Aussi se rappelle-t-on la célèbre « Querelle de la Nouvelle critique », la polémique virulente entre Roland Barthes et Raymond Picard où la filiation institutionnelle se révèle comme un élément capital conférant de l'autorité au discours critique.¹

Après la première vague des nouveaux critiques (Roland Barthes, Jean-Pierre Richard et Jean Starobinski), la deuxième vague (Gérard Genette, Serge Doubrovsky et Jean Ricardou) souscrivent au principe de la primauté du texte littéraire, et cette disposition

¹ Pour Bourdieu cette polémique est révélatrice des forces opposées au sein de l'institution de l'université en France et présage déjà les événements de Mai 68 : « Il suffit en effet de connaître les positions occupées par les deux protagonistes dans le champ universitaire pour comprendre le véritable principe du débat qui les a opposés et que l'on chercherait en vain, comme l'ont remarqué les observateurs les plus avertis, dans le contenu même des prises de position respectives, simples retraductions rationalisées des oppositions entre les postes occupés, les études littéraires et les sciences sociales, la Sorbonne et l'École des Hautes Études, etc. » (*Homo Academicus*, Paris, Éd. de Minuit, 1984, p. 151.)

structuraliste ils la partagent avec les nouveaux romanciers : « (...) au début des années soixante, nouveaux romanciers et nouveaux critiques à tendance structuraliste se rejoignent dans la sacralisation du Texte, la mystique du langage, et la dramatisation du geste littéraire. »¹ Il convient de reprendre ici l'extrait de *L'innommable* de Beckett que Nelly choisit pour souligner l'affinité des théories structuralistes et la conception de la langue qui sous-tend la pratique littéraire des nouveaux romanciers : « Je suis en mots, je suis fait de mot », ou bien la déclaration de Claude Simon sur le « contenant secrétant son contenu et inversement »².

D'une certaine manière, la Nouvelle critique devient l'intermédiaire entre le Structuralisme et la pratique romanesque à cette époque, au point qu'on a souvent considéré que « le Nouveau Roman est un texte pour le structuralisme, et le structuralisme est un discours pour le Nouveau Roman. »³ Une telle déclaration pourrait éventuellement être quelque peu réductrice, mais elle n'est point sans fondement.

Les nouveaux romanciers refusent l'idée de l'engagement, et ainsi, jettent une pierre dans le jardin de Sartre aspirant à la littérature engagée. Dans la poétique du Nouveau Roman—se détachant ainsi opiniâtrement de l'actualité sociale et politique—la révolution formelle prime sur le renouveau thématique. Effectivement, le Nouveau Roman s'inscrit dans une Modernité tardive et reste surtout un projet formel, se donnant comme mot d'ordre le principe créateur de la Modernité : la nouveauté. Elle reste le point par lequel ce groupe d'écrivains s'authentifie et le seul point commun dans leurs pratiques littéraires autrement dissemblables : « La nouveauté, le refus de l'ancien, la

¹ *Ibid.*

² Claude Simon, entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*, 22 juin 1961.

³ Nelly, *Op. cit.* p. 75.

rupture avec la tradition sont les seuls traits constitutifs, et indistinctement constitutifs, de l'identité de groupe du Nouveau Roman. »¹ Puisqu'il s'agit de s'affranchir des entraves de la pratique romanesque traditionnelle, et de rejeter des concepts considérés comme désuets, le projet esthétique du Nouveau Roman se formule moins en termes d'un ensemble de consignes qu'en termes d'un répertoire de prescriptions négatives. C'est ainsi que dans les œuvres critiques qu'ils publient, ces écrivains présentent leur projet surtout comme un catalogue d'interdits : l'intrigue et la logique des causes et conséquences, la temporalité linéaire, le personnage-héros et la description anthropocentrique du roman traditionnel sont dorénavant défendus.

Parmi ces proscriptions, se trouvent celles qui ont des rapports plus ou moins explicites avec la mise en question du Sujet. C'est d'abord le personnage romanesque qui est mis en cause, ainsi que la manière dont il est traditionnellement conçu : sa psychologie, sa conscience du temps, les mécanismes de sa mémoire...

Dans *L'ère du soupçon*, Sarraute donne une dimension évolutive au personnage comme élément narratif, et maintient que la double méfiance qu'elle décrit—celle de l'auteur et celle du lecteur—à l'égard des personnages types du roman, est une question d'« époque ». Cette méfiance est d'une part le résultat de la sophistication des attentes du lecteur, de l'évolution technique et esthétique (Sarraute cite les critiques qui posent le cinéma comme une menace au roman²), mais aussi de l'évolution du rôle de l'individu

¹ Nelly, *Op. cit.* P. 54.

² « (...) enfin les critiques ont beau joindre aux promesses les menaces et avertir les romanciers que, s'ils n'y prennent garde, le cinéma, leur rival mieux armé, viendra ravir le sceptre à leurs mains indignes (...) ». Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, coll. Les Essais (Paris : Gallimard, 1973), p. 56.

En ce qui concerne le réalisme, il semble que l'influence du cinéma sur le roman soit comparable à celle de l'apparition la photographie sur la peinture vers la fin du XIX^e

dans la société. En effet, la manière dont Sarraute décrit la transformation du personnage de roman laisse entendre, à travers la critique du réalisme balzacien, une référence à l'évolution de l'individu dans le contexte historique et social, mais aussi à l'évolution de la conception psychologique de l'homme.

« [Le personnage] était très richement pourvu, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins minutieux ; rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus menus colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom. « Aujourd'hui un flot toujours grossissant nous inonde, d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable, et invisible, un 'je' anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal. »¹

La critique du « vieux roman » se fait à travers ce qu'on considérait jadis comme un élément fondamental—le personnage—, et sa vraisemblance, celle-ci s'appuyant sur une description surabondante, d'une part au niveau physique, et de l'autre au niveau

siècle, où le souci du peintre ne pouvait plus être la reproduction fidèle et exacte de la réalité, incapable qu'il était désormais de rivaliser avec la précision de la photographie. Comme nous discuterons plus tard, l'un des reproches de Sarraute au roman traditionnel est la surabondance des détails afin de créer l'illusion de la réalité, l'effort inabouti pour convaincre un lecteur désormais soupçonneux et incrédule.

¹ *Ibid.* p. 56.

psychologique. Sarraute considère que toute la charpente narrative repose sur le personnage, « que l'intrigue [...] s'enroule autour du personnage comme une bandelette »¹, lui « portant sur ses épaules tout le poids de l'histoire »².

Ainsi, selon Sarraute, le réalisme du roman traditionnel consiste d'une part, en la richesse de la description du personnage et de son univers ambiant, et de l'autre, en son portrait psychologique. L'art du romancier réside surtout et avant tout dans sa capacité de créer un personnage vraisemblable, de le rendre « vivant » sous les yeux du lecteur, d'incarner en lui quelque trait humain si fort que le personnage soit inséparable de la caractéristique qu'il ou elle personnifie : « l'avarice *était* le père Grandet ».³

La substantialisation psychologique dans la création de ces portraits éponymes—dans la continuité d'une tradition remontant à Cervantès et à Shakespeare—a donné autrefois des personnages types, des « figures inoubliables », des personnages dont le succès est d'un tel éclat que leurs créateurs en restent dans l'obscurité. Cela n'est peut-être pas exactement le cas d'Emma Bovary et de Flaubert, mais c'est sans doute le cas d'Oblomov et d'Ivan Goncharov. Le substantialisme psychologique derrière la création de ces personnages est reflété par les attributs qui parfois survivent à l'œuvre et s'en détachent : qu'il s'agisse de « donjuanisme », de « bovarysme » ou d'« oblovomisme »⁴, chacun de ces attributs résume une qualité, une force psychologique singulière, tant élaborée qu'il prend l'allure d'un état d'être.

¹ *Ibid.* p.64.

² *Ibid.* p. 57.

³ *Ibid.* p. 62.

⁴ Ou « oblovomerie », traduit l'apathie et la léthargie qui naissent d'une croyance dans le fatalisme qui exclut la volonté de l'individu.

Sarraute trouve une telle représentation simpliste et donc non réaliste. Avec les découvertes de la psychanalyse et ses répercussions romanesques chez les « Modernes » (Proust et Joyce reviennent sans cesse dans le texte de Sarraute), le personnage traditionnel et sa « psychologie » sont considérés désuets, et le lecteur s'en méfie :

« C'est que [le lecteur] a, depuis quelque temps appris à connaître trop de choses, et qu'il ne parvient pas à oublier tout à fait ce qu'il a appris. (...) Il a connu Joyce, Proust et Freud : le ruissellement, que rien au dehors ne permet de déceler, du monologue intérieur, le foisonnement infini de la vie psychologique et les vastes régions de l'inconscient. (...) Il a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions. »¹

Quant au héros de roman, la description que Sarraute en fournit, résonne avec la définition du Sujet chez les Structuralistes. Elle refuse au personnage la place centrale qu'il ou elle occupe au sein de l'univers romanesque. Au niveau formel, c'est souvent la focalisation interne qui représente cette centralité, limitant le lecteur à la psyché de son protagoniste. Dans la focalisation, cette dernière fonctionne telle une grille à travers laquelle le lecteur perçoit la diégèse—l'univers du récit. Autrefois, la « vraisemblance » du personnage représente la cohérence et la consistance de cette grille psychologique. Mais Sarraute semble rejeter la finitude qui sous-tend cette conception du personnage :

« [Le lecteur] a vu tomber les cloisons étanches qui séparaient les personnages les uns des autres, et le héros de roman devenir une limitation arbitraire, un découpage

¹ *Ibid.* pp. 64-65.

conventionnel pratiqué sur la trame commune que chacun contient tout entière et qui capte et retient dans ses mailles innombrables tout l'univers ».¹

La décentration du héros romanesque commence bien avant les nouveaux romanciers. Comme le terme le souligne, le « héros » est le protagoniste triomphant que le roman hérite de l'épopée. Comme le héros de l'épopée, celui du roman est aux prises avec son monde. À l'origine, le roman, représente la vision que la bourgeoisie a du monde—l'univers ordonné et organisé de la modernité naissante qu'elle maîtrise. Et au centre de ce monde, se trouve le héros. Mais en même temps que les structures sociales, les rapports du personnage avec la société se complexifient. Au XX^e siècle, le roman n'est plus la célébration d'un individu unique, le récit de son éducation sentimentale ou de son observation sociale en marge d'une société qui ne le comprend pas. Depuis l'époque de Stendhal—qui se trouve à la conjonction du Romantisme et du Réalisme—le personnage est de plus en plus impliqué dans les structures sociales naissantes. Ainsi, le *fatum* tragique des Classiques est-il remplacé surtout par le déterminisme social, dont un Julien Sorel est la victime. À la tyrannie malicieuse des dieux classiques succède le caprice de l'impénétrable monde bureaucratique auquel les personnages kafkaïens sont condamnés. Le roman cesse donc d'être des taxonomies sociales ou psychologiques d'un personnage-héros, pour lesquelles les auteurs comme Balzac et Zola réclamaient même un statut scientifique. Dans le roman, on commence à reconnaître une conscience de la société, et les personnages qu'on y rencontre semblent être de plus en plus en décalage avec elle. Chez Huysmans, dans *À rebours*, la relation de ce décalage va jusqu'à remplacer l'intrigue du roman. Gide aussi met en scène la discordance entre ses personnages et leurs

¹ *Ibid.* p. 64.

milieux d'un point de vue moral. Ses *Faux-monnayeurs* peuvent se lire comme un rapport de l'effondrement moral de la bourgeoisie et l'un de ses personnages, plus sensible est conduit au suicide.

La relativisation du rôle du héros dans le roman que prônent les nouveaux romanciers, suit alors l'évolution du rôle de l'individu dans la société. Comme Sarraute, Alain Robbe-Grillet critique la normalité du « roman de personnages » et considère que ce type de roman appartient à une époque révolue dans l'histoire sociale, « celle qui marqua l'apogée de l'individu » :

« Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro de matricule. Le destin du monde a cessé, pour nous, de s'identifier à l'ascension ou à la chute de quelques hommes, de quelques familles. »¹ L'idée d'anonymat à laquelle fait allusion « le numéro de matricule » se manifeste chez Sarraute par les initiales. L'emploi qu'en fait Sarraute pour désigner les personnages—l'usage hérité de Kafka—ne reflète le statut du personnage que de façon minimale. Dans ses pièces *Pour un oui ou pour un non* et *Isma ou ce qui s'appelle rien*, le sexe des personnages est le seul renseignement reflété par les désignations « H. 1 », « H. 2 », etc. On rencontre cette pratique également chez Duras, dans *Hiroshima mon amour* par exemple, où les personnages sont désignés simplement par les pronoms « Elle » et « Lui ». L'emploi des désignations indéfinies—qui contiennent en elles aussi peu de renseignements sur le statut identitaire du personnage que la langue le permet : seul le sexe des personnages—souligne la volonté de ces auteurs à s'opposer au « vieux roman ». Dans le vieux roman de personnages, le processus de créer des protagonistes

¹ Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman* (Paris : Éditions de Minuit, 1963), p. 33.

types et de les élever à la hauteur de catégories est fondamental et s'étend jusque dans la nomenclature. Le nom du protagoniste décèle le statut de celui-ci, son caractère ou son destin : « *Madame* » *Bovary* relate l'histoire d'une femme dont le sentimentalisme romanesque dissimule en réalité son arrivisme, mais qui est néanmoins prisonnière de sa classe et de sa situation conjugale, représentées par le titre hérité de son mari et déjà porté par deux autres femmes¹ ; ailleurs, comme le montre avec finesse Jérôme Solal, le nom du héros d'*À rebours*, Jean Floressas des Esseintes, est un choix recherché par Huysmans jusque dans la particule *des* : « épanouissement de Floressas en de multiples expérimentations de soi, sainteté de des *Essainctes*, cloîtré dans l'espace sacré de sa thébaïde, désessentialisation enfin du héros, dont le destin se lit dans l'atomisation de sa particule plurielle *des*. Ainsi la dénomination du protagoniste est-elle assez chatoyante pour refléter ses vicissitudes successives, au point d'exprimer le dessaisissement, le *des* de l'origine s'inversant en un préfixe privatif pour traduire l'inanité du personnage et sa déchéance. »² ; Certains ont aussi vu la destinée de « Meursault » déjà contenu dans la désignation du personnage camusien qu'ils ont considéré comme un mot-valise fait de « mer » et « soleil ». Ébloui par le soleil, il tue l'Arabe sur la plage...

Le recours aux désignations lapidaires est donc l'une des façons dont les nouveaux romanciers désavouent la pratique romanesque traditionnelle, l'onomastique étant la manifestation de la procédure de substantialisation des personnages-catégories, et la création des héros-types étant fondamentale à ce type de roman.

¹ Mme Bovary mère et Héloïse, la première femme de Charles.

² Baudelle, Yves (textes réunis par), *Narratologie n° 9 : "Onomastique romanesque"* (Paris, L'Harmattan, 2008), p. 9.

Mais la question de la subjectivité se pose également sur le plan psychologique chez les théoriciens du Nouveau Roman : comment est conçue la psyché du personnage ? Dans quelles profondeurs psychologiques l'auteur nous fait-il entrer ? Quel est l'envergure du point de vue du personnage ? Quelle est l'importance de la présence obsessionnelle des objets et de la surabondance de la description ? Citant les critiques, Robbe-Grillet résume ces problèmes en deux propositions : « Le Nouveau Roman veut chasser l'homme du monde » et « Le Nouveau Roman vise à la parfaite subjectivité »¹ ; Il procède ensuite à y répondre. Pour Robbe-Grillet la présence gratuite des objets tient d'abord de la situation de l'homme à l'aube de l'ère de consommation. Au reproche fait aux nouveaux romanciers qu'en peuplant leurs romans d'objets, ces derniers tentent de chasser l'homme du monde, Robbe-Grillet répond que les objets ont toujours existé dans l'univers romanesque et que même les descriptions minutieuses dans le Nouveau Roman sont à peine comparables en longueur avec celles qu'on trouve chez Balzac. Robbe-Grillet oppose ensuite l'« objectivité » à la « subjectivité »--l'opposition qui semble découler d'un simple antithétisme. L'hypertrophie de l'« objet » dans l'espace-temps du roman révèle pour les critiques un effort pour en chasser le « sujet », l'homme.

Deux choses sont à remarquer. D'abord, la surabondance des objets—l'un des rares traits qui fait l'unanimité chez les nouveaux romanciers—ne veut pas forcément dire l'« objectivité »—qui est une question de point de vue. D'où le terme « la littérature objectale » qui est par la suite employé pour décrire le Nouveau Roman. Les critiques marxistes voient dans cette objectalité différentes références au matérialisme historique.

¹ Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman* (Paris : Éditions de Minuit, 1963), p. 144.

Goldman considère l'objectalité comme l'illustration du fétichisme de la marchandise, ou encore, de la notion de la « réification » marxienne à cause de ce qu'il qualifie de transformation du personnage en objet.

Deuxièmement, ce qui distingue les objets du roman balzacien des objets du Nouveau Roman, c'est la gratuité avec laquelle ils sont « posés là » dans ce dernier. Contrairement au roman traditionnel, leur existence est accessoire, aléatoire vis-à-vis à la fois de la psychologie du personnage et du déploiement de l'intrigue. L'on peut rapprocher cette « autonomie de l'objet » de la notion de l'« autonomie du texte » chez les nouveaux romanciers, et plus généralement de leur formalisme qui rejette l'intentionnalité et le réalisme mental. Pour Lucien Goldman, « l'unité structurale personnage-objet » suit une ligne d'évolution dans l'histoire du roman, une évolution dont l'orientation générale est celle « d'une disparition plus ou moins radicale du personnage et d'un renforcement corrélatif non moins considérable de l'autonomie des objets. »¹

Goldman divise l'histoire de l'objet dans le roman en trois périodes : la période classique (genèse jusqu'à environ 1912) ; période impérialiste (à peu près entre 1912-1945) ; et période « du capitalisme d'organisation contemporain », après 1945). Durant la période classique, les objets ont bien une présence importante, mais n'existent que par leur relation à l'individu. La période dite « impérialiste » est celle qui connaît l'œuvre de Joyce, de Kafka, de Musil, *la Nausée* de Sartre, et « comme une de ses manifestations les plus radicales, l'œuvre de Nathalie Sarraute ». Cette période est marquée par « la disparition progressive de l'individu en tant que réalité essentielle, et, corrélativement,

¹ Goldman, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Coll. Idées (Paris : Gallimard, 1964), p. 288.

par l'indépendance croissante des objets ». La troisième période—représentée par Robbe-Grillet—est celle qui trouve son expression surtout dans le Nouveau Roman. Selon Goldman, dans cette troisième période, l'univers des objets se constitue indépendamment du sujet humain, et « l'humain a perdu toute réalité essentielle aussi bien en tant qu'individu qu'en tant que communauté ».¹

C'est de ce point de vue que l'on peut établir un rapport d'opposition entre l'« objectalité » et le Sujet humain. L'on peut interpréter l'objectalité du Nouveau Roman comme une tentative de renversement du rôle du Sujet et celui de l'objet : « On arrive à un croisement progressif où l'objet de l'écriture se rapproche de plus en plus au sujet écrivain ». Et, d'une certaine manière, le sujet et l'objet échangent leurs places respectives, l'« objet » se transformant en sujet, et le sujet devenant l'objet : « c'est la cafetière qui est intéressante, le sujet n'est plus qu'un 'on' quelconque et n'a plus aucune importance en tant qu'ayant autorité sur la ligne qu'on est en train de lire. »²

Mais Robbe-Grillet rejette cette étiquette d'antihumanisme en argumentant que, non seulement le point de vue dans ses romans est celui d'un « homme », mais que c'est une perspective plus restreinte et donc moins objective que celle qu'avait l'ancien narrateur omniscient. Dans ce sens, malgré l'impénétrabilité de l'univers réifié du Nouveau Roman devant les descriptions persistantes du personnage, elles n'en restent pas moins « subjectives » : « Non seulement c'est un homme (...) qui décrit toute chose, mais c'est le moins neutre, le moins impartial des hommes : engagé au contraire *toujours* dans une

¹ *Ibid.*, p. 297-298.

² « Y a-t-il encore un roman français ? » (Table ronde avec Jeanyves Guérin, Pierre Mayol, Maurice Mourier), *Esprit*, No. 101 (5) (May 1985), pp. 111-115.

aventure passionnelle des plus obsédantes, au point de déformer souvent sa vision et de produire chez lui des imaginations proches du délire. »¹

En ce qui concerne la conception du personnage romanesque en tant que sujet, le problème de la description peut être subsumé dans la question plus générale de la narration : la focalisation est ce qui lie les deux questions. Il s'agit de l'intervention de l'auteur, de la mesure dans laquelle il s'interpose entre son personnage et le lecteur, ainsi que de la mesure dans laquelle il se distancie de son personnage, ou au contraire, prétend dominer ses pensées. L'une des pratiques du roman traditionnel que les nouveaux romanciers renient, c'est la notion du narrateur omniscient. Si, dans le roman traditionnel on croyait en la maxime flaubertienne et l'omniprésence divine de l'auteur (« L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, visible nulle part² »), le narrateur traditionnel semble en contradiction avec le nouveau réalisme que prônent les nouveaux romanciers³, parce qu'il révèle et rappelle sans cesse une présence extradiégétique. En mettant en question le rôle du narrateur omniscient dans le roman traditionnel, Robbe-Grillet maintient que le narrateur dans le Nouveau Roman est rendu plus « humain » à cause de son point de vue plus étroit. Contrairement au narrateur

¹ Robbe-Grillet, Alain, *Op. Cit.*, p. 149.

² *Correspondance* : Lettre à Louise Colet (1852)

³ Flaubert est l'un des seuls romanciers traditionnels admiré et imité par les nouveaux romanciers. Dans son livre, *La leçon de Flaubert*, Geneviève Bollème souligne les affinités entre l'écriture flaubertienne et le Nouveau Roman : souci de la description, l'esthétisme, l'idée de l'autonomie du texte, le désengagement littéraire, etc. Ailleurs, dans *L'orgie perpétuelle*, Mario Vargas Ilosa, met en parallèle le rôle de la description chez Flaubert et chez les nouveaux romanciers. L'analogie se fait à travers le rapprochement du vivant et de l'inanimé : la « froideur » de la description médicale de Flaubert opère une anthropomorphisation du matériel (la fameuse scène de la casquette de Charles Bovary), et une réification de l'humain, brouillant ainsi la frontière entre les deux domaines.

omniscient qui « ne peut être qu'un Dieu », dans le Nouveau Roman « au contraire, c'est *un homme* situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi »¹.

Le problème de la focalisation, c'est dans les dialogues que Nathalie Sarraute le remarque. Après l'analyse psychologique dans le roman balzacien, dans les romans dits « behavioristes », c'est la description du personnage, de ses actes, de sa gestuelle qui nous donne accès au monde psychique du personnage. Mais dans le roman moderne, l'acte laisse la place à la parole, c'est à travers les paroles propres du personnage que nous découvrons son univers mental : « Mais, à défaut d'actes, nous avons à notre disposition les paroles. Les paroles possèdent les qualités nécessaires pour capter, protéger et porter au-dehors ces mouvements souterrains à la fois impatients et craintifs »². Déjà les auteurs modernistes tels que Woolf, Joyce, Faulkner et Simon expérimentent avec le discours endophasique pour reproduire le point de vue cognitif du personnage sans l'intervention d'un narrateur quelconque, et sur le plan de la perspective et sur le plan formel (alors que le monologue intérieur est la transposition directe des pensées du personnage, il se caractérise souvent par une organisation logique. Le courant de conscience par ailleurs, est une forme particulière du monologue intérieur qui y mêle les impressions et les perceptions, le caractère associatif de la pensée inconsciente, et sa qualité fragmentée qu'il reproduit parfois dans une syntaxe mutilée, dans l'absence de ponctuation, etc.). Grâce à cette astuce, une couche d'énonciation—celle du narrateur—peut être amoindrie, sinon éliminée, permettant au lecteur une expérience plus immédiate

¹ Robbe-Grillet, Alain, *Op. Cit.*, p. 149 (souligné par l'auteur).

² Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, coll. Les Essais (Paris : Gallimard, 1973), p. 102.

du personnage. Le monologue intérieur permet donc une représentation plus réaliste du personnage en ce qu'il rend possible l'expression de sa psyché jusque dans son inconscient. Par ailleurs, la représentation se fait sans recourir au voyeurisme d'un narrateur et sans laisser son empreinte énonciative.

Mais ce n'est pas le cas avec le dialogue. Selon Sarraute, le dialogue remplit de plus en plus la fonction qu'avait l'« action » dans les romans behavioristes, c'est-à-dire la représentation des processus mentaux du personnage—qu'elle appelle la « sous-conversations », et « voilà pourquoi (...) les personnages de roman deviennent si bavards. »¹ Sarraute souligne ensuite les marques de la présence de l'auteur dans le dialogue, et comment ce dernier vient s'interposer entre le personnage et l'interlocuteur. « Ces : dit, reprit, etc. délicatement intercalés au milieu du dialogue ou le prolongeant harmonieusement, rappelle discrètement que l'auteur est toujours là, que ce dialogue de roman, malgré ses allures indépendantes, ne peut, comme le fait le dialogue de théâtre, se passer de lui et se tenir en l'air tout seul. »² Sarraute fait allusion aux formules—apparemment anodines—employées pour citer les paroles des personnages, mais qui en même temps déplacent le point de vue, l'auteur situant ses personnages « en un point aussi éloigné de lui-même que des lecteurs ; à la place où se trouvent les joueurs d'un match de tennis, le romancier étant à celle de l'arbitre juché sur son siège, surveillant le jeu et annonçant les points aux spectateurs (en l'occurrence les lecteurs), installés sur les gradins. »³ Sarraute semble parfois confondre les deux niveaux d'énonciation, celui de l'auteur et celui du narrateur. En ce qui concerne le dialogue, elle envisage une technique

¹ *Ibid.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 108.

narrative qui, en éliminant la médiation d'un tiers, donnerait au lecteur l'illusion de refaire les actions du personnage, avec une sorte d'immédiateté qu'on retrouve dans le théâtre. Mais Sarraute ne propose pas de véritables alternatives pour résoudre ce problème. Elle se contente de faire mention d'un écrivain anglais — Ivy Compton-Burnett — dont l'œuvre, on peut dire aujourd'hui, n'a pas résisté à l'épreuve du temps. En termes assez vagues, Sarraute explique ensuite que les « livres » de Compton-Burnett ne sont « qu'une longue suite de dialogues ». Elle laisse un nombre de questions sans réponse : quel est le caractère essentiellement romanesque d'un tel ouvrage ? S'agit-il d'un « spectacle dans un fauteuil » ? Que dire du réalisme romanesque dans une œuvre ainsi composée ?

Tel est le roman envisagé par les théoriciens du Nouveau Roman. L'on peut dire que cette recherche vise à décomposer le discours narratif et à en bannir le sujet auctorial. Étant donné l'ampleur et la variété du corpus théorique et littéraire de ce mouvement, l'on ne peut tracer que les grandes lignes du projet littéraire des nouveaux romanciers. Mais dans la mise en cause des principes de la tradition romanesque antérieure, la crise du Sujet est une constante qui se manifeste sous différentes formes

CHAPITRE II : AU TOURNANT DE MAI 1968

Tâcher de résumer l'« histoire littéraire » du mouvement de Mai 68 serait une gageure, estimer les incidences de ce mouvement sur la forme romanesque encore moins facile. Ce mouvement se revendique surtout comme une « révolution culturelle », bien qu'il se manifeste sous forme d'une lutte sociale (la plus grande grève générale dans un pays industriel européen, organisée par neuf millions de grévistes), qu'il s'exprime en termes économiques (l'augmentation du S.M.I.G.), et malgré ses conséquences politiques (risque de la chute du pouvoir vers fin mai). En dépit de son destin inabouti, voire contreproductif (en gros, à travers le choc économique qu'il produit, le mouvement bénéficie à l'économie française et ainsi renforce le système qu'il s'était proposé de déstabiliser), Mai 68 a incontestablement marqué une rupture au niveau de la *culture*, au plus large sens du mot ; rupture qui est résumée dans l'expression du moment et que George Pompidou reprend à sa façon : « Rien ne sera plus comme avant. » Il est vrai qu'en apparence, l'affrontement sur la scène sociale résulte de la montée de la droite économique, de ses politiques visant à maximiser les gains sectoriels et à limiter les droits syndicaux, mais à la base de cet affrontement se déroule une lutte idéologique. Car, le corporatisme fabrique son propre régime culturel latent, son propre système de valeurs, son propre « appareil idéologique »¹ et ses propres *mythologies*².

De ce fait, le mouvement de Mai 68 en France peut être subsumé dans le mouvement étudiant mondial contre le pouvoir croissant de l'impérialisme économique et politique, montée qui est en partie due à l'affaiblissement de la gauche internationale. La courbe

¹ Althusser

² Cf. *Mythologies* de Roland Barthes.

déclinante du communisme, qui aboutira à la chute du mur de Berlin en 1991, passe, à ce moment précis de l'histoire, par les divergences au sein du mouvement marxiste et les dissidences trotskistes, par la ligne politique réformiste et modérée du Parti communiste français, ainsi que par les différends entre la direction du P.C.F. et l'Union des étudiants communistes. L'Extrême-Orient—la scène de la grande confrontation d'alors entre le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest—constitue d'occuper le centre de l'attention de ce mouvement étudiant global. Mais à part la guerre par procuration, au Viêtnam, entre les États-Unis d'un côté, et la Chine et l'Union Soviétique de l'autre, il y a un autre événement qui fait l'actualité politique de grand intérêt pour les Européens en général, et pour les intellectuels français en particulier. Il s'agit de la « grande Révolution culturelle prolétarienne » en Chine. Durant une décennie, la fascination des Occidentaux, la « sinophilie occidentale », pour la révolution culturelle chinoise est si grande qu'on considère que le mouvement de Mai 68 s'en est considérablement inspiré. Une particularité du modèle chinois qui nous intéresse, et un aspect du mouvement français qui l'évoque, est l'importance accordée à la littérature, au « littéraire » : « (...) les premières manifestations de la révolution culturelle à Pékin, qui marquèrent le point de départ du mouvement critique, s'exercèrent dans le domaine spécifiquement littéraire : une critique théâtrale fin 1965, puis la dénonciation d'une 'ligne noire' dans les milieux littéraire et artistique, pédagogique, etc. »¹ « Sur la littérature et l'art » que Mao avait écrit en 1942, est publié en France en 1965 et connaît un large lectorat. Son *Petit livre rouge* où il consacre quelques passages à la littérature paraît aussi en France début 1967.

¹ Combes, Patrick, *La littérature & le mouvement de Mai 68* (Paris : Édition Seghers, 1984), p. 21.

Les maoïstes français commencent alors à « se poser la question de la littérature, de la théorie littéraire, comme élément à part entière d'une politique culturelle marxiste ».¹ Le problème qui se pose c'est que, malgré la place importante de la littérature dans la vie culturelle française, et malgré les aspirations culturelles du mouvement de Mai 68, de prime abord la littérature semble occultée des chroniques de ces événements. La littérature, le « littéraire » n'ont rien de la force radicale qu'ils assument, d'ordinaire, dans les agitations socio-politiques, qu'il s'agisse de l'affaire Dreyfus et « J'accuse » de Zola, ou de l'esthétique révolutionnaire du dadaïsme.

L'hypothèse que j'avance ici, c'est que la littérature est relativement absente du mouvement de Mai 68, justement parce qu'elle fait partie de l'appareil culturel que ce mouvement met en cause. Le public s'oppose à une culture où le formalisme excessif du dire littéraire a entraîné la dépolitisation absolue de celui-ci (la littérature engagée et le roman à idées se trouvent parmi les proscriptions littéraires du Nouveau Roman). Bien qu'elle n'apparaisse pas explicitement parmi les revendications de Mai 68, la littérature y est néanmoins contestée, revendiquée en tant qu'élément important d'une culture qui est de plus en plus impliquée dans l'engrenage de l'appareil politique et économique du pouvoir, devient anodine et s'éloigne de la réalité du peuple en se perdant dans l'élitisme intellectuel.

Ce qui m'intéresse ici, est donc d'étudier la large relation entre le mouvement de Mai 68 et le roman, d'abord en tant que forme artistique dans le contexte de ce que Lucien Goldman a appelé « la dissidence esthétique », et ensuite en tant que discours, et cela à travers l'analyse de la mise en cause des métadiscours dont surtout le structuralisme et

¹ *Ibid.*, p. 20.

son emprise sur le roman. Il est important aussi de souligner l'objet essentiel ici, qui est l'influence de Mai 68 sur le parcours général du roman, ainsi que le statut du discours romanesque dans ces événements, plutôt que la représentation de ceux-ci dans le roman, c'est-à-dire le « mythe littéraire » de Mai 68.

Ainsi peut-on étudier les mutations du discours romanesque dans le contexte d'une crise idéologique globale qui est marquée, en France, par des accents nationaux. Au lendemain de ces événements, Philippe Sollers maintient que ces crises incarnent une lutte des classes latente dans la société française. C'est en ces termes qu'il formule cette idée : « La 'crise' de la littérature, le débat interminable sur cette crise ne saurait avoir d'autre sens que d'être, dans [le] procès historique [en cours], un symptôme majeur. En France, il n'a fait que s'accroître depuis le bond en avant de la lutte des classes, en mai 1968, dans les usines mais aussi, et pour la première fois, de façon irréversible, dans l'Université, au centre de la reproduction et de la transformation du savoir. »¹

L'une des forces principales du mouvement de Mai 68 est l'usage de la parole poétique comme acte de révolte, phénomène qui a marqué la mémoire historique. Dans un tel usage, l'on peut voir, d'une part, une tentative de réappropriation du dire littéraire par les petites gens, par le « prolétariat », et d'autre part, un désir de rapprocher la parole littéraire du quotidien, d'en recentrer le locus sur les murs de la ville, et de redéfinir le statut même de l'écrivain : la littérature n'appartient plus aux « écrivains » de l'ordre ancien, mais aux « inscrivains » des graffitis. Bien qu'à travers l'analogie entre les contraintes langagières, la nature prescriptive des règles de grammaire, l'arbitraire des rapports sémantiques d'une part, et l'institution politique de l'autre, le discours poétique

¹ *Littérature et idéologies*, Colloque de Cluny II. Nouvelle Critique, (s.l.) 1970, p. 74.

soit toujours considéré comme une parole essentiellement hétérodoxe, subversive, il ne faut pas ignorer le rôle capital que jouent à cette époque, les découvertes des jeunes sciences du langage dans l'émergence d'une nouvelle conception du langage, de l'acte d'écrire, et de leurs rapports avec le pouvoir. Dans le texte du 10 juillet 1968 des *Cahiers de l'Union des Écrivains* nous lisons : « L'écriture n'est pas simple représentation ou simple miroir des conditions de la production matérielle et sociale. Le langage est lui-même ce qui opère la liaison mentale ou sociale : ce qui s'écrit invisiblement sur les murs, ce qui s'inscrit sur la pierre ou le papier, appartient au tissu même du rapport social ou plus exactement produit celui-ci ». Le langage *est* le pouvoir, écrire un quasi acte de communion. C'est dans l'exercice de la parole poétique que les différentes classes marginales de la société s'unissent, que l'individuel se lie au collectif. La composition collective de la poésie reproduit le dynamisme du mouvement populaire des révolutions. Dans les événements de Mai 68 la dimension sociopolitique est indissociable de l'aspect épistémologique. Le bouleversement qui s'opère dans le domaine des connaissances parallèlement au domaine politique, est axé sur la notion du discours. Michel de Certeau décrit les événements de Mai 68 comme une « prise de parole », une revendication du droit au discours comparable à ce dont on est témoin lors de la Prise de la Bastille en 1789. Dans un cas comme dans l'autre, une classe sociale réclame une voix dans le système politique qui la marginalise. Dans son article « Actions, No ! Words, Yes ! »¹, Denis Hollier lui aussi analyse les conflits de Mai 68 en termes d'une situation de discours. Le titre révélateur de l'article—qu'il prête à un slogan graffiti de l'époque—souligne clairement un refus de la nature purement représentative du langage. Il annule la

¹ HOLLIER Denis 1994, « 1968, May: "Actions, No! Words, Yes!" » in *A New History of French Literature*, éd. HOLLIER, Denis, Harvard University Press, New York, p. 1034.

ségrégation promue par les Structuralistes entre la langue comme système de signes, et le monde référent. D'un pur instrument de représentation, le langage en arrive à incarner l'action. Cette période coïncide en outre avec l'essor de la pragmatique qui s'intéresse surtout à l'étude du discours en situation. Dorénavant, le langage n'est plus considéré comme un simple instrument de communication et de transmission de l'information. La communication langagière suppose un contexte dont l'existence établit un rapport de pouvoir inévitable entre l'énonciateur et l'énonciataire. Elle exige un cadre d'échange dont les conditions sont dictées par l'énonciateur. Ducrot appelle ces conditions « présuppositions » et considère que l'instauration de l'énonciation suppose l'acceptation des présuppositions de la part de l'allocutaire. Hollier maintient que ce qui se passe pendant Mai 68 est justement le refus d'accepter les « présuppositions » imposées par le pouvoir institutionnel incarné surtout par le corps académique. L'occupation de la Sorbonne par les étudiants incarne ainsi une « prise de parole » de la part de ceux-ci. Les mots d'ordre on ne peut plus lyriques de ce mouvement expriment donc, non seulement un désir de récupérer le discours littéraire des méandres des institutions, mais aussi de participer à sa création, à sa production, et ce malgré une économie culturelle qui promeut implicitement la consommation de masse : « Créativité, spontanéité, vie » écrit-on sur un graffiti de Nanterre et « Ici, on spontane » sur un autre. Il n'est pas surprenant alors que ce soit les poètes qui ont une présence tangible dans le mouvement. Ils occupent l'Hôtel de Massa, siège de la société des Gens de Lettres, dans 14^e arrondissement : « ils n'étaient et ne se voulaient des gens de lettres, mais des travailleurs. »¹

¹ Lucot, Hubert, « Souvenirs hachés » in Flohic, Catherine (Dir. par), *Écrire, mai 68*, Coll. Écrire (Paris : Argol Éditions, 2008).

L'idée de spontanéité de la création est importante aussi, dans la mesure où elle place la parole dans le présent en la libérant des carcans de l'historicisme : « Les enragés de la parole et de la vie demandent une écriture libre, dans la fête de la parole (...). L'écriture de Mai 68 annule l'histoire de l'écriture »¹, car l'histoire littéraire, par l'exercice de son autorité sous forme d'un corpus esthétique et critique croissant, exerce aussi une forme d'exclusion. Comme le passé du discours, la spontanéité de cette poésie en nie aussi « l'avenir » : il s'agit de perturber ce que Jean-François Lyotard appelle « les grands récits de légitimation ». Dans l'improvisation, Pascal Quignard remarque un désir de « déprogrammation de la littérature », et de rejeter tout propos critique qui impose une esthétique, et définit un parcours futur : « Annoncer la fin de tout discours d'avenir, manifester l'absence de lisibilité du futur, c'est, en littérature, la substitution progressive d'une ère de questionnements à une période d'exploration et d'expérimentation »². Désormais, la littérature se veut « un chantier, [et] non plus un laboratoire »³. À l'encontre de Dada, l'impromptu chez les soixante-huitards ne vise pas au chaos, mais à la transformation et au renouvellement, et c'est ce que Jacques Dupin explique, rétrospectivement, dans « L'impromptu, l'intempestif » (1971) : « Improviser ce n'est pas détruire un langage et céder au chaos, mais se jeter avec l'instrument de longue date

¹ Dotoli, Giovanni, *Parole et liberté : La langue et écriture de Mai 68*, Coll. savoir lettres (Paris : Hermann Éditeurs, 2008), p. 91.

² Viart, Dominique, « Les héritages de Mai 68 » in Flohic, Catherine (Dir. par), *Écrire, mai 68*, Coll. Écrire (Paris : Argol Éditions, 2008), p. 21.

³ *Ibid.* Ici, Viart fait allusion au fait qu'après Mai 68, l'écriture devient une recherche plus personnelle, plutôt que simple exercice de principes esthétiques hérités de « mouvements », ainsi que la mise en question de « l'artificialité » de l'écriture que laisse entendre le mot « laboratoire ». Mais le terme « chantier », par son association au prolétariat, souligne en outre le retour de la littérature à la réalité du quotidien, que je discuterai infra.

inventé, fortifié, assoupli et raffiné, se jeter à l'inconnu, et resurgir, ruisselant, et renouvelé. »¹

L'Université est la structure qui incarne le statisme et celle à travers laquelle l'institutionnalisation du discours en général, et la programmation de la littérature en particulier fonctionnent. Dès novembre 1967, les étudiants de Nanterre se mettent en grève pour réclamer la création de comités professeurs-étudiants qui leur permettraient d'exercer une part active dans le régime de la production du savoir et de la culture. Au printemps, une commission se propose d'examiner la place du savoir et la fonction critique de l'Université. En avril, naît une autre commission qui s'intitule « Culture et Créativité ». À la même époque, une autre organisation étudiante voit le jour, le Mouvement d'Action Universitaire, qui est animé par Marc Kravetz. Alors que ces organisations mettent l'accent sur le fait proprement « culturel » sans militantisme explicitement idéologique, un autre groupe, intitulé l'Internationale situationniste (I.S.) constitue une véritable avant-garde qui s'en prend aux structures latentes du pouvoir dans le système culturel. « L'I.S. prend pour cible l'aliénation culturelle en tant qu'instrument essentiel de pouvoir, qu'il soit capitaliste libérale ou socialiste. »² Ils revendiquent l'anéantissement du décalage qui existe entre les projets dits artistiques et la vie quotidienne. Ils aspirent à la transformation de l'art en « art vivant », et à la mise en œuvre de celui-ci pour construire de nouvelles situations à vivre : « Les situationnistes envisagent l'activité culturelle, du point de vue de totalité, comme méthode de construction expérimentale de la vie quotidienne, développable en permanence avec

¹ Cité in Viart, Dominique, « Les héritages de Mai 68 », *Op. Cit.* p. 22.

² Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, *Op. Cit.* p. 25.

l'extension des loisirs et la disparition du travail, à commencer par la division du travail artistique », annonce Guy Debord dans le premier *Bulletin* du groupe. Grosso modo, inspirés par le communisme et le marxisme libertaire, les situationnistes luttent surtout contre le capitalisme et les rapports marchands dans la société, qui, dans le champ de la culture, se manifestent par le spectacle, et par la réification et la marchandisation de la culture. Ils considèrent le travail comme une sorte d'aliénation qui entraîne l'exclusion de l'individu de la vie culturelle, le réduisant à un pur consommateur. Dans cette perspective, ils réclament la fusion de toutes les activités humaines sous forme d'activités poétiques et artistiques. « La participation des individus » est donc l'un des premiers principes sur lesquels repose le projet situationniste. Pour contrer l'aliénation de la vie dans la société de consommation, l'individu doit réaliser son épanouissement, et « le libre usage de soi-même est un des aspects de cet épanouissement, (...) la subjectivité radicale de chacun est censée se développer dans le refus des contraintes de rentabilité ».

L'on peut constater dans les aspirations de l'I.S.—en tant que fer de lance idéologique du mouvement de Mai 68¹—un appel au renouvellement des formes artistiques pour permettre la participation active des masses. Dans le processus que Lucien Goldman a appelé « révolte des lettres et des arts »², toutes les dimensions de la vie artistique seront touchées : « le théâtre, le cinéma, les beaux-arts, la peinture, la musique, l'architecture, la

¹ L'influence des théories situationnistes en Mai 68 est parfois considérée plus grande même que celle des théories marxistes : « Les idées motrices de l'époque ont presque toutes été situationnistes, bien plus que 'marxiste' au sens du marxisme dogmatique caricatural. Ce sont des gens qui ont senti, pressenti, écrit la nouveauté qualitative de la révolte. » Sollers, Philippe, *Délivrance* (Paris : Seuil, 1977) p. 51.

² Goldman, Lucien, *La Création culturelle dans la société moderne*, Coll. « Méditations » (Paris : Denoëlle, 1971) Cité in Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, *Op. Cit.*, p. 23.

télévision (dans sa mission informative et culturelle), ‘bougent’ en mai. On revient dans chaque discipline, dans chaque corps professionnel, sur les conditions de la création, car le discours, la réflexion sur les finalités n’en peuvent plus faire l’économie. »¹

La littérature est donc mise en cause d’abord dans son écriture, dans son aspect discursif. On avait appris que, comme l’idéologie, la littérature est aussi un *discours*. Le rôle du langage, de sa pragmatique y est important. En tant que superstructure, la littérature, elle aussi est au service de la « politisation culturelle », et, dans le cas de l’écriture ésotérique de la littérature formaliste, une forme d’apolitisation. De ce point de vue, l’écriture objectale du Nouveau Roman est aussi considérée comme l’exclusion de l’individu du discours littéraire, ainsi que l’exclusion de la littérature de sa vie quotidienne. La fonction idéologique du langage et de la littérature est un thème récurrent dans le travail théorique de l’Internationale Situationniste. Dans le *Bulletin* de 1963 du groupe nous lisons : « Le problème du langage est au centre de toutes les luttes pour l’abolition ou le maintien de l’aliénation présente. »

En tant qu’instance théorique aussi, la littérature n’est point absente du paysage culturel à l’aube de Mai 68. Déjà dans leurs œuvres les situationnistes Debord et Vaneigem se sont longuement expliqués sur le rôle du langage, de la poésie et de la création littéraire dans le système capitaliste. Dans l’incipit de son texte désormais célèbre, *La Société du spectacle*, Debord écrit : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation. » Tous les milieux intellectuels français et internationaux questionnent la place et le rôle de la

¹ Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, Op. Cit, p. 23

littérature dans le système symbolique et dans la vie des idées. À La Havane—symbole important à l'époque—se tient un « congrès culturel » avec la participation de plus de 500 écrivains et intellectuels dont les Français Hélène Parmelin et Michel Leiris. Le colloque intitulé « Littérature et Linguistique » est aussi organisé par *La Nouvelle Critique* à Cluny durant le mois d'avril qui précède les événements. Nombre de « telqueliers » d'intervenants interrogent l'efficacité de la linguistique en tant qu'outil de l'analyse du contenu idéologique de la littérature. On compte parmi eux, Julia Kristeva, Philippe Sollers, et Jean-Louis Houdebine. Ces critiques soulignent l'insuffisance de la recherche textuelle comme substance d'une littérature qui voudrait rendre compte du monde, ainsi que l'insuffisance d'une critique basée sur la linguistique pour rendre compte de la littérature dans son rapport avec ce monde référent.

Dans son célèbre article « Réponse à une question »^{1 2}—où il trace les grandes lignes de sa recherche monumentale sur le sujet, la parole et le discours—Michel Foucault propose une « politique progressiste » en littérature. Selon Patrick Combes, cet article contient déjà « l'essence des questions qui seront re-posées (...) en mai, aux écrivains, et des interrogations qui naîtront chez certains. »³ Il faut remarquer qu'il existe à cette époque, dans la presse comme dans les rencontres intellectuelles, une constante mise en rapport entre littérature et révolution, entre littérature et politique, entre écriture et révolution, mais qu'il semble que la révolution revendiquée se trouve au niveau du texte et du langage, plutôt qu'au niveau thématique. Sur le rapport entre le discours et le pouvoir, qui

¹ Foucault, Michel, « Réponse à une question », *Esprit*, Nouvelle série, No. 371 (5) (Mai 1968), pp. 850-874.

² Rédigée vers mars 1968.

³ Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, *Op. Cit.*, p. 28.

deviendra l'un des thèmes majeurs de sa recherche—Foucault écrit : « Une politique progressiste [en littérature] ne considère pas que les discours sont le résultat de processus muets ou l'expression d'une conscience silencieuse ; mais que—science, ou littérature, ou énoncé religieux, ou discours politiques—ils forment une pratique qui s'articule sur les autres pratiques. »¹ Ainsi, la littérature progressiste que souhaite Foucault devrait-elle s'ouvrir sur le monde et s'engager avec les autres discours. Par conséquent, l'histoire (le récit) littéraire, devrait rentrer en dialogue avec l'Histoire, refléter ses mutations, transcrire son accélération : « Il faudrait admettre que le temps du discours n'est pas le temps de la conscience porté aux dimensions de l'histoire, ou le temps de l'histoire présent dans la forme de la conscience ? »²

L'on peut également analyser la question du rapport entre le littéraire et le politique dans un autre contexte, celui de la crise générale de la littérature à cette époque. La littérature commence à perdre son statut comme véhicule privilégié de la culture et voit la concurrence des autres types de médias culturels, écrits et non-écrits. D'ailleurs, dans un paysage épistémologique en pleine mutation, elle cherche de nouveaux rapports avec les disciplines naissantes des sciences humaines—sémiologie et sémiotique, les différentes étapes de l'évolution de la psychanalyse freudienne, linguistique, postformalisme, structuralisme, les nouvelles ramifications de la sociologie—et cherche à redéfinir ses fonctions, au point que d'aucuns ont même constaté que « la transformation la plus radicale, entre 1945 et 1970, est celle qui affecte la littérature même. »³ Ainsi, le

¹ Foucault, Michel, « Réponse à une question », *Esprit*, Nouvelle série, No. 371 (5) (Mai 1968), pp. 850-874.

² *Ibid.*

³ Bersani, Autrand, et al, *La Littérature en France depuis 1945* (Bordas : Paris, 1970), p. 7. Cité in Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, *Op. Cit.*, p. 16.

Nouveau Roman, ensuite « roman nouveau », émergence d'un textualisme où le texte devient sa propre fin¹, crise de l'écrivain, problématisation du rapport avec l'Histoire, mort du « Sujet », redéfinition de la pratique même d'écrire en un verbe intransitif, remise en cause du principe de la « représentation », etc. sont les différentes étapes de cette crise, ainsi que les manifestations des interrogations quant au rôle de la littérature et à son rapport avec le monde.

Il faut rappeler que c'est quelques années auparavant, en octobre 1964, que Sartre refuse le prix Nobel de littérature, et ainsi questionne le rapport entre l'écrivain intellectuel et les institutions. Les polémiques au sujet de la guerre d'indépendance algérienne étant toujours d'actualité, on organise en décembre de la même année 1964, un débat intitulé « Que peut la littérature ? » où Sartre confronte Jean Ricardou et Jean Pierre Faye de l'équipe *Tel Quel* pour discuter encore de la question de l'engagement de l'écrivain dans les luttes contemporaines.

Dans le champ de la critique, « la querelle Barthes-Picard » constitue un moment crucial dans l'évolution de la critique littéraire. Barthes reprend les interrogations essentielles de Sartre sur la raison d'être de la littérature tout en y proposant des réponses différentes : « La critique positiviste pratique une idée parfaitement partielle de la littérature, c'est du même coup accrédi-ter l'idée que cet être est éternel, ou si l'on préfère, naturel, bref que la littérature *va de soi*. Et pourtant qu'est-ce que la littérature ? Pourquoi écrit-on ? »²

¹ mimésis / sémi-osis

² Barthes, Roland, *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1964) Cité in Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68, Op. Cit.*, p. 16.

C'est dans les débats critiques qu'on rencontre les concepts contentieux de Mai 68, écriture, sujet, histoire, production, inconscient, etc. : « Qu'en est-il désormais de la 'littérature' et de sa dissolution ? De l'écriture dont on *parle* en somme toujours trop ? Du texte en général ? Du déchiffrement ? Qu'en est-il de l'histoire, du sujet, de la représentation—catégories dont le langage s'est fait le porteur actif ? Qu'en est-il du signe, du sens, de la langue ? Qu'arrivera-t-il si une réflexion sur la production signifiante devient susceptible d'aider à penser celle de la monnaie ? Que devient la bibliothèque et le rapport ébranlé entre 'œuvre', 'auteur', 'lecteur' ? »¹

Mais l'étendue de ce discours théorique sur la littérature est si grande, son corpus si vaste, qu'il en arrive à anéantir son propre objet. C'est ce qu'entend Foucault par « le chant du cygne de la littérature ». Il existe aussi une perspective selon laquelle les développements du roman dans les années qui suivent Mai 68, sont une évolution naturelle de la recherche textuelle du roman formaliste, plutôt qu'une réaction dialectique à celle-ci. Dans cette perspective, la recherche textuelle naît de l'appauvrissement idéologique des systèmes occidentaux, phénomène qui entraîne le désengagement du roman. Ce roman « renonce à proposer des perspectives, à affirmer un espoir, fut-il politique »². Le penchant pour la théorie dans la littérature résulte donc du progrès général—technologique et industriel—dans la société qui aboutit à une sorte de « perte d'âme » dans l'art. C'est à la lumière de cette perspective que le slogan des situationnistes en 1967 prend son sens plein : « Nous ne voulons pas d'un monde où la garantie de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de mourir d'ennui. »

¹ Barthes, Roland et Derrida, Jacques, et al. *Théorie d'ensemble* (Paris : Seuil, 1968).

² Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, *Op. Cit.*, p. 17.

Il est impossible de repérer un point de départ dans le mouvement artistique qui correspond à Mai 68, et de voir « où était avant mai, le ‘mais’ des romanciers ? » selon l’expression de Jacques Bersani. L’on cite, à tort et travers, des œuvres où l’on voit des signes avant-coureurs de cette dissidence esthétique, dans le domaine du roman, celui du théâtre ainsi que dans l’univers cinématographique. *Les Petits Enfants du siècle* de Rochefort (1960), *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir (1967), *Opérette* de Gombrowicz (1966)¹, *Que ferez-vous en novembre ?* de René Ehni (1968), *La Guerre est finie* de Renais (1966), *La Chinoise* de Godard (1967), le Théâtre du Soleil de Mnouchkine, etc. figurent sur les listes. Mais ces signes semblent être de simples traces de l’influence de l’époque et d’un mouvement politique mondial, plutôt que le prodrome de ce qui est sur le point de se produire. Ces œuvres présagent le changement plutôt qu’elles le revendiquent. Peu souvent trouve-t-on parmi ces œuvres des types de roman à thèse idéologique ou un appel au changement. À ces indices il manque la cohésion intrinsèque nécessaire pour constituer un paradigme de changement au niveau de grandes structures sociétales, ou pour former des mouvements esthétiques : « Si elle est tentante, la sociologie des prémices, des influences, des héritages [de Mai 68 en tant que mouvement artistique], est impossible globalement. Elle ne serait pertinente et possible qu’à l’endroit de microstructures, de champs, de groupes réduits, d’avant-gardes identifiées et circonscrites ».²

¹ Pour Lucien Goldman, cette pièce contient tous les enjeux principaux de Mai 68 : la mise en question des valeurs dépassées, la lutte des classes, représentations des rapports maître-esclave, nouvelles conceptions de l’histoire, etc. « Gombrowicz [crée] dans une remarquable synthèse la première expression littéraire du mouvement et des forces qui s’y sont exprimées. » Goldman, Lucien, *Structures mentales et création culturelle* (Paris : 10/18, 1970), p. 261.

² Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, *Op. Cit*, p. 19.

Il n'en reste pas moins vrai que ces œuvres ont en commun les traces du même « Grand Refus ». Il s'agit de refuser cette absence troublante de l'homme, ainsi que l'énoncé axiomatique d'un Foucault qui annonçait que « L'Homme est mort », faisant écho à « l'Homme unidimensionnel » de Marcuse. Chacune à sa façon, ces œuvres contiennent des éléments qui s'opposent à l'esthétique du roman formaliste. C'est le contre-courant disséminé de la littérature formaliste d'où l'homme est occulté tout comme il l'est dans la société. L'on met en parallèle, à juste titre, la dissolution du sujet romanesque avec l'exclusion du sujet social : « C'est la 'mort du sujet', du 'personnage' qui retient surtout l'attention dans le roman ; les sociologues y dévoilent clairement l'altération du statut de l'individu dans le système socio-économique en vigueur—le développement rapide d'une société technologique, marchande, sans autre avenir que ses propres fins. »¹

Du mouvement de Mai 68, l'on peut dire en somme, qu'il est une lutte socio-politique—une lutte de classes—qui est menée au sein du langage, et qu'en revendiquant sa voix dans le discours, le Sujet revendique sa voix dans l'Histoire. Il exige d'être reconnu de l'Institution et d'y prendre une part active. Si l'« engagement » qu'on prônait au milieu du siècle envisageait une littérature idéologique ancrée dans l'actualité politique (les romans de Camus et le théâtre d'Anouilh, de Brecht)—visant à la sensibilisation du public contre les dangers du fascisme et l'imminence de guerres—vers 1968 on réclame une littérature qui soit engagée surtout dans le fait social. Puisque l'apolitisation du discours littéraire s'est effectuée par l'écart créé entre le littéraire et l'humain (le Nouveau Roman et le théâtre dit de l'Absurde), c'est en s'investissant dans l'humain

¹ Combes, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, *Op. Cit.*, p. 18.

qu'elle remplira de nouveau sa fonction politique. Dans son numéro du 2-8 mai 1968, *Lettres françaises* publie « Questions échangées entre Alain Jouffroy et Jean Pierre Faye »¹ qui résume bien cette idée et qui en souligne l'intérêt durant les semaines qui précèdent les événements : « L'exigence de la révolution, dit A. Jouffroy, coïncide à mes yeux avec l'exigence d'une écriture nouvelle, qui permettrait *pratiquement* d'abattre la cloison idéaliste qui sépare la littérature et la vie (...) N'est-il pas probable que ce sont encore une fois des hommes d'écriture et de parole qui demain transformeront les mots révolutionnaires en actes de révolution ? Quelle nouvelle forme d'action peut-on concevoir à partir d'une littérature en train de sortir de son propre tombeau ? (...) Pour un écrivain, la révolution ne commence-t-elle pas dans la littérature, comme elle commence à l'usine pour l'ouvrier ? »

« Écriture et révolution » constitue donc un leitmotiv théorique et journalistique important dans les mois qui précèdent Mai 68. Le désir de transformer la littérature en arme de changement social et sa conception comme praxis se présentent en contraste avec la littérature telle qu'on l'envisage dans la période formaliste des années 50 et 60. Le roman quant à lui, fait partie de cette remise en question générale des formes artistiques. Ses enjeux et son langage connaissent de profondes transformations qu'on ne pourrait résumer qu'en termes d'un « éclatement ». Suite à cette période de crise, l'on participe, dans les trois dernières décennies du XXe siècle, à un nouvel élan dans l'évolution du roman, où la seule caractéristique ubiquitaire dont on peut parler est la « pluralité ». De nouvelles formes, de nouvelles voix, de nouvelles approches au réel, de nouvelles tendances voient le jour, mais plus rarement des écoles ou des mouvements qui

¹ Sous presse vers la fin d'avril.

se réclament de telle ou telle école critique, philosophique ou idéologique. En l'absence de causes collectives, c'est l'individuel qui se met en avant. Le sens même du réel et de l'Histoire est relativisé. Contre le discours « officiel » soutenu par les institutions coloniales, patriarcales et hétéronormatives, les sujets postcoloniaux, féminins et homonormatives dressent des discours personnels et mêlent leurs voix à l'Histoire.

CHAPITRE III : L'ESSOR DES RÉCITS DU SUJET DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE¹

Les années soixante-dix sont donc marquées par le déclin du roman formaliste. Vers la fin des années soixante, les expérimentations textuelles sont poussées à un tel point que le concept du « roman » est peu à peu perdu au profit de la notion plus générale de « texte ». Les *Églogues* de Renaud Camus par exemple, ne sont que des collages de fragments empruntés à Duras, à Simenon, et à d'autres. C'est une trilogie en quatre livres (*Passage*, 1975 ; *Échanges*, 1976 ; *Travers*, 1978 ; *Été*, 1982) et sept volumes, dont le sixième, *Travers, Coda, Index & Divers*, paraît en 2012. Vers la même époque, les romanciers d'avant-garde issus de *Tel Quel* publient des œuvres trahissant l'influence de la Nouvelle Critique et de leurs camarades telqueliens². Parallèlement à sa carrière d'essayiste, Philippe Sollers, l'un des fondateurs de la revue, mène une carrière de romancier. En 1961, il publie *Le Parc*, qui manifeste l'influence des renouvellements littéraires qui se produisent à l'époque. Dans *Le Parc*, le brouillage du point de vue se fait par la mise en abyme de l'acte de l'écriture : il s'agit de l'histoire de l'écriture d'une histoire. C'est l'histoire du blocage d'un écrivain, où celui-ci, au lieu d'écrire, parle de l'acte de l'écriture. L'entreprise de dissémination du récit chez Sollers, se poursuit par la publication, en 1968, de *Nombres*. À l'instar des Oulipiens, dans *Nombres*, il s'agit de rédiger un roman à partir d'une contrainte formelle, « celle d'une matrice carrée dont les

¹ Pour rendre compte de la situation du roman vers la fin du XX^e siècle, je me suis servi en grande partie du précis de Dominique Viart, *Le Roman français au XX^e siècle*, qui, malgré sa concision, s'impose par la pertinence et la lucidité de ses analyses.

² Derrida, Foucault, Kristeva, Barthes, Althusser sont parmi les penseurs qui contribuent à cette revue.

séquences changent de temps, passant de l'imparfait au présent. »¹ Les chiffres et les schémas y viennent défamiliariser le lecteur de la linéarité du roman traditionnel. En 1973, Sollers publie *H*, une série d'épisodes autobiographiques, historiques et culturels, présentée comme un fragment de phrase sans ponctuation ni alinéas, et qui prend la forme tantôt d'un monologue, tantôt d'un dialogue. Jean Thibaudeau—un autre membre du groupe *Tel Quel* qui poursuit une carrière de romancier—emploie la pratique de l'écriture libre pour essayer de saisir la pensée dans le texte, sans l'organisation de la pensée consciente. En résulte un texte avec des phrases en suspens, qui imitent l'inachèvement et la fragmentation de la pensée préconsciente, et qui d'ailleurs rappelle les associations libres de la poésie surréaliste.²

Ces recherches textualistes s'éloignent de plus en plus du récit et du réel. Certains auteurs continuent à expérimenter avec la forme dans les années 1980, voire les années 1990. L'écriture de Pierre Guyotat par exemple—auteur controversé de plus d'une façon³—tend à l'illisibilité jusque dans ses ouvrages les plus récents. Il publie *Tombeau pour cent mille soldats* (1967) qui est un bloc de texte ininterrompu sinon par les alinéas introduits ultérieurement par l'éditeur, et où il évoque les exactions militaires, les épisodes de prostitution et les scènes de viol. Dans *Prostitution* (1975), le langage et le

¹ Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, coll. « Lettres Sup » (Paris : Armand Colin, 2011), p. 143.

² « et nous nous parlons longtemps et nous nous rappelons puis nous ne disons pas et nous ne parlons plus de nouveau et nous. » cité in Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*. *Op. Cit.* p. 144.

³ Mobilisé par l'armée française en 1960, Guyotat est ensuite emprisonné pour « atteinte au moral de l'armée, complicité de désertion et possession de journaux interdits ». Son *Éden, Éden, Éden* (1970) est interdit de publicité, d'affichage, et de vente aux mineurs par le ministère de l'Intérieur sous George Pompidou. Cette interdiction ne sera pas levée malgré l'intervention de George Pompidou, malgré une pétition internationale signée entre autres par Sartre, Pasolini, Sarraute, Genet, Kessel, Simon, Blanchot, Calvino, Max Ernst, Simone de Beauvoir, etc. et malgré la triple préface signée par Sollers, Barthes et Leiris. C'est François Mitterrand qui lève la sanction en 1981.

corps deviennent inséparables, et l'éclatement de celui-ci représente la dégradation de celui-là. La langue y est cette « matière verbale, éclatée, trouée, révoltée, triturée, mixée, comme un gigantesque corps prostitué »¹. Dans un phrasé syncopé et saccadé, Guyotat « ampute les mots de leurs sons inaccentués et invente une profération litannique sans équivalent »². Renchérissant sur l'entreprise de Sollers, Guyotat publie *Le Livre* en 1984. Non seulement à la définition du roman, mais ce texte échappe aussi à toute autre catégorisation générique, comme l'indique le titre. Il s'agit d'un objet littéraire—d'un « texte limite » comme le nomme l'auteur dans la préface—qui est présenté comme une coulée compacte ininterrompue et sans alinéas, encadrée entre deux signes de l'infini (∞), et où il mêle les scènes de violence, de prostitution, de bestialité et d'esclavage. La révolte formelle et l'illisibilité chez Guyotat épousent la violence et l'obscénité du contenu qui traite de sexe, de guerre et de prostitution. Guyotat poursuit ce projet formel et thématique dans *Progéniture* (2000), avant de se tourner vers une écriture autobiographique et une langue plus accessible dans *Coma* (2006).³

Mais au début des années 1970 commence une période de déclin pour l'écriture expérimentale dont l'illisibilité ne trouve plus guère de public. Comme exposé plus haut, sous l'influence du structuralisme, le Sujet se trouvait parmi les proscriptions littéraires des années 1950 et 1960. Ainsi, les écrits biographiques et autobiographiques n'ont plus

¹ Guyotat, Pierre, *Prostitution*, (Paris : Gallimard, 1975), Nouvelle édition augmentée d'un appendice, 1987, p. 365.

² Viart, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française ; romans et récits depuis 1980* (Paris : Armand Colin / CNDP, 2013), p. 46.

³ Il revient à son style et à ses thèmes préférés—décadence post-apocalyptique de la civilisation, prostitution, corps humain et animal, etc.—dans *Joyeux animaux de la misère* (2014), et son deuxième tome *Par la main dans les Enfers* (2016).

cours. Le Sujet—son identité sociale, sa psychologie, son inconscient—sont remplacés par la « structure ». Contrairement à la proscription néo-classique qui trouve malséant toute expression de l'ego¹, le refus du Sujet à cette époque n'est pas d'ordre éthique ou esthétique. Il est surtout d'ordre théorique, et, fort d'une méthode formaliste rigoureuse, il met en cause l'humanisme de l'existentialisme. Aussi « parler du sujet durant les années soixante-dix » relevait-il « d'un idéalisme ou d'un essentialisme dépassés. »² Comme il a été discuté plus haut, ce phénomène dans les sciences humaines a des aboutissants dans le discours romanesque. Mais le retour de l'individualisme, au cours des années soixante-dix, sous toutes ses formes vient interrompre la suprématie de l'antihumanisme des théories structuralistes.

Si, au risque de schématiser, l'on essaie de tracer une ligne d'évolution, l'on peut constater que—comme dans le cas de Gutoyat—le Sujet, le fait subjectif, ré-émerge dans l'écriture d'abord au niveau thématique au sein des mêmes recherches formalistes, avant de redevenir une constante narrative, pour ainsi dire. Ainsi, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), l'auteur se livre à un travail autobiographique tout en mettant en cause la forme de l'autobiographie : bien qu'il s'agisse d'une écriture autoréflexive, autobiographique, le texte est d'abord divisé en unités que Barthes appelle « biographèmes », et puis l'ensemble du texte est soumis à une « structure » alphabétique pour échapper à la linéarité. Le livre apparaît dans la collection *écrivains de toujours* chez Seuil qui est consacrée à la présentation des auteurs qui mériteraient l'association au

¹ « Le moi est haïssable » - Pascal

² Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, coll. Lettres Sup. (Paris : Armand Colin, 2011), p. 150.

titre de la collection, et cela à travers les fragments de leurs textes. Le choix de textes est fait par l'éditeur et suit l'ordre chronologique. Ce choix est censé faire apparaître l'évolution de l'œuvre de l'auteur étudié, mais Barthes prend sur lui de composer ces fragments spécialement pour cette édition. Par l'acte de distanciation de soi et par un jeu de miroir, Barthes met en question la forme de l'autobiographie telle qu'elle a été pratiquée jusque-là. Il souligne en outre la fabulation incontournable qu'implique l'écriture autobiographique et déplace le seuil du romanesque : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman. »¹ Conscience de l'inévitable dimension inventée de l'autobiographie, et le rôle qu'y joue l'imaginaire, atteint un tel point qu'elle nécessite une redéfinition méthodique des genres et une nouvelle terminologie. En effet, depuis *Contre Sainte-Beuve* (posthume 1954) —où Proust, en attaquant l'approche biographique de Sainte-Beuve fait le départ entre le « moi » écrivain, et la personne réelle de l'auteur², la superposition des deux entités dans le cadre de l'autobiographie ne se fait qu'avec la conscience de l'intervention inéluctable de l'imaginaire, et qu'avec une sorte de mauvaise foi. Ainsi, Jacques Borel, qui publie, en 1960, *L'Adoration* avec le sous-titre « roman », ayant remporté le prix Goncourt, reconnaît cinq ans plus tard, qu'il s'agissait en effet d'une œuvre autobiographique, et publie les deux tomes suivants *L'Aveu différé* (1997) et *L'Effacement* (1988) comme autobiographies. Cette conscience provenant surtout des découvertes de la psychanalyse joue un rôle important dans l'établissement de l'« autofiction »—non pas comme une ramification de l'autobiographique mais—comme un genre à part entière. En vérité, c'est

¹ Verso de la première page de couverture.

² « L'homme qui fait des vers et qui cause dans les salons n'est pas la même personne. »

l'autobiographie qui est dorénavant subsumée dans la notion d'autofiction. Car, comme l'explique Lacan dans « Le stade du Miroir », dès la naissance, « le moi est pris dans une 'ligne de fiction' ». Du seul fait du décalage entre le fait raconté et l'acte de le raconter, la narration engage inévitablement un processus de réminiscence d'où la part de mythomanie n'est pas absente. En plus la perception de soi change chez le sujet contemporain. L'homme ne croit plus désormais à une « introspection lucide, comme faisait Rousseau et ses successeurs qui livrerait la véritable compréhension de soi-même »¹. Grâce à la psychanalyse, l'on sait maintenant que l'inconscient intervient dans les rapports entre le sujet et lui-même. Mais alors que la part de l'inconscient est inconnue ou indifférente de l'autobiographe conventionnelle, des auteurs en deviennent de plus en plus conscients, et certains auteurs commencent à y recourir volontiers comme mécanisme de création artistique. Cette attitude dissipe progressivement la frontière entre fait et fiction, l'ambivalence qu'exprime Yves Navarre dès la couverture de son *Biographie [:roman]* (1981). En alternant les pronoms « je » et « il », Navarre se soumet en outre au même processus de dédoublement que Barthes, afin d'écrire le « roman de tous ses romans »² : il y raconte l'histoire de la genèse de ses ouvrages romanesques. Mais si, dans cet affranchissement des contraintes de la forme autobiographique le romancier voit une émancipation créatrice, le critique y voit un problème de catégorisation générique.

¹ Doubrovsky, Serge, « Autofiction : postface » in Erman, Michel (Sous la dir. de) *Autofiction(s)*, coll. CHAMPS DU SIGNE, (Toulouse : Éditions Universitaires du Sud, 2009), p. 155.

² Navarre, Yves, *Biographie, roman* (Paris : Flammarion, 1981), quatrième de couverture.

Au cours des années soixante-dix, avec le déclin des grandes idéologies collectives, et partant, le déclin de l'hégémonie des mouvements et des écoles critiques et esthétiques, on revient de plus en plus aux récits et aux styles personnels. Dans *La Condition postmoderne* (1979), Jean-François Lyotard explique la manière dont l'échec des « grands systèmes d'explication du monde » donne lieu à une revalorisation des « vérités partielles, partiales, parcellaires. »¹

Qu'elle soit linéaire ou non, l'on peut remarquer que la relation de l'expérience du réel se fait sous une forme scindée, fragmentée. C'est le cas de *Laissé pour conte* (1999) de Doubrovsky qui est présenté comme « texte-inventaire »². Dans *Roland Barthes par Roland Barthes* que j'ai discuté plus haut aussi, l'auteur mêle à sa narration, d'autres modes de réminiscences et inclut dans la typographie visiblement fragmentée de son texte, des photographies, des bribes de journal intime, des partitions, etc. Il souligne en outre comment son concept de biographème reflète cette idée : « Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des 'biographèmes' dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion. »³

¹ Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, coll. Lettres Sup. (Paris : Armand Colin, 2011), p. 150.

² Viart, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française ; romans et récits depuis 1980* (Paris : Armand Colin / CNDP, 2013), p. 38.

³ Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], *Œuvres complètes*, Tome III (Paris : Seuil, 2002), p. 706.

Dans le phénomène que j'ai appelé « le retour du Sujet » dans le récit contemporain français, il est essentiel de remarquer, à part le foisonnement des travaux proprement autobiographiques, deux développements importants. D'abord, l'effort de la critique pour classer les différents types d'écriture « anthropocentrique » à partir des critères formels. L'œuvre majeure dans ce domaine est *Le Pacte autobiographique* (1975) de Philippe Lejeune. Lejeune applique les théories de la narratologie, développées par Propp, Greimas, Todorov et Genette, à l'écriture de soi. En envisageant les différents rapports d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, il fait notamment la distinction entre l'autobiographie (auteur = narrateur = personnage), la biographie (auteur = narrateur ≠ personnage) et le roman à la première personne (auteur ≠ narrateur = personnage).¹ « Le pacte autobiographique » —qui est basé sur l'homonymat entre l'auteur, le narrateur et le personnage—est le concept essentiel dans la mise en rapport de ces instances narratives.

Bien que cette tentative de formalisation générique résolve le problème de la définition de l'autobiographie, il y a un nombre croissant des œuvres qui échappent à une définition classique de l'autobiographie. Il y a en outre des auteurs qui, à la recherche de nouvelles voies à l'expression de soi, s'éloignent sciemment des distinctions décrites par Lejeune. Je reviendrai, dans le chapitre suivant, sur le boîte de Pandore qu'ouvre cet intérêt ravivé pour le biographisme dans le champ de la critique, et sur le problème des genres qu'il pose, coûtant désormais à l'autofiction la réputation d'être le « mauvais genre »².

¹ Je reviens là-dessus dans le chapitre suivant.

² Lecarme, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre ? » in *Autofiction & Cie.*, Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lacarme et Philippe Lejeune, RITM, n° 6.

Remarquons pour l'instant que le défi de la définition des genres, reflète d'une part l'engouement pour les récits à tendances biographique et autobiographique, et de l'autre, l'expansion et la diversification de l'écriture du Sujet.

Pour aborder ce corpus, trois découpages sont possibles. L'on peut regrouper ces œuvres selon le genre : autobiographie, biographie, autofiction, mémoires, roman autobiographique, autoportrait, littérature intime, etc. Comme tous débats au sujet des genres, il semble ne pas y avoir de consensus entre les critiques sur les délimitations des genres de récits du Sujet. Parfois, les tentatives pour définir un genre ne font que davantage rendre les concepts flous, et c'est le cas de l'autofiction. D'autres fois, on est en manque d'un terme passepartout, englobant un ensemble de pratiques narratives nouvelles, qui, malgré leurs divergences ont cela en commun qu'elles se trouvent entre deux catégories formelles classiques, comme l'« autofiction » dont on se sert aujourd'hui pour parler de tout récit qui se trouve entre le roman et l'autobiographie. Et c'est le cas des récits qu'on appelle tantôt « biographies imaginaires », tantôt « altérographies », tantôt « mythobiographies ». Bien que ce soient les artistes écrivains qui explorent les nouveaux horizons de l'imaginaire, ce sont les critiques qui participent à la formation d'un nouveau genre comme *institution*. Pour qu'une pratique nouvelle s'élève au rang d'un genre sérieux, il faut qu'elle passe par le tamis du temps, qu'elle ait assez d'adeptes, de praticiens, et qu'elle soit théorisée par les critiques qui s'accorderaient sur un corpus esthétique et sur une terminologie. Ce qui semble ne pas être le cas de ces pratiques romanesques toutes récentes.

Mais l'on peut aussi classer ces textes selon leur modalité narrative, et c'est le classement choisi pour mon étude. En fait, afin d'étudier la réémergence du Sujet dans le récit, il est

nécessaire d'envisager le « récit » de différentes façons et à plusieurs niveaux : d'abord comme énoncé, comme texte écrit ; Ensuite en tant que discours narratif, qui résulte de la superposition de plusieurs voix¹ ; et finalement en tant qu'objet d'art, en tant que produit du travail artistique, fabriqué et construit. Il serait alors logique de répartir ce corpus, non pas à partir du type de Sujet (ce qui conviendrait plutôt à une étude thématique) mais à partir du type général des rapports entre les différents niveaux d'énonciation. Ainsi, en les modelant sur la distinction entre les formes traditionnelles « autobiographie » et « biographie », peut-on envisager deux types de rapports entre l'auteur de l'écriture du Sujet et son Sujet : identité et altérité. Les deux catégories dominantes de l'écriture du Sujet dans la littérature française contemporaine dont traiteront les deux chapitres suivants sont donc « l'écriture de soi » et « l'écriture de l'autre ». Regroupement trop large et trop vague, il permet néanmoins de découper à partir du fonctionnement du Sujet dans le texte ce grand corpus de textes qui touchent à des thèmes différents en assumant des différents degrés de fidélité au réel.

Il serait possible aussi d'effectuer une répartition des textes selon le type du Sujet mis en récit. Avec le retour du roman au « réel », l'espace narratif se prête aux préoccupations majeures de cette fin de siècle. Dans le récit qui se voit libéré des entraves formelles, le contenu thématique est de nouveau replacé au premier plan. En plus, dans la relation de la réalité, l'accent est mis sur la manière dont cette réalité est vue et vécue par le Sujet. Aussi peut-on identifier certains thèmes dominants—comme autant d'espaces narratifs dans lesquels le Sujet est articulé. Dans ce sens, ce que l'on entend par le thème dominant dans l'écriture du Sujet, c'est l'aspect identitaire prépondérant présent dans l'œuvre —

¹ L'usage de Gérard Genette

rapport au milieu, à la vie familiale, à la sexualité, à la maternité, etc.—ou bien l’angle choisi pour le récit—socioéconomique, historique, mythologique, fantastique. Ce qui suit alors est une tentative pour présenter la cartographie thématique de l’écriture du Sujet dans la littérature contemporaine, toute imparfaite soit-elle, et ne serait-ce qu’en guise de feuille de route pour les étapes suivantes de cette recherche.

Sexualité et homosexualité

Le mouvement de libération sexuelle est indissociable du mouvement global des étudiants des années 60. Ce concept qu’on appelle parfois la « révolution sexuelle » ouvre la voie à l’expression de l’intimité sexuelle dans le roman et à aborder des sujets qui auraient été considérés trop scabreux auparavant dans la littérature sublime et en dehors de la littérature grivoise. Tantôt aux accents confessionnels, tantôt aux accents scandaleux, et parfois avec une disposition exhibitionniste, les auteurs racontent les expériences sexuelles dans des œuvres d’autofiction. Comme dans le roman de Romain Gary *Au-delà de cette limite votre ticket n’est plus valable* (1978), la perte de virilité et l’impuissance sexuelle constituent un thème récurrent chez Serge Doubrovsky, entre autres dans *Un amour de soi* (1982) et *L’Après-vivre* (1994). Doubrovsky qui a contribué considérablement à l’établissement de l’« autofiction » comme genre, y envisage une grande place pour la psychanalyse. Le style libre et la parole associative rapprochent ses textes des paroles proférées par le sujet sur le divan de l’analyste. En ce qui concerne la sexualité, cette dimension confessionnelle de l’écriture autobiographique est parfois employée pour raconter les épisodes de libertinage, de débauche et de déviations de la monogamie hétéronormative. Pour Philippe Sollers par exemple, la figure de Casanova

revient sans cesse dans ses textes, dont surtout *Femmes* (1983), qui est une « autobiographie déguisée »¹. Après sa période textualiste à *Tel Quel* et ses textes expérimentaux, c'est ce livre qui marque le retour de Sollers au « sens » et à la narrativité. Le libertinage contenu dans *Femmes* est à tel point licencieux qu'il fait scandale pour avoir « fait entrer la pornographie chez Gallimard ». L'on rencontre la figure de libertins joueurs dans les autres ouvrages de Sollers comme *Portrait du joueur* (1984), et *Le Cœur absolu* (1987). Sa compagne, Julia Kristeva, quant à elle, évoque l'esprit d'émancipation sexuelle de l'époque dans *Les Samouraïs* (1990). Sous la forme d'un roman à clefs, Kristeva évoque son arrivée depuis sa Bulgarie natale dans le cercle des intellectuels parisiens (les Samouraïs), où l'on peut reconnaître les portraits à peine voilés de Sollers, Goldmann, Barthes, Lévi-Strauss, Foucault, Derrida et les autres. Les scènes centrées sur l'érotisme et sur les femmes y abondent.

Dans l'autobiographie de la sexualité, le corps occupe une place cruciale. La mise en texte du corps frôle parfois l'exhibitionnisme, mais parfois embrasse expressément la perversion et les atrocités du fantasme sexuel débridé. C'est le cas de Tony Duvert, auteur « maudit » qui dépeint, dans *Paysage de fantaisie* (1973)², *Journal d'un innocent* (1976), *Quand mourut Jonathan* (1979) un univers pédophile et pédérastique avec des scènes de sauvagerie sexuelle, de torture sadomasochiste, de viol, de prostitution et de mutilation. Comme Pierre Guyotat, Duvert décrit le côté abject, dégradé et violent de la sexualité.

¹ Patrick Gourvenec, article « Femmes » in Beaumarchais, Jean-Pierre de & Couty, Daniel (sous la dir. de) *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française* (Paris : Bordas, 1994), pp. 736-737.

² Prix Médicis

Chez Christine Angot, c'est le tabou qui apparaît sous la forme du leitmotif de l'inceste. Bien qu'elle refuse la classification de son œuvre dans la catégorie de l'autofiction, ses récits sur la sexualité et l'intime sont indubitablement autobiographiques, ce qu'elle a reconnu, paradoxalement, à plusieurs reprises. Le motif incestueux traverse l'œuvre d'Angot et revient dans *L'Interview* (1995), *L'Inceste* (1999), *Quitter la ville* (2000), et *Une semaine de vacances* (2012).

Dans *L'Inceste*, l'histoire du viol par le père est racontée dans le cadre d'un récit sur l'amour homosexuel de trois mois avec une pneumologue. En réalité, malgré la croissance du nombre des récits abordant l'homosexualité masculine (voir *infra*.) l'homosexualité féminine n'est pas traitée avec autant d'aise. L'on rencontre la mise en récit de l'inceste également dans le cycle de l'Indochine de Marguerite Duras et chez Virginie Talmont dans *Inceste*¹ (2005). Les récits de l'inceste sont parfois déguisés en roman, mais ils sont parfois présentés sous forme de témoignages. Par leur aspect tabou et compromettant, certains de ces témoignages sont publiés de façon anonyme, comme *Viols par inceste*² (1993) par une « auteure obligatoirement anonyme ». Romancés ou documentaires, ces récits sont majoritairement racontés par les femmes.

Le sujet des récits sur l'homosexualité est en revanche le plus souvent masculin. Un élément indissociable du mouvement de la libération des mœurs, une littérature « gay » est imposée par une nouvelle génération d'écrivains homosexuels, une littérature « avec moins de faux-semblants que celle de Green et se refusant les élégances de Proust. »³

¹ Sous-titré : « Récits »

² Auteure obligatoirement anonyme [sic], *Viols par inceste* Coll. Document (Eulina Carvalho : Paris, 1993) 127 p.

³ Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, coll. Lettres Sup. (Paris : Armand Colin, 2011), p. 154.

Dans *Tricks* par exemple (1979), Renaud Camus raconte une longue série de relations sexuelles avec des hommes. Sous-titrés *33 Récits*, les rencontres homosexuelles (anglais : *tricks*) sont présentées sous forme de chronique autobiographique avec la notation précise des dates et des lieux. Dans la préface qu'écrit Barthes pour ce livre, il y reconnaît « une forme de subtilité tout à fait inconnue du produit pornographique, qui joue des désirs et non des fantasmes ».¹

La crise du sida des années 70 et 80 est au centre de cette nouvelle littérature homosexuelle ainsi qu'au centre de l'œuvre de Hervé Guibert. Dès son premier texte autobiographique *Mes parents* (1986), le sida constitue le thème central des œuvres d'autofiction de Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991), *L'Homme au chapeau rouge* (1992). Ami proche de Michel Foucault, Hervé Guibert a joué un rôle capital dans la transformation de l'opinion du public français envers le sida, mais les mérites artistiques de son œuvre l'élèvent bien au-dessus de pure « sida-fiction ». L'homosexualité—tant comme problématique sociale que comme l'homoérotisme au niveau intime—constitue un développement important également et surtout dans le domaine de la littérature francophone des pays du Sud. L'écrivain francophone le plus important à cet égard est probablement le marocain Abdellah Taïa qui traite du sujet dans les textes autobiographiques. *Mon Maroc* (2000), *Le rouge du tarbouche* (2004) et *L'Armée du salut* (2006). L'écriture de Taïa explore les intersections des identités sexuelles, religieuses et nationales : dans *Un pays pour mourir* (2016) Taïa raconte l'histoire d'une prostituée marocaine (Zahira) en France—le pays où elle mourra—et son amitié avec un prostitué algérien (Aziz) qui est sur le point de

¹ Camus, Renaud, *Tricks*, Préface de Roland Barthes (Éditions Mazarin : Paris, 1979).

recevoir une chirurgie de réattribution sexuelle, ainsi que Mojtaba qui est un révolutionnaire iranien et homosexuel réfugié à Paris.

Mais dans les années 70, le mouvement d'émancipation sexuelle ouvre également la voie aux travaux théoriques féministes qui légitiment tous les aspects de l'identité des femmes, entre autres celui de l'homosexualité féminine. Aussi participe-t-on à une prolifération des études et des réflexions sur la construction de l'identité lesbienne, ainsi qu'une littérature lesbienne dans les années 80 et 90. Dès le début du XX^e siècle, des penseurs féministes—comme Nathalie Barney¹ et son amante Renée Vivien²—s'étaient déjà réclamées du lesbianisme en tant qu'acte politique. Mais, la crise existentielle de la société humaine pendant les guerres, ainsi que le traumatisme moral et la période puritaine de l'après-guerre, relèguent la cause féministe au second plan.³ Il faut attendre Mai 68 pour observer un renouvellement d'intérêt pour le féminisme, et le lesbianisme comme partie intégrante. Le chapitre « La lesbienne » dans le *Deuxième sexe* (1949) de Simone de Beauvoir représente une tentative velléitaire pour traiter du sujet. Mais les nouvelles intellectuelles féministes se réclament ouvertement du lesbianisme électif comme moyen d'affranchissement de l'oppression à laquelle l'hétérosexualité soumet les femmes. La figure la plus importante dans ce domaine est probablement Monique Wittig, qui met en question les fondements patriarcaux de la tradition culturelle classique dans

¹ *Pensée d'une Amazone* (1920)

² *Cendre et poussières* (1902), *Une femme m'apparut* (1904).

³ Il faut rappeler qu'avant la guerre, et durant l'insouciance de la Belle Époque, Colette s'était liée d'amitié avec plusieurs femmes, dont Mathilde de Morny dite la Chevalière, Nathalie Clifford Barney (voir *supra*), et Renée Vivien. Elle raconte ses aventures avec ses amantes entre autres dans *Ces plaisirs...* (1932—ultérieurement publié sous le titre de *Le Pur et l'Impur*). Mais l'homoérotisme féminin que Colette décrit reste passager et aléatoire.

Les Guérillères (1969) en remplaçant les noms des héros classiques par des noms féminins. Dans *Virgil, non* (1986), le protagoniste « Wittig » part à la recherche de son amante en un voyage dantesque qui l’emmène à travers l’enfer, le purgatoire et le paradis. Dans *Le corps lesbien* (1973), Wittig met à nu le corps féminin tel qu’il est vu par une autre femme, sans fard et sans ménagement. Le livre est jalonné par des pages inscrites de mots juxtaposés en gros caractères majuscules, représentant le corps féminin dans son aspect sensuel (la bouche, la poitrine, les lèvres, etc.) ou non (les globules, les sciatiques, etc.) :

« LA POITRINE LES SEINS LES OMOPLATES LES FESSES LES COUDES LES JAMBES LES ORTEILS LES PIEDS LES TALONS LES REINS LA NUQUE LA GORGE LA TÊTE LES CHEVILLE LES AINES LA LANGUE L'OCCIPUT L'ÉCHINE LES FLANCS LE NOMBRIL LE PUBIS LE CORPS LESBIEN. »¹

Wittig cherche à libérer le corps féminin du regard de l’homme, et à extraire le voyeurisme fantaisiste masculin du lesbien. L’œuvre de Wittig a une influence importante sur l’ouverture de l’espace romanesque à l’expression de l’homosexualité féminine. Ainsi, les essais et les ouvrages sur l’intimité féminine en général, et sur le lesbianisme en particulier, se multiplient avec une lucidité qui se trahit jusque dans les titres : *De l’amour lesbien* (1981) par Geneviève Pastre,

¹ Wittig, Monique, *Le corps lesbien* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1973), quatrième de couverture.

Des femmes qui s'aiment (1984) Evlyne Le Garrec, *L'amour entre elles* (1998) de Claudette Savard, *Les lesbiennes* (2006) Stéphanie Arc, etc. Dès 1982, la revue *Lesbia* commence à paraître aussi.

Dans le domaine de l'autobiographique, c'est Violette Leduc qui fait figure de précurseur avec la publication de *Ravages* en 1955. Dans ce premier roman autobiographique, les scènes de l'amour lesbien seront censurées par l'éditeur, scandaleuses qu'elles étaient pour l'époque. Mais en 1964, elle publie *La Bâtarde* en forme de mémoire, et en entier. Le livre est un succès immédiat et sera récompensé du Prix Goncourt. Leduc poursuit son projet autobiographique dans *La Folie en tête* (1970).

Elula Perrin est une autre figure importante en ce qui concerne la littérature autobiographique lesbienne. Elle l'est d'ailleurs moins à cause de ses mérites littéraires qu'en vertu de sa présence médiatique : elle est co-fondatrice de la première discothèque parisienne exclusivement pour les femmes—Katmandou, et dans ses passages à la télévision, elle parle de son attirance pour les femmes avec franc-parler, tout comme d'ailleurs dans ses écrits autobiographiques dont *Les femmes préfèrent les femmes* (1978), *Tant qu'il y aura des femmes* (1978), et *Alice au pays des femmes* (1980).

Sous l'influence de ces voix précurseuses, l'espace romanesque s'ouvre de plus en plus à la relation de l'intimité sexuelle féminine, homosexuelle ou non, et ce type d'écriture réussit à atteindre le statut de la « normalité », celui d'un genre littéraire sérieux. Signe en est la remise, en 1980, du prix Fémina à Jocelyne François pour *Joue-nous 'España'* où la découverte de l'homosexualité constitue l'étape fondamentale de ce récit de vie initiatique. L'on rencontre le thème du lesbianisme également dans les témoignages et des portraits biographiques. Dans *Mémoires d'une jeune fille dérangée* (1993), Bianca

Lamblin raconte les abus (qu'elle dit avoir) subis dans sa relation avec le couple Sartre-Beauvoir, Annick Geille raconte dans *Un amour de Sagan* (2007) comment elle a séduit François Sagan, et l'épisode de la liaison de Sœur Sourire¹ avec Annie Pécher apparaît dans *Brûlée aux feux de la rampe* (1996) de Florence Delaporte, et *Sœur Sourire* (2009) de Catherine Sauvat.

Dans l'œuvre de Nina Bouraoui aussi, l'écriture du corps à une place primordiale.

Comme Taïa, la réflexion de Bouraoui sur la sexualité est une réflexion intersectionnelle² et explore les frontières des cultures, des pays, et des genres. Son œuvre est d'une veine autobiographique où sont abordés l'éveil sensuel (*Sauvage*, 2011) et la découverte de la sexualité féminine (*La voyeuse interdite*, 1991) sous l'ombre inquiétante du système patriarcal. Elle explore le désir homosexuel dans *La vie heureuse* (2002) et transsexuel dans *Garçon manqué* (2000) et *L'Âge blessé* (2010). Le thème de la psychanalyse et le flux de parole confessionnel rapprochent parfois l'écriture de Bouraoui de l'autofiction, notamment dans *Mes mauvaises pensées* (2005).

Dès le début des années 80 on participe donc à un foisonnement de témoignages et de récits qui font le portrait de la vie érotique et homoérotique du Sujet, et qu'il serait difficile d'inventorier. Deux aspects sont à souligner dans cette vulgarisation de l'expression de la sexualité : d'abord la normalisation de la sexualité comme partie intégrale du portrait du Sujet. Ce phénomène correspond aux aboutissements du mouvement général de la libération des mœurs, ainsi qu'aux victoires de la cause

¹ Surnom de Jeanine Deckers, religieuse et chanteuse belge.

² (Anglais : *intersectional*) optique théorique selon laquelle il est possible que l'individu soit simultanément impliqué dans plusieurs systèmes de domination, et que ces systèmes—étroitement liés—se renforcent.

féministe. Désormais, l'expression de la sexualité ne fait plus objet de (auto-)censure en raison des considérations morales (vestiges de la morale religieuse) ou esthétiques (héritées de la bienséance bourgeoise). Elle perd progressivement son aspect licencieux et scandaleux au profit de la représentation authentique et humaniste de l'individu. Cela aboutit—et c'est le deuxième aspect—à la diversification des façons dont la sexualité est conçue et décrite : les femmes réclament une voix dans l'univers des lettres outre leur rôle « annexe »¹, ainsi qu'une part active dans la conception de la sexualité. L'on franchit et décentre la perspective étroitement masculine et hétérosexuelle de l'acte amoureux.

L'Histoire et l'histoire personnelle

L'espace narratif se prête également à la représentation de l'Histoire. Suite aux troubles historiques du XX^e siècle, l'on interroge les zones d'ombre du passé, examinant la version « officielle » de l'Histoire avec la même méfiance que l'on considère tout discours hégémonique. L'Histoire dans ce sens est donc conçue comme *discours* au sens foucauldien par excellence : véhicule de pouvoir, directionnel, objectivant, impersonnel. C'est un énoncé réducteur et homogénéisant qui se caractérise par la superposition des subjectivités en l'entité qui le profère. Il est essentiellement incompatible avec l'expression subjective jusque dans les déictiques : l'Histoire comme mode d'énonciation « exclut toute forme linguistique 'autobiographique'. L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*,

¹ Planté, Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? » in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 103^e année, No. 3 (juillet-septembre 2003), pp. 655-668.

ici, ni *maintenant*, parce qu'il emprunte jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je : tu.* »¹

Face à l'Histoire, le Sujet dresse donc *son* histoire, l'Histoire qu'il appréhende à travers le « récit » de sa vie. L'Histoire ainsi relatée au travers du récit personnel, requiert le type d'énonciation que Benveniste appelle le *discours* et qu'il oppose à l'*histoire*². Benveniste distingue deux plans majeurs dans l'énonciation : le plan du *discours* et celui de l'*histoire*. Chacun de ces deux plans correspond à un système temporel différent et l'appelle³. À part la temporalité de l'énoncé, la prépondérance de chacun de ces deux systèmes temporels coïncide en outre avec la mise en relief du Sujet : l'énonciation historique (ici, l'Histoire officielle) se caractérise par l'absence du narrateur et la primauté de la 3^e personne⁴ : « Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur. »⁵ À la différence de l'énonciation

¹ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), p. 239.

² ou « récit historique ».

³ « —dans l'énonciation *historique* sont admis (en formes de 3^e personne) : l'aoriste, l'imparfait, le plus-que-parfait et le prospectif ; sont exclus : le présent, le parfait, le futur (simple et composé) ;

« —dans l'énonciation *de discours*, sont admis tous les temps à toutes les formes ; est exclu l'aoriste (simple et composé) ; » Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966), p. 245. C'est moi qui souligne.

⁴ Qui se distingue de l'emploi de la 3^e personne dans le *discours*, puisque dans l'*histoire* le narrateur n'intervient pas, et de fait, la 3^e personne ne s'oppose pas à une autre personne — « elle est au vrai une absence de personne » — alors que dans le discours à la non-personne de *il*, s'oppose un locuteur *je*.

⁵ *Ibid.* p. 241.

historique, dans l'énonciation discursive (=discours, en l'occurrence, récit personnel)¹ non seulement toutes les catégories de la personne sont admises, mais en plus, le locuteur et l'interlocuteur (*je/tu*) l'emportent sur les autres. Contrairement à l'Histoire, la relation *personnelle* de l'histoire se fait donc à travers un énoncé essentiellement intersubjectif, qui met en relief le narrateur et le narrataire avec « chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. »²

Le compte rendu personnel de l'Histoire se présente alors comme une tentative de réappropriation du discours par le Sujet, et de sa participation active à la reconstruction du passé. Dans l'acte même de l'énonciation, au niveau même du langage, résident une revalorisation de l'acte de la narration et un désir de relier le passé au présent, un passé que l'énoncé historique présente comme n'ayant aucun rapport avec le moment actuel : le repère temporel de l'énoncé historique est le moment de l'événement, alors que le repère temporel de l'énoncé discursif est le moment du discours.

L'appréhension de l'Histoire, ainsi que la conscience de l'identité personnelle se réalisent surtout et avant tout par l'exploration de l'histoire familiale. Dans la littérature contemporaine cette interrogation se manifeste dans la forme romanesque que Viart désigne comme « romans des fils », « fictions familiales » et « récits de filiation ».³ Ainsi, afin de mieux comprendre sa place dans le présent, le Sujet cherche à reconstituer l'histoire du milieu immédiat dont il est issu. Dans *Les champs d'honneur* (1990)⁴ par

¹ Le « présent historique » ou le « présent de narration » se trouve en dehors de cette dichotomie, car il constitue un artifice de style plutôt qu'un plan temporel à proprement parler.

² *Ibid.* p. 242.

³ Il existe des nuances sur le plan formel, mais du point de vue thématique, ces nuances sont indifférentes.

⁴ Prix Goncourt

exemple, Jean Rouaud remonte l'histoire du XX^e siècle en restituant la mémoire de trois morts dans sa famille le grand-père, la « petite tante » et le père du narrateur. Par un effet de mise en abyme, la célébration de ces morts suscite le souvenir des disparus de la Première Guerre mondiale, et ainsi « une même histoire d'amour et de mort réunit ces défunts tombés aux champs d'honneur de la vie, et pas seulement des combats »¹. Le Sujet se transforme en Sujet historique par la superposition des membres de la lignée paternelle : dans son délire, le personnage tragi-comique de la « petite tante » confond le souvenir de Joseph le grand-père du narrateur, et celui de Joseph, son père. Chez Rouaud, l'écriture constitue « un travail de célébration qui préfère les individus à l'histoire collective et donne un sens à l'histoire personnelle. »²Dans son deuxième roman *Des hommes illustres* (1993) Jean Rouaud raconte l'histoire de son père avant d'en venir à la perte de sa mère dans *Pour vos cadeaux* (1998).

Parfois, ce qui est à l'origine du désir de l'auteur de fouiller dans l'histoire familiale est le sentiment d'être le « le dépositaire des désirs inaccomplis de ses ascendants »³. C'est le cas de Pierre Bergounioux et Charles Juliet. *L'Orphelin* (1992) de Bergounioux est un récit de filiation centré sur la figure du père, rendu morne et silencieux par l'absence de son propre père. Dans *La Toussaint* (1994) aussi Bergounioux médite sur le rôle de l'héritage dans l'identité personnelle. *Lambeaux* (1995) est le titre du récit de filiation de Charles Juliet. Chez lui aussi la recherche généalogique renoue avec l'histoire de la

¹ V. Anglard, article « Champs d'honneur (les) » in Beaumarchais, Jean-Pierre de & Couty, Daniel (sous la dir. de) *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française* (Paris : Bordas, 1994), pp. 286-287.

² *Ibid.*

³ Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, coll. Lettres Sup. (Paris : Armand Colin, 2011), p. 158.

guerre—la Seconde Guerre mondiale. La première partie du « roman », écrite à la deuxième personne, s'adresse à la mère biologique de l'auteur—laissée pour mourir de faim dans l'asile où elle était internée pendant la Guerre¹. La deuxième partie—écrite aussi à la deuxième personne—rend hommage à la mère adoptive de l'auteur, mais s'adresse à lui-même « comme pour creuser plus loin en lui la profondeur du ressouvenir »².

Viart considère qu'un grand nombre de romans explorant l'ascendance familiale restent tributaires de l'œuvre de Claude Simon dont surtout *Histoire* (1967)³ et *L'Acacia* (1989). Que Claude Simon ait débuté comme nouveau romancier peut être imputé au refus du réalisme qu'il partage avec les nouveaux romanciers. L'impossibilité du réalisme découle de la faillibilité de la mémoire dans la restitution du passé. Le passé n'existe que comme « connaissance fragmentaire, incomplète, faite d'une addition de brèves images, elles-mêmes incomplètement appréhendées, par la vision, de paroles, elles-mêmes mal saisies. »⁴Le passé existe dans l'esprit comme une nuée confuse d'images et de sensations que l'on ne peut débrouiller que grâce à l'écriture. Le style nouveau-romanesque de Simon cherche donc à traduire le caractère mutilé et fragmentaire de la mémoire dans *le présente de l'écriture*. Dans *L'Herbe* (1958), Simon raconte l'histoire de la vie et l'agonie de sa vieille tante à travers quelques carnets de compte. *Histoire* (1967) restitue l'amour de ses parents morts à travers une collection de cartes postales, etc. Mais, si selon Simon il est difficile de reproduire le réel dans son exactitude, le réel historique n'est pas

¹ Gouvernement de Vichy avait défendu de nourrir les malades mentaux.

² Viart, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française ; romans et récits depuis 1980* (Paris : Armand Colin / CNDP, 2013), p. 142.

³ Prix Médicis

⁴ Simon, Claude, *Le vent* (Paris : Éditions de Minuit, 1957), pp. 9-10.

moins absent de son œuvre. *La Route des Flandres* (1960) est la mise en récit de l'expérience de la Seconde Guerre mondiale par Simon et *Le Palace* (1962) relate la guerre d'Espagne. Dans les années 80, l'écriture de Simon mélange plus expressément le matériau historique, l'archive familiale et l'expérience personnelle, entre autres dans *Les Géorgiques* (1981) et dans *L'Acacia* (1989).

La faillibilité de la mémoire dans la reconstitution de l'histoire personnelle est un thème qu'on retrouve également chez Sarraute et Duras. *Enfance* (1983) —qui marque la distanciation de Sarraute par rapport au Nouveau Roman ainsi que ses débuts en autobiographie—s'ouvre sur un dialogue entre deux locuteurs dans la conscience de la narratrice : « — Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Évoquer tes souvenirs d'enfance ? »... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. (...) — Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi. »¹ Plutôt qu'un rapport d'antinomie, Viart voit une continuité entre ce nouveau penchant pour l'autobiographique et la conception moderniste du Sujet que Sarraute avait préalablement décrit dans les *Tropismes* : « Elle ne rompt pas avec la matière des *Tropismes*, bien au contraire, elle en traque la naissance dans la mémoire même du Sujet. »² Ces « mouvements indéfinissables, qui (...) sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments » et qui selon Sarraute constituent « la source secrète de notre existence »³ trouvent leur origine dans les vestiges que le passé a laissés dans notre mémoire imparfaite. Comme Sarraute, chez Marguerite Duras aussi l'exploration des lieux enfuis de la mémoire—incarnés par l'Indochine—se trouve à l'origine du travail autofictionnel. Dans *L'Amant* (1984), dans *L'Amant de la Chine du*

¹ Sarraute, Nathalie, *Enfance* (Paris : Gallimard, 1983), p. 9.

² Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle, Op. Cit.* p. 155.

³ Sarraute, Nathalie, *Tropismes* (Paris : Minuit, 1957), p. 8.

nord (1991) ainsi que dans *Écrire* (1995) l'écriture autobiographique est enracinée dans la prise de conscience de soi par le Sujet et remonte au moment où celle-ci—sous l'effet d'un amour initiatique et fatidique—a eu le sentiment de naître à elle-même. L'on rencontre le croisement entre la méditation de l'enfui et l'histoire familiale également dans *Ostinato* (1997) de Louis-René des Forêts. *Ostinato* évoque l'enfance de l'auteur marquée par un attachement proustien à sa mère et le tourment des séjours au pensionnat, ainsi que des scènes de drames familiaux dont surtout la perte d'un enfant. Le travail de la mémoire et l'entreprise de la mise en récit de ce « *je* privé de soi » engagent d'ailleurs un processus d'aliénation¹, ce qui fait qu'*Ostinato* compte parmi les rares exemples de l'autobiographie à la troisième personne.

Dans le regard rétrospectif par lequel s'accomplit la conscience identitaire du Sujet, l'ascension sociale est parfois considérée comme la source d'un décalage entre le Sujet et le habitus familial originel. Ainsi, l'Histoire est conçue dans un angle réduit, intergénérationnel, et d'un point de vue sociologique. Il s'agit de la peinture de l'évolution des structures sociétales dans lesquelles le Sujet s'implique, et cela dans un moment charnière où le passage d'une génération à l'autre s'accompagne de grandes mutations sociales, la faillite des idéologies, la naissance de la société de consommation, la révolution des mœurs, etc. C'est ainsi que l'œuvre d'Annie Ernaux se présente comme une autobiographie de la génération des Trente Glorieuses ayant abandonné l'engagement politique pour se réjouir dans le succès matériel et le progrès social. La distance et

¹ « Sans cesse de là-bas à ici où le *je* n'est plus qu'un *il* douloureusement proche, douloureusement étranger, tantôt surgi d'ailleurs ou de nulle part, tantôt né sur place et comme déchargé par les mots de tout le poids de la mémoire qui subordonne la vérité d'une vie à la vérité des faits ». Forêts, Louis-René des, *Ostinato* (Paris : Mercure de France, 1997), p. 30.

l'indifférence avec lesquelles elle fait le portrait de la vie de ses parents ont donné naissance à sa fameuse « écriture plate », devenue désormais sa marque. Teinté de féminisme, le regard d'Ernaux est plutôt rancunier envers de son père, plutôt compassionnel à l'égard de sa mère. Elle observe ses parents—comme d'ailleurs elle s'observe elle-même—dans le contexte plus large de la société et la période historique, l'équivoque recherchée par le titre de son ouvrage le plus important *La Place* (1983)¹ : le mot fait allusion à la fois à un lieu de mémoire et à la position de l'individu² dans l'échelle sociale. Ce qui fait que l'œuvre d'Ernaux se trouve à la confluence du roman sociologique et le récit de filiation, c'est la centralité de la figure de la femme. Celle-ci se contemple à la croisée des structures des institutions familiale et sociétale, et de ce fait, l'œuvre d'Ernaux se veut « auto-socio-biographique ». De la contemplation du trajet de la vie de ses parents—culminant dans *Une femme* (1989), hommage à sa mère—Ernaux en arrive ensuite à la relation de ses propres défis et traumatismes en tant que femme : dans *L'Évènement* (2000) elle traite de la question de l'avortement, dans *Passion simple* (2003) elle raconte ses amours, et dans *La Honte* (1997) elle relate l'histoire d'un incident traumatique qui l'a marquée à l'enfance.

Mais le développement du thème de l'histoire familiale est marqué par une particularité de ce moment précis de l'histoire : souvent, quand le Sujet part à la recherche de ses origines familiales, c'est pour répondre au silence, celui des parents, ou celui de l'Histoire. Dans cette fin de siècle, « les pères n'apparaissent plus comme garants d'un système de pensée, mais comme les victimes d'une Histoire qui s'est jouée d'eux »,³ et

¹ Prix Renaudot

² La traduction anglaise de cet ouvrage s'intitule *A Man's Place*.

³ Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Op. Cit. p. 158.

par conséquent, ils ne cherchent pas à transmettre à la postérité un héritage de traumatisme ni à en faire connaître les origines d'une confusion identitaire. De ce fait, l'interrogation de l'histoire prend parfois la forme du « roman archéologique », où l'écriture devient une fouille du passé et une lutte contre le silence et l'oubli. L'Histoire et l'histoire familiale sont les thèmes qui parcourent toute l'œuvre de Patrick Modiano et en constituent l'ossature. Ces deux axes thématiques se rencontrent dans la figure absente et énigmatique du père de Modiano. La quête identitaire chez Modiano conduit à une interrogation du passé généalogique et à la figure de son père dans *Livret de famille* (1977) et *Un pédigrée* (2005). D'ascendance juive lui-même, le père de Modiano pratique le marché noir et on le soupçonne d'avoir été collaborateur pendant l'Occupation, l'époque qui constitue « le terreau » dont Modiano est issu, dont il sent dégager une « odeur vénéneuse », et qui devient le foyer de son cycle d'Occupation : *La Place de l'Étoile* (1968), *La ronde de nuit* (1969) et *Les boulevards de ceinture* (1972). L'examen des zones d'ombre du passé de son père entraîne Modiano ensuite dans la réflexion sur les trous amnésiques de l'Histoire, et sur la destinée des victimes dont les traces sont effacées de l'Histoire d'autant plus injustement qu'a été tragique leur disparition. Ces lacunes, on ne pourrait désormais jamais les combler qu'à l'aide de l'imagination. Ce mouvement se trouve à la base de l'approche archéologique de Modiano qui, à partir des vestiges d'archives, cherche à reconstruire le passé en accordant une grande importance aux lieux de mémoire. Dans *Dora Bruder* (1997), l'auteur-narrateur reprend l'avis de recherche—daté de 1941—de *Dora Bruder*, personnage réel à destinée obscure, et tâche de reprendre son parcours probable en ramassant des données et des bribes d'information qui existent sur elle. Ce faisant, le passé et le présent se confondent. À travers la fiction,

Modiano revit l'Occupation, tandis que l'identification de l'auteur avec son personnage aboutit à l'abolition de la frontière entre les sphères biographiques et autobiographiques : le Sujet écrivain se confond avec le Sujet de l'écriture, le fait avec la fiction, et l'Histoire avec l'histoire. Chez Modiano, ce mélange semble dépasser les limites de son univers artistique et envahir tout l'imaginaire de l'auteur : « Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais par exemple sûr d'avoir vécu le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'Histoire ne mentionne. »¹

La démarche archéologique de Modiano, on la trouve chez Claude Simon aussi dans *Le Jardin des Plantes* (1997), où celui-ci tâche de restituer les tenants et les aboutissants des événements qui ont failli le conduire à la mort lui et son bataillon durant la Seconde Guerre mondiale. Il y mêle la narration aux fragments du Journal de Rommel et aux documents officiels de l'armée. Les non-dits des Guerres mondiales demeurent au centre d'un grand nombre de récits, et semblent encore loin de s'épuiser. Comme chez Modiano, la honte héritée des parents transfuges hante d'autres auteurs. Dans *1945* (2004), Michel Chaillou raconte obliquement comment, enfant, il a été témoin d'une affaire entre sa mère et un officier allemand. Écrit à la deuxième personne, *La marque du père* (2007) de Michel Séonnet est adressée au père de l'auteur après que celui-ci a découvert son engagement dans la Légion de Charlemagne avec les nazis.

Certaines œuvres se dressent comme des témoignages contre l'amnésie volontaire de l'Histoire. Il est des événements historiques sur lesquels pèse la censure comme une règle du silence, ou que l'appareil étatique cherche à défigurer par le discours officiel. Il est en

¹ Modiano, Patrick, *Livret de famille* (Paris : Gallimard, 1977), p. 96.

ainsi par exemple du massacre du 17 octobre 1961 à Paris dont la gravité est minimisée dans les rapports des média occidentaux et qui est complètement tu par le gouvernement français. Ce massacre, Leïla Sebbar le reconstitue dans *La Seine était rouge* (1999) et Didier Daeninckx dans *Meurtres pour mémoire* (1983). La « guerre d'Algérie » aussi qui est longtemps désignée par le discours officiel administratif comme les « événements » est raconté par Laurent Mauvignier sous forme romanesque dans *Des hommes* (2009) et Déodat du Puy -Montburn dans *L'Honneur de la guerre* (2002) sous forme de mémoire. Il faut souligner que l'Histoire n'a jamais été absente du roman du XX^e siècle. Le « roman historique » traditionnel a toujours cours pendant la première moitié du siècle avant de s'éclipser durant la période formaliste.¹ Même de cette période de latence, l'on ne peut pas parler en termes absolus. Un nombre d'auteurs dont Tournier, Yourcenar, Claude Simon et d'autres romanciers à l'orientation plutôt académique, traitent toujours des sujets historiques. Mais ce qui marque un tournant, c'est que le retour à l'Histoire à partir des années 70 se fait surtout et avant tout « par le truchement des événements collectifs et des vies individuelles ou familiales »² que le roman interroge, c'est-à-dire une histoire qui a le Sujet à son centre.

L'Histoire apparaît également sous forme de biographies des figures historiques, phénomène qui a engendré l'un des courants littéraires les plus importants dans la littérature contemporaine française, qu'on désigne tantôt comme « fictions biographiques », tantôt comme « biographies imaginaires ». Les précurseurs de ce

¹ C'est cette littérature, représentée par le Nouveau Roman que Nelly Wolf appelle « une littérature sans histoire » avec une ambiguïté recherchée mise sur « histoire ».

² Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Op. Cit. p. 165.

phénomène sont Pierre Michon, Claude Louis-Combet et Gérard Macé, qui enchérissent sur l'exemple déjà donné par Marcel Schwob dans *Vie imaginaires* (1896). Ce petit livre a son origine dans la tradition hagiographique et les vies de saints, mais Schwob y emprunte autant de données réelles sur la vie de ces 22 saints, qu'il s'inspire de son imagination « divine » : « Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique. »¹ Un siècle plus tard, Claude Louis-Combet recourt à ce processus dans *Blesse ronce noire* (1995) pour peindre l'amour incestueux entre Georg Trakl, poète allemand et sa sœur Gretl.

Quant à Michon, ce sont les figures illustres de l'histoire de l'art qu'il dépeint : Arthur Rimbaud dans *Rimbaud le fils* (1991), Balzac, Faulkner et Cingria dans *Trois auteurs* (1997), Van Gogh dans *Vie de Joseph Roulin* (1988), Goya, Watteau et Piero della Francesca dans *Maîtres et serviteurs* (1990). À l'encontre des biographes qui s'intéressent aux données documentaires et aux détails certains, au cœur du projet de Michon se trouvent les points de doute et d'incertitude sur la vie du personnage qui contiennent quelques caractéristiques essentielles de sa personnalité. C'est dans ces espaces introduits par des expressions comme « on dit que », « on ne sait pas si » que l'auteur met son imagination à l'œuvre.² La démarche de Michon n'est pas d'ailleurs sans une certaine ironie à l'égard du biographisme référentiel, cela à travers une mise en cause de la critique biographique et le rapport qu'elle cherche à établir entre la vie et l'œuvre.

¹ Schwob, Marcel, « Préface », *Vie imaginaires*, Charpentier et Fasquelle, 1896.

² Par exemple dans *Rimbaud le fils*, à propos de la mère du poète : « On ne sait pas si d'abord elle maudit et souffrit ensuite, ou si elle maudit d'avoir à souffrir et dans cette malédiction persista ; ou si anathème et souffrances liées comme les doigts de sa main en son esprit se chevauchaient, s'échangeaient de sorte qu'entre ses doigts noirs que leur contact irritait elle broyait sa vie, son fils, ses vivants et ses morts ». Michon, Pierre, *Rimbaud le fils*, coll. L'Un et l'autre (Paris : Gallimard, 1991), p. 11.

Car, si la critique sainte-beuvienne cherche à expliquer la vie par l'œuvre, Michon cherche à restituer la vie à partir de l'œuvre, en imaginant par exemple la vie de Rimbaud par ses poèmes.

En plus, l'aspect contradictoire de l'entreprise de Michon consiste à faire, ailleurs, le portrait des personnages historiques tout à fait inconnus, d'une insignifiance recherchée.

Dans *Vie minuscules* (1984), Michon envisage le destin, et tâche de restituer le parcours des hommes égarés comme un nommé André Dufourneau, orphelin de l'Assistance publique, un Georges Bandy, un abbé déchu, ou bien Antoine Péluchet, « fils perpétuel et perpétuellement inachevé, qui emporta au loin son nom et l'y perdit »¹, et d'autres encore. Le choix des hommes illustres et l'intérêt pour les personnages obscurs deviennent complémentaires dans *Vie de Joseph Roulin*, où la vie de Van Gogh est vue et relatée par Joseph Roulin, le facteur inconnu. Et c'est ce que Jean-Pierre Richard appelle la « biographie oblique ». La focalisation met Joseph Roulin au premier plan tout en décentrant Van Gogh comme personnage « principal ». Je discuterai de la situation de l'énonciation dans les biographies fictives, ainsi que du rapport entre le discours et la construction subjective dans le chapitre intitulé « L'Autre comme soi-même ».

Gérard Macé aussi évoque la vie de l'égyptologue, Champollion dans *Le dernier des Égyptiens* (1988) et la vie des explorateurs Magellan, Vasco de Gama et Christophe Colomb dans *L'Autre hémisphère du temps* (1995). En plus, dans *Vies antérieures* (1991) Macé établit un lien entre biographie imaginaire et le récit autobiographique en assumant

¹ Michon, Pierre, *Vie minuscules* (Paris : Gallimard, 1984) cité in Viart, Dominique, « L'Imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 » in Bishop, M. & Elson, C., *French Prose in 2000*, coll. Faux Titre (Amsterdam – New York : Rodopi, 2002), p. 17.

la voix de chaque personnage historique pour rêver sa vie et ainsi brouillant l'instance narrative.¹ Ce faisant, l'auteur ressemble à une âme habitant des corps différents.

Empruntant à Baudelaire une citation de Keats, Macé décrit le poète comme celui qui « jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. »²

D'autres écrivains expérimentent avec la forme de la biographie imaginaire. Chez Philippe Forest et Christian Garcin cette forme est mêlée d'une veine d'exotisme extrême-oriental. Dans *Sarinagara* (2004) Forest lie les différents domaines de l'art et littérature, représentés par Kobayashi Issa, auteur de *haïku*, Natsume Sôseki, romancier, et Yamahata Yosuke, le premier photographe arrivé sur les lieux de l'explosion atomique de Nagasaki. Dans l'œuvre labyrinthique de Christian Garcin aussi l'on rencontre le Japon, la Chine, la Mongolie—voire, la Russie—ainsi que les peintres et les figures de l'histoire de l'art dont par exemple le portrait de Piero della Francesca dans *L'Encre et la couleur* (1997). L'œuvre de Garcin qui avait commencé par la publication des récits de « vies brèves » devient de plus en plus complexe par le retour « intratextuel » de ses propres personnages, ainsi que par son emprunt « intertextuel » des personnages d'autres écrivains, c'est ainsi que les univers diégétiques créés par Éric Faye, Volodine, et Thierry Hesse sert de l'univers référentiel pour Garcin. C'est cette même procédure qu'emploie Kamel Daoud dans *Meursault, contre-enquête* (2014).

¹ L'analyse de la situation du Sujet dans l'énoncé des biographies imaginaires constitue le sujet du chapitre intitulé « L'Autre comme soi-même » dans cette recherche.

² Macé, Gérard, *Vies antérieures*, coll. Le Chemin (Paris : Gallimard, 1991).

La forme de la biographie fictive a engendré un nombre considérable d'ouvrages provoquant la création de collections éditoriales spéciales dont *L'Un et l'autre* sous la direction du psychanalyste J. B. Pontalis chez Gallimard et « Alter-Ego » aux éditions Fayard.

Le quotidien et le réel

Dans les années 70, apparaissent chez les Éditions de Minuit les œuvres d'un groupe d'écrivains dont l'écriture se caractérise par une forte narrativité, par le désengagement, par un aspect ludique, et par le dépouillement stylistique. Ce changement est notable dans l'orientation de la maison d'édition étant donné son histoire qui avait toujours placé le renouveau formel et l'engagement politique en tête de son agenda. Depuis sa genèse sous l'Occupation, les Éditions de Minuit avaient toujours fait preuve d'un engagement acharné à l'égard de l'avant-garde politique et artistique. Sa création même par Vercors¹, conjointement avec Pierre de Lescure², représente un acte de résistance et ses prises de position pendant les guerres de décolonisation montrent bien sa tendance de pointe et anti-dogme sur le plan politique. Sur le front littéraire aussi, cette maison abrite une grande partie du Nouveau Théâtre (théâtre de l'absurde) des années 50-60 et la quasi-totalité du Nouveau Roman. Ces deux mouvements, en particulier, sont caractérisés par des expérimentations formelles dont la complexité ne vise certes pas un lectorat de masse. C'est ce renom d'intellectualisme et la sorte d'austérité constitutive n'admettant aucune « drôlerie », qui suscite l'étonnement de Jean-Philippe Toussaint quand il

¹ Pseudonyme de Jean Bruller

² Simonin, Anne, *Les Éditions de Minuit, 1942 – 1945* (Paris : IMEC [Institut Mémoires de l'édition contemporaine], 1994).

s'informe de l'acceptation de son manuscrit pour *La salle de bain* (1985) : « La réputation de la maison me semblait franchement trop intellectuelle, c'est-à-dire pas très drôle ». ¹ On trouve la même réticence chez Jean Echenoz, autre figure importante de ce courant : « J'avais apporté le manuscrit sans me faire trop d'illusions, je considérais alors cette maison comme trop austère pour s'intéresser à mes petits travaux. J'ai vite changé d'avis. » ²

Le contexte historique, politique et culturel dont j'ai discuté plus haut favorise une sorte de désengagement politique pendant le dernier quart du siècle. Après une période tumultueuse qui a connu deux guerres mondiales, suivies de guerres de décolonisation, après aussi, mai 68, les années 70 connaissent un processus de désaffection envers la politique, et qui serait consommé par la victoire—longtemps attendue—de la gauche en 1981. En outre, on parle des années 70-80 comme un contexte d'affaiblissement des idéologies et de mort des grands récits. Ainsi écrivains et penseurs s'éloignent-ils de la ferveur théorique de la génération précédente ainsi que de la période textualiste. Dans le roman, cette tendance se traduit par un retour à la narration ³ qui est en vif contraste avec le Nouveau Roman. Cette transition est la plus remarquable au sein des Éditions de Minuit. C'est ainsi que Lindon lui-même décrit la période transitoire des années 70 : « Le

¹ Michèle Ammouche-Krémers 1994, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint ». In : *Jeunes auteurs de Minuit*, sous la direction de Michèle Ammouche-Krémers et Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p.28.

² Entretien avec Cathérine Argand et Jean-Maurice de Montrémy, *Lire*, septembre 1992.

³ « Le roman – la forme romanesque—n'avait pas très bonne presse à l'époque, on baignait plutôt dans la théorie. On ne parlait pas trop d'écrire des romans, des fictions, on parlait de produire des *textes*. Ponctuation éclatée, narration déconstruite, etc. [...] Et puis à un moment donné, j'ai dû en avoir assez, je me suis dit : 'Je ne vais plus produire un texte, je vais tâcher d'écrire un roman. » Echenoz, Entretien avec Argand et de Montrémy.

bilan de la génération qui a suivi le Nouveau Roman est donc assez négatif. A cette époque-là, j'avais l'impression que l'aventure littéraire de Minuit allait se limiter au Nouveau Roman. [...] Il faut peut-être, après les grandes périodes de création, un trou, un vide, une distance qui permet à une nouvelle génération de se reconstituer librement. »¹

Le nouvel événement de la scène littéraire qui a suivi ce « trou », est l'écriture de la deuxième génération de Minuit, qu'on a essayé de rassembler sous de différentes dénominations : « Le Nouveau nouveau roman », « Roman postavangardiste », « romans impassibles » ou « Littérature minimaliste », dont ni les uns ni les autres ne pourraient refléter de manière exhaustive l'ensemble des caractéristiques de ces œuvres. Mais c'est le terme « roman minimaliste » qui a eu plus de succès que les autres, non seulement parce qu'il embrasse nouveau romanesque propre à la nouvelle génération de Minuit, mais qu'il désigne aussi l'écriture dépouillée que le style de cette nouvelle génération partage. Certains traits communs du roman minimaliste sur lesquels la plupart des critiques se mettent d'accord sont : « écriture superficielle et ludique ; mention fréquente de représentations visuelles pour souligner la superficialité ; tendance à la réduction, à la sobriété stylistique et à l'impassibilité ; traitement ludique de la langue ; banalité illimitée des personnages et des situations ; incrédulité à l'égard des métarécits ; traitement nonchalant et arbitraire de l'histoire ; protagonistes dépourvus d'authenticité, etc. »² En plus, on trouve chez de différents critiques, différentes constellations d'auteurs qualifiés de minimalistes. Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Patrick Deville, Annie Ernaux et Marie Redonnet apparaissent sur beaucoup de listes.

¹ Cité in SCHOOTS, 1977 *op. cit.* p. 10.

² SCHOOTS 1977 *op. cit.* p. 44.

Tout en marquant une rupture avec la tradition littéraire qui la précède, l'écriture minimaliste constitue néanmoins un moment dans le processus continu de l'évolution du roman français, impliquée dans une nouvelle réalité sociale. Ainsi les structures simples et les intrigues banales de ces œuvres correspondent à l'absence de grandes péripéties dans l'histoire politique et l'histoire des pensées de cette époque.

Le nouveau goût pour la simplicité n'est pas d'ordre purement esthétique-artistique. La marchandisation progressive du livre le soumet de plus en plus aux exigences de la loi du marché. C'est qu'à cette époque la popularité croissante du cinéma et de la télévision pose une rivalité sérieuse à la culture écrite. En tant que genre essentiellement populaire, le roman part donc à la recherche des formes plus simples, d'une lecture plus facile, d'un retour au quotidien palpable et il abandonne ses grandes visées théoriques, idéologiques, et parfois pédagogiques.

Si du point de vue stylistique, c'est la simplicité et le minimalisme qui priment, du point de vue formel, c'est surtout le récit qui intéresse les auteurs, et du point de vue thématique, le quotidien. À ce titre, *La Télévision* (1997) de Jean-Philippe Toussaint a une double importance. D'une part, le livre raconte l'histoire d'un chercheur historien qui passe l'été à Berlin pour préparer un manuscrit sur Titien Vecellio, mais qui est presque paralysé par l'omniprésence obsédante de la télévision. Il y a comme un antagonisme plaisant entre la tentation de la télé et l'acte d'écrire. Mais d'autre part, le livre est représentatif du roman minimaliste par l'importance qu'il attache au quotidien, dans toute sa banalité. L'objet des romans toussainiens est souvent des événements sans importance d'une vie monotone que l'auteur développe pendant des pages. Dans *La salle de bain*

(1985), par contraste au tour de force formel de sa structure¹, le roman raconte la vie indolente du protagoniste dans la baignoire de son nouvel appartement, et sa seule escapade, qui se passe si terriblement qu'il se hâte de revenir s'y installer. Dans le roman minimaliste, le retour au réel se fait par la relation des sujets en n'en peut plus banals du quotidien : les péripéties principales dans *L'appareil photo* (1988) sont une annonce de mariage et la résolution du personnage pour apprendre à conduire ; dans *La salle de bain* la description d'un jeu de fléchettes s'étale sur plusieurs pages ; et dans *La Télévision* pendant des pages Toussaint raconte la recherche d'un mouchoir à Berlin. C'est le cas aussi d'un autre auteur minimaliste, Christian Oster, qui dans *Loin d'Odile* (2001) raconte l'histoire d'un narrateur qui partage son appartement avec une mouche, Odile, et à qui il laisse les clés de son appartement pour aller skier. Qu'il s'agisse de l'acte d'éternuer, de changer la roue, ou bien suivre une femme dans la rue, chaque geste insignifiant est décrit dans l'œuvre d'Oster avec une minutie hors proportion. Contrairement au Nouveau Roman qui refusait le récit, pour les minimalistes c'est la narration prime sur tout, au point qu'ils privilégient même « le récit sur la diégèse »². Il en va de même pour Jean Echenoz, chez qui, le courant de la narration continue incessamment parfois au mépris de la vraisemblance et des considérations internes de l'univers diégétique. Les romans minimalistes ne tiennent « que grâce à la dynamique narrative qui fait raconter quelque

¹ Dans ce roman tripartite, chaque partie correspond à une arête dans triangle et les paragraphes numérotés reproduisent le théorème de Pythagore. Les trois parties intitulées *Paris*, *L'hypoténuse* et *Paris* créent une structure circulaire (triangulaire ?) de sorte que la chronologie de l'histoire, bien que linéaire, puisse se lire dans deux sens, depuis le début de la première partie ou bien à partir de la deuxième partie avec la première partie comme le dénouement.

² Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Op. Cit. p. 196.

chose alors même qu'il n'y a rien à dire. Ils sont la preuve, minimale peut-être, du retour du récit dans la littérature contemporaine ».¹

Deux choses sont à souligner. D'abord, sous la désignation « minimaliste » il faut distinguer trois types de roman : ceux marqués par la gratuité délibérée des sujets abordés (Toussaint, Oster) ; ceux dont le dépouillement de l'intrigue les réduit à ensembles de courts récits (Beckett et Blanchot) ; et ceux qui ne sont minimalistes qu'au niveau de la phrase, sont minimalistes stylistiquement, syntaxiquement et grammaticalement (Ernaux, Vian, les œuvres plus récentes de Duras). Malgré son ton détaché, l'écriture d'Ernaux par exemple n'est minimaliste qu'en surface et la gravité des sujets dont elle traite n'a rien à voir avec la banalité du quotidien chez Oster ou Toussaint. Deuxièmement, l'aspect proprement auto/biographique est absent d'un grand nombre de romans minimalistes. Thématiquement, leur importance pour ce que nous avons appelé la littérature du Sujet tient au fait qu'ils ouvrent la voie au portrait du Sujet dans l'espace du quotidien, où nous sommes présentés aux gestes et aux lieux familiers dans la réalité immédiate qui sont fondamentaux dans la construction de l'identité du Sujet contemporain. Dans cette perspective, l'espace romanesque dépasse les dimensions de simple décor et reflète les traits identitaires constitutifs du Sujet. Si dans les romans ludiques d'Oster et de Toussaint nous rencontrons des espaces tels que la salle de bain, l'appartement et le train², d'autres auteurs s'intéressent aux espaces institutionnels qui abritent les exclus et les marginaux de la société. Chez ces auteurs, le minimalisme résulte de l'observation dépouillée, sans complaisance et quasi-documentaire de la réalité

¹ *Ibid.*

² *Mon grand appartement* (1999) et *Dans le train* (2002) d'Oster

sociale dans toute son immédiateté. Ce qui donne à ces récits un caractère de témoignage-reportage, une teinte de réalisme et un aspect biographique. Dans ces récits, le jeu des voix rend floue la frontière entre le moi et l'autre, entre l'autobiographique et le biographique. C'est le cas de François Bon qui, dans *Prison* (1997) collecte le dire des détenus durant l'atelier d'écriture qu'il anime dans une maison d'arrêt près de Bordeaux et en fait un discours homogène où la voix du narrateur devient indistincte de celle des détenus. Bon reprend cette démarche dans *Daewoo* (2004). Le « roman » raconte le désarroi et le mépris des ouvriers licenciés de l'entreprise Daewoo à Fameck. Bon entend y « convoquer cette diffraction des visages, des langages et des signes qu'on a, toutes ces semaines, accumulés. »¹ Pour ce faire, l'auteur assume le rôle d'enquêteur et mêle les paroles imaginaires des ouvriers aux documents syndicaux officiels ainsi qu'à ses notes de visite de l'usine. De caractère moins documentaire, *L'excès-L'usine* (1982) de Leslie Kaplan aussi tâche de rendre compte de l'univers des ouvriers à travers la relation du lieu de travail—de « la grande usine univers »—et de l'enfermement des ouvriers dans cet espace immense. Dans ce roman aussi, le « je » personnel, et le « on » universel alternent. À part les collectivités marginales, le roman commence à s'intéresser aux autres types d'individus qui en étaient exclus autrefois, et à en faire le portrait dans les récits avec les degrés variables de fonctionnalité et de factualité. Que ce soient des personnes âgées dans *Vieilles* (1995) et *Pense à parler de nous chez les vivants* (1998) de Jean Delabroy, ou bien les handicapés dans *Apprendre à fuir* (2000) de Laurent Mauvignier, l'espace romanesque s'ouvre de plus en plus à l'autrui et à sa réalité quotidienne. La relation de l'existence concrète du Sujet dans le roman contemporain se veut sans fard, et se fait à

¹ Bon, François, *Daewoo* (Paris : Fayard 2004), p. 12.

travers les gestes, les détails, et les lieux familiers et banals, peut-être, mais réels. Elle contraste avec la conception doctrinale du réalisme socialiste et de la littérature engagée, ainsi qu'avec la conception théorique—voire « anit-humaniste »—du roman formaliste : « Les détails de l'existence y sont pris en considération, ce qui augure d'un autre regard sur l'homme, plus attentif et plus modeste : un humanisme sans machineries théorisantes »¹.

¹ Viart, Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, *Op. Cit.* p. 163.

CHAPITRE IV : SOI-MÊME COMME UN AUTRE : DE L'AUTOBIOGRAPHIE À L'AUTOFICTION

En ce qui concerne l'« écriture de soi », l'autobiographie et l'autofiction se trouvent aux pôles opposés sur l'axe de véracité. Le terme « autobiographie » est une invention du XIX^e siècle¹. Ce concept englobe une variété de pratiques littéraires antérieures. Ainsi, l'on peut appeler rétrospectivement des œuvres « autobiographiques » *Les Confessions* de Saint Augustin, *Les Essais* de Montaigne, *Les Mémoires* de La Rochefoucauld, et *Les Confidences* de Lamartine. Mais, à la différence de l'autobiographie où l'auteur prétend transcrire la réalité, dans l'autofiction il assume une attitude équivoque envers celle-ci. L'attitude ambiguë de l'écrivain à l'égard de la réalité entraîne forcément une ambiguïté de la part de son lecteur. Celui-ci n'est plus certain du degré de véracité auquel il a affaire. La méfiance entre l'auteur et le narrateur modernes telle que la décrit Sarraute dans *L'Ère du soupçon* est un effet recherché de la part de l'auteur. Elle vise à défamiliariser le lecteur d'avec les personnages-types auxquels il est habitué depuis Balzac, éveillant ainsi son sens critique de lecture. Mais, il semble que l'écrivain contemporain reste dédaigneux d'un tel projet pédagogique et que l'hésitation éventuelle qu'éprouve le lecteur en approchant son texte n'est pas à son ordre du jour artistique. Pour lui, il s'agit plutôt d'un remplacement de l'individu au centre de son univers, une tentative de souligner le caractère uniquement personnel de l'expérience de la réalité et de la réimposition de la subjectivité.

¹ Le terme « autobiographie » naît comme une nuance sur le terme générique de « mémoires » qui s'employait jusqu'à là pour désigner tout récit de soi. Si, dans l'autobiographie l'accent est mis sur la relation du Sujet, dans les *mémoires* ce sont le contexte historique et social et les événements dont celui-ci se fait le témoin qui se trouvent au premier plan.

Avec le nouvel élan pour l'écriture autobiographique que connaît le début des années 80, même un certain nombre de nouveaux romanciers se tournent vers l'autobiographie.

Alain Robbe-Grillet par exemple, tâche de reprendre l'aventure du Nouveau Roman dans le domaine de l'autobiographie. Il propose le concept de « Nouvelle Autobiographie », comme par souci de se maintenir d'actualité sur la scène littéraire, d'autant plus que la réputation du Nouveau Roman est en partie bâtie sur le refus du Sujet. Dès 1985, Robbe-Grillet qui « n'est sans doute pas étranger à la volte-face déjà effectuée par Roland Barthes »¹, publie une trilogie autobiographique, paradoxalement intitulée *Romanesques* : *Le Miroir qui revient* (1985), *Angélique ou L'enchantement* (1988), et *Les Derniers jours de Corinthe* (1994). En plus, il s'en prend au principe de sincérité qui est à la base du concept du pacte autobiographique de Lejeune, l'accusant de naïveté. Ses attaques contre Lejeune—dans *Le Miroir qui revient*, dans ses entretiens et dans ses interventions de conférencier—sont si récurrentes et si systématiques, que l'affaire tourne en polémique.

Robbe-Grillet soutient que la mémoire est fabulatrice de façon immanente. Non seulement la conscience, mais il croit le langage aussi incapable de représenter la réalité : « (...) le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus *personnel* que la prétendue sincérité de l'aveu. (...) toute réalité est indescriptible, et je le sais d'instinct : la conscience est structurée comme notre langage (et pour cause !), mais ni le monde ni l'inconscient ; avec des mots et des phrases, je ne peux représenter ni ce que j'ai devant les yeux, ni ce que je cache dans ma tête, ou dans mon sexe. »² La Nouvelle

¹ Milat, Christian, « Robbe-Grillet, autobiographie ou anthropographie ? » in Allemand, Roger-Michel & Milat, Christian (dir.) *Le Nouveau Roman en question 5, une « Nouvelle Autobiographie » ?* La revue des lettres modernes / L'icosatheque 22 (Paris-Caen : Lettre Modernes Minard, 2004), p. 95.

² Robbe-Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient* (Paris : Éditions de Minuit, 1984), pp.17-18.

Autobiographie est donc, selon Robbe-Grillet, la mise en œuvre de cette fabulation involontaire au service de la composition littéraire : « La littérature est ainsi (...) la poursuite d'une représentation impossible. Le sachant, que puis-je faire ? Il me reste à organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui d'*opérateurs*. La loi idéologique qui régit la conscience commune, et le langage organisé, ne me sera plus alors une gêne, un principe d'échec, puisque je l'aurai désormais réduite à l'état de matériau. »¹ L'entreprise de Robbe-Grillet n'est pas originale, ni en tant que nouveau romancier reconverti aux interdits du Nouveau Roman—à savoir, le Sens, le Référent, et le Sujet—ni en tant que nouveau romancier tourné vers l'écriture autobiographique. Déjà en 1967, Michel Butor avait publié *Portrait de l'artiste en jeune singe*, où le *je* de l'instance narrative alterne entre « Monsieur Butor », enfant puis étudiant, situant ainsi l'écriture autobiographique à distance égale du réel et du fantastique. D'autres nouveaux romanciers encore, dont Patrick Grainville, ont recouru à ce procédé avant Robbe-Grillet. Dans les trois premiers romans de Grainville², la critique avait parlé d'« autobiographie mythique » : « J'y avais raconté toute ma vie, mais complètement imaginée, fabulée. Je m'étais en quelque sorte débarrassé de ma vie avant de la vivre, comme un exorcisme. Puis, j'ai écrit des livres vraiment autobiographiques » dit-il rétrospectivement de ces œuvres³. Grainville retrace son parcours d'écrivain depuis sa période du Nouveau Roman et explique lucidement

¹ *Ibid.*

² *La Toison* (1972), *La Lisière* (1973) et *L'Abîme* (1974).

³ Allemand, Roger-Michel & Milat, Christian « 'Nouveau Roman' 'Nouvelle Autobiographie' ? » in Allemand, Roger-Michel & Milat, Christian (dir.) *Le « Nouveau Roman » en question 5, une « Nouvelle Autobiographie ? »*, *La revue des lettres modernes / L'iconsathèque* 22, Paris-Caen, 2004. pp. 14-15.

comment il s'approche de ce que Robbe-Grillet appellerait ultérieurement la Nouvelle Autobiographie, et cela par le détour de ses « autobiographies mythiques » :

« Il faut dire qu'ayant été marqué par le Nouveau Roman, j'avais un refus profond du genre autobiographique (...) Il m'aura fallu longtemps pour m'apercevoir qu'on pouvait aimer le mythe, le baroque et le foisonnement exubérant du langage, tout en étant autobiographique, car chez un écrivain, la vie est réécrite, revécue, réinterprétée. Rien n'est jamais vécu, tout est fiction. (...) En fait, je crois que ce qui fonde le Nouveau Roman, c'est une espèce de puritanisme envers le moi, qui n'a jamais été véritablement analysé ; (...) On retrouve ce rejet de l'intime, ce refus du corps à corps avec soi dans le structuralisme. »¹

Dans le scepticisme de Robbe-Grillet, dans sa palinodie théorique envers l'écriture du Sujet, dans le recyclage de la terminologie d'une pratique littéraire dépassée (celle du *Nouveau Roman*), ainsi que dans son goût de la polémique, Lejeune observe une nostalgie de l'époque révolue du « terrorisme critique » des maîtres à penser :

« L'expression 'Nouvelle Autobiographie' est en fait plutôt un contre-feu allumé contre l'accusation de 'retour à', à laquelle l'air du temps donne tant de vraisemblance. »²

Or, par la définition même du « genre » littéraire qu'il propose, Philippe Lejeune anticipe la déviation prochaine des « normes » de l'autobiographie traditionnelle. En ce qui concerne l'autobiographie précisément, c'est un genre qui, selon Lejeune, se définit moins par les éléments formels qu'il contient, que par le « contrat de lecture ». De ce fait,

¹ *Ibid.*

² « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », pp. 51-70, in *L'Auteur et le manuscrit*, Contat, Michel (ed.) (Paris : Presses Universitaires de France, 1991), pp. 53.

une étude sur la poétique historique doit rendre compte de l'évolution du système des contrats de lecture. Mais en tant que réflexion critique sur le genre autobiographique, l'étude de Lejeune participe elle-même à l'établissement de ce genre comme institution, à sa promotion comme un ensemble de normes. Les critiques sur un genre littéraire donné ont souvent une tendance achronique à le présenter comme une catégorie idéale, transhistorique. Mais dans le cas de l'autobiographie du moins, il semble que Lejeune croit à une appréhension synchronique du genre dans le système général de contrats de lecture d'une époque. En d'autres termes, l'« autobiographique » peut avoir un entendement différent à chaque époque : « Pour étudier un genre, il faut lutter contre l'illusion de permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers d'idéalisation : à vrai dire, il n'est peut-être pas possible d'étudier un genre, à moins d'accepter d'en sortir. »¹

La pratique romanesque qu'envisage la Nouvelle Autobiographie a connu d'autres désignations, « autobiographie postmoderne » (Rybalka), « autobiographie-masquerade » (De Man), « autonarration » (Schmitt), etc. mais c'est le mot-valise inventé par Serge Doubrovsky « autofiction », qui l'a emporté sur les autres et qui s'est établi comme le terme le plus commun. C'est dans la prière d'insérer de son récit *Fils*² qu'il emploie le mot pour la première fois : « Autobiographie ? Non. (...) Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. »

¹ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Coll. Points, (Paris : Seuil, 1975), Nouvelle édition augmentée, 1995, p. 8.

² [fil]

C'est l'intrusion de l'imagination dans le processus d'évocation de l'histoire personnelle qui se trouve à l'origine de l'autofiction. Elle se trouve à la confluence de deux attitudes extrêmement opposées à la réalité : d'une part la fidélité documentaire à la réalité telle qu'on la voit dans l'écriture autobiographique, et d'autre part, une carte blanche donnée à la veine créatrice telle qu'on la voit dans la fiction.

La nomenclature n'aurait pas fait couler moins d'encre que ne l'a fait la définition du genre elle-même. Mais l'origine contesté¹ du néologisme « autofiction » contient un détail important. Professeur de littérature française à New York, Doubrovsky se serait laissé influencer par un débat qui se déroule durant les années soixante dans le milieu littéraire américain. Il s'agit d'une aspiration au renouvellement de la narration en exposant ses procédés de fabrication, et cela par opposition au roman réaliste traditionnel. Cette opposition est traduite par l'opposition sémantique entre les mots anglais *fiction* et *novel*. Alors que *novel* appartient à la tradition illusionniste, on cherche une nouvelle forme de narration antimimétique où il s'agirait des « récits de *fiction* [qui] ne se donneraient plus pour des reflets du réel, mais, conformément à l'étymon latin, *fingere*, *fictor* pour des objets construits, façonnés, sculptés dans la matière langagière. »²³ En

¹ En 1997, dans son roman *Chaos*, Marc Zeitmann déclare que c'est l'écrivain américain Jerzy Kosinski qui a employé le mot pour parler de son livre *L'Oiseau bariolé* (*The Painted Bird*), ce qui serait démenti en 2004. Il se révèle que le terme employé par Kosinski est *nonfiction*.

² Gasparini, Philippe, *Autofiction, Une aventure du langage*, Coll. Poétique (Paris : Seuil, 2009), p. 10.

³ Cette distinction précède la connotation formelle de ces deux termes : *fiction* renvoyant à toute « prose » qui assume une attitude antimimétique envers le réel, et *novel*—l'équivalent anglais du « roman »—renvoyant à une forme particulière, une sous-catégorie de *fiction*. Il n'y a pas d'équivalent français convenable pour *fiction*. On emploie parfois l'expression « œuvre(s) de fiction », mais cet équivalent est sémantiquement limitatif, car il souligne le processus de fabrication plutôt qu'une catégorie critique. Ailleurs, on se sert du « roman » comme équivalent : *light fiction* = romans faciles à lire, *a writer of fiction* = un romancier.

outre, la nouvelle terminologie rend possible la catégorisation des textes romanesques non plus à partir de leur longueur (jadis *novel*, *novella*, nouvelle), mais en fonction de leur rapport au réel. Dépassant les notions de *romance* et *novel*, le concept de *fiction* est un terme générique qui se définit par son antonyme, *nonfiction*. Ce nouvel hyper-genre englobe toutes les catégories de textes narratifs non-référentiels. Depuis les années 70, la critique envisage de nouvelles subdivisions à cette conception monolithique du texte narratif. Robert Scholes invente le terme *métafiction* pour désigner les textes où le processus et parfois les mécanismes de l'écriture sont mis en abyme¹. D'autres termes sont aussi forgés par la critique anglophone pour caractériser et nuancer les différents types de récit. *Transfiction* (Mas'ud Zavarzadeh), *parafiction* (Ishmael Reed), *superfiction* (Klinkowitz), *fiction of the self* (Veinstein), *surfiction* (Sukenick et Federman) et *criticifiction* (Federman), etc.

C'est dans ce contexte de redéfinition du roman américain que Doubrovsky conçoit le genre de l'autofiction. En plus, dès sa conception, l'autofiction est étroitement liée à la psychanalyse. Car, plutôt qu'un choix recherché, le mot-valise a son origine dans le hasard d'un rapprochement purement lexical où le mot *autobiographie* est absent.

Comme l'explique Gasparini, c'est dans le premier brouillon de *Fils*, intitulé *Le Monstre* qu'Isabelle Grell rencontre la première occurrence du terme. Au bout d'une séance d'analyse, dans sa voiture, il lit le carnet dans lequel il note ses rêves et cela à la recommandation de son psy. Il imagine que « ces rêves pourraient devenir la matière d'un 'livre FICTIF', une *fiction*, qu'il écrirait là, au volant de son *auto*. »²

¹ *Métafiction* est une caractéristique définitoire du roman postmoderniste.

² Gasparini, Philippe, *Autofiction, Une aventure du langage*, Coll. Poétique (Paris : Seuil, 2009), p. 11.

En adoptant une attitude paradoxale par rapport à la réalité, l'auteur remplace le « pacte autobiographique » entre l'auteur et le lecteur présent dans l'autobiographie, par le « pacte oxymoronique » dans l'autofiction¹. Afin de pouvoir distinguer l'autobiographie, l'autofiction et le roman autobiographique, il est indispensable de rendre compte des définitions souvent divergentes que les théoriciens ont fournies. Philippe Lejeune, Philippe Gasparini, Vincent Colonna et Doubrovsky comptent parmi ces théoriciens. Ils axent leurs définitions sur les différents types de « pactes » entre l'auteur et le lecteur. La différence entre leurs définitions résulte surtout des degrés de « fictionnalité » et de « référentialité » qu'ils attribuent à l'autofiction. Autrement dit, ils divergent sur la part respective de référence à des faits et de fiction dans ce genre romanesque.

Il est ici à souligner comment le concept d'un « pacte » de lecture entre l'auteur et le lecteur pourrait à la fois être considéré comme un prolongement de la conception structuraliste du « texte », et, en même temps, un dépassement de celle-ci. À la suite des théories structuralistes sur « La mort de l'auteur »², on participe à une déstabilisation du statut auctorial au profit de la langue comme système quasi-autonome générateur de sens. Mais à la différence d'un Barthes qui « refuse de croire à l'*auto*, au *bio* ou même à la *graphie* »³, dans les différentes modalités de l'écriture de soi dans la littérature contemporaine, il ne s'agit pas forcément d'un refus de l'aspect personnel de l'expérience de la réalité, ni d'une mise en question de l'agentivité de la personne de l'auteur, mais

¹ Il s'agit de refuser les responsabilités juridiques et morales qui accompagnent le pur pacte autobiographique. En ce qui concerne Doubrovsky par exemple, l'auteur « se prémunit contre les risques qui sont peut-être de l'ordre d'une taumachie symbolique (...) mais qui sont aussi d'ordre concret ; Sollers, Jouffroy, Lanzmann et Rezvani ont été poursuivis en diffamation par certains de leurs « personnages », ici une maîtresse, là une mère. » in JACCOMARD Hélène 1993. *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*, DROZ, Paris, p. 98

² BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV, p.63-69. Paris : Seuil

³ JACCOMARD Hélène 1993, *Op. Cit.* p. 98.

simplement d'un refus de la *mimésis* comme principe fondamental de la création littéraire. Concevoir un « pacte de lecture », déplace l'attention des intérêts esthétiques et formels du texte à la « fonction » qu'il remplit chez le lecteur. Comme chez Barthes, la notion du pacte détourne l'attention centrée sur l'auteur pour la diriger cette fois, non pas vers le texte, mais plutôt vers le lecteur. Désormais c'est le lecteur, l'« énonciataire » et sa « suspension consentie de l'incrédulité »¹ qui décide du genre et du degré de véracité de l'histoire. Dans cette perspective, c'est la « réception » de l'œuvre qui est de première importance. Le scepticisme que laisse entendre la notion de « pacte » met l'accent surtout sur l'effet cathartique recherché par le lecteur. Pour ce dernier, l'« identification » avec le personnage prime sur la question de l'« identité » de l'auteur : « peu importe quoi, du moment que c'est vrai. »² L'identification (dans le sens d'une empathie), en tant qu'expérience de lecture est indépendante de l'identification entre le personnage et l'auteur. C'est ainsi que la « vraisemblance » devient le principe par lequel l'autofiction et le roman autobiographique se distinguent, distinction que j'élaborerai plus bas.

La situation d'énonciation est étroitement liée au protocole de lecture, car c'est le type de convention de lecture qui définit la distribution de rôle dans la situation d'énonciation. Ainsi, afin de pouvoir analyser la complexité du Sujet d'énonciation dans l'autofiction, il faut déterminer d'abord le type du protocole d'énonciation. Pour ce faire, je distinguerai d'abord le roman autobiographique, l'autobiographie, l'autobiographie fictive et l'autofiction en fonction du contrat de lecture, et ensuite, en guise de démonstration, j'appliquerai cette analyse à *Sujet Angot* (1998) de Christine Angot.

¹ « *The willing suspension of disbelief* », terme inventé par S. T. Coleridge en 1817

² LEGENDRE Claire, 2013. « Quel pacte entre moi et moi ? » in *Le magazine littéraire* no°530 Avril 2013, pp. 46-47.

Variations autobiographiques

En ce qui concerne les variations du genre autobiographique, la nomenclature est plutôt récente, et la terminologie plus ou moins établie. Par conséquent, il y a entre les critiques plus ou moins de consensus sur les caractéristiques de chaque genre. Le genre qui se distingue le plus clairement des autres est le roman autobiographique. Bien que la définition du roman même ait varié selon les époques, on a tendance, depuis le XIX^e siècle, de s'accorder sur trois critères principaux : narrativité, fictionnalité et littéarité. Est narratif tout énoncé qui est perçu comme une histoire, qui n'est pas un discours, un poème, ou une pièce de théâtre. En ce qui concerne la fictionnalité et la littéarité, Genette les considère inséparables l'une de l'autre. Un énoncé fictif est la garantie de sa littéarité :

« (...) une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse 'suspension volontaire de l'incrédulité') est une attitude esthétique au sens kantien, de 'désintéressement' relatif à l'égard du monde réel. »¹

La fictionnalité se définit au négatif, et s'oppose à la référentialité. Par un contrat implicite, le discours référentiel garantit deux choses à son destinataire. D'abord, la prise en charge du discours par l'auteur et la certitude chez le destinataire que c'est la personne de l'auteur qui écrit (ou profère) le discours ; deuxièmement, le compte-rendu scrupuleux de la réalité, avec la garantie tacite que le discours pourrait être soumis à des dispositifs

¹ Genette, Gérard, *Fiction et diction*, coll. « Poétique » (Paris : Seuil, 1991), p. 8.

de vérification. La fiction en revanche se base d'abord sur la disjonction entre l'auteur et le narrateur—c'est-à-dire que la responsabilité du discours est déléguée à une entité imaginaire, un narrateur—et ensuite, elle n'engage pas la croyance du lecteur. Ainsi, le narrateur d'un roman autobiographique n'a aucun compte à rendre au réel. Bien que le roman autobiographique puisse être inspiré de la vie de l'auteur, le protocole d'énonciation qui y reste dominant est le pacte romanesque.

L'autobiographie par contraste se base sur le pacte autobiographique, le concept inventé par Philippe Lejeune en 1975. Il s'agit de l'identité onomastique explicite entre l'auteur, le narrateur et le personnage, l'identité par exemple de Jean-Jacques Rousseau en tant que l'écrivain, le narrateur et le personnage des *Confessions*. Il y a deux corollaires énonciatifs pour ce contrat de lecture : la narration à la première personne et le plan temporel rétrospectif. En réalité, ces deux spécificités font partie intégrale de la définition que Lejeune propose de l'autobiographie : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.* »¹. Cette définition présente un ensemble de traits formels et narratologiques pour caractériser l'autobiographie et la distinguer des genres connexes. Il s'agit donc d'un *récit en prose*, qui raconte la vie *individuelle* d'une personnalité d'une *perspective rétrospective*, et où l'auteur, le narrateur et le personnage constituent *une même entité*. Chacun des éléments formels et thématiques soulignés est un facteur sine qua non de l'autobiographie. En ce qui concerne les éléments formels, l'absence de l'une ou l'autre de ces conditions change la situation d'énonciation et

¹ Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, coll. Points Essais, Nouvelle édition augmentée, 1996 (Paris : Seuil, 1975), p. 14.

approche l'autobiographie d'un genre voisin. Si par exemple, au lieu d'un point de vue rétrospectif, la relation se fait sur le plan temporel du présent, il s'agit d'un journal intime. Ou si, au lieu de la forme narrative du récit, l'énoncé assume une optique descriptive ou analytique, il s'agit de l'autoportrait ou de l'essai, etc.

Quant à l'autobiographie fictive, la situation du discours y est l'inverse de celle du roman autobiographique. Alors que le discours y a une fonction référentielle, et qu'il se base sur la *mimésis* autobiographique, il y a une disjonction onomastique recherchée pour assurer à l'œuvre une réception romanesque. Cette disjonction se fait d'habitude de deux façons, d'abord en créant le personnage de l'« hétéronyme », c'est-à-dire l'écrivain fictif par qui l'auteur prétend se faire procurer son manuscrit, en suite par le moyen des préfaces que Genette appelle « dénégatives ». Pratique très en vogue vers la fin du XVII^e, début XVIII^e, il s'agit de faire précéder son récit d'une préface où l'auteur se présente comme simple éditeur d'un manuscrit que lui ont fait parvenir soit le hasard, soit la mort de l'auteur fictif. Une constante du roman picaresque¹, elle donne naissance à deux types de romans : le roman-Mémoires et le roman épistolaire. Cette pratique établit le pacte du réel comme contrat de lecture, sans pour autant exposer l'auteur aux responsabilités juridiques qu'accompagnaient la publication d'un genre jugé dépravant dans le contexte sociohistorique d'alors, et qui traduiraient en justice—même un siècle plus tard—un Flaubert pour son *Madame Bovary*. Ainsi, la préface dénégative ajoute une deuxième couche narrative à l'énoncé, tout en gardant l'ambiguïté sur la nature autobiographique.

¹ « Le *Lazarillo* pose d'emblée ce qui sera la condition essentielle de l'existence du roman picaresque : l'*autobiographie fictive*. » (Souiller, Didier, *Le roman picaresque*, coll. « Que sais-je ? » (Paris : PUF, 1980), p. 25. Cité in Gasparini, Philippe, *Est-il je ?*, coll. « Poétique » (Paris : Seuil, 2004), p. 20.

Car, ni la disjonction onomastique entre l'auteur et le héros-narrateur, ni la multiplication des indices de cette disjonction—comme par exemple les jugements moraux de Prévost sur Des Grieux—ne tirent le lecteur du doute quant à l'existence alléguée de l'auteur anonyme ou inconnu, d'autant plus que « les traits de littéarité qui saturaient ces récits suffisaient à démentir leur statut supposé de document brut. »¹ Ainsi, selon les protocoles littéraires de l'époque, ces préfaces deviennent l'espace d'une complicité entre l'auteur et le lecteur, qui avertissent ce dernier de deux choses : qu'il pourrait donner libre cours à son illusion réaliste identificatoire, et que le récit pourrait être imprégné du vécu de l'auteur. Cette insinuation fonctionne comme un pacte autobiographique indirecte entre l'auteur et le lecteur et se rapproche de ce que Lejeune appelle « le pacte fantasmatique » : il s'agit d'un accord tacite qui invite le lecteur à lire les récits « non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la 'nature humaine', mais aussi des *fantasmes* révélateurs d'un individu. »² En tout état de cause, ces préfaces proposent le mimétisme comme principe fondateur dans l'autobiographie fictive. En plus, l'auteur du XVIII^e éludait ainsi toute accusation de débauche, d'égoïsme et de nombrilisme tout en gardant l'intérêt autobiographique et l'illusion du réel.

Si l'hétéronomie—c'est-à-dire la distinction onomastique entre l'auteur et le héros-narrateur—constitue le trait définitoire de l'autobiographie fictive, c'est au contraire de l'homonymie qu'il s'agit dans l'autofiction. Qu'un récit représente toutes les caractéristiques de l'autobiographie, mais qu'il soit présenté comme un roman semble a

¹ Gasparini, Philippe, *Est-il je ?*, coll. « Poétique » (Paris : Seuil, 2004), p. 20.

² Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Op. Cit., p. 42.

priori paradoxal, et Lejeune présente ce cas comme une éventualité, comme un modèle purement théorique.

« Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. »¹

Cette identité—rare dans le roman selon Lejeune—entre l'auteur et le héros-narrateur est ce qu'on appelle parfois la « case aveugle » de Lejeune. Mais dans sa thèse qu'il rédige sous la direction de Genette, Vincent Colonna prend sur lui de démontrer que « l'homonymie auteur-protagoniste, loin d'être une hypothèse théorique, se rencontre dans quantité de textes narratifs allant de *La Divine Comédie* aux romans de Céline, Cendrars et Genet. »² De plus, Serge Doubrovsky prend la théorie de Lejeune comme un défi, et dans *Fils* choisit un protagoniste homonyme qui néanmoins décline son identité à plusieurs reprises. Dans une lettre qu'il écrit à Lejeune, Doubrovsky explique comment la lecture du *pacte autobiographique* l'a conduit à employer ce procédé dans *Fils* qu'il était alors en train d'écrire :

« J'ai voulu très profondément remplir cette 'case' aveugle que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce qu' j'étais en train d'écrire. »³

¹ Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 31.

² Gasparini, Philippe, *Est-il je ?* op. cit., p. 25.

³ Lettre de 17 octobre 1977 citée par Philippe Lejeune dans le chapitre « Autobiographie, roman et nom propre » de *Moi aussi*, citée in Gasparini, Philippe, *Est-il je ?* op. cit., p. 22.

À part cette différence essentielle entre l'autobiographie fictive et l'autofiction, il faut souligner le rôle constitutif de la psychanalyse dans la définition doubrovskienne de l'autofiction. Dans « Autobiographie / vérité / psychanalyse » Doubrovsky écrit : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. »¹ La fonction clinique est donc inséparable de la pratique de l'écriture autofictionnelle. À l'instar des Surréalistes, Doubrovsky conçoit—en ce qui concerne l'autofiction—l'acte d'écrire comme l'unique moyen d'accès à l'intériorité, et comme le procédé privilégié du dévoilement, voire de l'exhibition.

« Un curieux tourniquet s'instaure alors (...) Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. »²

L'écriture ainsi envisagée, le texte se cristallise dans une autre sorte d'entre-deux : la zone d'ombre entre le vécu et le fantasme, entre la mémoire et la fabulation. Le texte remplit une autre fonction au-delà de son rôle en tant que véhicule de la mise en commun de soi : il se transforme en locus de la fictionnalisation et de la réinvention de soi. Cela correspond à la conception essentiellement clinique que Chiantaretto fournit³ de l'écriture de soi. Il considère l'écriture de soi comme l'espace de la mise en scène d'une tension perpétuelle entre deux « positions psychiques » : d'une part l'identité actuelle, reconnue

¹ Doubrovsky, Serge, « Autobiographie / vérité / psychanalyse », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, coll. « Perspective critiques » (Paris : PUF, 1988), p. 77.

² *Ibid.*

³ CHIANTARETTO Jean-François (sous la dir. de), *Écritures de soi, écritures des limites* (Herman : Paris, 2014).

de l'individu (« voilà qui je suis »), et de l'autre, un état d'être potentiel (« Voilà qui je suis empêché d'être »). Selon Chiantaretto, l'acte d'écrire pourrait être défini alors comme un projet de « *délimitation* de soi, au sens d'un espace intérieur », et l'écriture de soi comme la transcription de cette interlocution interne. Ainsi l'écriture se trouve-t-elle à l'origine d'une tentative de fabrication identitaire. Dans ce processus, le sens du « réel » est inévitablement relativisé et la réalité s'égaré dans la distance entre ce que l'individu a réellement vécu et ce qu'il aurait potentiellement pu vivre.

L'aspect psychanalytique est palpable dans les œuvres autofictionnelles. Chez Doubrovsky, il est présent au niveaux thématique et formel. Phrasé saccadé, association libres et ponctuation irrégulière rapprochent la forme de l'écriture de Doubrovsky du courant de conscience, des paroles proférées sur le divan du psychanalyste. Cette forme renforce l'impression, chez le lecteur, d'être en contact avec l'inconscient du personnage, surtout lors de la scène de la séance de cure dans *Fils*. Le thème de la psychanalyse revient également dans *Sujet Angot* que j'analyserai plus loin.

Ce qui fait de l'autofiction le « mauvais genre » pourtant c'est l'absence de consensus—voire de positions opposées entre les critiques—quand il s'agit du protocole d'énonciation dans l'autofiction. Doubrovsky—le précurseur principal du genre—maintient que ce protocole est autobiographique. Mais paradoxalement, dans la catégorisation générique Doubrovsky classe l'autofiction comme « roman ». Pour Doubrovsky, ce qui distingue l'autofiction de pure autobiographie est l'artifice littéraire : « l'éclat du style, la sophistication structurale, la densité, bref un dessein littéraire. »¹ Vincent Colonna au contraire, considère l'autofiction comme « l'antithèse précise du

¹ Gasparini, Philippe, *Est-il je ?* op. cit., p. 23.

roman personnel, de la fiction d'inspiration autobiographique »¹. L'homonymie entre l'écrivain et le protagoniste reste le seul lien vérifiable entre le monde référentiel et l'univers diégétique. Selon cette conception, l'autofiction consiste en l'acte de projection de soi dans des situations imaginaires (Gasparini fait le parallèle lexicologique entre « autofiction » et « science-fiction » : le rapport entre l'autofiction et le moi créateur est comparable au rapport entre la science-fiction et la science). Selon lui, le protocole d'énonciation dans l'autofiction est donc romanesque. C'est ainsi que Colonna présente l'autofiction :

« La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on s'attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. »²

Cette définition correspond également à la façon dont Genette envisage l'autofiction. Selon Genette, bien que la position auctoriale soit « délibérément contradictoire », la narration n'est pourtant pas ambiguë et projette l'auteur—être positif—dans un domaine expressément romanesque : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire, dont je suis le héros, mais qui ne m'est jamais arrivé. »³

Chacune de ces deux positions pose un nombre de problèmes. Si, selon Doubrovsky, la stylisation formelle reste le critère qui distingue l'autofiction de l'autobiographie,

¹ Colonna, Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite sous la dir. de Genette (Paris : EHESS, 1989), p. 2.

² *Ibid.* p. 3.

³ Genette, Gérard, *Fiction et diction*, coll. « Poétique » (Paris : Seuil, 1991), p. 86.

pourrait-on dire que *Les mots* de Sartre est une œuvre autofictionnelle plutôt qu'autobiographique ? Le « dessein littéraire » dans la conception d'une œuvre change-t-il son rapport au réel ? Alors que la question dudit dessein littéraire se pose au niveau de la production, Colonna—comme d'ailleurs Lejeune—subordonne le pacte de lecture à la « réception » de l'œuvre chez le lecteur.

« Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une 'autofiction', il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède déjà. »¹

Ainsi, dans le cas de l'écriture autobiographique, le genre devient une catégorie contingente. Il dépend du lecteur, de sa lecture et du contrat de lecture qu'il envisage. C'est l'ambiguïté du protocole d'énonciation qui entraîne cette contingence. Selon la conception de Doubrovsky, dans la taxonomie générique, l'autofiction est la catégorie la plus large—la catégorie « parente » pour ainsi dire—dont l'autobiographie est un sous-genre (*Les mots* est une autobiographie, *donc* une autofiction.) Tandis que pour Colonna et Genette, l'autofiction peut elle-même être subsumée dans le genre romanesque. L'idée de contingence du protocole de lecture est conforme d'ailleurs à la relativité des contrats de lecture selon les période—l'idée dont il a été question plus haut.

« Un lecteur du XIV^e siècle a pu croire que Dante avait réellement effectué un voyage mystique dans l'au-delà, donc recevoir la *Commedia* dans un registre référentiel. Le lecteur contemporain, baignant dans une culture différente, jugera plus probablement 'l'histoire comme impossible', donc autofictionnelle. »²

¹ Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, coll. « Poétique » (Paris : Seuil, 1986). 65.

² Gasparini, Philippe, *Est-il je ?* op. cit., p. 25.

Cela met en évidence la façon dont le genre de l'écriture autobiographique est déterminé par le protocole d'énonciation—par le *pacte* de lecture. Mais cette contingence n'est point utile au travail critique et au développement d'une théorie narrative. Pour sortir de cette impasse, il faudrait désormais considérer l'homonymie non pas comme l'unique critère du pacte autobiographique, mais un seul « opérateur d'identification »¹ entre autres, dans une série d'indices autobiographiques qui parsèment le texte et qui indiquent l'identité auteur-narrateur-protagoniste : la classe sociale et le milieu socioculturel (dans le cas d Proust par exemple), l'âge, le parcours de la vie, les aspirations, etc. Car, dans le roman autobiographique ainsi que dans l'autofiction, l'auteur se sert parfois de ces indices pour brouiller les instances narratives ou pour se distancier de son personnage. Qui plus est, parfois l'identité onomastique n'est que partielle et ne fait que d'avantage brouiller la frontière entre les genres. *René* de Chateaubriand peut-il se lire comme un roman autobiographique du fait de l'identité du nom entre le personnage éponyme et l'auteur ? La réponse est négative étant donnée l'absence d'autres indices autobiographiques.

La vraisemblance²

Chez Aristote le vraisemblable est surtout une catégorie logique et rhétorique. Il permet au rhéteur de subsumer le particulier dans le général.

¹ Formule de Gasparini

² Je renvoie à l'analyse de Gasparini de l'incidence de la vraisemblance dans l'énonciation.

« Le vraisemblable est ce qui se produit d'ordinaire, non pas absolument parlant, comme le définissent quelques-uns, mais ce qui est, vis-à-vis des choses contingentes, dans le même rapport que le général est au particulier. »¹

Selon Aristote, le poète doit rester fidèle dans sa création à ce qui correspond à la règle générale—au vraisemblable—plutôt qu'à ce qui a réellement eu lieu, et dans le cas de l'écriture de soi, à la réalité vécue.

« Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire. »²

Gasparini envisage l'opposition entre le vrai et le vraisemblable comme la dualité nature-culture. Pour que le rhéteur-poète puisse arriver à persuader le public, il doit rester fidèle à l'opinion commune (la *doxa*) qui est de l'ordre de la culture plutôt que celui de la nature. Ce recours purement rhétorique à la vraisemblance, les Classiques en font une règle esthétique, logique, voire morale. Car le vraisemblable tient des exigences du « bon sens », et ce sont les critères idéologiques qui sous-tendent le processus de la formation des normes et des valeurs sociales. D'où, le lien étroit dans la poétique classique entre la vraisemblance et la bienséance. Car déroger à la vraisemblance veut dire manquer de satisfaire les attentes de la raison, et en manquant aux conventions du bon sens, l'artiste risque de choquer la sensibilité de son public bourgeois.

En ce qui concerne les genres « référentiels », il faut souligner une nuance importante. Il s'agit du point de vue assumé envers le réel : dans le cas des discours scientifique, historique ou journalistique, le rapport de l'auteur vise à la factualité et à l'objectivité.

¹ Aristote, *Rhétorique*, trad. fr. de C.E. Ruelle, coll. « Le Livre de Poche », 1991, pp. 88-89.

² Aristote, *Poétique*, trad. fr. de Dupont-Roc et Lallot, coll. « Poétique » (Paris : Seuil, 1980).

L'auteur se base autant que possible sur les données concrètes et tient en compte les procédures de vérification éventuelles. Quant à l'écriture autobiographique, le discours est basé uniquement sur la mémoire du Sujet et sur sa conscience introspective. Un tel discours ne peut donc être soumis à aucune procédure de vérification de la part du lecteur. La validité référentielle d'un tel discours relève uniquement du rapport que l'auteur établit avec ce dernier. Dans le récit autobiographique, en l'absence de possibilité de vérification, la croyance du lecteur dépend donc du fait qu'il trouve les événements relatés « vraisemblables ». Comme je le discuterai dans le chapitre suivant, ces deux facteurs (les rapports identité/altérité entre les Sujets des différents niveaux de la narration, ainsi que la mesure du « vérifiable ») sont les différences essentielles entre l'autobiographie et la biographie quand il s'agit de l'étude des instances discursives. L'on peut argumenter que la parfaite objectivité est un fait impossible, et que même le rapport le plus documentaire implique incontestablement un degré de subjectivité. La différence réside pourtant dans l'embrouillement inévitable entre le réel et l'imaginaire dans le processus de l'analyse réfléchie. L'auteur s'y bat autant contre les lacunes de la mémoire que contre l'infiltration de la fabulation. L'écriture autobiographique s'accompagne d'un dédoublement du Sujet : entre le Sujet écrivain et le sujet de l'écriture s'ouvre un espace où se confondent réminiscence et affabulation, mémoire et autosuggestion. D'où les profondeurs psychanalytiques souvent attribuées à l'écriture de soi et les bienfaits thérapeutiques qu'on reconnaît à son exercice, et qu'on ne trouve d'ailleurs dans nul autre type d'écriture référentielle. Ce qui distingue la fiction autobiographique de l'autofiction est donc la fidélité de l'auteur aux exigences de la vraisemblance dans le premier. Le récit autobiographique

« s’inscrit dans la catégorie du possible (*eikôs*), du vraisemblable naturel »¹, et l’auteur y tente de convaincre le lecteur du déroulement logique des péripéties. En l’absence de cet ordre logique—si l’on mélange l’invraisemblable au vraisemblable—on bascule dans le domaine de l’autofiction.

***Sujet Angot* de Christine Angot**

Afin d’exemplifier la complexité de la situation du discours dans l’autofiction, j’analyserai ici *Sujet Angot* (1998) de Christine Angot. Le choix se justifie moins par les qualités littéraires de l’œuvre d’Angot que par son jeu sur la référence littéraire et sur le sujet de l’énonciation. Car, il y a un dédoublement qui s’opère dès la première de couverture entre Christine Angot comme le sujet écrivain et comme le sujet du texte, dédoublement reflété par l’ambiguïté placée sur le mot « sujet » dans le titre. Si, ailleurs, la fictionnalisation de soi se fait par l’effet de distanciation et l’emploi de la troisième personne, chez Angot, la distanciation de soi résulte de la mise en récit de soi au travers du regard de l’Autre. *Sujet Angot* est écrit à la deuxième personne, l’effet qui est renforcé par l’emploi de l’impératif dès l’incipit : « Fais bien attention à ton corps et à ta santé Christine »². Le narrateur (on l’apprend au fil de l’histoire) est l’ancien mari d’Angot, Claude, à qui l’auteur a fait lire le manuscrit de son livre intitulé *Sujet Angot*. Le livre est donc la mise en abîme de ce manuscrit où deux points de vue sont présents : la relation des événements par Angot, en tant qu’auteur, narrateur et personnage du manuscrit, enchâssée dans la relation de certains de ces mêmes événements par Claude, ainsi que des

¹Gasparini, Philippe, *Est-il je ?* op. cit., p. 29.

² Angot, Christine, *Sujet Angot, roman* (Paris : Fayard, 1998), p. 9.

commentaires, des louanges aux accents narcissiques et des descriptions exposants les mécanismes de composition autobiographique de l'auteur : « Tu ne peux pas te contenter de ça, prendre des notes, autour de toi. Au téléphone avec l'autre main sur un papier. » (p. 11).

L'aliénation de soi se réalise donc par l'ajout d'une couche narrative qui fait que les propos de l'auteur apparaissent dans le livre sous forme de citation, rapportées par le narrateur, Claude. Cet effet brouille les positions conventionnelles de l'énonciation : le personnage du manuscrit, Claude devient tour à tour lecteur et narrateur, et l'auteur devient le personnage soumis au regard de son propre personnage.

Comme dans la plupart des textes d'Angot, le corps a une place importante dans *Sujet Angot* : « Tu te veux écrivain, mais plus comme dans *L'Usage de la vie*, incomplète, partielle. Tu te veux un écrivain avec un corps, un sexe, une vraie vie. » (p. 105) En plus le corps y est décrit dans toute sa réalité, voire sa vulgarité : « [...] et pourtant il y a eu des choses de ton corps que j'ai eu du mal à accepter. Que tu aies tu gaz par exemple, la façon dont tu les avais. » (p. 33) Le corps et l'écriture sont d'ailleurs inséparables, et de ce fait, l'écriture autobiographique suppose aussi un regard réfléchi sur le corps physique : « (...) dans cette période, avec tes questions sur ton corps [je ne suis pas bien, je me trouve moche] j'avais besoin de nouveau de ressentir » (pp.15-16) Il y a un parallèle filé entre le corps et l'écriture tout au long du livre. Partager l'écriture de son intimité avec l'Autre, c'est également lui exposer son intimité physique. Claude parle indifféremment et sans transition de la peau d'Angot, de son odeur, de son corps, de sa sexualité et de son écriture : « Ton visage, ton caractère, ton écriture, ton corps. Ta personnalité. » (p. 16) L'écriture de l'Autre, et sa lecture, rendent possible alors le contact

d'une autre nature, mais qui est néanmoins décrite en termes métaphoriques du contact physique : « De quoi me parles-tu ? Tes coups de queue, tes coups de fils, moi je te parle de toi. Qui es unique, toi. (...) C'est la seule façon qu'on a de se toucher. » (p. 15) Mais si l'écriture fait un avec le corps, l'écriture sur soi devient alors l'équivalent de l'acte onanique : il existe de nombreuses références à la masturbation dans *Sujet Angot*. Cela rapproche la tendance autographique d'Angot de la conception de l'autofiction chez Doubrovsky, ce dernier, compare son écriture autofictionnelle à un acte « patiemment onaniste », l'appelant aussi l'« autofriction ». *Sujet Angot* se présente d'ailleurs comme un panégyrique par procuration : le livre regorge de louanges qu'Angot s'adresse à elle-même en empruntant la voix de Claude. Cet éloge de soi met aussi en parallèle le corps de l'auteur, « un corps assez aristocratique » (p. 40), et son écriture : « Ce qu'on veut nous, c'est ton style unique. Et toi, ce que tu as à dire, unique aussi. Toi. Qui tu es. Toi. Toi qui es unique. Je pourrais en parler des heures, moi. » (p. 11) Ce narcissisme pour lequel la littérature de soi est connue, et qui lui a valu l'étiquette de littérature « nombriliste » et égocentrique, Angot y fait allusion et implicitement l'embrasse : « Pendant que la bonne l'habille, X... met brusquement ses doigts dans son ventre. De ça aussi tu peux tirer parti. J'en suis sûr. » (p. 24)

Dans *Sujet Angot*, Claude lit un « rapport médical sur l'onanisme, écrit au XIX^e siècle par un médecin » (p. 18) dont le *sujet* est une femme nymphomane encline à la masturbation compulsive. Le désir onanique, comme une représentation—sinon une perversion—de l'amour narcissique est néanmoins perturbé par la conscience de l'Autre : « Quand je commence à me caresser ton image s'intercale, je suis obligé de m'arrêter. » (p. 12)

De même que c'est la conscience de l'Autre qui perturbe l'écriture autobiographique conventionnelle. En réalité, après Sartre et la place qu'il accorde à l'« Autre » dans la construction subjective, l'on ne peut plus épouser l'autobiographie rousseauiste qu'avec une sorte de mauvaise foi. L'autofiction, que l'on considère parfois comme la renaissance postmoderne de l'autobiographie, peut donc être considéré comme la représentation de ce malaise autobiographique. Et l'Autre y a une présence obsédante. Tant et si bien que c'est le positionnement par rapport à l'Autre qui complique le statut du discours.

L'autobiographie est l'expression de la réalité de soi. En l'absence de certitude autobiographique, cette réalité—du moins dans son aspect synchronique—n'est donc saisissable qu'à travers l'autrui. C'est pourquoi il existe souvent dans l'autofiction l'embrouillement entre le discours de soi et celui de l'Autre. Dans *Sujet Angot*, l'auteur Angot, se livre à une critique de cet « être pour autrui »¹, c'est-à-dire la conscience de soi médiatisée par l'Autre. Le narrateur reproche à Angot de chercher à se définir dans ses œuvres autobiographiques par le moyen des autres. Ce reproche constitue le refrain qui scande les éloges adressés à Angot : « Tu n'y es pas assez. Il faut que tu y sois. Toi. Toi. Christine Angot, toi. Il faut que tu y sois, toi. Pas seulement un ramassis de ce que les autres peuvent penser de toi. Que tu as pris en note au café, au téléphone. » (p. 10-11)

La mise en rapport du corps, de l'autrui et de la critique de soi nous rappellent la philosophie de Sartre et la relation qu'elle établit entre l'Autre et la honte : « Autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même : j'ai honte de moi tel que j'apparais à autrui. »² Or, tout comme le sentiment de la honte que Sartre mentionne à titre

¹ Notion de Sartre, voir *infra*.

² Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, coll. « Tel » (Paris : Gallimard, 1976), p. 273.

d'exemple, l'« identité » du Sujet est un fait positionnel qui n'a de sens que dans un rapport intersubjectif. Et c'est la conscience de cet aspect relationnel qu'Angot se reproche à elle-même « Tu ne peux pas t'imaginer. » (p. 14) Car, s'il est vrai que la conscience identitaire du Sujet passe naturellement par l'autrui—sans qu'il y ait de jugement de valeur—le Sujet écrivain par contre, en tant que figure publique, doit s'éloigner de cette perception de soi médiatisée par l'Autre : parce que l'Autre transforme le discours, même en tant qu'interlocuteur. Ainsi, Claude critique-t-il le style d'Angot comme « intellectuel, artificiel » (p. 10) et le considère, implicitement, comme une réponse aux attentes du public en tant qu'auteur femme surtout en ce qui concerne l'absence de retenue dans le partage de l'intimité sexuelle : « Mais les trucs sexuels dont tu parles, les mecs, ce n'est pas toi ça. » (p. 10) La multiplication des couches narratives nécessite donc d'ajouter une distinction aux entités discursives décrites par Lejeune : alors que le personnage et le narrateur sont les sujets discursifs, il faut distinguer deux facettes¹ différentes de l'identité de l'auteur en tant que sujet positif : l'écrivain en tant qu'auteur d'une part, et sa personne sociale de l'autre. Et c'est cette distinction que souligne le titre « Sujet Angot ». La réflexion dans ce livre par Angot sur l'exercice de l'écriture autobiographique révèle à Angot l'inévitable processus de fabulation qu'amorce l'exercice de l'écriture surtout en tant que celle-ci fait partie du profil social : « Il y a une fixité. La partie autobiographique, fantasmée, se mélange et se fixe. Il n'y pas de confession avec toi, jamais, pas de partage, pas de dépôt de rien avec toi. Jamais. Tu ne te confies pas. Jamais : tu mets en garde. Voilà, c'est tout. L'écrit l'emporte sur l'expérience. » (p. 12) Claude en tant que témoin intime, reproche à

¹ Anglais *personae*

l'auteur l'écart qu'il constate entre l'être intime d'Angot et l'image publique qu'elle fournit dans son écriture, alors qu'elle prétend représenter le premier par la seconde : « Tu fais du Angot, mais ce n'est pas toi. » (p. 37) « Faire du Angot » laisse entendre l'effort par Angot de correspondre à une identité publique qui diffère de celle de la personne intime. Claude fait remarquer à Angot : « Le vrai et le faux se mélange, se fixent d'une certaine façon, l'auteur et toi se mélangent et tu continues. » (p. 12) Et c'est ce qui fait que certains critiques considèrent l'autofiction surtout comme une « posture énonciative »¹ plutôt qu'un genre à part entière. La distinction entre la vie de l'auteur dans la sphère privée et la sphère publique prise en compte comme un facteur dans l'analyse de son œuvre—et cela au niveau discursif—doit être différenciée de la discussion séculaire sur la légitimité de la critique biographique sur deux points : premièrement, l'autofiction comme genre est un phénomène ancré dans l'époque d'hypermédiatisation contemporaine, où, d'une part le domaine de l'intime est fondamentalement redéfini, et de l'autre, la professionnalisation de la carrière d'écrivain le soumet de plus en plus à la merci de la loi du marché, rendant vital son engagement public et par conséquent sa présence médiatique². L'interrogation critique de l'écriture autobiographique dans *Sujet Angot* pourrait ainsi se lire comme le désir d'Angot de se distancier le goût général pour l'autofiction qui a abouti, d'une certaine manière, à la marchandisation de celle-ci : « Tu laisses ça à Annie Ernaux, à Catherine Cusset, à qui tu

¹ Genon, Arnaud, *Autofiction : pratiques et théories (Articles)* (Paris : Mon Petit Éditeur, 2013), p. 9.

² Le sensationnalisme médiatique d'un Houellebecq, devenu inséparable de sa production littéraire, présente un bon exemple.

voudras de toutes ces bonnes femmes (...) Non, non, et non. Tu es unique, ton écriture est unique et je t'aiderai. » (p. 30)

Deuxièmement, si, la question du biographisme dans la critique traite de l'intrusion du vécu dans les genres essentiellement non-référentiels—le théâtre, en ce qui concerne l'affaire Picard et la critique de Racine par exemple —l'autofiction est un genre référentiel basé explicitement sur la vie de l'auteur, et la part du vécu y est une donnée de base. Ce dédoublement de l'auteur d'autofiction, et sa division entre être intime et image publique, ajoute une autre entité aux catégories discursives élaborées par Lejeune :

l'auteur comme sujet « virtuel », par contraste à la personne de l'auteur, celui-ci sujet empirique. Dans cette perspective, l'écriture peut être interprétée comme un acte performatif, et la personnalité de l'auteur comme une performance. Dans le cas de Christine Angot notamment, l'identité publique de l'auteur s'étend bien au-delà de sa production livresque, et est marquée par une forte présence médiatique, ponctuée de polémiques¹ diverses. Cette conscience de la figure médiatique de l'intellectuelle se manifeste dans *Sujet Angot* dans les propos de Claude : « Mais au fond de moi je n'aurais qu'une envie, parler de toi avec Pivot. Est-ce qu'il te connaît ? Est-ce qu'il connaît tes livres ? » (p. 75) Angot sera ultérieurement invitée à l'émission de Bernard Pivot.

Dans l'œuvre d'Angot, la relation de soi se fait à travers l'Autre. Il est omniprésent.

L'influence de l'Autre dans le discours se présente aussi sous forme d'intertextualité.

¹ À part une carrière de journaliste entre autres pour *Libération*, *Le Monde*, *Le Point* et *Le Nouvel Observateur*, depuis 2017 Angot est chroniqueuse dans l'émission télévisée *On n'est pas couché*. Angot est aussi engagée politiquement. En 2017, dans un face-à-face dans *L'Émission politique* sur France 2 avec l'ancien candidat présidentiel, François Fillon, Angot lance une attaque virulente et mal-calculée contre celui-ci, qui fait sensation.

L'intertexte est encore un autre aspect du jeu sur la référence chez Angot. À part les propos d'Angot qui sont cités dans la narration de Claude, le discours romanesque est aussi entrecoupé des extraits de *l'Autobiographie d'Alice Toklas*, de *La confession d'un enfant du siècle* de Musset et de *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes qui représentent une variété de textes autobiographiques. La relation de soi se fait donc, non seulement dans le discours de l'Autre, mais aussi *par* son discours. L'intertextualité est un procédé dont Angot se sert souvent. L'exemple le plus brillant se trouve dans *L'Inceste* (1999)¹ qui déroule en parallèle avec l'hypotexte *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert établissant une analogie entre le tabou social sur l'homosexualité et la honte associée avec le sida. Dans *L'Inceste* nous lisons : « J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois mois, j'ai cru que j'y étais condamnée. » ce qui renvoie à l'incipit de l'ouvrage autofictionnel d'Hervé Guibert : « J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. »² Si dans *Sujet Angot*, c'est le texte d'Angot elle-même qui sont repris par l'Autre, dans *L'Inceste* ce sont les phrases complètes du texte de Guibert qui s'immiscent dans le texte Angot : « Tout un champ lexical de la maladie se développe chez Angot, son texte étant littéralement contaminé par celui de Guibert. »³ Angot, paradoxalement refuse la catégorisation de ses œuvres parmi l'autobiographie ou l'autofiction : « Le terme autofiction ne me va pas du tout. Qui dit autofiction dit personnage. Chez moi, il n'y en a pas.⁴ » Entre Claude, personnage réel mais imaginé

¹ Je renvoie ici à l'analyse de Arnaud Genon in Genon, Arnaud, *Autofiction : pratiques et théories (Articles)* (Paris : Mon Petit Éditeur, 2013).

² Guibert, Hervé, *À l'ami que ne m'a pas sauvé la vie* (Gallimard : Paris, 1990), p. 9.

³ *Autofiction : pratiques et théories (Articles)*, Op. Cit., p. 19.

⁴ Entretien avec Axelle Le Dauphin, *Têtu*, octobre 1999.

dans *Sujet Angot* et Muzil, fantôme de Michel Foucault qui apparaît dans *À l'ami...* et qui, par la suite se manifeste dans *L'Inceste* peut-on parler du personnage dans le sens classique ? Plutôt que du personnage donc, c'est de la « voix » qu'il s'agit, et ces voix se transforment en une masse polyphonique dont l'auteur se sert pour s'exprimer, car le Sujet contemporain, « un sujet qui ne s'affirme plus, mais se questionne, cherchant la proie mais ne trouvant que son ombre »¹, finit par se façonner dans le discours de l'Autre. C'est pourquoi pour catégoriser l'écriture de *Sujet Angot*, l'on peut se servir du terme proposé par Genon « l'autobiographie transfictionnelle » : *auto* puisque nous y retrouvons le pacte autobiographique, c'est-à-dire l'identité onomastique entre l'auteur et le personnage et le retour sur soi ; *bio* à cause de la place accordée au vécu ; *graphie* qui reflète l'inscription de soi dans l'espace textuel. *Transfictionnelle*, d'abord, parce que la relation de soi se fait *à travers* le discours de l'Autre, et ensuite parce que la textualisation de l'Autre s'accompagne inévitablement d'un processus de fictionnalisation.

¹ *Ibid.* p. 10.

CHAPITRE V : FICTIONS BIOGRAPHIQUES : L'AUTRE COMME SOI-MÊME

Le rapport entre discours, le Sujet et l'altérité est central également dans la poétique d'une autre forme romanesque contemporaine que Viart appelle « Fictions biographiques », connue aussi des critiques sous d'autres appellations dont « automythobiographie », « biofiction » ou « biographies imaginaires ». Cette forme peut être considérée comme l'une des véritables nouveautés dans le roman contemporain, car elle se distingue non seulement par son imaginaire romanesque mais aussi par un style œuvré tendant à la préciosité. Ce style singulier est représenté surtout par Pierre Michon, le précurseur de la forme. Il y a d'habitude une référence aux fictions biographiques comme signe de vitalité du roman français, souvent en réponse aux prétentions des « déclinistes » quant à la mort du roman et au déclin de la forme romanesque. Je retiens ici le terme proposé par Viart pour trois raisons : d'abord, la primauté du mot « fiction » dans le groupe nominal met l'accent sur la fictionnalité de ces récits, car ce qui est évident c'est que ce genre privilégie le récit sur l'Histoire et la narration sur la fidélité documentaire au réel. Deuxièmement, le terme englobe tous les genres voisins et qui sont écrits à la troisième personne, que par exemple le terme « automythobiographie » exclut. Troisièmement, le mots « fictions » au pluriel, présente cette forme romanesque comme un ensemble de récits, ce qui souligne l'encadrement historique de cette forme naissante dans les années 80 dans la sphère française, avant qu'il ne se rétablisse comme genre et ne devienne un phénomène littéraire global grâce à l'anglicisation du concept désigné comme « biofiction ». De plus, par symétrie lexicale, ce terme reflète mieux l'affinité qui existe entre cette forme et les « récits de vie », ainsi que la dimension sociologique

qu'assume cette forme d'écriture dans les sciences sociales¹, la dimension qui joue un rôle important également dans sa conception dans le domaine de la littérature.

Le présent chapitre est donc consacré à l'analyse de la situation relative du Sujet et du discours romanesque, ainsi qu'à l'ambiguïté mimétique dans les fictions biographiques. D'abord, je présenterai brièvement la forme, ses enjeux et ses représentants avant de traiter de la situation de l'énonciation et la place du Sujet dans le discours. En me servant des théories de Michel Foucault sur la construction de la subjectivité moderne qu'il résume dans son article intitulé « La vie des hommes infâmes », j'analyserai l'une des œuvres importantes de cette forme, *Vies minuscules* de Pierre Michon. Selon Foucault, l'homme commun ne fait son entrée dans l'Histoire qu'au moment où il naît dans le discours clinique. La subjectivité moderne a donc un aspect historique, diachronique concomitant avec l'évolution historique du discours. L'« Histoire » constitue donc la nouvelle dimension théorique qui sera introduite dans ce chapitre. D'ailleurs, le rapport entre le discours et l'institution du Sujet est un rapport essentiellement positionnel, et c'est pourquoi la question du pouvoir devient inséparable de la conception foucauldienne du discours².

¹ « Récit de vie » se pratique en sociologie, en psychanalyse et en ethnologie. Selon Pineau et Le Grand, l'histoire de vie consiste en « recherche et construction de sens à partir de faits temporels personnels (...) elle engage un processus d'expression de l'expérience » qui accorde l'occasion de se construire en Sujet dans le discours aux entités qui ne disposent pas d'une telle possibilité. Pineau, G. et Legrand, J.-L., *Les histoires de vie*, coll. « Que sais-je ? » (Paris : Presses Universitaires de France, 2013).

² C.f. Foucault, Michel, "The Subject and Power" in *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 4 (The University of Chicago Press Journals: Summer 1982), pp. 777-795. Le Sujet, le pouvoir et le discours constituent les trois thèmes principaux de la recherche de Foucault. Mais contrairement à ce que à l'idée généralement reçue, c'est l'analyse du Sujet et les modes d'objectivisation du Sujet qui mène Foucault à la réflexion sur le pouvoir et le discours, et non pas l'inverse : "(...) it is not power but the subject which is the general theme of my research. It is true that I became quite involved with the question of power. It soon

Vies minuscules et fictions biographiques

Comme nous l'avons exemplifié avec Christine Angot, le Sujet contemporain semble s'appréhender dans une relation constituante avec l'autre. Dans l'analyse de l'écriture du Sujet dans la littérature, si, en ce qui concerne l'écriture de soi, c'est la construction du Sujet *dans* le discours—c'est-à-dire dans « ce qu'il a dit »—qui nous intéresse, dans l'écriture de l'Autre par contre, c'est la constitution du Sujet *par* le discours—c'est-à-dire dans « ce qui en a été dit »—qui nous importe. De ce point de vue, les fictions biographiques s'inscrivent dans l'évolution du discours romanesque dans la période contemporaine, l'époque qui constitue le cadre de cette recherche. La « démocratisation » du discours dont nous avons discuté dans le chapitre III, favorise non seulement la prolifération des récits de soi, mais aussi des récits biographiques qui s'intéressent aux margent et aux marginaux, et cela dans la société comme dans l'Histoire : Si par exemple, une grande partie du projet littéraire de François Bon consiste à donner la parole à ceux qui en sont privés—les aliénés, les incarcérés et les chômeurs—, Pierre Michon quant à lui, tente de restituer en discours ceux qui en étaient exclus dans l'Histoire afin de changer le point de vue et de décentrer le « héros », et sa conception héritée d'une tradition romanesque remontant à l'épopée. *La vie de Joseph Roulin* (1988) par exemple est la biographie du facteur arlésien dont Van Gogh a fait plusieurs études et portraits. Alors que c'est la vie du peintre célèbre que l'Histoire a le mieux préservée dans les discours biographique, historique et critique, celle de Joseph Roulin est restée

appeared to me that, while the human subject is placed in relations of production and of signification, he is equally placed in power relations which are very complex (...)"

dans l'obscurité. Il est dépeint essentiellement en tant qu' « objet » dans tous les sens du mot. L'intérêt biographique porté à sa vie et le changement de perspective qui en résultent entament un processus durant lequel Joseph Roulin se constitue en « Sujet ». Car dorénavant, l'œuvre et la vie mêmes de Van Gogh sont vues et racontées du point de vue de Joseph Roulin. Par ce procédé, Michon souligne le contraste entre la peinture comme objectivisation et mutisme par excellence d'une part, et de l'autre, l' « écriture » biographique comme la restitution en sujet au sein du discours. Comme nous le verrons plus loin, dans *Vies minuscules* aussi Michon prend le contrepied de la tradition plutarquesque des « vies illustres ». Il s'inspire plutôt de la tradition hagiographique pour « mythifier » la vie de huit personnes ordinaires, négligées de tous les discours—le fait auquel renvoie le titre et auquel Michon fait allusion dans l'épigraphe : « Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres ».¹ Il s'agit alors d'une sorte d' « humanisme » littéraire, où « une vie sans conséquence » (p. 31) pourrait tout aussi bien faire l'objet d'une œuvre biographique que les vies « exemplaires » qui le sont souvent par le biais de leur singularité il est vrai, mais parfois aussi grâce à leur notoriété ou à leur rang social, l'Histoire ne daignant de raconter une vie que lorsqu'elle se distingue par la naissance, la fortune, la sainteté, le génie ou par l'héroïsme. Cet « accès au discours » pour ainsi dire, est représenté par l'initiation à l'écriture dans *Vies minuscules*, comme le premier incident significatif relaté de la vie d'André Dufourneau : « Il ne connaissait ni ne connut jamais l'école. Elle [Élise, la grand-mère]

¹ Michon, Pierre, *Vies minuscules* (Paris : Gallimard, 1984), p. 11. Les références renvoient à la pagination de cette édition.

lui apprit à lire, à écrire. » (p. 15) Michon établit alors un parallèle entre le rang social et le niveau du discours.

« Il ne sait encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur. » (pp. 15-16) Son alphabétisation qui accompagne, et d'une certaine façon engendre le désir de la grandeur chez Dufourneau, est bientôt contrecarrée par la rude conscience du statut social. En effet, son état social le prive d'une maîtrise de la langue qui l'admette dans la haute société, tout comme il l'empêche d'entrer dans les lieux de discours réservés aux vies illustres. Lors de sa mobilisation, Dufourneau fréquente les soirées des officiers et c'est là qu'il apprend que la langue de sa classe l'empêche d'entrer dans le jeu de la séduction. Car le langage que les officiers tenaient aux femmes, « c'était la langue qu'il tenait d'Élise, mais elle paraissait une autre tant ses indigènes en connaissaient les pistes, les échos, les roueries. Il sut qu'il était paysan. Rien ne nous apprendra comment il souffrit, dans quelles circonstances il fut ridicule, le nom du café où il s'enivra. » (p. 18) Ailleurs, nous rencontrons le père Foucault, que l'auteur/narrateur connaît à la suite d'un séjour à l'hôpital. Il refuse son transfert à Villejuif où il recevrait les soins médicaux dont il a gravement besoin pour son cancer, citant pour raison cet aveu : « je suis illettré » (p. 155). Nous constatons encore une causalité—une équivalence du moins—entre « l'absence de lettre » et la mort : « Le père Foucault était plus écrivain que moi : à l'absence de la lettre, il préférerait la mort » (p. 158). Le discours constitue donc une cité—symbolisée ici par Paris décrite dans toute sa vie et son animation—et le père Foucault celui qui n'y a pas droit : « Cette ville (...) lui paraissait peuplé[e] d'érudits, fins connaisseurs de l'âme humaine et usagers de sa

monnaie courante, *qui s'écrit* ; instituteurs, démarcheurs de commerce, médecins, paysanne même, tous savaient, signaient et décidaient, à des degrés de forfanterie divers (...) ¹»(p. 156).

En l'absence de données documentaires (adéquates) sur le personnage, l'auteur de fictions biographiques abandonne le pacte du réel et puise dans l'imagination, et partant, brouille la frontière entre l'Histoire et l'histoire. C'est pourquoi l'incertitude et l'hypothèse se trouvent parmi les traits distinctifs des fictions biographiques. Dans *Vie minuscules*, Michon emploie divers procédés textuels pour marquer l'intervention de l'imaginaire. Des expressions et des tours de phrase comme « peut-être », « sans doute », « il dit avoir cru », « je me plais à croire que », « j'imagine un soir d'hiver » ponctuent la narration tout en opérant un vague effet de distanciation. En cela, cette écriture se démarque du roman balzacien et en outre défamiliarise le lecteur habitué à la description minutieuse de la psychologie du personnage, de ses motifs, de ses émotions : « (...) il regarda les visages nouveaux sous la lampe (...) il eut une pensée que nous ne connaissons pas » (p. 15). C'est ainsi que Viart résume les particularités des fictions biographiques :

« (...) elles procèdent par évocation plus que par reconstitutions effectives, font place à la rêverie narrative de l'auteur, affichent incertitudes et hypothèses, laissent libre cours au commentaire et à la fiction. Sans ambition exhaustive, elles privilégient souvent tel fragment d'existence ou tel événement, pas forcément central ni déterminent *a priori*. Elles recourent volontiers au regard décalé d'un observateur indirect et leurs auteurs ne se

¹ C'est moi qui souligne.

privent pas de laisser affleurer leur sensibilité propre. »¹ L'auteur s'en remet alors à quelques détails réels de la vie de son personnage, aléatoirement sauvegardés, arbitrairement choisis pour dessiner le parcours de sa vie. « Le héros est livré à la chance, son biographe à la précarité des hypothèses » (p. 24) Le narrateur de *Vies minuscules* s'appuie sur les « données de [la] mémoire [de sa grand-mère] » (p. 20), sur des reliques, ainsi que sur ses propres réminiscences pour raconter ces vies. Plutôt que de prétendre à une certitude omnisciente, la narration avance en conjecturant. Comme indiqué plus haut, le texte abonde en interrogations, en doutes et en conjectures. Cela est le mieux représenté lors de la spéculation de l'auteur au sujet de la décision de Dufourneau de partir en Afrique :

« Est-ce un homme, un livre, ou, plus poétiquement, une affiche de propagande de la Marsouille, qui lui révéla l'Afrique ? Quel hâbleur de sous-préfecture, quel mauvais roman enlisé dans les sables ou perdu en forêt sur d'interminables fleuves, quelle gravure du *Magasin pittoresque* où des hauts-de-forme luisants, noirs comme elles et comme elles surnaturels, passaient triomphalement entre de luisantes faces, fit miroiter à ses yeux le continent sombre ? » (pp. 18-19)

En rappelant constamment sa nature imaginée, et donc forgée et construite, la narration ne cesse de se remettre en question. Elle hésite, considère des éventualités et justifie son cheminement : « Je peux bien sûr m'attarder sur ce jour... » (p. 27)

Bien que l'auteur empêche ainsi le processus d'identification et annule l'« illusion » du réel chez le lecteur, il l'assure néanmoins de sa bonne foi de conteur et de sa fidélité aux faits vus et connus. Il présente les faits : « Je n'invente rien ici : (...) » (p. 41) et annonce

¹ Dominique Viart, « Fictions biographiques », Viart, D. et Vercier, B., *La littérature française au présent ; Héritage, modernité, mutations* (Paris : Bordas, 2005), p. 100.

la fiction : « Imaginons-le sur ce chemin sombre » (p. 46). Il indique que ce n'est pas la logique narrative qui guide sa relation. À plusieurs reprises pourtant, Michon fait allusion à la manière dont cette logique narrative fonctionne dans le processus de mythification, en imaginant l'inconnu et en rationalisant l'imaginaire : face à la découverte de l'intelligence inattendue d'André Dufourneau—l'orphelin devenu fils adoptif des grands-parents du narrateur—les gens du village qui « rapportaient les hiérarchies intellectuelles aux hiérarchies sociales » (p.160) n'arrivent pas à concilier l'intelligence d'André et ses origines modestes. Pour résoudre ce paradoxe, ils recourent à la fiction biographique : ils « élaborèrent pour rendre compte de ses qualités incongrues chez un enfant de sa condition une fiction plus conforme à ce qu'ils tenaient pour le vrai : Dufourneau devint le fils naturel d'un hobereau local, et *tout rentra dans l'ordre*¹ » (p. 16).

Au sujet du destin obscur de Dufourneau, Élise, sa mère adoptive et la grand-mère du narrateur souffle à ce dernier « l'hypothèse la plus romanesque » (p. 29), une « fin qu'elle avait arrêtée » (p. 30) et qui devait correspondre à « une cohérence plus sombre, quasi métaphysique et antique presque » (p. 31).

Or ce qui se trouve à l'origine de ces fictions biographiques, c'est toujours un désir autobiographique. La relation de l'Autre contient toujours quelque chose de *pro domo* : « L'autobiographie se fait miroir biographique, le sujet s'y éprouve 'comme un autre' ».² *Vies minuscules* pourrait ainsi se lire comme une autobiographie décalée : « Mais parlant de lui, c'est du moi que je parle » (p. 19). Car cette œuvre se trouve à distances égales

¹ Je souligne.

² Dominique Viart, « Fictions biographiques », *Op. Cit.*, p. 100.

entre la biographie et le récit de filiation. L'Autre y a ceci de particulier d'être les aïeux du biographe. La filiation permet à ce dernier l'identification non seulement dans les faits connus, mais surtout dans l'indétermination du destin. Ainsi, l'Afrique de Dufourneau devient pour Michon le contient des « lettres », et dans le sort obscur de son ancêtre, il voit son propre devenir incertain : « Mon avenir s'incarnait, et je ne reconnaissais pas ; je ne savais pas que l'écriture était un continent plus ténébreux, plus aguicheur et décaçant que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur » (p. 22). La « recherche » de l'Autre dans l'écriture permet à l'auteur de s'approprier de son identité. Il permet la « renaissance » de l'Autre dans le discours, mais en outre la cristallisation du Moi qui y laisse sa trace. La subjectivité —la conscience réflexive de soi—y est informée par la conscience de l'Autre. Il en résulte une subjectivité hybride, éphémère, virtuelle, qui dure l'espace de l'écriture et qui y meurt.

« À leur recherche pourtant, dans leur conversation qui n'est pas du silence, j'ai eu de la joie, et peut-être fut-ce aussi la leur ; j'ai failli naître souvent de leur renaissance avortée, et toujours avec eux mourir ; j'aurais voulu écrire du haut de ce vertigineux moment, de cette trépidation, exultation ou inconcevable terreur, écrire comme un enfant sans parole meurt, se dilue dans l'été : dans un très grand émoi peu dicible. » (p. 248)

La filiation—plus ou moins lointaine—se trouve donc à l'origine de l'intérêt biographique que Michon porte à ces existences inconnues qui seraient autrement restées dans l'obscurité. Selon Michel Foucault l'Histoire ne tient compte du destin de l'homme commun que lorsqu'il se « rencontre » avec le pouvoir. En l'absence d'une distinction ou d'une gloire qui lui soit conférées par la naissance—la royauté, la noblesse ou le génie—ou par l'affiliation—aux institutions religieuse ou politique—il est condamné à l'oubli.

C'est ce que nous constatons au sujet de certaines des personnes dont Michon fait le portrait imaginaire, comme par exemple celui d'André Peluchet dont le destin reste obscur. L'on peut également y remarquer une allusion à ce que nous avons appelé plus haut la « logique narrative » –et que Michon appelle la « logique sombre » (p. 60)—dans le processus de la « mise en légende ». Après la fugue d'André suite à une dispute familiale, les villageois commencent à croire les délires alcooliques d'un Fiéfé qui imagine André parti en Amérique, malgré les rumeurs qui le disent bagnard dans un canton voisin. Les gens du village suivent alors la même démarche que celui de l'auteur/narrateur michonien et qui consiste à recourir à l'imaginaire comme complément du réel : « Ils voyaient là Antoine, le petit Antoine avec les traits presque d'enfant qu'on lui avait connus dix ans plus tôt et qui ne vieilliraient plus, et lui trouvaient peut-être quelque occupation louche ou fatale qui convînt à sa morgue, à sa douceur têtue, à ses silences (...) » (p. 54). Or, cette construction imaginaire est essentiellement subjective, profondément enracinée qu'elle est dans l'expérience personnelle. Il va de soi alors que le rapport de complémentarité entre le réel et l'imaginaire est fortement influencé par les projections subjectives. Ce fait, le narrateur le souligne lorsqu'il envisage la manière dont le père d'André se représente la disparition de son fils tout en faisant une allusion métanarrative à la part du subjectif dans la composition narrative :

« C'est là ce que je penserais. Mais lui, Toussaint, ne disposait pas du matériel nécessaire pour penser cela, bribes langagières, imageries d'Épinal et d'Hollywood ; de l'Amérique, il ne pouvait désespérément rien se représenter (...) les éléments que nul ne connaît qu'il bricolait entre eux pour camper plausiblement le fils américain, étaient autres que les miens, plus restreints sans nul doute, mais d'agencement plus riche, plus libre, plus étonnant (...) » (p. 56)

L'imaginaire cherche donc à rendre au sujet biographique l'épaisseur historique dont son statut modeste le prive et cela au sein du discours. Dans l'Histoire—considérée d'abord comme mémoire collective de l'humanité et ensuite, comme un ensemble de *discours*—la vie de l'homme commun n'est pas racontée, car elle manque de l'éclat nécessaire, *fama*, qui l'en rende digne. Foucault explique que cet éclat lui est conféré pour la première fois dans l'histoire sous la forme de l'« l'infamie ».

Dans les années 70, et au fil de sa recherche dans les archives de l'Hôpital général et de la Bastille pour son *Surveiller et punir*, Michel Foucault développe une fascination pour les « existences éclaires »¹ qu'il découvre dans les archives des lieux d'enfermement : il s'agit en effet des rapports de police, des registres d'internement, des placets au roi et des lettres de cachet, et la manière dont ces discours de dénonciation, de confession, ces dossiers administratifs, psychologiques et criminels décrivent les supposés délinquants et, simultanément et par le même discours, décident de leurs sorts. Ce discours est non seulement le lieu de la manifestation et l'appareil d'individuation du Sujet commun, mais Foucault considère qu'il est en outre le locus même de la sujétion de l'individu au pouvoir, du fait du pouvoir exécutif qui lui est inhérent : « Ces discours ont réellement croisé des vies ; ces existences ont été effectivement risquées et perdues dans ces mots »². Foucault conçoit alors l'idée de mettre en place « une anthologie d'existences », qui comprend ces « vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots »³. Ce projet répond d'ailleurs

¹ Foucault, Michel (1977), « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, no 29, 15 janvier 1977, pp. 12-29,

² Foucault, Michel, « La vie des hommes infâmes », *Op. Cit.*

³ *Ibid.*

aux reproches qu'on avait faits à Foucault d'avoir favorisé, dans *Surveiller et punir*, la perspective du pouvoir au détriment de celle du Sujet, d'avoir privilégié le regard institutionnel aux dépens du fait humain. Ce projet ne s'est pas concrétisé et apparaît de manière inachevée sous forme d'un prologue intitulé « La vie des hommes infâmes » dans *Les Cahiers du chemin*, et cela deux ans après la publication de *Surveiller et punir*, soit en 1977. Or, malgré sa publication différée, cet article relève en réalité des mêmes notes prises lors de la recherche de Foucault dans les archives et constitue un complément important à *Surveiller et punir* et cela malgré sa taille modeste. Les deux textes correspondent donc aux « deux aspects des techniques rythmiques »¹ que Foucault conçoit simultanément : « l'individuation mais aussi la subjectivisation »².

Dans ce texte Foucault explique comment le Sujet commun apparaît pour la première fois dans le discours du pouvoir à l'âge classique. Foucault maintient que vers la fin du VII^e siècle, il s'opère un changement radical dans le rapport entre le Sujet, le discours et le pouvoir³. L'entrée de l'homme commun dans le discours se fait par son *assujettissement* au discours du pouvoir. Ce n'est donc que la rencontre avec le pouvoir, le fait de se heurter à lui qui attire sur le Sujet sa colère, et donc son application fatale. La naissance de ces hommes et de ces femmes à l'Histoire coïncide souvent avec leur mort sociale ou physique, leur « mise en discours » voulant dire parfois leur mise au gibet.

¹ Pascal, M. « La vie des hommes infâmes, aujourd'hui », *Rhuthmos*, 16 juillet 2010 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article87>

² *Ibid.*

³ Force est de constater ici que, malgré l'universalité des rapports du pouvoir, les théories de Foucault sur l'évolution historique du rapport entre le Sujet, le discours et le pouvoir sont géographiquement limitées. Elles sont très particulières à l'Occident, c'est-à-dire aux sociétés qui naissent d'une tradition monarchique et chrétienne, parfois strictement à la France.

L'intérêt biographique que voue Michon à ses personnages et dont une parenté vague, lointaine et parfois fabuleuse se trouve à l'origine, ce « faisceau de lumière »¹ qu'il jette sur leurs vies et qui les sort de l'obscurité, ne prend comme forme—dès l'âge classique—que celle du regard du pouvoir et de « l'éclat de sa colère »². Il y a un changement qui se produit à tous les niveaux dans les rapports entre le Sujet, le discours, et le pouvoir. Quant au pouvoir, si sa prise sur le quotidien et sur « l'ordinaire de la vie » s'exerçait jadis par l'autorité ecclésiastique, c'est désormais l'ordre étatique qui s'en empare, que ce soit par les processus de normalisation- incarcération, que ce soit par l'institutionnalisation scolaire ou juridique. En ce qui concerne le discours, l'on participe à un passage de l'oral à l'écrit et de l'autobiographique au biographique. Foucault explique comment le christianisme avait autrefois fait en sorte que le pouvoir réglementaire sur le quotidien soit organisé autour de la pratique de la « confession », « obligation de faire passer régulièrement au fil du langage le monde minuscule de tous les jours »³. Deux particularités sont propres à ce rituel : D'abord, c'est un discours à la première personne, réfléchi, autobiographique : « Pour des centaines de millions d'hommes et pendant des siècles, le mal a dû s'avouer en première personne, dans un chuchotement obligatoire et fugitif. »⁴ De plus, le discours dans lequel s'exprime le Sujet, est un discours oral et sans traces écrites. Ce qui est plus important encore, c'est que du fait de l'absolution que promet le christianisme au confesseur, celui-ci efface par ce discours même les actions relatées : c'est un discours essentiellement sans Histoire.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Mais le passage, vers la fin du VII^e siècle, de l'agencement religieux à l'agencement administratif, change fondamentalement le rapport Sujet-discours-pouvoir. La mise en discours de la vie quotidienne—mais surtout de ses irrégularités et de ce qui la perturbe—se fait systématiquement en un corpus écrit croissant, prenant la forme de dossiers et d'archives. C'est désormais dans les plaintes, les lettres de dénonciation, les rapports, les interrogatoires et les mouchardages que se dessine le portrait de l'homme commun contre la toile de fond du quotidien. Ce discours se développe parallèlement au rituel de l'aveu et le supplante, mais dorénavant « le mal minuscule de la misère et de la faute n'est plus renvoyé au ciel par la confidence à peine audible de l'aveu ; il s'accumule sur la terre sous la forme de traces écrites »¹. L'homme commun est pour la première fois décrit et transcrit. De plus, le dispositif des placets et des lettres de cachet donne lieu à la distribution du pouvoir souverain dans la société, de manière à ce que quiconque est astucieux puisse s'emparer de ce réseau omniprésent et faire que le pouvoir s'établisse entre les sujets (du souverain). Le discours de Sujet à Sujet est le support, la concrétisation de ce pouvoir.

Or, ce qui permet de rapprocher la conception de Michon du rapport entre le discours et le Sujet à celle de Foucault, n'est pas tant la dynamique du pouvoir que les propres littéraires du discours. À plusieurs reprises Foucault souligne la qualité littéraire des récits de vie—de ces « étranges poèmes »², de ces « poèmes vies »³—qu'il découvre dans les archives. Sa rencontre avec ces textes constitue une expérience qu'on l'on peut qualifier comme « poétique » à cause des « intensités premières » et « un certain effet

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 7.

³ *Ibid.* p. 10.

mêlé de beauté et d'effroi » que ces textes produisent sur Foucault. De plus, le principe mimétique semble guider son choix de textes, un rapport au réel qui ne pourrait pas être indépendant de l'effet cathartique de l'identification qu'il décrit :

« J'ai voulu qu'il s'agisse toujours d'existences réelles ; qu'on puisse leur donner un lieu et une date ; que derrière ces noms qui ne disent plus rien, derrière ces mots rapides et qui peuvent bien la plupart du temps avoir été faux, mensongers, injustes, outranciers, il y ait eu des hommes qui ont vécu et qui sont morts, des souffrances, des méchancetés, des jalousies, des vociférations. J'ai donc banni tout ce qui pouvait être imagination ou littéraire¹ : aucun des héros noirs que celles-ci ont pu inventer ne m'a paru aussi intense que ces savetiers, ces soldats déserteurs, ces marchandes à la toilette, ces tabellions, ces moines vagabonds, tous enragés, scandaleux ou pitoyables ; *et cela du seul fait sans doute qu'on sait qu'ils ont existé.* »²

L'introduction du Sujet et son quotidien dans le discours constitue un « moment important » dans l'évolution de la société. Elle n'est pas sans conséquences dans l'évolution du discours proprement littéraire. Ce n'est pas exagérer l'importance de ce tournant, ni considérer la « lettre de cachet » à l'origine de nouvelles formes littéraires. Mais Foucault explique comment ce phénomène a entraîné un nouveau mode sur lequel la littérature s'engage d'une part avec le Sujet et de l'autre avec le réel. Désormais, non seulement l'espace écrit se prête à la description des détails infimes de la vie de tous les jours, mais encore, le discours littéraire ne se voit plus obligé de se limiter à ce que Foucault appelle le « fabuleux exemplaire » : autrefois, la réalité quotidienne ne

¹ Comme il l'explique à la fin de ce texte introductif, par « littéraire » Foucault entend ce qui tient de la « fiction » littéraire, du romanesque.

² *Ibid.* p. 10. Je souligne.

pouvait accéder au discours que si elle subissait la transfiguration du fabuleux¹. Pour qu'elle puisse « instruire » elle devait être douée d'un degré d'universalité ou d'exemplarité ; pour qu'elle soit « vraisemblable », il fallait qu'elle ne soit pas « vraie ». Par conséquent, le quotidien référentiel n'y avait pas droit de cité, et « dans ce jeu de 'fabuleux exemplaire' l'indifférence au vrai et au faux était donc fondamentale. »² Mais avec la naissance au discours de celui qui, jadis, ne méritait pas d'être relaté— « l'infâme »—fait également son entrée en discours ce qui ne se disait pas—« l'infime ». Cela bouleverse le régime du réel dans la littérature.

Dans cette perspective, l'on peut dire que l'écriture michonienne rejoint la source de l'écriture de l'Autre dans le discours littéraire. Non seulement s'intéresse-t-il à l'infime et à l'infâme, mais en outre, il adopte un style qui révèle une parenté non forcément recherchée, mais du moins insolite avec ces premiers textes sur les hommes infâmes, ces premiers « êtres du discours » pour ainsi dire. Car l'écriture de Michon se caractérise par un lyrisme bien œuvré, par une prédilection pour l'archaïsme et par un maniérisme recherché qui contraste vivement avec les figures du commun dont elle traite. Préciosité déplacée, esthétique de l'incongru ou « effet de disparate » ? Foucault explique comment dans ce système de lettre de cachet-enfermement, le discours est dominé par une conscience de l'omniprésence virtuelle et invisible du pouvoir souverain. La relation du quotidien se fait donc dans un langage décoratif, boursoufflé et affecté que Foucault compare à celui des « personnages de Céline voulant se faire écouter à Versailles ».³

¹ Au sens strict : qui tient de la fable.

² *Ibid.* p. 28.

³ *Ibid.* p. 26.

Il serait difficile d'établir un lien logique entre le style de Michon et le langage des lettres de cachet, d'autant plus que son style traverse toute son œuvre et ne se limite pas aux *Vies minuscules*. Ce qui rapproche sa littérature de ces premiers récits de vies des hommes communs, c'est son imaginaire biographique et son rapport avec le réel : « Alors que le fabuleux ne peut fonctionner que dans une indécision entre vrai et faux., la littérature, elle, s'instaure dans une décision de non-vérité. »¹

¹ *Ibid.* p. 29.

CONCLUSION

L'on compte environ 600 nouveaux titres de romans publiés en France chaque rentrée littéraire. Depuis quelques décennies déjà la critique alarme le public sur « la crise de la littérature » et sur « la mort du roman » —après celle de l'Auteur. C'est le souvenir d'hier qu'évoque Jean Rouaud et c'est l'interrogation qui le hante aujourd'hui :

« Nous étions deux ou trois ans après mai 68. On m'annonçait que le roman était mort, ce qui n'était pas la meilleure nouvelle quand on se promettait de devenir écrivain. Le siècle n'avait pas été avare en exterminations massives, alors face à ces montagnes de cadavres on n'allait pas se lamenter pour la mort d'un genre, le roman, parfaitement bourgeois et réactionnaire. La solution de remplacement ? Le texte, rien que le texte. Mais à la réflexion, il y avait une autre mort qui était passée inaperçue ; celle, brutale, de mon père. Est-ce que de cette mort du roman, on ne pourrait pas faire le roman de la mort ? Le roman du mort ? »¹

Mais le roman français—les chiffres du marché du livre le montrent—semble n'avoir rien perdu de sa vitalité et de son dynamisme. Il expérimente toujours, un jour il se plaît à supprimer le « personnage », l'autre jour il s'adonne à l'hermétisme textuel et dédaigne le « lecteur », un autre jour encore il décide d'abolir le « narrateur ». On s'alarme toujours après quelques décennies, mais Jean Rouaud publie toujours des romans :

« Vingt ans plus tard, j'apportai à l'éditeur le manuscrit qui glissait cette disparition d'un homme de quarante-et-un ans au milieu des massacres

¹ Rouaud, Jean, *Un peu la guerre* (Paris : Grasset, 2014).

de la première guerre. L'éditeur s'alarme d'une autre disparition, celle du narrateur. Au bilan du siècle, il convenait de rajouter deux victimes collatérales : le roman et moi. »

Ces chiffres nous avertissent également de la gageure que pourrait constituer l'ingérabilité d'une période aussi longue qu'un demi-siècle comme cadre de recherche, surtout quand il s'agit d'une tradition littéraire d'une fécondité telle que celle la littérature française. À part les mutations sociales, les transformations radicales dans le marché du livre et la marchandisation des produits culturels, à part, également, les changements dans le statut de l'écrivain et le rôle de l'intellectuel, il faut souligner aussi l'enrichissement et la diversification qu'a entraînées l'ouverture de la littérature hexagonale aux voix francophones.

Qui prétend faire quelque généralisation que ce soit au sujet de la littérature française contemporaine, devrait également faire preuve d'une parfaite maîtrise de ce corpus, ainsi que d'un savoir qui dépasse le domaine des lettres et s'étend à l'histoire sociale, à l'histoire littéraire, à la théorie critique et à la philosophie. La seule généralisation que l'on pourrait admettre, éventuellement, c'est que le discours est à cette époque pluriel et pluraliste, affranchi de la tradition des écoles et des mouvements, émancipé de l'autorité des maîtres à penser et des chefs d'écoles. Le règne des métadiscours révolu, il ne serait pas exagéré de dire qu'il y a autant d'écoles littéraires qu'il y a d'écrivains. En l'absence de grandes idéologies collectives, d'écoles critiques et de manifestes, l'on participe à l'individualisation de l'esthétique et de la poétique littéraire. Seul le *Zeitgeist*—l'esprit du temps, avec toutes ses particularités historiques et

géographiques—semble informer le monde artistique de l’auteur, ainsi que son parcours personnel, mais surtout, l’expérience subjective de cette réalité, le fait qui constitue l’une des causes de l’essor de l’écriture autobiographique, comme on l’a discuté.

Le déclin de la gauche et les projets collectivistes de l’organisation sociale d’une part, et d’autre part, le triomphe du libéralisme, l’aliénation de la société de consommation et l’individualisme inhérent à l’exercice du marché libre sont des facteurs qui découragent les projets idéologiques communs, et partant, les projets esthétiques collectifs. Certes, ces formulations n’ont pas une valeur absolue, il y a toujours eu échanges, collaboration et influence. Mais de manière relative, existe-t-il de nos jours un vaste programme artistique partagé par des générations d’artistes de toutes professions, qui formerait une vision du monde, comme l’a fait le romantisme ? Un projet théorisé, prescriptif comme l’art communiste qui s’exercerait dans les grands pôles culturels de l’Europe et qui se traduirait à travers eux ? Existe-t-il de nos jours un mouvement artistique et littéraire aussi lucidement conçu que l’art communiste, et dont les desseins convergent pour former le système symbolique de façon internationale, voire globale ? Jean-François Lyotard avait déjà annoncé le « pluriel » comme trait distinctif de la « condition postmoderne » après l’effondrement des grands systèmes d’explication du monde. À défaut d’influences communes, en l’absence de programmes artistiques collectifs, la tâche du chercheur apprenti se révèle difficile quand il s’agit de mener une étude transversale d’un tel degré de généralité. Rapprocher les œuvres, et comparer l’univers imaginaire des auteurs évoque ainsi des tâtonnements dans l’obscurité. La recherche sur la place du Sujet dans la littérature de l’extrême contemporain pose un défi d’autant

plus grand que « le Sujet » est une notion abstraite, malléable, à facettes multiples, dont le sens est spécifique au contexte et dont la conception même est « subjective ». Pour combler ses lacunes de lecture, et par manque d'analyse personnelle approfondie des textes, le chercheur dépend largement des textes secondaires et des critiques des œuvres. Puisque le chercheur apprenti est loin d'être « omniscient » au sujet du contexte historique et théorique, il dépend des quelques grands critiques qui sont les plus proches de l'être, et tire parti des fruits de leurs recherches. Dans la présente recherche, il s'agit bien sûr de Dominique Viart. Au fur et à mesure que cette recherche avançait, il se révélait que les problématiques relevées dans cette recherche avaient été d'une manière ou d'autre posées par Viart, à ceci près que les réponses en avaient été élaborées avec plus de perspicacité... Ce fait donne bien entendu de la validité à la problématique et rassure sur la justesse des pistes poursuivies, mais rappelle aussi que le progrès se fait sur un sentier déjà battu. Cela réduit parfois les réflexions théoriques dans cette recherche à des synthèses (imparfaites) des recherches déjà accomplies par les critiques bien établis, et réduit considérablement la portée et l'originalité de ce travail. En plus, les thèses présentées par ces critiques sont les fruits d'un parcours inductif remontant de la lecture approfondie des ouvrages et de l'analyse des œuvres à des propositions généralisantes. La mise en application mécanique de ces théories sans les appuyer de divers exemples ne peut pas être infaillible.

Myopie dans la conception du projet de la recherche ? Peut-être. Erreur dans la délimitation du sujet et dans le choix du niveau de généralité ? Certainement. Tâcher de présenter la subjectivité—la conscience que le Sujet aurait de lui-même—comme un concept évolutif et rendre sa signification dans l'imaginaire collectif de l'époque

contemporaine constitue un projet déjà trop ambitieux pour qu'il puisse servir de préambule à une étude appliquée au domaine du roman. Parce que la problématique comme elle est formulée ici—à savoir « quel parallèle existe-t-il entre l'ambiguïté recherchée du statut du Sujet dans le discours romanesque contemporain et l'évolution de la conception philosophique du Sujet »—se pose non pas au niveau de l'imaginaire d'un écrivain donné, mais plutôt au niveau des *superstructures* imaginaires collectives, pour lesquelles il faut tenir en compte également des dimensions épistémologiques, sociales et historiques. D'où les échappées souvent inabouties dans les domaines aussi divers que la philosophie, l'histoire sociale et culturelle, la narratologie et la philosophie du langage : parce que le Sujet est un concept polysémique avec des significations nuancées dans chaque domaine sans que les unes soient indépendantes des autres.

Mais ce projet a surtout ouvert des pistes et pourrait servir du point de départ à des projets de recherche futurs—d'où la nécessité de cette « ouverture » à la place d'une conclusion proprement dite. D'abord, il m'apparaît dorénavant évident que les travaux de Lejeune, de Bakhtine, et de Genette, devenus classiques, ne suffisent plus comme outils d'analyse des textes autobiographiques. Ce sont des méthodes d'analyse développées dans l'ornière de la méthodologie structuraliste. Les nouvelles théories narratives dont Sylvie Patron rend compte dans *Le narrateur : un problème de théorie narrative* (2016) répondent à un nombre de questions concernant la situation de l'énonciation dans le roman et pourraient servir notamment à l'analyse de l'autofiction. Les analyses théoriques dans cette recherche peuvent être davantage enrichies et servir d'outil d'analyse aux recherches futures. Puisque les œuvres d'autofiction, tout en

partageant un nombre de traits communs, présentent des particularités propres à chaque auteur, l'étape suivante serait d'examiner thématiquement les œuvres de chaque auteur, notamment une étude sur l'intertextualité et la présence de l'Autre dans l'ensemble des romans de Christine Angot. *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur (1990) constitue une excellente ressource pour l'analyse du rôle constituant de l'autrui dans la conscience subjective. Le paysage théorique dans la définition du Sujet s'est révélé trop large. Surtout dans l'analyse de l'autofiction, il va falloir limiter la notion du Sujet à la narratologie et à la philosophie du langage.

Pour atteindre un degré d'exhaustivité valable dans le traitement des sujets abordés, il faudrait que ce projet soit divisé en plusieurs projets. Un sujet qui s'impose de façon la plus immédiate est une analyse des particularités de l'expression de la sexualité dans l'écriture de soi après Mai 68, un sujet qui en soi appelle une recherche extensive.

Un autre défaut qui ressort rétrospectivement, c'est l'absence d'un dialogue entre la subjectivité, c'est-à-dire la conscience réflexive de l'*ego*, et l'« identité » comme construction sociale et comme fait relationnel. Car il existe souvent un dialogue—plus souvent encore, un conflit—entre la subjectivité—la conscience de soi—et l'identité, c'est-à-dire la manière dont le Sujet est « identifié » dans le réseau social. Ce lien entre la subjectivité et l'identité ferait entrer cette recherche dans la discussion courante sur l'identité et l'intersectionnalité dans les études postcoloniales.

Qu'en est-il du rapport entre le Sujet, le discours, et le discours littéraire ? Quelle importance, quelles applications concrètes pourraient avoir ces analyses aujourd'hui, étant donné la transformation fondamentale des formes de discours surtout après l'avènement du Web ? Si nous avons procédé—sur un parcours trop schématique—en

considérant le retour à l'auto/biographique comme la résistance du Sujet social contre l'effacement institutionnel, il faut se demander quelle est la forme du discours du pouvoir aujourd'hui, et quelle est la place relative du récit du Sujet—Soi ou l'Autre—par rapport à lui ? La place primordiale de l'Autre dans la constitution subjective intime trouve une application contextuelle immédiate (et c'est une réflexion de tout une autre nature) en état actuel des choses dans la société américaine. À part la montée globale des mouvements de l'extrême droite, à part aussi toute une série de considérations historiques et économiques, la montée du racisme et de la xénophobie pourrait s'expliquer par une crise identitaire généralisée. À en croire le nombre de fois où nous entendons l'interjection « Ce n'est pas qui nous sommes ! » ces jours-ci en réponse à une injustice quelconque, l'on peut dire qu'il y existe une tentative d'établir une identité collective fondée sur des valeurs morales partagées, et qui, plus important encore, se définit au négatif.

Un exemple

Le 7 février 2018, la Chambre des représentants des États-Unis se réunit pour débattre d'un plan budgétaire bisannuel. Nancy Pelosi, le chef des représentants du parti minoritaire prend la parole. Habillée tout en blanc et chaussée de talons hauts, elle annonce qu'elle ne suivra pas l'ordre du jour. Elle se met plutôt à exprimer son outrage contre l'interdiction, par le parti majoritaire, de la discussion par les représentants d'un projet de loi qui décidera du sort de plus de 800,000 *DREAMers*—les enfants nés de parents sans papiers et que le gouvernement américain compte déporter vers le Mexique. Sujet particulièrement épineux dans la société américaine, juridiquement complexe, médiatiquement sensationnel, socialement troublant, et que d'ailleurs le parti majoritaire

évite volontiers, car le passage du temps produira fatalement les résultats souhaités. La sénatrice reste indifférente aux protestations du Président de la Chambre qui la presse de reprendre l'ordre du jour : la loi américaine protège les chefs des partis et leur confère le droit d'adresser un discours sans interruption tant qu'ils le désirent. Pelosi est en fait en train de monter un *flibuster*, une obstruction parlementaire.

Mais, cet acte ne vise pas à obstruer le déroulement habituel de l'assemblée, ni à retarder le débat sur un projet de loi. Il faut noter que tout discours public prononcé dans le corps gouvernemental est enregistré, transcrit et mis à disposition du public. Pendant huit heures, sans s'asseoir ni aller aux toilettes, la septuagénaire se met à lire des lettres personnelles reçues des enfants des immigrés de tous âges relatant leurs malheurs passés et leurs sorts éventuels, y mêlant des extraits de la Bible comme transition entre les lettres. Pelosi fait cela dans le but exprès de « rentrer ces histoires dans les archives publiques », « pour qu'elles soient entendues ». Ces histoires de vie, ces récits de soi sont autant présentés à un pouvoir qui refuse d'y prêter attention qu'ils sont adressés à la postérité, à l'Histoire.

Durant cet épisode, il se forme donc une polyphonie où le « je » alterne entre Pelosi et chacun des pétitionnaires, où l'ensemble des « je » forme une identité collective. Le discours du Sujet interrompt, littéralement, le discours du pouvoir pour le pénétrer et s'y insérer. Et c'est un discours autobiographique par excellence aux prises avec l'engrenage institutionnel.

REFERENCES

- Adam, Jean-Michel, *Le récit*, Coll. Que sais-je ? (Paris : Presses Universitaires de France, 1984).
- Allemand, Roger-Michel & Milat, Christian (dir.) *Le Nouveau Roman en question 5, une « Nouvelle Autobiographie » ?* La revue des lettres modernes / L'icosatheque 22, 2004.
- Angot, Christine, *Interview* (Paris : Fayard, 1995).
- Angot, Christine, *L'inceste*, coll. « Littérature générale » (Paris : J'AI LU, 2017).
- Angot, Christine, *Quitter la ville* (Paris : Fayard, 2000).
- Angot, Christine, *Sujet Angot* (Paris : Fayard, 1998).
- Angot, Christine, *Une semaine en vacances*, coll. « Littérature générale » (Paris : J'AI LU, 2013).
- Arnaud, Genon, *Autofiction : pratiques et théories, Articles*, Coll. Essai (Paris : Mon Petit Éditeur, 2013).
- Barthes, Roland, *Roland Barthes, par Roland Barthes*, (Paris : Seuil, 1975).
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], *Œuvres complètes*, Tome III (Paris : Seuil, 2002).
- Baudelle, Yves (textes réunis par), *Narratologie n° 9 : "Onomastique romanesque"* (Paris : L'Harmattan, 2008).
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre, Rhétorique de l'autoportrait*, coll. Poétique (Paris : Gallimard, 1980).
- Beaumarchais, Jean-Pierre de & Couty, Daniel (sous la dir. de), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française* (Paris : Bordas, 1994).
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (Paris : Gallimard, 1966).

- Bishop, M. & Elson, C. (Edited by), *French Prose in 2000*, coll. Faux Titre (Amsterdam – New York: Rodopi, 2002).
- Blanckeman, Bruno, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (sous la dir. de). *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Presses Sorbonne Nouvelle. 2004
- Bon, François, *Daewoo* (Paris : Fayard 2004), p. 12.
- Borel, Jacques, *L'Aveu différé*, coll. « Blanche » (Paris : Gallimard, 1997).
- Borel, Jacques, *L'effacement*, coll. « Blanche » (Paris : Gallimard, 1998).
- Borel, Jacques, *L'Adoration*, coll. « L'Imaginaire » (Paris : Gallimard, 1992).
- Bruss, Elizabeth W., *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1955).
- Butor, Michel, *Essais sur le roman*, coll. Tel, (Paris : Gallimard, 1964).
- Champagne, Roland, *Beyond the Structuralist Myth of Ecriture* (The Hague: Mouton, 1977).
- Colonna, Vincent, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite sous la dir. de Genette (Paris : EHESS, 1989).
- Combes, Patrick, *La littérature & le mouvement de Mai 68* (Paris : Édition Seghers, 1984).
- Combes, Patrick, *Mai 68, les écrivains, la littérature* (Paris : L'Harmattan, 2008).
- Contat, Michel (Sous la direction de) *L'auteur et le manuscrit*, Coll. Perspectives Critiques (Paris : Presses Universitaires de France, 1991).
- Culler, Jonathan, *On Deconstruction* (London: Routledge and Kegan Paul, 1982).
- Davis, Colin *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, Basingstok and New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, coll. « Essais » (Paris : Gallimard, 2018, première édition, 1967).

- Denette, Daniel C., 'Self-Invention', *Times Literary Supplement*, 16-22, September 1988, pp. 1,016; 1,028-9
- Derrida, Jacques, "'Eating Well": An Interview' in *Who Comes after the Subject?*, ed. Eduardo Cadava, Peter Connor and Jean-Luc Nancy (New York and London: Routledge, 1991).
- Derrida, Jacques, *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation: Texts and Discussions with Jacques Derrida* [1984], trans. Peggy Kamuf and Avital Ronell (New York: Schocken Books, 1986).
- Descartes, René, *Les passions de l'âme*, coll. « Philosophie » (Paris : Garnier Flammarion, 1998).
- Descartes, René, *Œuvres complètes, III : Discours de la méthode et Essais*, coll. « Tel » (Paris : Gallimard, 2009).
- Descombes, Vincent, *Modern French Philosophy*, trans. L. Scott-Fox and J.M. Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- Dosse, François, *Histoire du Structuralisme : I. le champ du signe, 1945-1966*, coll. Textes à l'appui (Paris : Éditions La Découverte, 1991).
- Dosse, François, *Histoire du Structuralisme : II. le chant du cygne 1967 à nos jours*, coll. Textes à l'appui (Paris : Éditions La Découverte, 1991).
- Dotoli, Giovanni, *Parole et liberté : La langue et écriture de Mai 68*, Coll. savoir lettres (Paris : Hermann Éditeurs, 2008).
- Dobrovsky, Serge, *L'Après-vivre* (Paris : Grasset, 1994).
- Dobrovsky, Serge, *Un amour de soi*, coll. « Roman » (Paris : Hachette, 1982).
- Duvert, Tony, *Journal d'un innocent* (Paris : Éditions de Minuit, 1976).

- Duvert, Tony, *Paysage de fantaisie* (Paris : Éditions de Minuit, 1973).
- Duvert, Tony, *Quand mourut Jonathan* (Paris : Éditions de Minuit, 1978).
- Eakin, Paul John, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* (Princeton: Princeton University Press, 1985).
- Erman, Michel (Sous la dir. de) *Autofiction(s)*, coll. CHAMPS DU SIGNE, (Toulouse : Éditions Universitaires du Sud, 2009).
- Flohic, Catherine (Dir. par), *Écrire, mai 68*, Coll. Écrire (Paris : Argol Éditions, 2008).
- Foucault, Michel, 'What is an Author?' [1969], trans. Josué V. Harari, in Josué V. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1979), pp. 141-60.
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Coll. Tel (Paris : Gallimard, 1969).
- Gary, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, coll. « Folio » (Paris : Gallimard, 1978).
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Coll. « Poétique » (Paris : Seuil, 1991).
- Gifford, P. and J. Gratton (eds.). *Subject Matters: Subject and Self in French Literature from Descartes to the Present*, Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Goldman, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Coll. Idées (Paris : Gallimard, 1964).
- Goldman, Lucien, *Structures mentales et création culturelle* (Paris : 10/18, 1970).
- Grell, Isabelle, *L'Autofiction*. Paris: Armand Collin, 2014).
- Genon, Arnaud, *Autofiction : pratiques et théories (Articles)* (Paris : Mon Petit Éditeur, 2013).
- Guibert, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, coll. « Folio » (Paris : Gallimard, 1993).
- Guibert, Hervé, *Le protocole compassionnel*, coll. « Blanche » (Paris : Gallimard, 1991).

- Guibert, Hervé, *L'homme au chapeau rouge*, coll. « Folio », (Paris : Gallimard, 1994).
- Guibert, Hervé, *Mes parents*, coll. « Blanche » (Paris : Gallimard, 1986).
- Guyotat, Pierre, *Coma*, coll. « Folio » (Paris : Gallimard, 2007).
- Guyotat, Pierre, *Le Livre*, coll. « Hors série » (Paris : Gallimard, 1984).
- Guyotat, Pierre, *Progénitures*, (Paris : Gallimard, 2000).
- Guyotat, Pierre, *Prostitution*, (Paris : Gallimard, 1975), Nouvelle édition augmentée d'un appendice, 1987.
- Guyotat, Pierre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, coll. « L'Imaginaire » (Paris : Gallimard, 1980).
- Kristeva, Julia, *Les Samouraïs*, coll. « Folio » (Paris : Gallimard, 1992).
- Kristeva, Julia, 'The System and the Speaking Subject', *The Times Literary Supplement*, 12 October 1973, pp. 1,249-50.
- Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Coll. Poétique, (Paris : Seuil, 1986).
- Lejeune, Philippe, *L'Autobiographie en France*, 2^e édition : 2004 (Paris : Librairie Armand Colin, 1981).
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage* (Paris : Librairie Plon, 1962).
- Liotard, Jean-François, *La condition postmoderne ; Rapport sur le savoir*, coll. « Critique » (Paris : Éditions de Minuit, 1979).
- Liotard, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants* (Paris : Galilée, 1986).
- Macé, Gérard, *Vies antérieures*, coll. Le Chemin (Paris : Gallimard, 1991).
- Mallarmé, Stéphane, 'Crisis in Verse', in T.G. West. trans. and ed., *Symbolism: An Anthology* (London: Methuen, 1980), pp. 1-12.
- Michon, Pierre, *Rimbaud le fils*, coll. L'Un et l'autre (Paris : Gallimard, 1991).

- Modiano, Patirck, *Livret de famille* (Paris : Gallimard, 1977).
- Morse, David, 'Author, Reader, Language: Reflections on a Critical Closed Circuit', in Frank Gloversmith, ed. *The Theory of Reading* (Brighton: Harvester Press, 1984), pp. 53-92.
- Nadel, Ira Bruce, *Biograph: Fiction, Fact and Form* (London and Basingstoke: Macmillan, 1984).
- Nesbit, Molly, 'What Was an Author?', *Yale French Studies*, 73, (1987), pp. 229-57.
- Norris, Christopher, *Deconstruction: Theory and Practice* (London and New York: Methuen, 1985).
- Olney, James, ed., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980).
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, coll. Tel Quel. (Paris : Éditions du Seuil, 1967).
- Robbe-Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient*, (Paris : Éditions de Minuit, 1984).
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman* (Paris : Éditions de Minuit, 1963).
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essais sur le roman*, coll. Les Essais (Paris : Gallimard, 1973).
- Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, coll. « Tel » (Paris : Gallimard, 1976).
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (Paris : Payot, 1986 (1972)).
- Simms, Karl, ed., *Language and Subject* (Amsterdam: Rodopi Press, 1997).
- Simonin, Anne, *Les Éditions de Minuit, 1942 – 1945* (Paris : IMEC [Institut Mémoires de l'édition contemporaine], 1994).
- Sollers, Philippe, *Femmes*, coll. « Folio » (Paris : Gallimard, 1985).

- Sollers, Philippe, *Le Cœur Absolu*, coll. « Blanche » (Paris : Gallimard, 1987).
- Sollers, Philippe, *Portrait de joueur*, coll. « Folio » (Paris : Gallimard, 1987).
- Viart, Dominique, and Vercier, Bruno, *La littérature française au présent*, coll. Écrivains (Paris : Bordas, 2008).
- Viart, Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française ; romans et récits depuis 1980* (Paris : Armand Colin / CNDP, 2013).
- Viart, Dominique, *Le Roman français au xx^e siècle*, coll. Lettres Sup. (Paris : Armand Colin, 2011).
- Wolf, Nelly, *Une littérature sans histoire : Essai sur le Nouveau Roman* (Genève : Droz, 1955).
- Young, Robert, *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader* (London: Routledge and Kegan Paul, 1981).

Articles

- Assad-Mikhaïl, Fawzia, « Mort de l'homme et subjectivité », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 73^e année, no. 4 (Octobre-Décembre 1968), pp. 430-461.
- Badiou, Alain, 'The Adventure of French Philosophy', *New Left Review*, No. 35 (September-October 2005), pp. 67-77.
- Jacob, André, 'Sur le structuralisme', *Les Études Philosophiques*, No. 2, Des modes en philosophie (avril-juin 1969), pp. 173-186.
- KIBEDI VARGA, A. 'Le récit postmoderne', *Littérature*, No. 77, *Situation de la fiction* (février 1990), pp. 3-22.

Planté, Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? » in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 103^e année, No. 3 (juillet-septembre 2003), pp. 655-668.

Sprinkler, Michel, 'Fictions of the Self: The End of Autobiography', in James Olney, ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 321-42.

« Y a-t-il encore un roman français ? » (Table ronde avec Jean-Yves Guérin, Pierre Mayol, Maurice Mourier), *Esprit*, No. 101 (5) (May 1985), pp. 111-115.