

---

## Introduction

Cécile De Bary

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/773>

DOI : 10.4000/itineraires.773

ISSN : 2427-920X

### Éditeur

Pléiade

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 7-14

ISBN : 978-2-343-01791-4

ISSN : 2100-1340

### Référence électronique

Cécile De Bary, « Introduction », *Itinéraires* [En ligne], 2013-1 | 2013, mis en ligne le 01 octobre 2013, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/773> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.773>

---



*Itinéraires* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

## Introduction

Lorsqu'on évoque la littérature dans sa période contemporaine, l'idée d'un « retour » revient souvent : retour du sujet, retour du réel, retour du récit, ou au récit<sup>1</sup>. Le retour à la fiction, moins souvent mentionné, procède pourtant du même mouvement que les précédents, celui d'un retour d'ensemble à une transitivity de l'écriture.

L'intransitivité de l'écriture, énoncée par Roland Barthes dans son fameux article « Écrivains et écrivains<sup>2</sup> » dominait à la fois la théorie et la pratique de l'écriture, dans les années 1970 encore. Elle correspond au privilège théorique accordé aux structures, en particulier narratives. Elle correspond également à un privilège accordé à l'écriture en soi, au texte, aux dépens en particulier du roman. En 1990, au contraire, Danielle Sallenave observe que la décennie des années 1980 a été marquée par une découverte, celle de « la transitivity de l'écriture » :

Si l'écriture aujourd'hui s'est libérée, je crois que c'est d'un slogan, qui était qu'écrire est un art intransitif. La grande affaire de ces dix dernières années, qui continue, ce n'est pas qu'on revienne à une écriture naïve, c'est qu'on ne mette plus l'accent sur le caractère auto-réflexif de l'écriture<sup>3</sup>.

Quand en 1986, Thomas Pavel cherche à réfléchir à la fiction, il envisage ses « univers », les spécificités de son référent<sup>4</sup>. On peut citer d'autres auteurs, dont certains ont explicitement relié l'affirmation d'une « référence

---

1. Voir notamment Dominique Viart, qui effectue une synthèse du discours critique portant sur la littérature contemporaine dans « Entretien avec Dominique Viart », *Prétexte*, n° 21/22, 1998, [En ligne], [http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_roman/discussions/dominique-viart.htm](http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-viart.htm) (consulté le 10 novembre 2011). Voir aussi Dominique Viart, « Mémoires du récit, questions à la modernité », *Écritures contemporaines*, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998, p. 3-27.

2. Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » [1960], dans *Essais critiques*, Paris, Le Seuil 1964, p. 147-154.

3. « Entretien » (avec Georges Raillard et Paul Otchakovski-Laurens), *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 92.

4. *Fictional Worlds*, dans lequel il envisage les « univers de la fiction » (titre de la traduction de son ouvrage, *Univers de la fiction*, Paris, Le Seuil, 1988).

fictionnelle » au refus d'une « auto-référence » ou d'une « non-référence<sup>5</sup> ». Il est globalement frappant de constater l'intérêt théorique porté à la fiction, après une époque plus intéressée par l'étude de la narration. De cette évolution, Gérard Genette, fondateur de la narratologie avec l'essai « Discours du récit » paru dans *Figures III*, et publiant en 1991 *Fiction et diction*, serait emblématique<sup>6</sup>. Ne cédon pas pour autant à la caricature. Car la fiction intéresse les penseurs depuis longtemps, depuis Aristote, au moins. Les théories de la fiction littéraire sont faites d'emprunts, à la philosophie surtout, en particulier analytique<sup>7</sup>. Pour retracer les étapes et les nuances de cette évolution d'ensemble, il faudrait donc envisager bien des influences, ce qui n'est pas possible de manière exhaustive dans les limites de cette introduction. Pour en rester au seul champ de la théorie littéraire, il faudrait pour cela envisager les bouleversements théoriques ailleurs qu'en France, et les traductions, ainsi de la *Logique des genres littéraires* de Käte Hamburger, en 1977<sup>8</sup>. Il reste qu'un élément essentiel de l'évolution d'ensemble de ce champ, au cours des années 1970, est l'influence grandissante des travaux de l'école de Constance<sup>9</sup>. Or, Alexandre Gefen accorde une place essentielle aux théories de la réception au sein des « théories modernes de la fictionalité », ainsi qu'à Roman Ingarden, le phénoménologue qui est un de leurs inspireurs<sup>10</sup>.

En France, un moment essentiel est la définition par Philippe Lejeune du « pacte autobiographique », qui cite les travaux de l'école de Constance dans son ouvrage de 1975<sup>11</sup>. Son critère d'identification s'appuie sur des données narratologiques : l'identité entre auteur, narrateur et personnage<sup>12</sup>.

5. Ainsi de Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte*, n° 1, 1982, p. 27-49.

6. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, et *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991.

7. Ainsi l'article du philosophe John Searle consacré à la fiction comme acte de langage, datant de 1975, reste-t-il fondamental pour les théoriciens de la fiction actuels. Il est d'ailleurs souvent cité dans ce numéro (« Le statut logique du discours de la fiction » : « The Logical Status of Fictional Discourse », *New Literary History*, vol. 6, n° 2, *On Narrative and Narratives*, hiver 1975, p. 319-332).

8. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Le Seuil, 1986.

9. Voir notamment *Poétique*, n° 39, *Théorie de la réception en Allemagne*, septembre 1979. L'ouvrage de Hans Robert Jauss *Pour une esthétique de la réception* a été traduit en 1978 (Paris, Gallimard). Cet intérêt porté à la réception et aux effets des textes a été préparé par l'intérêt porté à la rhétorique dans les années 1970. Voir mon article « Des formes narratives à leurs effets », *Les Cahiers de CERACC*, n° 4, *Synthèses*, décembre 2009, [En ligne], [http://www.ecritures-modernite.eu/?page\\_id=517](http://www.ecritures-modernite.eu/?page_id=517) (consulté le 11 février 2012).

10. Alexandre Gefen, « Théories modernes de la fictionalité », *Atelier de théorie littéraire*, [En ligne], [http://www.fabula.org/atelier.php?Th%26acute%3Bories\\_modernes\\_de\\_la\\_fictionalit%26acute%3B](http://www.fabula.org/atelier.php?Th%26acute%3Bories_modernes_de_la_fictionalit%26acute%3B) (consulté le 15 janvier 2012).

11. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1996. Dans son chapitre « Autobiographie et histoire littéraire », Philippe Lejeune utilise la notion d'« horizon d'attente » et fait référence à Jauss, p. 311.

12. *Ibid.*, p. 27-28.

Pour autant, il ne s'intéresse pas seulement au système signifiant mais au cadre énonciatif et à la manière dont il prépare sa réception : l'interaction que le texte engage<sup>13</sup>. Avant tout, la reconnaissance d'un pacte autobiographique constitue un moment essentiel par la prise en compte d'un pacte de lecture, et donc de la réception, dès 1975. Elle prépare en cela celle du pacte fictionnel<sup>14</sup>, et plus globalement celle de tout guidage de la lecture, ainsi de celui effectué par les différents genres littéraires.

Ainsi, le surgissement de l'autobiographie comme objet de la théorie littéraire procède d'un mouvement d'ensemble. Plus encore, et de manière parallèle, on observe dans la pratique littéraire au cours des années 1970 un retour du sujet, initié par Roland Barthes lui-même (et par lui-même) dès 1975, comme par les Nouveaux Romanciers, qui se livrent les uns après les autres à l'écriture de soi au cours des années 1980. Ce retour n'est évidemment pas un phénomène isolé, spécifiquement littéraire. Il est préparé par les sciences humaines : il faudrait ainsi évoquer autant les « récits de vie », souvent publiés dans la collection « Terre humaine » – qui passionnent les lecteurs dans les années 1970<sup>15</sup> – que les récits psychanalytiques. Le succès public des *Mots pour le dire*, de Marie Cardinal, paru en 1975, est l'indice de l'abondance de cette dernière production éditoriale<sup>16</sup>.

L'écriture autobiographique croise explicitement la fiction à partir de 1975, encore, lorsque Serge Doubrovsky nomme sa pratique *autofiction*. C'est après la lecture de l'article « Le pacte autobiographique », d'abord paru dans la revue *Poétique*, que Doubrovsky explicite son projet, d'inventer un « héros de roman déclaré tel » qui aurait « le même nom que l'auteur<sup>17</sup> » : un cas que Lejeune considérerait comme sans exemple. La quatrième de couverture du « roman » *Fils* annonce ainsi :

---

13. Dans l'évolution du champ théorique littéraire, il faudrait évoquer l'influence de la linguistique, et l'intérêt de plus en plus grand porté à l'énonciation.

14. Philippe Lejeune (*op. cit.*, p. 27) remarque : « Symétriquement au pacte autobiographique, on pourrait poser le *pacte romanesque*, qui aurait lui-même deux aspects : *pratique patente de la non-identité* (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), *attestation de fictivité* (c'est en général le sous-titre *roman* qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture [...]). »

15. Le succès du *Cheval d'orgueil*, paru dans cette collection fondée par Jean Malaurie en 1955, est le signe de cet intérêt pour les récits de vie (Pierre Jakez Hélias, *Le Cheval d'orgueil, mémoires d'un Breton en pays bigouden*, Paris, Plon, 1975).

16. Marie Cardinal, *Les Mots pour le dire*, Paris, Grasset, 1975.

17. Doubrovsky a raconté à Philippe Lejeune : « Je me souviens, en lisant dans *Poétique* votre étude parue alors, avoir coché le passage (que je viens de retrouver) : “Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur? Rien n'empêcherait la chose d'exister, mais dans la pratique aucun exemple ne se présente d'une telle recherche.” J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n'est pas à moi d'en décider, mais j'ai voulu très profondément remplir cette “case” que votre analyse laissait vide. » (Cité dans Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 63.)

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. 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. Rencontres, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir<sup>18</sup>.

On reconnaît dans cette formulation l'influence du discours théorique de l'époque, marqué par la dénonciation de l'« illusion référentielle » : que ce soit le chiasme ricardolien qui oppose « écriture d'une aventure » et « aventure d'une écriture », ou que ce soit la formule fameuse de Barthes, « l'aventure du langage<sup>19</sup> ». Comme le montre encore l'écriture de la quatrième de couverture elle-même, avec ses jeux de mots successifs, la fiction, conformément aux conceptions d'alors, désigne l'initiative laissée aux mots, support en même temps d'une libre association qui doit beaucoup à la psychanalyse. Mais elle autorise aussi l'invention, le surgissement de l'imaginaire.

À la suite de Doubrovsky, de manière massive, le moi va passer par la fiction pour s'écrire, au point qu'un critique a pu remarquer : « Les années 1990 sont [...] celles de l'autofiction<sup>20</sup>. » Le genre autorise le surgissement de l'imaginaire au sein de la diction<sup>21</sup>. Parallèlement, il désigne la part de fiction, au sens d'élaboration sans fondement, qui lui est consubstantielle : toute autobiographie est narration, et donc reconstruction, plus ou moins fantasmée. Cette assumption, qui s'origine paradoxalement dans le soupçon pesant sur tout discours référentiel lors des années 1970, est fortement présente dans la littérature contemporaine. Le parcours d'Hélène Cixous est emblématique de cette continuité. Il est ici étudié par Maxime Decout, qui montre la manière dont son écriture articule un récit référentiel qui se désigne comme fictionnel, une diégèse préservée et une portée

18. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

19. « Ainsi un roman est-il pour nous moins *l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture*. » (Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1967, p. 111.) Et « “ce qui se passe” dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : *rien*, “ce qui arrive”, c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée » (Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [1966], dans *L'Aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 206).

20. Thierry Guichard, « Les mutations du roman français », dans *Le Roman français contemporain*, Paris, Culturesfrance éditions, 2007, p. 84.

21. C'est ce que montre la définition de l'autofiction qui est celle de Vincent Colonna, qui met davantage en avant le pacte fictionnel que Doubrovsky : « Tous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur. » (*Autofiction & Autres Mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 70-71.)

métatextuelle qui sert *in fine* la quête personnelle. Bertrand Tassou montre également de quelle manière les derniers romans de Patrick Deville s'approchent de ce genre : le narrateur, assimilé à l'auteur, ou presque, se met en scène dans une quête qui se revendique comme romanesque et qui concerne des personnages historiques. La biographie s'appuie sur l'écriture de soi, comme dans la collection « L'un et l'autre », fondée par J.-B. Pontalis en 1989 chez Gallimard : « “L'un et l'autre” est un dialogue, un jeu de va-et-vient constituant une connivence entre l'auteur et son objet, le propre de l'un se nourrissant de la fiction et de la quête de l'autre<sup>22</sup>. »

La biofiction répond à la même logique que l'autofiction. Ce qui est frappant, c'est moins sa nouveauté, puisque Marcel Schwob est l'un des représentants majeurs du genre, inspirateur notamment de Jean Echenoz, que sa vogue actuelle<sup>23</sup> : l'autofiction, de même, a trouvé un nom dans les années 1970 mais Vincent Colonna, qui mentionne en particulier Gombrowicz, a trouvé des pratiques comparables jusque dans l'Antiquité<sup>24</sup>. Comme l'autofiction encore, la « fiction biographique » est caractéristique de notre époque. Elle est pratiquée notamment par Pierre Michon, dont *Les Onze* est analysé ici par Souad Khelif. La quête de Patrick Deville, historique, se construit autour de plusieurs personnages : il assume une invention limitée aux « blancs » laissés par la documentation. Dans *La Théorie des nuages* d'Audeguy, auquel je m'intéresse dans mon article, les biographies plus ou moins remaniées, objets de récits dans le récit explicitement fictionnels, se situent à l'arrière-plan d'un roman interrogeant la science et l'Occident, mais c'est un arrière-plan envahissant.

Il n'y eut donc pas de rupture absolue à la fin des années 1970, même si la parution en 1978 de *La Vie mode d'emploi* de Perec a pu sembler le début d'une ère nouvelle. On l'a souvent dit, les « retours » d'après le Nouveau Roman et Tel Quel ne sont pas des retours en arrière.

Les écrivains contemporains sont à bien des égards des héritiers de leurs aînés, ainsi des romanciers nommés « impassibles » par Lindon, rassemblés par une photographie presque aussi mythique que celle qui rassembla les Nouveaux Romanciers, devant les éditions de Minuit. René Audet a même qualifié leur « écriture minimaliste » de « tentacule (lointain, mutant, certes) du Nouveau Roman, lequel sert toujours de point de repère pour cibler la singularité de ces romans<sup>25</sup> ». Catégorie problématique, interrogée par

---

22. Présentation de la collection, « L'un et l'autre », sur le site Gallimard, [http://www.gallimard.fr/ecoutezlire/fiche\\_unautre.htm](http://www.gallimard.fr/ecoutezlire/fiche_unautre.htm) (dernière mise à jour le 19 mars 2007, consulté le 20 janvier 2012).

23. Sur les « biographies imaginaires », voir Daniel Madelénat, *La Biographie*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 199 et suiv.

24. Vincent Colonna, *op. cit.*

25. René Audet, « Le contemporain, autopsie d'un mort né », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain, études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota bene, 2009, p. 12.

un colloque de 2003 dont les actes font l'objet d'un compte rendu dans ce volume, la catégorie du « minimalisme » semble de surcroît appartenir aujourd'hui au passé. Toussaint et Deville sont également mentionnés ici pour des récits plus récents, et plus échevelés.

La fiction fait en tout cas l'objet d'un soupçon désormais, d'une distance ironique dont l'œuvre de Jean Echenoz est emblématique : à partir d'un extrait du chapitre 28 de *Je m'en vais*, Frank Wagner montre comment la narration fictionnelle « superpose les niveaux de lecture » afin de mêler plaisir et distanciation réflexive. On lira aussi le compte rendu de l'ouvrage critique *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine* ainsi que celui de *La Transmission narrative, modalités du pacte romanesque contemporain*. Parallèlement, comparant l'écriture de plusieurs auteurs de nouvelles européens – Jauffret, Le Clézio, Del Giudicce, Trevisan ou Carver –, Claire Colin souligne l'ostentation dont les règles de composition propres au genre font l'objet, ainsi que leurs dérèglements. La distance réflexive importe peut-être moins, finalement, que les jeux possibles avec le récit fictionnel, l'expérimentation consciente.

La catégorie du romanesque, qu'utilise Anne Sennhauser pour étudier Echenoz, Deville ou Tanguy Viel, permet d'analyser la réappropriation actuelle de la puissance fictionnelle du roman : le romanesque permet de jouer avec la vraisemblance et de revendiquer une imagination hyperbolique, mais aussi de jouer avec les stéréotypes comme avec les codes et de mettre la fiction à distance.

Le jeu avec la fiction caractérise également Vila-Matas, qui dans *Le Mal de Montano* entraîne le lecteur dans le vertige de récits imbriqués, les métalepses le déstabilisant encore. Comme le remarque René Audet, cette mise en scène vacillante de doubles de l'auteur suggère l'impossible représentation du sujet, comme la solitude de l'écrivain, face à l'abîme. Souvent, la fiction se célèbre elle-même. Plus encore, dans *La Vérité sur Marie*, roman de Jean-Philippe Toussaint auquel je me suis intéressée, elle assume son arbitraire. Ce que soulignent en même temps les vertiges fictionnels mis en place par les auteurs contemporains, c'est souvent le doute existentiel.

Anne Roche s'attache au recueil de nouvelles *Écrivains* de Volodine et rappelle combien, chez cet auteur, le brouillage entre réel et imaginaire, ainsi que l'autoréférence, n'empêche pas une ouverture vers l'histoire et le politique. Chez Christian Garcin, le surnaturel, « familier et inexplicable », est présent à la fois comme principe d'écriture et à un titre ethnographique : Isabelle Dangy étudie un roman intitulé *La Piste mongole*, qui fait se rejoindre romanesque et chamanisme.

Ainsi, l'étude précise de la place laissée au fictionnel et au référentiel au sein de chaque œuvre permet de déterminer plus précisément les pactes établis par chaque œuvre, ce que j'ai essayé de montrer en m'appuyant notamment sur *Ouranias*, de Le Clézio, roman utopique qui confronte réel et imaginaire. Plusieurs articles évoquent la place de l'Histoire dans

les fictions actuelles, ainsi de ceux d'Anne Roche, de Souad Khelif et de Bertrand Tassou. On le sait, le traitement de la Seconde Guerre mondiale a récemment fait débat, et il est intéressant que des historiens et des intellectuels aient prêté à la fiction un pouvoir référentiel qu'on avait oublié dans les années 1970<sup>26</sup>.

C'est dès lors le monde actuel que les romans tentent également de répercuter. François Bon a pu prétendre refuser la fiction. Ludovic Bichler tente de comprendre ce qui motive la mention « roman » qui figure sur ses derniers ouvrages. La fiction peut-elle apparaître sous forme d'« îlots » au sein de textes référentiels, comme on parle d'îlots référentiels au sein des fictions ?

La question de la relation entre réalité et fiction revient à plusieurs reprises dans ce volume, que ce soit à propos de Christian Garcin, Michon, Le Clézio ou de Volodine et de son recours aux archives. Bertrand Tassou a évoqué la documentation de Deville. J'ai évoqué dans mon article la « pseudo-érudition » perecquienne et sa reprise par Audeguy : le lecteur modèle que construit *La Théorie des nuages* devrait se comporter comme Gérard Genette, qui considère que tout élément réel présent dans une fiction est fictionnalisé.

C'est donc une relation dynamique entre théorie littéraire et étude littéraire que voudrait construire ce numéro. D'autant que les écrivains peuvent employer des stratégies retorses pour « piéger » le lecteur... et le critique. Comment des lecteurs des *Onze*, de Pierre Michon, ont-ils pu croire que l'ouvrage évoquait un véritable tableau, alors que la quatrième de couverture annonce que l'auteur mêle dans l'ouvrage « histoire et fiction » ? C'est tout l'objet, fascinant, de l'article de Souad Khelif. La mimésis formelle, souvent évoquée dans ce numéro, est une autre illustration, certes plus banale, de la polymorphie de la fiction, voire de sa perversion, du moins quand elle bascule dans le leurre.

Il n'est bien sûr pas toujours facile d'analyser sur un temps court des textes parfois étiquetés de façon fantaisiste par leurs auteurs mêmes. L'usage du terme fiction est parfois flou, nous l'avons vu à propos de l'auto-fiction : même si le texte ne peut pas atteindre parfaitement le réel, il peut essayer de le désigner, lorsqu'il y a pacte référentiel, ce qui n'est pas la même chose que de construire un référent fictionnel. Il s'agit, devant les

---

26. Sur ce débat, rappelé par Bertrand Tassou, voir *Critique*, n° 767, *Historiens et romanciers, vies réelles, vies rêvées*, avril 2011, ainsi que *Le Débat*, n° 165, *L'Histoire saisie par la fiction*, mai 2011. S'il semblait marginalisé par la théorie, le roman historique était largement pratiqué dans les années 1970. En témoigne le numéro 238 de *La Nouvelle Revue française*, en octobre 1972, *Le Roman historique*, qui fait une large place à Marguerite Yourcenar et Michel Tournier. En dehors des œuvres à grand succès, auxquelles on pense immédiatement, il faut rappeler les publications régulières de Modiano au cours de la décennie.



textes contemporains, d'essayer de déterminer la position des lecteurs qu'ils définissent, et de comprendre en quoi ils interrogent la théorie de la fiction. Il s'agit encore de déterminer quels outils fournit la théorie de la fiction pour comprendre les textes d'aujourd'hui. Même quand certaines approches semblent classiquement narratologiques, ce qui importe à leurs auteurs, c'est de déterminer l'effet des textes.

Notre numéro cherche donc à établir dans quelle mesure une approche théorique permet de saisir la littérature dans son actualité. Nous ne pourrions bien sûr répondre que de manière incomplète à ce programme. Notre champ est en général restreint à la France, même si nous avons pu bénéficier de l'approche comparatiste de Claire Colin et de l'étude de René Audet consacrée à Vila-Matas. Encore Vila-Matas est-il le plus français des auteurs catalans, par son lectorat et son influence dans notre pays. Il serait même, d'après *L'Usage des ruines*, l'auteur d'un livre signé par un auteur français, Jean-Yves Jouannais (ce livre même), et réciproquement<sup>27</sup>. Cette appartenance à notre littérature, bien qu'elle-même en partie fictionnelle, explique sans doute pourquoi les questionnements soulevés par René Audet à propos de cet auteur sont emblématiques du roman français dans son ensemble, comme il le montre en conclusion, mais aussi du numéro, d'où sa position liminaire. L'organisation du volume, en deux parties, retrouve quant à elle deux aspects bien souvent co-présents dans les œuvres étudiées, mais sur lesquels les discours critiques ont tendance à se concentrer de manière préférentielle : l'assomption de la fiction (et le jeu avec elle) et la manière dont cette assomption peut coexister (de manière plus ou moins ludique, conflictuelle ou assumée) avec une référence non fictionnelle.

Le corpus de ce numéro comporte bien des manques, en particulier parmi les femmes. Ils sont si inévitables que je ne citerai pas de nom, sauf pour regretter que l'importance de Modiano pour la fiction actuelle n'apparaisse pas assez. Les comptes rendus, en particulier celui du récent colloque de Cerisy *Narrations d'un nouveau siècle*, permettent de suggérer d'autres auteurs, voire d'autres genres<sup>28</sup>. Ils permettent aussi quelques comparaisons et échappées vers une approche plus générale de la fiction, ainsi du compte rendu du livre d'Olivier Caïra, *Jeux de rôle*. En somme, notre volume ne peut prétendre construire un bilan, encore moins définitif. Sans ouvrir un champ entièrement nouveau, il désigne un domaine toujours à explorer, puisque toujours mouvant, celui de la fiction aujourd'hui.

Cécile De Bary

*Université Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, Cerilac*

27. Jean-Yves Jouannais, *L'Usage des ruines*, Paris, Verticales, 2012.

28. Ainsi du roman d'enquête, d'abord représenté par Modiano, et qu'étudie Nicolas Xanthos dans *La Transmission narrative*.