



Figurations d'un récit ambigu : éthique de la responsabilité chez Annie Ernaux, Élise Turcotte et Ken Bugul

Thèse

Karine Gendron

Doctorat en études littéraires
Philosophiæ doctor (Ph. D.)

Québec, Canada

Figurations d'un récit ambigu
Éthique de la responsabilité chez Annie Ernaux, Élise Turcotte et
Ken Bugul

Thèse

Karine Gendron

Sous la direction de :

Andrée Mercier, directrice de recherche

RÉSUMÉ

Ma thèse part du constat de la mise en scène abondante et répétée de différents types de récits (radiophoniques, journalistiques, littéraires, oraux, visuels) dans les univers narratifs de trois auteures contemporaines d'expression française : Annie Ernaux (France), Élise Turcotte (Québec) et Ken Bugul (Sénégal). Les figures du récit répertoriées dans leurs œuvres rendent visibles les failles, les incertitudes et l'incomplétude de l'acte communicationnel qui en découle. Ma thèse s'est articulée autour de cette première question : pourquoi ces auteures mettent-elles en scène un récit défaillant puisqu'ambigu par le moyen même du récit ambigu que constitue l'œuvre? Mon hypothèse a été d'y voir une forme d'éthique narrative : plutôt que de simplement relancer le constat postmoderne de la fin de l'autorité des récits (Lyotard), ces auteures se demanderaient quel récit écrire dans ce contexte et comment le faire. En montrant toute forme de récit comme étant fondamentalement ambigu, Ernaux, Turcotte et Bugul exposerait en même temps aux lecteurs leurs propres productions narratives sous cette lumière, endossant ce caractère incontournable de leur récit et explorant par l'écriture ses limites, ses forces, ses enjeux et les moyens de sa prise en charge. Elles mesureraient ainsi la nature et l'ampleur de leur responsabilité quant aux effets potentiels de leurs récits sur autrui, forme d'éthique narrative que prône la philosophe américaine Judith Butler.

Or, comment passer de l'analyse des figures du récit dans les œuvres à la qualification de l'éthique narrative des auteures ? L'éthique littéraire se conçoit le plus souvent en regard des thématiques déployées dans les œuvres, sans égard au travail poétique et énonciatif de l'écrivain, qui pourtant infléchit le sens donné à cette thématique. À ce propos, Altes et Daunais rappellent que le dessein de l'œuvre ne repose que rarement sur une volonté d'intervention directe dans la société. Plusieurs chercheurs sur l'engagement littéraire contemporain (Gefen, Blanckeman, Bouju, Semujanga) avancent que les intentions d'un auteur relèvent d'un second degré perceptible dans le travail formel de l'œuvre. Ma thèse situe donc l'éthique littéraire dans l'horizon d'une éthique narrative telle que conçue par Ricoeur, s'inscrivant dans la narration même de l'œuvre, et portant les marques d'une réflexion de l'auteur quant à la forme idéale guidant sa conduite du récit en fonction de ses effets potentiels et imprévisibles sur autrui. Pour extraire des œuvres cette éthique narrative, j'ai effectué une étude figurale de type longitudinale en analysant l'ensemble du corpus en prose des écrivaines choisies, afin de discerner les figures du récit récurrentes, les effets de système dans l'œuvre complète et leur rapport avec la démarche auctoriale d'ensemble.

Parmi les trois catégories principales de figures du récit (« récit-exposé », « récit-imposé », « récit-suggéré ») identifiées, celle du « récit-suggéré », récit le plus ambigu, est systématiquement idéalisée. Elle se démarque par son interprétation coopérative, sa constante réappropriation par autrui et son inachèvement souhaité. Elle provient généralement d'un personnage énonciateur intranquille qui souhaite rendre infiniment modifiable sa production narrative en regard de ses effets futurs imprévisibles. Se dégage alors un imaginaire du récit favorisant son ambiguïté et engendrant une problématisation de la responsabilité toujours partielle de son énonciateur. L'esthétique et les procédés textuels des œuvres des trois auteures (intra-intertextualité, symbolisme, contradictions contrôlées des versions autobiographiques, réitération des thèmes par des genres et des styles variés) confirment que l'idéalisation figurée du récit ambigu renvoie aussi à leur pratique narrative, qui pourtant reste plus intelligible que ce que l'idéal chercherait à atteindre.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	vi
REMERCIEMENTS	vii
INTRODUCTION	1
PARTIE I L'éthique dans la littérature contemporaine : lieux, légitimité et questions de méthode.....	40
CHAPITRE 1 – Panorama d'une éthique littéraire sans agents.....	44
La dissémination éthique	47
Le difficile procès d'intention : l'exemple de Ken Bugul	51
Quelle éthique pour l'œuvre littéraire ?.....	63
Après l'engagement de l'écrivain, la ventriloquie de l'œuvre.....	66
La responsabilité en contexte d'ambiguïté	72
Conclusion : quelles voix cache le récit ?.....	79
CHAPITRE 2 – Le récit : d'objet littéraire à processus social	82
Le récit sous la loupe du théoricien.....	83
Le récit dessiné par les œuvres	95
Le récit comme énonciation : point de départ d'une éthique narrative.....	104
La place de l'auteur dans la conceptualisation du récit.....	107
Le récit en tant que figure de l'imaginaire.....	112
Les trois figures du récit.....	118
Conclusion : de la figuration du récit à la voix de l'auteur	124
PARTIE II L'imaginaire du récit dans les œuvres d'Annie Ernaux, d'Élise Turcotte et de Ken Bugul	126
CHAPITRE 3 – « Le récit-exposé » : le récit recomposé par autrui.....	133
Les archives : ce que racontent la conservation et le réinvestissement.....	135
La lettre interceptée comme archive : être témoin.....	147
Les objets de l'intime comme au musée : la conservation et son histoire.....	153
Médiums de la perceptibilité sociale : rumeur sociale et gestualité.....	164
Coutumes et légendes collectives : les marques insoupçonnées en soi.....	170
Le livre comme musée : de l'évocation de l'image exposée à son incarnation	176

Conclusion : le « récit-exposé » ou l’ambiguïté de l’adresse et de sa lecture	181
CHAPITRE 4 – Le « récit-imposé » : l’incontournable mal-aimé	185
Les « fictions dominantes » comme socle d’intelligibilité du « récit-imposé ».....	189
Le savant et le mimétique : l’illusoire autorité du « récit-imposé ».....	209
Les récits prédictifs	224
Le textocentrisme ou ce que vaut l’œuvre écrite publiée	231
Conclusion : l’intelligibilité incontournable du récit interactionnel	242
CHAPITRE 5 – L’intranquille figure du « récit-suggéré ».....	244
Des ambiguïtés du récit à la figure du « récit-suggéré ».....	248
Le regard inquisiteur de l’enfant et l’interpellation du récit par le questionnement	253
La figure du récit intime : la distance entre soi et l’Autre en soi.....	261
La vision prophétique du passé dans l’autobiographie contemporaine.....	276
La maison comme l’écriture : le lieu tranquille de l’intranquillité	285
Le récit délirant : de la déraison à son énonciation.....	291
De la figure du « récit-suggéré » à l’intranquillité narrative	306
PARTIE III De la poétique à l’éthique	309
CHAPITRE 6 – De l’idéalisation du récit ambigu à sa réalisation : l’éthique de la responsabilité et ses limites.....	315
La perfectibilité infinie du récit ambigu.....	316
Annie Ernaux : se garder des violences du passé contre celles à venir.....	317
Du constat de son engagement par la critique aux réserves de l’auteure.....	320
Le récit comme pratique : entre cristallisation et éclatement des stéréotypes	323
Une distanciation impliquée	326
La perfectibilité du récit	330
L’intranquillité narrative comme éthique de la responsabilité : de l’auteur aux lecteurs.....	332
Élise Turcotte : du vertige au ludisme d’un récit à explorer.....	335
Un pied dans le champ, l’autre dans la forêt	338
Le bruit des narrations vivantes : le travail formel qui interpelle.....	339
Quelle autorité pour le narrateur intranquille?.....	342

Le récit : réitération de la présence et fuite du modèle	346
L'intranquillité narrative : moteur et exigence d'écriture	349
Ken Bugul ou la vulnérabilité comme conscience exacerbée du destinataire imaginé	351
Comment raconter les socialités complexes : contester ou respecter?.....	357
Allier le perceptible, l'imperceptible et le perçu	363
Interpellation du lecteur et co-production du sens.....	365
Exhiber le jeu, c'est jouer aussi	372
Conclusion : de la non-imposition du sens comme éthique narrative.....	374
Conclusion.....	377
Bibliographie.....	400
Corpus.....	400
Corpus principal	400
Corpus secondaire	400
Articles et ouvrages critiques sur les auteures	401
Annie Ernaux	401
Élise Turcotte	404
Ken Bugul	405
Ouvrages théoriques et méthodologiques.....	408
Autres œuvres	418
Événements littéraires	419
Sites Internet	419
Filmographie.....	420

LISTE DES ILLUSTRATIONS

FIGURE 1 – L’ESPACE DE TRAVAIL D’ERNAUX COMME UNE SCÈNE DE CRIME	143
FIGURE 2 – GRAND-MÈRE (ERNAUX) ET PETITE-FILLE DANS LE « PHOTOJOURNAL ».....	146
FIGURE 3 – PHOTOGRAPHIE D’UN LIVRE INSÉRÉE DANS LE CORPS DU TEXTE	176
FIGURE 4 – REPRODUCTION D’ <i>ALBINO, 2000</i> (PEKKA JYLHÄ).....	178
FIGURE 5 – <i>LE GRAND MÉNAGE</i> D’ÉLISE PALARDY	207

REMERCIEMENTS

La personne ayant le plus contribué à l'aboutissement de cette thèse est évidemment ma directrice de recherche, Andrée Mercier. Je suis de ces étudiants privilégiés qui n'ont rien à redire de leur direction et qui en retire un modèle fort et inspirant pour l'avenir. Je la remercie infiniment pour sa grandeur humaine, pour la qualité de son enseignement et pour son accompagnement pendant la rédaction et pendant les premières expériences d'enseignement. Son calme, sa curiosité, son esprit de confiance et sa bienveillance ont contribué à rendre l'expérience doctorale agréable et dynamique. Merci!

Je me permets d'insister sur l'influence positive qu'a eue Roger De la Garde dans mon parcours. En plus de son accueil chaleureux au sein de l'équipe de la revue *Communication* qu'il dirige et de son enseignement généreux des rudiments de l'édition scientifique numérique, ce dernier a toujours trouvé les mots pour valoriser l'expérience universitaire. Il donne envie de continuer sur le chemin de la recherche avec sourire, humour et résilience.

Je remercie les professeurs qui ont été des sources d'inspirations pour moi et qui m'ont accompagnée et conseillée à un moment ou l'autre de cette aventure, en accordant une mention spéciale aux membres de mon jury de thèse, Guillaume Pinson, Mylène Bédard et Isaac Bazié, ainsi qu'à Justin Bisanswa, René Audet et Marie-Andrée Beaudet.

Je souligne le soutien indéfectible de ma famille : ma mère qui m'a épaulée plus d'une fois, mon père qui m'aime sans poser de questions, Joël qui vit la thèse au quotidien et mes frères, Jean-Michel, Pierre-Olivier, Stéphane et Gabriel. Je n'oublie pas Dom, qui a inspiré la suite.

Aux amis découverts sur cette route et à ceux qui sont restés pour me tenir la main, merci. Merci à Treveur, ami relecteur à l'œil de lynx, à Catherine, Maude et Aileen, complices de rédaction, de retraites et d'émotions fortes, à Emmanuelle, précieuse amie du quotidien, à Caro et Cath, mes fidèles, à David et Christophe, amis qui demandent heureusement trop de précisions, à Maude B. qui me rappelle l'amour simple de la lecture et à Sally, sœur italienne.

Je remercie également tous les collègues du CRILCQ, sans qui l'expérience doctorale aurait été beaucoup moins dynamique et agréable.

J'offre une pensée chaleureuse aux collègues du CISQ et de l'Université de Bologne, qui ont facilité et animé ma première année d'enseignement universitaire en temps de fin de thèse. Grazie mille à Paola Puccini, Valeria Zotti, Catia Nannoni, Anna Soncini e Fernando Funari.

Finalement, je remercie les instances m'ayant offert leur reconnaissance par leur soutien financier à la rédaction de cette thèse : le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Professeur Hans Jürgen Greif, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et la Faculté des études supérieures (Université Laval).

INTRODUCTION

L'auteur est ce qui donne à l'inquiétant langage de la fiction, ses unités, ses nœuds de cohérence, son insertion dans le réel (Michel Foucault, *L'ordre du discours*, 1971 : 30).

Les motifs récurrents qui traversent les œuvres littéraires d'une période offrent des pistes fécondes à suivre pour le chercheur. La réflexion proposée dans cette thèse découle d'ailleurs d'un sentier perçu à la lecture de plusieurs œuvres contemporaines qui mettent en scène des personnages d'énonciateurs inconfortables avec l'idée d'offrir leurs récits à un interprète, sachant que leur histoire pourrait être complétée ultérieurement, qu'elle relève parfois d'un point de vue subjectif et qu'elle pourrait affecter le récepteur de manière incontrôlable. Je me suis demandé pourquoi les auteurs se servent du récit pour représenter les ambiguïtés de tout récit. Pourrait-il s'agir d'une forme d'éthique d'auteur consistant à montrer les imperfections et les incertitudes qui accompagnent chaque type de narration afin d'inciter le lecteur à mesurer et à relativiser l'incidence potentielle de l'œuvre sur lui ? Ma première question a rapidement appelée cette deuxième : comment les critiques ou les théoriciens peuvent-ils aujourd'hui replacer l'auteur au cœur d'une réflexion sur l'éthique dans le domaine singulier de la littérature, sans négliger pour autant les caractéristiques et les dynamiques communicationnelles particulières à l'œuvre littéraire et à la pratique d'écriture qui lui donne naissance ? Le grand défi du présent travail de recherche consiste à répondre théoriquement et méthodologiquement à cette question en prenant appui sur l'analyse approfondie de l'éthique auctoriale repérable dans les œuvres de trois auteurs contemporaines d'expression française, soient Annie Ernaux (France), Élise Turcotte (Québec) et Ken Bugul (Sénégal).

Cette problématisation de l'éthique littéraire demande un détour historico-conceptuel. Dans l'ouvrage collectif *Le roman de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciation* (2010), Dominique Viart offre un état des lieux des rapports entre la littérature et la politique après les années 1970 en France, années fortement marquées par un déplacement de l'intérêt « vers des problématiques plus strictement textuelles » et la mise à l'écart du politique « sous l'effet d'une désaffection générale envers les “grands récits” » (2010 : 106). Michèle Touret, dans son *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*,

repère aussi cette tendance d'un déplacement de « l'engagement au formalisme », qu'elle attribue à l'« ère du soupçon », pendant laquelle « [la] coupure des années soixante s'opère dans le domaine littéraire alors que, dans l'ordre politique, les effets de la guerre et de la Résistance, cultivée comme un mythe mais mise à mal par les guerres coloniales, s'épuisent, et que, dans l'ordre de la pensée émerge en position éclairée le structuralisme » (2008 : 301), avec sa méthode déductive, sa mise à distance et son approche diachronique de l'analyse littéraire. Touret identifie les groupes de créateurs (Nouveaux Romanciers, Tel quel, OuLiPo) qui s'inscrivent dans cette perspective en dégagant l'œuvre de son caractère référentiel, par son autonomisation au moyen d'une autoréférentialité assumée qui distancie la personne de l'auteur.

Selon Dominique Viart, les théories de la postmodernité et leur critique des métarécits légitimant à prétention universaliste ont éclairé les problèmes de l'engagement : il suppose une figure d'autorité qui ne va plus de soi après l'« ère du soupçon »; il demande un public plus manifeste que celui d'aujourd'hui; il dépend souvent de formes narratives discursives qui sont de moins en moins populaires (roman à thèse, roman d'apprentissage, témoignage politique, conte philosophique, etc.) (2010 : 111-112). Viart conclut que « les conditions socioculturelles, idéologiques et rhétoriques nécessaires à ces formes de présence du politique dans la littérature se sont défaites ou ont été défaites par la critique dont elles ont été l'objet » (*ibid.* : 112-113). D'après le chercheur, proclamer la fin des métarécits a « ruin[é] toute élaboration crédible d'un quelconque discours d'avenir » (*ibid.* : 113). Or, une forme de défaitisme ambiant et de lâcher-prise, voire de déresponsabilisation, semble d'abord avoir été engendré par ce constat, alors que Lyotard, théoricien majeur de la postmodernité, affirme que « [l]a condition postmoderne est pourtant étrangère au désenchantement, comme à la positivité aveugle de la délégitimation » (1979 : 8). Toute l'argumentation du philosophe tient à savoir comment passer d'un mode d'énonciation à un autre, soit comment passer de l'énoncé dénotatif produit par la science pour décrire des faits documentés et observés à un énoncé prescriptif plus politique qui indiquerait quoi faire de ces données dans l'espace collectif. L'aporie repérée dans ce passage semble avoir été prise comme une situation indépassable et paralysante dans les théories littéraires. Selon André Lamontagne,

depuis le début des années 80, un processus de globalisation théorique [...] amalgame deux discours à l'origine distincts : un postmodernisme littéraire, essentiellement narratif, qui s'écrit surtout dans les Amériques, et une postmodernité philosophique, centrée autour de l'éthique, qui se pense avant tout en Europe. [L]a critique semble souvent oublier que la fiction postmoderne s'oppose au modernisme du XX^e siècle naissant, à une conception autarcique de l'art, tandis que la postmodernité se définit contre le discours du progrès et du sujet dans l'Histoire hérité des Lumières. Il s'agit pourtant là de deux objets, de deux ordres discursifs différents, qui ne reposent pas sur les mêmes séquences temporelles. La postérité des travaux de Lyotard dans le champ des études littéraires fait que le discours de la postmodernité, qui ne s'actualise véritablement qu'à la fin des années soixante-dix, a pour ainsi dire rattrapé des pratiques postmodernes qui l'ont précédé de deux ou trois décennies (par exemple, les fictions de Borges ou de John Barth), pour ensuite les interpréter en fonction de la déconstruction d'un sujet constitué au XVIII^e siècle plutôt qu'en opposition au *modernism* anglo-américain (1994 : 5-6).

C'est pour repenser la postmodernité autrement qu'en forme mythique figée par sa théorisation que Lamontagne a proposé le dossier d'*Études littéraires* intitulé « Postmodernismes. Poïesis des Amériques, ethos des Europes » (1994).

Dans leur récent ouvrage *La construction du contemporain* (2019), Robert Dion et Andrée Mercier introduisent le concept du « contemporain » en le distinguant de celui de « postmoderne ». Préférant une conception moins figée, Dion et Mercier décrivent le contemporain comme une élaboration discursive en cours et ils expliquent que « lorsque la critique universitaire s'empare de ce terme, elle ne désigne pas *tout* ce qui appartient à notre époque, mais bien ce qu'elle en saisit qui exprimerait au mieux les enjeux particuliers qui la déterminent » (Dion et Mercier, 2019 : 14). Ils observent « sa position indécise sur la ligne du temps malgré son allégeance au présent, son feuilleté de temporalités diverses étroitement reliées entre elles » (*ibid.* : 15). Pour eux, la postmodernité a été une notion transitoire entre la modernité et le contemporain, servant surtout à remettre en question les métarécits légitimant et l'idée que l'invention signifierait de rompre avec le passé, le contemporain se pensant plutôt dans une continuité temporelle (*ibid.* : 16). Ils reconnaissent des traits narratifs postmodernes encore présents dans les œuvres : la déconstruction des métarécits des Lumières, l'autorisation à la réappropriation des formes du passé, la déhiérarchisation des styles et des pratiques littéraires et la distance critique adoptée quant aux théories et aux utopies véhiculées dans les récits qui circulent dans l'espace social (*ibid.* : 17). Le contemporain serait aussi marqué, selon eux, par une forme de retour au récit et une sortie de

l'autotélisme adopté en position de défense contre les visions plus interventionnistes de la littérature sur la scène sociopolitique. Ils ne mentionnent pas pour autant un retour de l'engagement littéraire frontal, mais ils observent la résurgence des sujets de la lisibilité et de la transivité, modélisés à même l'œuvre et son travail narratif.

Dans le chapitre pris en charge par Frances Fortier et Anne-Marie Clément, « Dire et redire la précarité du présent », les chercheuses demandent : « Devrait-on s'étonner, dans cette perspective, de l'apparition de codes narratifs inédits, qui viennent styliser la précarisation du dire littéraire, que ce soit par la fragilisation délibérée du sens, la délinéarisation de l'intrigue, la problématisation savante de l'autorité narrative? » (*ibid.* : 58-59). Par rapport à l'accent mis sur le refus postmoderne des métarécits, Fortier et Clément suggèrent que « [l]'omniprésence du discours de la perte masque trop souvent la vitalité d'une réflexion qui prend précisément acte de cette supposée précarité et tente d'en centrer les effets tout en proposant des orientations théoriques susceptibles de les saisir » (*ibid.* : 59). À cet égard, Lyotard avance lui-même que la société est sortie de ses désillusions et du simple mouvement de critique lorsqu'il propose qu'aucune responsabilité ne peut être absolue, mais qu'elle peut être pensée selon une « condition que l'on peut dire pragmatique, celle de formuler ses propres règles et de demander au destinataire de les accepter » (Lyotard, 1979 : 69). Il conclut qu'ainsi, plutôt que d'être simplement contesté,

[l]e principe d'un métalangage universel est remplacé par celui de la pluralité de systèmes formels et axiomatiques capables d'argumenter des énoncés dénotatifs, ces systèmes étant décrits dans une métalangue universelle mais non consistante. Ce qui passait pour paradoxe ou même pour paralogisme dans le savoir de la science classique et moderne peut trouver dans tel de ces systèmes une force de conviction nouvelle et obtenir l'assentiment de la communauté des experts (*ibid.* : 72).

Or, les débats théoriques autour de la postmodernité et ceux qui les précèdent quant aux dérives de l'engagement littéraire ont mis à l'écart la question de l'auteur et de son rôle à jouer dans la production des récits qui circulent dans l'espace social, engendrant par le fait même un fossé théorique autant que méthodologique pour l'analyste qui voudrait explorer la nature de la responsabilité sociale de l'écrivain dans le contexte contemporain. Cette situation fait dire à Suzanne Jacob que même à côté des éthiques auctoriales pacifistes ou bienveillantes, le public préférera une forme d'anonymat neutre répandue parce qu'« [i]l y a

plus d'une centaine d'années que ce désengagement soigneusement préparé est attendu [...] garantissant l'innocence au-dessus de tout soupçon des stratèges » (2001 : 39). Mon projet de recherche tient justement à se dégager du mythe postmoderne selon lequel toute responsabilité auctoriale serait rendue caduque par la crise de l'autorité narrative et de l'Histoire.

C'est à l'intersection de ces réflexions sur la possibilité de l'engagement littéraire après les acquis théoriques de la postmodernité et le constat de l'absence assez nette de réflexions critiques sur le type de responsabilité que peut encore endosser l'écrivain quant au récit qu'il travaille à offrir dans l'espace social que l'idée de ma recherche doctorale a pris forme. S'ajoute à ces questionnements mon étonnement par rapport à une caractéristique récurrente croisée dans les romans contemporains mis sur ma route, un chemin sillonnant surtout les champs français, québécois, africains francophones et antillais. Très souvent, ces œuvres problématissent les potentialités expressives du récit écrit, lesquelles se jaugent à partir d'autres modes narratifs mis en scène comme étant eux aussi des formes de récits – souvent non écrits (visuels, oraux, gestuels) – plus sensibles à la présence d'un destinataire affecté et palliant les incapacités et les imperfections du récit écrit. En les lisant, j'interrogeais le bien-fondé d'une telle critique implicite du récit écrit lorsque celle-ci m'était rendue lisible par le même type de récit écrit que constitue l'œuvre. Par exemple, dans *Les fous de Bassan* (1982) d'Anne Hébert, plusieurs personnages prennent en charge la narration de l'histoire par divers modes d'écriture tels que le journal intime ou la lettre, mais le lecteur peut éprouver de la difficulté à comprendre précisément le déroulement de l'événement raconté, soit la mort de deux adolescentes. Les écritures mises en scène ne semblent pas aptes à divulguer l'intenable de cette scène cruciale pour le dénouement. Le dévoilement progressif découle plutôt de méthodes d'expression plus délicates, notamment le récit oral ou visuel : celui suggéré par la fresque dessinée dans la maison des ancêtres par les jumelles, celui plus onirique que produit l'une des victimes, Olivia, après sa mort, et celui de Perceval, le fou du village, qui ressemble au récit oral, moins organisé et plus sensible, et qui détourne la révélation tout en montrant par cette déviation les marges de la scène dont il a été témoin malgré lui. Ces mises en scène des failles de l'écriture dans les récits contemporains sont-elles le reflet métatextuel d'une désillusion de l'écrivain quant à sa possible intervention dans l'espace social ou s'agit-il

plutôt pour lui de sonder les limites de sa pratique ainsi que ses potentialités ? Mon hypothèse soutient que la deuxième réponse s'offre de plus en plus sur la scène littéraire contemporaine et permet souvent de passer des analyses sur l'engagement de l'écrivain – plus dirigées en fonction d'une cause précise – à une forme d'éthique narrative relevant plutôt d'une réflexion de l'écrivain sur sa pratique d'écriture et ses effets potentiels dans l'espace collectif.

Afin d'explorer cette hypothèse, j'ai voulu trouver des œuvres qui problématisent le récit écrit en le confrontant à d'autres, tout en déployant elles-mêmes une narration assez lisible par laquelle une démarche d'écrivain se devine en partie. Plus encore, j'ai sondé des opus particulièrement sensibles à la question de la transmission, entendue comme « une passation dans un rapport à l'autre, dans une nécessaire relation, c'est-à-dire dans une forme d'échange de soi à l'autre » (Burnay, 2009 : 13). Rapportée au contexte de production littéraire, la transmission génère d'office un souci éthique en suggérant une interrelation entre l'auteur et ses lecteurs potentiels. Afin d'éviter une généralisation à outrance de la problématisation du récit dans l'œuvre à l'expression d'une prise de position de son auteur, j'ai aussi cherché des auteurs moins présents sur la scène médiatique ou politique, mais qui conservent une trajectoire auctoriale ponctuée de plusieurs publications s'étalant dans le temps depuis au moins les années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Cette caractéristique permet de déduire une éthique auctoriale à partir des réitérations thématiques, figurales, discursives et énonciatives qui reviennent d'œuvre en œuvre ou qui subissent des modifications tout le long d'un parcours. Puisque mon hypothèse veut que l'inscription de l'éthique littéraire puisse aussi être lue à l'intérieur même du travail formel et figural de l'œuvre, j'ai trouvé pertinent d'analyser les textes narratifs d'auteurs provenant de continents différents, sans nécessairement adopter une perspective comparatiste, cherchant plutôt à valider ma méthode selon des écritures assez différentes et des contextes pas nécessairement liés entre eux, sauf pour la langue française employée.

Ma sélection s'est donc arrêtée sur les œuvres narratives en prose d'Annie Ernaux (France), d'Élise Turcotte (Québec) et de Ken Bugul (Sénégal). Afin d'offrir un modèle potentiellement généralisable, je me suis demandé s'il fallait remplacer l'une de ces auteures par un écrivain. J'ai pensé à Michel Tremblay, à Patrick Chamoiseau, à Tierno Monémbo

ou à David Foenkinos, dont les œuvres relèvent des caractéristiques retenues pour le corpus. Après avoir constaté que plusieurs ouvrages théoriques contemporains donnent les grands traits des tendances littéraires actuelles en faisant abstraction d'œuvres écrites par une femme, je me suis résolue à conserver ainsi mon corpus, qui offre alors une forme de réparation à cette lacune. Certes, j'utilise des œuvres d'écrivaines pour éprouver la méthode que je propose afin d'évaluer l'éthique des narrations contemporaines, mais je suppose que la méthode à l'essai reste l'objet premier de ma recherche et qu'elle pourrait sans doute s'appliquer à un corpus mixte, voire à des œuvres moins contemporaines. C'est peut-être davantage le type précis d'éthique auctoriale repéré qui change avec le choix d'un corpus féminin ou contemporain. Par exemple, là où j'identifie une éthique de la responsabilité chez Ernaux, Turcotte et Bugul, Jérôme David reconnaît une éthique de la description chez Balzac (2010). Cela dit, les œuvres approfondies se rejoignent par un type spécifique d'éthique narrative, représentatif d'une propension qui s'élargirait selon moi à un corpus mixte et qui trouverait des racines dans un passé plus éloigné.

À propos des œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul, elles ont aussi été retenues parce que plusieurs des figures du récit qu'elles mettent en scène et l'imaginaire ainsi déployé du récit en général se recoupent, alors que leurs œuvres sont très différentes. Ernaux investit une écriture autobiographique qui veut reprendre dans son énonciation le mode du vécu, Turcotte pratique presque tous les genres de l'imaginaire (roman, nouvelle, récits, poésie, œuvre pour la jeunesse, etc.) et Bugul alterne entre l'autobiographie et le roman de fiction en mettant beaucoup plus l'accent sur la valence fantasmagorique de l'écriture. Ce qui rassemble leur œuvre est la multiplicité des récits qui y sont mis en scène et l'absence de leur hiérarchisation évidente dans les univers textuels : arts visuels, collage, littérature, écrit intime, monologue, conte, discours oral, presse écrite, chanson, correspondance, histoire, cinéma, photographie, aménagement spatial, etc. Les récits imaginés et représentés, qu'il faut distinguer du récit encadrant de l'œuvre qui les met en scène, se dévoilent chez elles comme des schématisations narratives (De Chalonge, 2002) aux propriétés diverses, mais toujours orientées pour mettre en lumière les ambiguïtés relatives aux représentations de soi, de l'autre, du social et de l'histoire, qui les empêchent de se poser comme des formes de métarécits. Le récit devient dans ces œuvres une figure de l'imaginaire, lieu intangible conçu

par Bertrand Gervais comme un espace abstrait où circulent les concepts et les idées d'une culture, qui se meuvent au gré de leurs réappropriations (Gervais, 2007 : 35). Ma recherche interroge cette mise en scène paradoxale d'un récit imaginé chez les trois auteures comme une source ambiguë d'exposition ou d'expression du monde, qui ne peut pourtant être représenté et véhiculé que dans l'espace de l'œuvre qui formule aussi un récit.

Le corpus principal se restreint ainsi à sept œuvres contemporaines en prose, à savoir *Passion simple* (1991), *Les années* (2008) et *Regarde les lumières mon amour* (2014a) de l'auteure française Annie Ernaux, *Le bruit des choses vivantes* (1991a) et *Autobiographie de l'esprit* (2013) de la Québécoise Élise Turcotte, ainsi que *Riwan ou le chemin de sable* (1999) et *Cacophonie* (2014) de la Sénégalaise Ken Bugul. J'ai documenté des constantes d'une œuvre à l'autre, qui m'ont permis d'ériger un imaginaire du récit pour chaque auteure, mais aussi entre elles, présageant la possibilité d'une conceptualisation assez partagée du récit chez les écrivains contemporains. Pour mieux explorer cette voie, j'ai lié cette étude figurale du récit à la pratique narrative de chaque auteure. Afin d'éviter les raccourcis entre les thématiques sociales abordées dans l'œuvre et les prises de position claires de l'auteure, j'ai favorisé une approche pragmatique du texte. Je puise ainsi dans des études linguistiques, discursives et rhétoriques (Maingueneau, 1993, 2004; Kerbrat-Orecchioni, 1999; Austin, 1962; Searle, 1969) qui posent les bases des théories de l'énonciation et qui situent les effets de l'œuvre dans une perspective communicationnelle préalable aux réflexions sur l'éthique narrative.

D'après mon hypothèse de recherche, la mise en scène de différentes conceptions du récit, mais surtout des limites de chaque type représenté, érige une forme d'éthique de la responsabilité repérable à l'intérieur même du travail narratif de chaque œuvre. Une des questions principales de la thèse a donc été de rendre signifiant cet imaginaire récurrent du récit ambigu dans des œuvres contemporaines, mais plus encore, je me suis demandé de quelle manière aborder la question de l'éthique dans le domaine spécifique du littéraire, sans non plus rattacher les constructions imaginaires de l'œuvre directement à une intention de l'auteur. Je rapporte ainsi l'éthique narrative non pas aux thèmes moraux abordés dans les œuvres littéraires, mais bien à un guide pratique idéal que se donne l'auteur dans sa conduite

du récit lorsqu'il la pense comme une action commise dans l'espace social et adressée à autrui. Cette éthique narrative de la responsabilité que je localise dans le travail des figures du récit devient d'ailleurs plus évidente en comparant les constances établies d'œuvre en œuvre chez un auteur. Sur ce point, puisque les figures de récits du corpus donnent à voir l'activité narrative comme un canevas du monde toujours partiel et partial, rejoignant la postmodernité conceptualisée par Jean-François Lyotard (1979) comme marquant la fin de la croyance en l'autorité des métarécits universalistes, j'ai cherché à savoir comment et pourquoi les auteures continuent alors de produire des récits alors qu'elles les reconnaissent, à même l'univers de l'œuvre, comme étant réducteurs et imparfaits. Je soutiendrai qu'Ernaux, Bugul et Turcotte prennent le parti de dépasser le désenchantement associé à la critique postmoderne des métarécits, considérant le récit comme une activité essentielle et son ambiguïté comme le lieu d'un réinvestissement et d'une revitalisation des schèmes d'intelligibilité du monde.

Dans le corpus étudié, les modalités énonciatives d'ensemble relèvent de celles que Janet M. Paterson (1993) associe au roman postmoderne : l'intertextualité, l'autoreprésentation, les mises en abyme, la critique de l'Histoire par l'histoire et l'hétérogénéité des genres et des représentations. Ces stratégies discursives ont des effets de sens se regroupant autour d'une valorisation de la jouissance du langage, d'une remise en question des discours totalisants et d'une dissolution de la subjectivité dans le récit (Paterson, 1993 : 81). Si l'activité narrative est constamment remise en question et soulignée pour ses failles, il s'agirait pour ces auteures de montrer les ambiguïtés de tout récit pour mettre en abyme celles de leur propre récit, sans pour autant dédire la légitimité de leur geste de production littéraire. À ce propos, une vision du récit comme processus est nettement valorisée par les trois auteures. Celles-ci acceptent d'ajouter une pierre à l'ensemble des schématisations du monde, participant ainsi à une certaine démocratisation des imaginaires sociaux, sans imposer leur récit comme étant la seule représentation légitime et endossant alors une éthique de la responsabilité fondée sur la reconnaissance des effets incontrôlables, inconnus et ambigus du récit sur autrui.

Même si l'analyse gravite autour des sept œuvres sélectionnées, j'ai aussi étudié l'ensemble de la production littéraire d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul, ainsi que quelques entretiens accordés et des articles écrits. À l'intérieur de l'œuvre, mais aussi d'une œuvre à l'autre, les figures de récit sont réinvesties différemment et se commentent les unes et les autres à travers un jeu d'intra-intertextualité. C'est la trajectoire auctoriale d'ensemble qui autorise à identifier les questionnements éthiques émergeant des pratiques narratives des auteures, l'œuvre prise pour elle-même rendant plutôt hasardeux le passage d'une analyse textuelle à la qualification des intentions et des pratiques de l'écrivain. Je situe donc ma réflexion sur l'éthique de la responsabilité en considérant celle-ci non pas comme une caractéristique immanente de l'œuvre, même s'il s'agit de son lieu d'expression privilégié, mais plutôt comme une posture littéraire contemporaine qui se déduit du parcours d'ensemble des auteures. Je n'effectuerai pas une étude posturale à proprement parler, en analysant la place sociale attribuée ou attribuable à un auteur dans l'ensemble du champ qui l'accueille, mais je retiendrai tout de même l'idée développée par Jérôme Meizoz (2007) dans ses analyses posturales, soit celle de la posture littéraire qui se déploierait à l'intersection de l'œuvre et de ses mises en scène par l'auteur, jouées à la fois dans le texte, par la promotion publique de l'écrivain et de sa production (entretiens, prix, biographie) ainsi qu'à partir de l'ensemble de sa trajectoire auctoriale, laquelle s'éclaire par le corpus secondaire. Le plus important demeure l'aspect longitudinal de l'approche posturale, qui permet de saisir une forme d'intentionnalité chez l'écrivain à partir de l'examen de points récurrents et réitérés ou de changements qui se manifestent d'une œuvre à l'autre. L'analyse de la médiatisation de l'œuvre qui compléterait l'analyse posturale n'a toutefois pas été retenue puisque cette caractéristique impose une limite aux objets d'étude. En effet, les œuvres intéressantes pour l'analyse posturale trouvent une place problématisée dans l'espace médiatique. Cette approche convient par exemple à des œuvres créées dans une perspective d'engagement, œuvres véhiculant souvent le désir d'avoir des répercussions effectives dans le monde. Or, je me suis plutôt demandé si le souci d'un auteur quant à l'effet produit par son récit sur autrui pouvait aussi se situer en dehors d'un engagement explicitement politique, soit du côté plus relationnel qu'implique l'ambiguïté caractéristique de plusieurs œuvres contemporaines.

Avant de situer ma démarche dans les champs théorique et méthodologique, je voudrais présenter brièvement le parcours global des auteures étudiées et les œuvres choisies. À propos d'Annie Ernaux, ses activités littéraires et intellectuelles (études, poste de professeure en lettres, écriture, entretiens) sont représentées dans ses œuvres autobiographiques comme des pratiques bourgeoises valorisées socialement, mais qui la distancient de la classe populaire dont elle est issue par la mobilisation d'un langage codifié qu'elle a appris en vue d'une distinction qu'elle souhaitait alors davantage littéraire que sociale. Pour ne pas accentuer ce fossé, Ernaux se réclame de l'« écriture plate », décrite comme « celle d'une distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé » (2002b : 34). Il s'agit donc de jouer avec les normes admises d'une littérature restreinte dans laquelle elle voudrait être reconnue tout en essayant de se distancier du lecteur habituellement associé à celle-ci afin de déhiérarchiser l'adresse présumée de ce champ artistique à un lecteur cultivé et éduqué. En effet, même si son projet se rapproche d'une volonté de démocratisation des imaginaires sociaux, ses commentaires d'écriture et ses renvois aux auteurs reconnus manifestent sa volonté de s'inscrire dans l'espace littéraire. Les trois œuvres sélectionnées pour le corpus investissent différemment ce paradoxe à travers la mise en scène de figures de récits organisées textuellement de manière à constituer un métatexte modifié et réajusté aux changements posturaux de l'auteure tout au long de son parcours littéraire. J'exclus toutefois *La place* (1983) du corpus principal, même si c'est à partir de ce récit autobiographique qu'une poétique sensible à la démocratisation de la littérature pour le destinataire s'instaure de manière nette chez Ernaux, ce texte récompensé par le prix Renaudot (1984) étant sans doute le plus étudié et le plus commenté. C'est que ce récit chavire parfois du côté du roman à thèse, par le but assez visible d'expliquer une démarche d'écriture et de représentation de l'histoire, voire de l'exemplifier (Suleiman, 2018 [1983]). Il ne s'agit pas de l'œuvre la plus riche quant aux mises en scène de figures du récit, même si quelques-unes s'y trouvent : les lectures du père, une coupure de journal, une photographie, plusieurs œuvres littéraires, etc.

Je commence donc l'approfondissement des figures du récit dans l'œuvre d'Ernaux une dizaine d'années après l'écriture de ses premiers romans, avec le récit autobiographique *Passion simple* (1991). Cette autobiographie est reçue comme le roman le plus intimiste

d'Ernaux et Isabelle Charpentier montre comment il est dévalorisé par les critiques littéraires en raison de son décalage avec le projet social d'auto-socio-biographie qui avait permis à l'auteure d'inscrire *La place* dans le champ d'une littérature restreinte (Charpentier, 2007). L'auto-socio-biographie est une forme d'autobiographie qui passe par la biographie d'autrui donnée à lire par le regard singulier de l'autobiographe, en fonction de ce que ces profils de l'autobiographe et du biographé ont à dire de la société qui permet de les comprendre. Le portrait donné de son père ouvrier et marchand au moyen des dilemmes de la narratrice sur les modalités d'énonciation justes de ce portrait ouvrait alors la voie à une réflexion sur les liens ténus entre l'autobiographie, la littérature et la sociologie. Cette démarche auto-socio-biographique se prolonge avec l'histoire de sa mère dans *Une femme* (1987). Or, *Passion simple* déstabilise la conception de la poétique ernausienne : l'intrigue est centrée sur la thématique intime d'une passion amoureuse, le genre répond de manière plus traditionnelle à la définition de l'autobiographie puisque le sujet central n'est plus un proche de la famille, mais l'auteure elle-même, le langage est cru et parfois vulgaire et la culture mise de l'avant est souvent populaire sans qu'elle ne cherche à s'en détacher, notamment lorsqu'il s'agit pour la narratrice de repérer dans l'espace social les récits qui ont marqué sa vision de la relation passionnelle (chanson, pornographie, revues féminines) (Thomas, 2005).

Après cette désapprobation critique de *Passion simple*, Ernaux retourne à un espace autobiographique des plus dépersonnalisé avec la publication de son journal extime, *Journal du dehors* (1993), articulé autour d'observations de son environnement de manière ethnologique avec le pari de rester dans le récit de soi à travers ce que son regard sur le monde est en mesure de dire d'elle-même. Même si je n'ai pas inclus dans le corpus ce journal extime, je le cite ici parce qu'il permet de comprendre que les œuvres les plus commentées d'Ernaux demeurent celles qui représentent à la fois sa vie intérieure et extérieure. Pour cette raison, mais aussi pour son caractère plus manifestement narratif, j'ai plutôt retenu *Les années* (2008), récemment mis en nomination dans la *short list* du prestigieux Man Booker International Prize (avril 2019). Selon moi, ce roman accomplit le mieux le projet d'Ernaux, notamment par l'adoption d'une narration autobiographique à la troisième personne et par l'investissement de différents discours sociaux, politiques, culturels, économiques et personnels que la narratrice ne hiérarchise pas dans l'organisation de leur compilation.

Comme si *Les années* était l'aboutissement de son projet auctorial, les publications qui suivent relèvent de genres ou de contextes éditoriaux associés aux écrivains dominants du champ littéraire, c'est-à-dire l'anthologie¹, les entretiens² ou les commandes par des collections naissantes³. C'est le cas de *Regarde les lumières mon amour* (2014a) qui a aussi été retenu pour l'étude approfondie des figures du récit qui y apparaissent. Il s'agit d'un journal extime⁴ publié au Seuil dans une version papier et dans une version numérique, qui s'inscrit dans la collection « Raconter la vie », conçue par Pierre Rosanvallon (2014) comme une communauté web⁵ dynamique, fondée sur une approche nouvelle de la publication qui formerait *Le Parlement des invisibles*. Celui-ci permettrait de « faire sortir de l'ombre des existences et des lieux [pour] contribuer à rendre plus lisible la société d'aujourd'hui et aider les individus qui la composent à s'insérer dans une histoire collective⁶ » (2004 : en ligne). Si Ernaux accepte de participer à ce projet en dévoilant son regard sur l'environnement d'un hypermarché en banlieue parisienne, elle collabore très peu aux interactions souhaitées avec les lecteurs sur la plateforme conçue par la collection. Cette caractéristique prend tout son sens lorsqu'on examine bien dans le journal la mise en scène des nouvelles technologies qui performant une forme de récit gestuel suggérant que certains acteurs seraient plus pertinents dans cette histoire d'une humanité numérique, récit qui exclut en fait de sa scène principale plusieurs types de personnes (âgées, femmes) et certains secteurs d'activité, dont la littérature et la culture. Un lien assez clair et oublié de la critique réside ainsi entre les figures du récit dans l'œuvre et la conduite même du récit par l'auteure.

¹ Annie Ernaux, *Écrire la vie*, Gallimard (Quarto), Paris, 2011.

² Annie Ernaux, *Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014.

³ Annie Ernaux est dans les premiers écrivains à publier dans la collection « Les Affranchis » avec *L'autre fille*, Paris, NiL (Les Affranchis), 2011a et dans la collection « Raconter la vie » avec *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Seuil (Raconter la vie), 2014.

⁴ Le journal extime est une forme d'écriture personnelle et quotidienne, à l'image du journal intime, mais dont les micro-récits portent sur des observations singulières du monde environnant le scripteur plutôt que sur sa vie plus personnelle et intérieure.

⁵ Cette précision provient du site de « Raconter la vie » : <http://raconterlavie.fr/> (consulté en ligne le 13 décembre 2014). Le site n'est plus actif et a été remplacé par celui du projet « Raconter le travail » : <http://raconterletravail.fr/projet/> (consulté en ligne le 15 janvier 2019).

⁶ Les détails concernant la ligne éditoriale de la collection sont toujours disponibles sur le site du projet alternatif « Raconter le travail » : <http://raconterletravail.fr/projet/> (consulté en ligne le 15 janvier 2019).

Ces œuvres insistent donc chaque fois sur les incomplétudes et les imperfections de chaque type de récit tout en réitérant l'utilité et la nécessité de leur production. Dans *Passion simple*, comme dans *Regarde les lumières mon amour*, les récits mis en scène par la narratrice pour rendre compte de son expérience passionnelle paraissent infidèles aux desseins littéraire et social de l'auteure : l'œuvre d'art trop bourgeoise, les récits de la culture populaire (chanson, presse féminine, pornographie) éloignés de sa condition d'écrivaine et l'écriture diaristique refermée sur l'intime. Se déploie ainsi une critique de la violence des frontières que le champ littéraire restreint impose à ceux qui éprouvent ses marges et qui cherchent tout de même à exprimer leur histoire. Le récit englobant de l'œuvre montre d'ailleurs par ses nombreuses digressions sur l'acte d'écriture ou sur la relecture du premier jet ainsi que par l'ajout d'une partie écrite après l'écriture de l'histoire où sont dévoilées la peur de publier l'œuvre, toutes les hésitations narratives de l'auteure et sa conscience d'être en train de produire une œuvre irrecevable dans le milieu déjà investi, répondant bien aux figures de récits « illégitimes » retrouvées dans l'œuvre. Dans *Les années*, les matériaux par lesquels se reconstituent l'histoire de la narratrice et l'Histoire, les différents médiums (presse, chanson, lettre et photographie) qui teintent le contour des portraits brossés et l'intervention de l'auteure par la logique du récit (aphorismes, inventaires) traduisent les mouvements imprécis d'une mémoire singulière qui ne s'extrait jamais totalement de sa condition ambiguë. L'orchestration des divers éléments narratifs qui apparaissent de manière d'abord déconnectée les uns des autres expose très bien au lecteur comment l'auteure cherche à narrativiser des objets signifiants tels que des photographies, des publicités ou des listes. C'est par cette orchestration narrativisante que se reconnaît une forme d'éthos chez cette narratrice qui se dissimule derrière ce qu'elle montre. La distance objectivante des *Années* montre encore une posture auctoriale sensible au poids idéologique des formes du récit, à l'ambiguïté de leurs représentations et à la responsabilité de leurs reproductions.

Mon approche longitudinale demande aussi d'adjoindre toutes les œuvres narratives des auteures au corpus secondaire. Pour le cas d'Annie Ernaux, j'ai tout de même mis l'accent sur *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), *La femme gelée* (1981) et *L'autre fille* (2011a). *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) est le seul roman qu'Ernaux n'insère pas dans son anthologie *Raconter la vie* (2011b), ce que je lis comme l'admission d'un tâtonnement poétique plus ou moins

réussi de sa part, qui donne tout de même des indices sur une démarche plus attestée dans le reste de ses œuvres. D'ailleurs, ce deuxième roman contient plusieurs figures de récit critiquées par la jeune adolescente narratrice. Par exemple, les classiques de la littérature enseignés à l'école lui donnent l'impression de venir d'une classe sociale inférieure l'empêchant d'accéder à l'écriture. Ou encore, les récits prononcés par sa mère reprennent les modèles anecdotiques et sensationnalistes des récits plus populaires de la télévision ou des magazines féminins, ce qui renforce le sentiment d'incapacité de sa fille par rapport à la production d'un récit d'ordre littéraire. *La femme gelée* n'est pas non plus une œuvre publiée sous le signe de l'autobiographie, mais la dédicace à son ex-mari, la narration autodiégétique, le parcours académique jusqu'à la carrière de professeure de lycée et la vie familiale décrits permettent d'interpréter l'œuvre comme un roman autobiographique, ce que reconnaît d'ailleurs l'auteure après coup. Ce récit s'articule autour de la thèse suivante : l'émancipation promise par l'éducation supérieure à la fille d'un commerçant-ouvrier conserve aussi son lot d'emprisonnement en imposant un modèle rigide de comportements à suivre, parfois même aux dépens d'étalons plus égalitaires contenus dans le milieu d'origine. Je retiens cette œuvre lorsque j'expose la manière qu'a Ernaux de mettre en scène la violence symbolique de certains récits dominants dans les milieux intellectuels, récits qui se présentent comme étant porteurs de savoirs indélogeables que certains groupes sociaux ou individus parviennent difficilement à s'approprier. *L'autre fille* a capté mon attention parce qu'il s'écarte de l'ensemble, l'auteure sortant du pacte de véridicité des autobiographies précédentes pour écrire une lettre fictive adressée à sa sœur Ginette décédée avant même qu'Ernaux naisse. Y sont représentées les traces du récit de vie de cette sœur cachée à l'auteure : des photographies, des lettres de proches, une épitaphe, le souvenir d'une conversation entre sa mère et une voisine, etc. Ce qui intéresse n'est pas de découvrir de façon lisible l'histoire de Ginette, mais de comprendre l'effet que ce récit caché a eu sur la narratrice.

L'investissement de diverses pratiques formelles caractérise également l'œuvre d'Élise Turcotte, reconnue par l'institution littéraire québécoise, ce dont témoigne sa réception de divers prix littéraires importants (Prix Émile-Nelligan, Prix du gouverneur général) accordés pour sa poésie, ses romans, sa littérature jeunesse, ses nouvelles et ses récits fictifs ou essayistiques. La diversité des genres adoptés laisse déjà entendre une réflexion et un travail

sur la forme de l'écriture. L'écrivaine n'a pas seulement investi le milieu littéraire puisqu'elle est aussi diplômée en arts avant d'obtenir un doctorat en création littéraire. Ses œuvres sont particulièrement sensibles à la valeur narrative et performative de différents objets artistiques (dessin, tableau, photographie, sculpture) ou séculiers (objet du quotidien, architecture, vêtements, éléments naturels), dessinés comme porteurs d'une certaine forme de récit au même titre que les articles de presse, les reportages télévisés, les documents administratifs ou la correspondance. Parmi les auteures du corpus, Turcotte crée l'œuvre où se lit le plus manifestement l'exploration formelle, ses textes en prose frôlant l'effet plus suggestif de la poésie. Aborder l'éthique narrative de l'auteure ne paraît donc pas aussi évident qu'avec Ernaux ou Bugul, qui thématisent plus frontalement des enjeux sociaux auxquels elles réfléchissent dans leurs œuvres. Pourtant, Turcotte met en scène dans ses œuvres narratives en prose des figures abondantes de récits plus ou moins valorisées dans le fil narratif et leurs capacités à rendre compte de la complexité et de l'ambiguïté du monde. Ces figurations apparaissent chez Turcotte comme la mesure d'une réflexion concernant les implications de la transmission d'idéologies ou d'images du monde se rapportant au médium de l'écriture. De plus, la littérature tombe de son piédestal puisque son pouvoir est relativisé par d'autres moyens d'expression des réalités et des possibilités.

J'ai limité l'analyse approfondie des figures du récit à deux œuvres qui développent de manière très différente une préoccupation de la forme narrative et de ses effets sur autrui. D'abord, *Le bruit des choses vivantes* (1991a) est le premier roman publié par Turcotte. Il se construit en petits tableaux, structure mise en abyme par le cahier de rêves que composent Albanie et sa fille Maria pour se raconter leur vie et leurs désirs à partir de dessins, de collages et de photos, ne souhaitant pas imposer de sens restreint à l'univers qui les entoure et qu'elles préfèrent garder vivant. Par leur cahier, un récit intime à la fois pictural et textuel s'instaure pour marquer des souvenirs plus personnels et plus heureux que ceux qui les envahissent dans leur quotidien, que ce soient les drames internationaux montrés au téléjournal ou dans la presse, les faits vécus mis en scène au cinéma et visionnés à même leur salon, ou des récits d'ordre plus administratifs comme celui qui est inscrit dans le dossier social du petit voisin abandonné. Tous ces récits plutôt négatifs ont des lieux d'inscription durables et risquent de s'imposer à la mémoire, ce que contrebalance le récit plus positif et plus personnel du cahier

de rêve. Si ce cahier est fait de collages et de phrases éparses, c'est que l'écriture est montrée comme un geste dangereux pour Albanie, puisqu'elle impose de faire des liens entre les objets du monde et elle risque ainsi de réduire leur possibilité. D'ailleurs, Albanie ne cesse de déconstruire les récits écrits qui s'offrent à elle : elle lit les romans dans le désordre, elle sort les phrases du cadre du livre pour les continuer dans sa réalité quotidienne et elle interroge le contexte de leur production en se demandant, à titre d'exemple, si le psychologue essayiste aurait pu écrire son livre et donner les mêmes conseils sans l'appui d'une femme à la maison ou en contexte de monoparentalité. Cette critique de l'écriture mise en scène explique pourquoi cette mère préfère consigner la vie commune avec sa fille par le biais de médiums moins discursifs et plus collectifs tels que la vidéo ou la photographie, évitant ainsi d'imposer son ordre du monde à la future mémoire personnelle de Maria. Cette mise en scène d'une critique de l'écriture et des récits du réel (actualités, faits vécus) pour leur manque d'ambiguïté et leur caractère peu relationnel sera comparée au récit assez conventionnel et lisible que la narratrice adopte aussi : des intrigues commencent et se dénouent, le déroulement temporel est clair, les personnages et le décor sont bien décrits.

L'une des dernières œuvres de Turcotte, *Autobiographie de l'esprit. Écrits sauvages et domestiques* (2013), s'incarne dans la forme la plus hybride qu'elle a offerte jusqu'à présent et paraît chez une jeune maison d'édition, La Mèche, vouée à des textes reconnus pour être plus expérimentaux, se définissant comme le lieu d'une « littérature contemporaine et téméraire ». Cette œuvre navigue entre l'essai, le carnet d'écriture, l'autobiographie et les mémoires. L'auteure la définit comme un « autoportrait animé, un portrait vivant de moments précis dans le travail de l'écriture » (Turcotte, 2013 : quatrième de couverture). Les différents récits figurés ne sont plus montrés comme réducteurs des possibilités interprétatives ou expressives. Les schématisations narratives ne sont plus représentées en objets du monde, mais plutôt en démarches narratives qui continuent de se déployer bien au-delà de l'œuvre. L'écriture n'est d'ailleurs plus le seul moyen narratif utilisé par l'auteure, qui incorpore concrètement des récits non verbaux dans la narration (autoportraits, photographies d'objets divers, reproductions d'œuvres picturales, partition de musique), ceux-ci figurant dans l'univers de l'œuvre comme des inspirations, des traces mémorielles et des moteurs réflexifs pour sa démarche artistique. Ils sont des récits du monde retenus pour alimenter un imaginaire

personnel d'écrivaine, mais aussi en fonction d'un lecteur à qui elle s'adresse. En effet, le retour qu'elle effectue pour expliquer la provenance et la signification des œuvres déjà publiées semble destiné à ses lecteurs assidus.

Sur le récit comme pratique et l'écriture comme moyen dynamique de cette pratique, *Le bruit des choses vivantes* contenait déjà le germe d'une réflexion qui aboutit plus clairement dans les procédés narratifs et figuratifs d'*Autobiographie de l'esprit*. Le personnage d'Albanie sonde l'intérêt de l'écriture, geste de consignation de l'histoire et du monde, qu'elle se représente comme un acte à accomplir avec prudence, pouvant teinter la mémoire et orienter l'avenir de manière incontrôlable et irréparable. Une conscience accrue du pouvoir des mots est mise en scène dans cette œuvre tirée de sa thèse, que Turcotte⁷ classe comme une fiction, mais aussi comme un essai autobiographique puisque ses choix énonciatifs dévoilent, selon elle, une posture littéraire à travers sa mobilisation singulière du langage. Comme chez Ernaux, la pratique de l'écriture semble lui avoir donné peu à peu les moyens d'approfondir son projet initial, qui se réalise peut-être le mieux dans *Autobiographie de l'esprit*. L'auteure fonde sa logique narrative sur la recherche d'une transmission fidèle de son imaginaire d'écrivaine sous le mode de l'ambiguïté, notamment par la démultiplication de ses visages et des figures du récit qu'elle crée ou qui l'inspirent et sur lesquels elle ne pourrait pas arrêter la définition de sa pratique. Par l'écriture, Turcotte avoue qu'elle « cherche à capter [...] bien plus l'ambiguïté de la réalité que sa clarté donnée comme vérité » (2013 : 109). C'est ainsi que se compilent dans cette œuvre, comme dans le cahier de rêves, différents types de récits, autant par leur matériau narratif que par les thèmes élaborés. D'ailleurs, l'organisation poétique et rhétorique des deux œuvres ne permet pas de hiérarchiser ces types représentés, ce qui maintient l'ambiguïté de la valeur attribuable à l'œuvre produite par le récit encadrant énoncé.

⁷ Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes (l'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction)*, Thèse de doctorat présentée à l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1991b.

Les œuvres de Turcotte citées dans *Autobiographie de l'esprit* me serviront aussi pour le corpus secondaire puisqu'elles paraissent comme des figures du récit dans cette narration qui les met souvent en scène afin d'éclairer les figures du récit qu'elles contiennent elles-mêmes. Je pense notamment au conte d'Andersen, *La petite sirène*, qui modèle les thèmes et la forme narrative de *La maison étrangère* (2002) ou à la forme narrative hybride, plurifocale et fragmentaire du recueil de récits *Pourquoi faire une maison avec ses morts* (2007), qui me permet de réfléchir aux transactions symboliques entre la création et la réalité chez Turcotte. Je m'avancerai même dans son territoire poétique lorsque viendra le temps d'évoquer l'éclatement des hiérarchies et des frontières entre les genres. J'insisterai à cet effet sur *La terre est ici* (1989), qui déploie des poèmes parfois narrativisés et d'autres fois narrativisables puisqu'ils contiennent des éléments constitutifs du récit : un personnage, un décor, une progression temporelle et une structure en intrigue, malgré la forme versifiée. Cette observation permet entre autres de montrer qu'il n'y a pas seulement l'influence de la poésie dans l'écriture du roman, mais que l'inverse se manifeste également. Une réflexion approfondie concernera *Le parfum de la tubéreuse* (2015) puisqu'il illustre la place sociale que l'auteure imagine au récit littéraire. Il s'agit de l'œuvre la plus frontalement engagée de Turcotte, qui met en scène les événements associés au mouvement social québécois du Printemps érable⁸ de 2012. Le roman se divise en deux temps qui alternent d'un chapitre à l'autre : le temps passé dont se souvient la narratrice Irène et qui entoure surtout son expérience d'enseignante de cégep en littérature, et le temps présent de la narration qui se déroule dans le Bunker, un purgatoire reproduisant l'espace de la classe de cégep où elle est contrainte à enseigner à ses jeunes étudiants décédés, qui doivent apprendre comment raconter leur mort de façon symbolique pour sortir du purgatoire. Le résumé de l'histoire à lui seul montre qu'un idéal de la pratique du récit littéraire se dessine dans l'œuvre.

⁸ Le Printemps érable est le nom attribué à un mouvement social ayant eu lieu principalement en 2012 (février à septembre) au Québec. Celui-ci a été initié par des mouvements étudiants provenant des cégeps et des universités de la province, qui revendiquaient d'abord le maintien du gel des frais de scolarité ou la gratuité scolaire. Le mouvement a rejoint d'autres groupes sociaux sous le signe général de la justice sociale.

Quant à l'écrivaine sénégalaise Ken Bugul, ses œuvres s'inscrivent dans le champ des œuvres africaines écrites par des femmes. Christiane Ndiaye (2004 : 96) souligne que les œuvres africaines sont généralement considérées pour leur réalisme et pour la force de leur témoignage, orientation critique qui se renforce pour les œuvres écrites par les femmes de l'Afrique subsaharienne des années 1980. La pérennité critique de la première autobiographie de Ken Bugul, *Le baobab fou* (1982), repose sans doute en partie sur l'accueil favorable des œuvres à teneur réaliste dans le milieu littéraire de cette époque. Pourtant, la narratrice du *Baobab fou* insiste déjà sur l'incomplétude de son histoire et de l'autorité faillible de la posture narrative adoptée pour la raconter. L'auteure évite de figer la représentation de la femme africaine qu'elle met en scène en ambiguïsant son récit de vie par différents procédés stylistiques et formels qui introduisent un doute quant à l'autorité narrative (la rêverie, la fabulation, les trous de mémoire, les contresens, l'omniscience d'un regard qui devrait pourtant avoir une perspective limitée). Une image figée de l'auteure et de ses discours est toutefois apparue chez la critique, qui a eu tendance à lire l'œuvre bugulienne en regard de ce premier récit de vie, des thématiques qu'il aborde et de la figure d'auteure qui en émerge. Dans l'ensemble des œuvres buguliennes, les récits imaginés s'articulent autour des ambiguïtés qui les constituent puisqu'ils sont exposés comme étant irréductibles et polysémiques. Le récit figuré autrement connote d'ailleurs soit un outil politique d'organisation sociale autoritaire et infondé, soit la source des visions stéréotypées du monde par leur transmission répétée. Chaque œuvre réinsérée à l'intérieur de la trajectoire d'ensemble offre aussi une figure du récit ambigu, car Bugul reprend et subvertit les mêmes thèmes, les mêmes histoires et les mêmes personnages afin de remettre en question les vérités établies sur sa vie à partir du *Baobab fou*, principale œuvre commentée par celles qui suivent.

J'évite donc de prendre à mon tour comme point de départ ce premier roman, même s'il apparaît dans le corpus secondaire de la thèse. Il s'agit d'un incontournable et l'auteure elle-même y réfère sans cesse. Pourtant, ce travail intra-intertextuel s'effectue de manière aussi éclairante dans deux œuvres qui thématisent très différemment des situations de femmes africaines en contexte de polygamie et qui nuancent encore une fois les prises de position qui émergent de l'une et de l'autre. Il s'agit de *Riwan ou le chemin de sable* (1999), œuvre autobiographique tout autant commentée que *Le baobab fou*, et de *Cacophonie* (2013),

autofiction plus récente et beaucoup moins abordée par la critique, toutefois mise en relation avec un documentaire (Voser, 2013) sur l'auteure, ce qui laisse présager un jeu transfictionnel et transmédiatique à approfondir. Les œuvres sélectionnées éclairent la posture qu'adopte peu à peu l'auteure par rapport au degré et à la nature de sa prise en charge des représentations du monde véhiculées par ses œuvres. En effet, les ambiguïtés de la représentation sont montrées dans *Riwan ou le chemin de sable* (1999) comme des conditions nécessaires à la production de tout récit et au réinvestissement personnel de l'Histoire alors que dans *Cacophonie* (2014), les ambivalences associées aux représentations des récits, plutôt que de permettre le renouvellement des représentations, ont pour effet de les enfermer dans l'espace de leur production. Je soulignerai dans le dernier chapitre les liens intra-intertextuels évidents entre les deux œuvres choisies, notamment par rapport aux mythes entretenus sur le système polygamique et ses répercussions sur la manière qu'ont les personnages de vivre leur propre mariage, montrant qu'un récit collectif a des effets sur la perception d'une histoire intime.

Troisième roman autobiographique de Bugul, *Riwan ou le chemin de sable* place un personnage inventé, celui de Rama, au cœur de l'histoire. Ce procédé montre l'influence que peut avoir le récit imaginé sur la perception de l'expérience polygamique dont témoigne l'auteure. Apparaît aussi dans l'ensemble de l'œuvre la première mise en abyme claire de son projet d'écriture, dès l'incipit, lorsque la narratrice se présente avec un ouvrage écrit par des femmes pour raconter leur histoire depuis le début des temps, récit trop englobant, à prétention universelle, qu'elle suppose impossible. L'œuvre y répond puisque la narratrice choisit de devenir écrivaine et raconte différemment son expérience polygame, en tentant d'échapper au stéréotype de la femme contrainte associée à ce type d'union. En effet, c'est en présentant trois mariages différents qu'elle multiplie les manières de percevoir cette expérience, en ne plaçant pas le sien comme l'idéal à atteindre non plus. Elle ouvre par le fait même de nouvelles perspectives sur l'histoire des femmes et adopte une énonciation fondée sur les ambiguïtés de toute représentation.

Dans sa dixième œuvre, *Cacophonie* (2014), Bugul critique sa propre démarche de remise en question perpétuelle des récits alors que le moyen utilisé pour ce faire demeure le récit, même si celui-ci est le moins lisible de tous. Dans une structure métonymique, le roman

illustre le sentiment d'emprisonnement qui s'empare du récit lorsque ce dernier est obnubilé par ses effets potentiels sur le monde. La narratrice est en réalité l'âme de Sali qui tente de s'expliquer à distance son propre décès par un monologue qui consiste en un examen sceptique des discours au fondement de son sentiment d'enfermement ayant provoqué, selon elle, l'accident causant sa mort. Le seul éclaircissement valable est celui, peu fiable, d'un mythe de son enfance portant sur un « condamné à mort par emmurement à Kaffrine » (Bugul, 2014 : 15), qu'elle aurait intériorisé et réalisé de façon tragique, emmurement que reprend la structure narrative qui se referme sur elle-même. Cette construction complexe insiste sur le potentiel performatif des récits inventés (le mythe) et sur l'ambiguïté de tout récit explicatif à rebours, ce qui rappelle la leçon apprise dans *Riwan ou le chemin de sable* : « le plus important n'était pas la connaissance, mais le discernement dans l'acte de connaissance » (Bugul, 1999 : 76). L'expérience littéraire de l'auteure l'amène à proposer dans *Cacophonie* que le discernement lui-même soit difficile à promouvoir dans un récit essentiellement ambigu. Un trait externe à la narration m'a aussi intéressée : à la fin du récit, Ken Bugul accole son nom au texte comme une forme de signature, elle date le récit et elle situe géographiquement le lieu de son écriture. Ce procédé de marquage auctorial du temps de l'écriture apparaît pour la première fois chez Bugul, dans une œuvre qui pourtant relève bien plus du fictionnel que du référentiel, montrant encore une fois le jeu habile de l'auteure pour rendre ambiguë la frontière entre le monde imaginé et le monde réel.

Ernaux, Turcotte et Bugul, héritières de la fin du XX^e siècle et de son époque dite postmoderne, mettent évidemment en scène différentes ambiguïtés du récit et les imperfections qui empêchent d'en ériger un absolument au-dessus des autres. Elles ne semblent pas pour autant dévaloriser la nature de l'activité narrative par laquelle elles arrivent à formuler cette critique non pas dans un texte discursif, mais bel et bien au moyen d'un récit, type de discours indirect qui passe par le narratif. Mobilisant elles-mêmes le récit comme moyen d'expression, l'énonciation ne semble pas permettre de dire qu'elles condamnent le caractère essentiel de l'activité même du récit dans le monde contemporain. La problématisation du récit par Ernaux, Turcotte et Bugul creuse un paradoxe qui dépasse le simple constat critique des limites de chaque récit, aucun d'eux ne pouvant atteindre le statut de métarécit et ceux-ci offrant une conception tout au plus provisoire de certains états du

monde ou de l'histoire. Leurs œuvres reprennent plutôt une question moins traitée dans la littérature contemporaine, alors que j'ai déjà souligné que Lyotard invitait à y penser : quelle responsabilité l'énonciateur d'un récit peut-il faire valoir alors qu'il met à mal son universalité, ses potentialités effectives et son statut transitoire dans les univers textuels ?

En effet, cette manifestation thématique et problématique du récit dans les œuvres du corpus provient sans doute des grandes désillusions associées au postmodernisme, que Danilo Martuccielli rapporte au constat qu'une conception du monde ne peut que se formuler à partir d'« une réflexion sur l'épaisseur et l'autonomisation croissantes de la sphère symbolique » (2006 : 152). À propos des implications de ce tournant symbolique pour les intellectuels et les artistes, il mentionne que l'œuvre est empreinte d'un double mouvement : « L'œuvre postmoderne sera donc consciemment polysémique, ou pour mieux dire, elle s'inscrit volontairement dans un double registre : elle veut à la fois communiquer avec un large public et préserver l'entendement entre les spécialistes » (*ibid.* : 162). L'ironie et la parodie, par exemple, seraient la poétique adoptée par l'écrivain qui aurait perdu l'espoir ou le désir d'influencer le monde. Selon Martuccielli, cette conception réductrice dénie la profondeur du message transmis par l'artiste puisque « derrière l'ironie des formes s'affirme la volonté de continuer l'histoire à une époque post-historique » (*ibid.* : 163). À la fin de son article, Martuccielli se demande si le postmodernisme a été dépassé, question à laquelle je n'oserais pas répondre dans l'aménagement restreint de ma recherche. Je mentionnerais toutefois que la figuration du récit dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul ne décline pas l'ambiguïté propre au récit postmoderne de manière négative. Plutôt que de critiquer ses failles et d'adopter une attitude déceptive par rapport à l'impossibilité de créer un récit complètement convenable, les auteures valorisent son caractère processuel et relationnel, passant de la critique de l'objet du récit à la valorisation de l'activité de raconter.

D'ailleurs, pour remettre sur la table la question d'une éthique narrative, il faut adopter une vision du récit comme une action du social plus que comme un objet inanimé. À user de méfiance envers la valeur épistémologique de divers types de récits, qu'on dirait parfois considérés comme des outils de pouvoir dominant dangereux, on oublie que les théories de la postmodernité considèrent justement que le danger du récit surgit lorsqu'il devient doxa,

soit lorsqu'est oublié son caractère processuel, matériellement inscrit et modifiable. Cette attitude désamorcerait en partie la question de l'engagement des écrivains qui avait occupé une place importante sur la scène littéraire internationale après la Seconde Guerre mondiale, alors que ce sont seulement les discours de légitimation à prétention universelle qui étaient visés. À propos de l'engagement littéraire, son plus grand représentant a sans doute été Sartre. Ce dernier pose dans *Qu'est-ce que la littérature?* (1985) une conception de l'engagement qui passe largement par l'utilisation de la littérature à des fins communicationnelles et politiques. Pourtant, l'œuvre littéraire ressemble, chez lui, plus à un outil qu'au résultat d'un processus narratif polysémique. Selon lui, la littérature agit par les messages qu'elle transmet et qui dévoilent une conception du monde réalisable, augmentant les possibilités d'action qu'entrevoient ses interlocuteurs. Il prescrit aux auteurs un devoir d'engagement relatif aux messages qu'ils perpétuent et à la clarté de ces messages. En effet, Sartre refuse certaines utilisations du langage (symbolisme, surréalisme, poésie) sous prétexte qu'elles s'opposent à l'éclaircissement du monde. Il réfute également la valeur communicative, voire narrative, des autres arts (peinture, sculpture, musique). Pour lui, la spécificité du prosateur est celle du « parleur : il désigne, démontre, ordonne, refuse, interpelle » (*ibid.* : 26), alors que les théories de l'énonciation (Maingueneau, 1993) montrent aujourd'hui que la spécificité de l'échange produit par l'œuvre littéraire ne dépend pas seulement des messages inscrits dans ses énoncés. Le refus de dire, le détournement de l'énoncé, les silences, la subversion et d'autres procédés narratifs relevant d'une ambiguïté de la représentation peuvent aussi dire quelque chose du monde au moyen de l'œuvre. L'élite intellectuelle à l'image de Sartre, aveugle à la violence symbolique de l'universalisme de ses théories, sera critiquée par les tenants d'un courant postmoderne et ensuite, par ceux d'une globalisation du milieu littéraire des années 1980 (Ferrer, 2010), ce qui explique le désintérêt des théories de l'engagement.

Plusieurs théoriciens contemporains se permettent de revisiter l'idée sartrienne de l'écriture comme action, pari que se donne notamment *L'engagement littéraire* (2005), ouvrage collectif dirigé par Emmanuel Bouju qui demande comment le fait même de poser la question de l'engagement littéraire suppose une certaine conception de la littérature (Bouju, 2005 : 11). Les auteurs s'entendent pour reconnaître l'apport de Sartre, mais critiquent également la vision restreinte et normative qu'il avait de l'écriture et qui risquait

de mettre en gage l'autonomie d'une littérature qui ne serait plus que discours. En réponse, Bouju propose de reprendre la vision pragmatique associée à l'œuvre littéraire par Sartre, mais de la combiner à une attention soutenue sur le fonctionnement communicationnel propre à l'œuvre littéraire et aux spécificités de l'activité de création à laquelle s'adonne l'auteur (*ibid.* : 12). Cette pragmatique fondée sur l'acte individuel en lequel consiste l'engagement de l'écrivain et sur la nature propre de la discipline littéraire oriente en grande partie la manière par laquelle je conçois la responsabilité de l'écrivain dans l'espace de son œuvre. En 2010, un numéro de la revue *Études françaises* a aussi pris cette orientation en se consacrant aux thèmes évoqués dans le titre du numéro, la « Responsabilité en littérature : vers une éthique de l'expérience » (Snauwaert et Caumartin, 2010). Les concepts de morale, d'éthique, de responsabilité, d'incertitude et d'ambiguïté font partie prenante des réflexions mises de l'avant dans *L'engagement littéraire* et dans ce numéro d'*Études françaises*, montrant bien la proximité conceptuelle de ces notions.

Pour Isabelle Daunais, ces termes auraient toutefois tendance à être utilisés sans discernement à des fins de reconnaissance institutionnelle de la littérature depuis les années 2000 : « après l'ère de l'engagement, après celle du soupçon, la littérature aujourd'hui formulerait de nouveaux critères pour fonder sa valeur et sa nécessité. En cela, l'éthique serait le nom d'une nouvelle période de l'histoire littéraire, ou d'un nouveau courant, de ce par quoi on reconnaîtra la production (ou une certaine production) de notre époque » (2010 : 65). Daunais montre que la critique qualifie d'« éthique » l'œuvre qui valide les valeurs du lecteur en entrant en adéquation avec elles. L'auteure met en garde contre une conception normative de l'éthique qui chercherait aujourd'hui à identifier les critères d'une « bonne » littérature à une clarification et une simplification du monde : « L'expérience éthique ou responsable exclut toute forme d'ambiguïté ou d'étrangeté, toute part de jeu ou de duplicité; elle ne bouleverse pas l'ordre des choses, ni n'ébranle les certitudes; au contraire, elle ordonne les choses et s'efforce de leur donner le caractère de la certitude » (*ibid.* : 67). Dans cet ordre d'idées, Daunais remarque que plusieurs œuvres sont considérées comme éthiques lorsqu'elles mettent en scène des personnages normalement oubliés de l'histoire ou de la littérature, leur permettant d'accéder à une certaine forme d'existence. Néanmoins, elle soulève le paradoxe de ces personnages libérés dans l'espace de l'œuvre qui seraient en

même temps emprisonnés dans la conscience d'un narrateur. Le monde idéal, voire utopique, dans lequel l'auteur place le marginal afin de lui éviter la violence de l'oubli réitère l'impossibilité d'imaginer l'incarnation positive du personnage dans le monde réel. Là où nous reconnaissons les effets potentiellement démocratiques des figures ambiguës et de leur polysémie, les critiques littéraires en général verraient, selon Daunais, une littérature essentiellement non éthique ou non responsable. Je reconnais aussi le grand écho critique des termes associés à l'éthique tels que l'engagement et la responsabilité ainsi que le manque de rigueur conceptuelle et méthodologique quant à leur inclusion dans les études littéraires, ce que j'approfondis au premier chapitre. Je souhaite éviter le piège dans lequel tombe la critique en définissant l'éthique par les normes axiologiques de sa reconnaissance dans les œuvres, sans que le travail esthétique et la médiation ne soient développés davantage.

Une étude élaborée par Josias Semujanga (2009) sur des fictions romanesques concernant le génocide rwandais nuance bien les limites et le degré de responsabilité d'un auteur de fiction quant à la valeur axiologique de son texte lorsque ce dernier a pour principale motivation un souci esthétique qui marque la représentation. Selon ce dernier, la question de l'éthique de la responsabilité en littérature se situe dans le lien forgé par l'auteur entre son écriture et le monde, par les modalités esthétiques de sa représentation, mais aussi par rapport au type de relation qu'il engendre avec le lecteur. Il avance que « la fiction, en exprimant la relation d'ambivalence faite de fascination et de répulsion des sentiments humains devant l'horreur, touche plus facilement la majorité du lectorat [...]. Mais l'esthétisation d'un génocide pose aussi les limites de la littérature face à l'éthique de la responsabilité. Quelle est la part du fictif et du réel dans un récit narratif sur un génocide? » (2009 : 113) Semujanga montre par plusieurs analyses textuelles que le pouvoir de la littérature est de se servir de figures qui existent bel et bien dans le monde, tout en étant libre d'élargir les schèmes de leur intelligibilité comme nul autre type de récit puisqu'il serait le seul à être dénué de l'exigence d'universalité et de rationalité dans l'ensemble des disciplines qui permettent de penser le social (politique, histoire, sociologie) par le récit.

Je chercherai toutefois à éviter de ramener sans cesse la responsabilité et l'éthique à leur caractère politique lorsque le dessein qui se dégage de l'œuvre s'en éloigne. Les récits

examinés par Semujanga (2009) relèvent des événements génocidaires du Rwanda et ceux de Bouju (2008b) concernent le génocide juif, notamment le cas de l'écriture testimoniale de Primo Levi. La majorité des chercheurs de son ouvrage collectif s'intéressent à des sujets de la sphère politique et aux violences qui s'y vivent. Contre trois sections de quatre-vingts à quatre-vingt-dix pages, la deuxième, « Littérature et politique », en couvre cent-quarante à elle seule. Mon approche diffère de celle de Bouju en ne réduisant pas la question de la responsabilité d'un auteur au domaine politique, ce qu'il fait notamment lorsqu'il avance la « nécessité d'un réemploi du terme d'engagement à l'intérieur même d'une pensée politique du littéraire » (2008a : 9) afin de l'ériger en modèle éthique général.

Je retiens la contribution d'Alexandre Gefen (2005), qui reconnaît que les nouveaux engagements des écrivains tendraient de plus en plus à leur responsabilisation quant au travail formel, c'est-à-dire non plus par ce que l'œuvre dirait, mais par comment l'œuvre exposerait la parole. Il explique ceci : « L'idée que je voudrais ici défendre, c'est d'abord celle du déplacement des interrogations thématiques vers des questions formelles et de la diversification des stratégies littéraires d'engagement dans la seconde moitié du XX^e siècle, où l'intensité des combats où se trouve requis l'écrivain a pour égal le degré de prise de conscience critique de la rhétorique et des formes romanesques traditionnelles » (Gefen, 2005 : 76). Il reconnaît un renouvellement de l'humanisme après la Seconde Guerre mondiale, caractéristique de la production littéraire depuis 1980, qui « impose à l'écrivain d'assumer les dangers internes de la parole littéraire, perçue depuis comme préengagée par son usage du véhicule linguistique et des normes formelles instituées » (*ibid.* : 77). Gefen entend que cette préoccupation de la forme et des effets qu'elle présuppose sur ses lecteurs a responsabilisé l'auteur quant au travail esthétique des représentations dans ses œuvres, faisant émerger certains genres, comme le témoignage, la biographie et le récit historique.

Dans cet ordre d'idées, j'ai prêté voix à des œuvres desquelles se dégage une posture éthique de la responsabilité qui se situe à plus petite échelle, s'inscrivant dans le social à travers des relations qui paraissent d'abord passer par la subjectivité et dont il serait plus complexe de déterminer lesquels des choix esthétiques, narratifs ou discursifs ont orienté leur organisation centrale dans l'espace du texte. Les œuvres du corpus n'excluent évidemment

pas une « pensée politique du littéraire ». Pour Ernaux, par exemple, les sujets de l'œuvre, les formes investies et le traitement du langage sont autant d'éléments à considérer pour éviter de relancer des écarts entre les classes populaires et la classe bourgeoise des lettrés à laquelle elle accède par son statut d'auteure. Mais plutôt que de chercher à fonder un « modèle éthique général » par la construction de l'œuvre, elle rend ambiguë sa propre posture en insistant sur l'incomplétude et l'ambivalence de divers types de récits et de discours, incluant les siens. Sa stratégie témoigne d'une éthique plus personnelle, comme une manière de se comporter dans le monde en tant qu'écrivaine, approche qui apparaît aussi chez Turcotte et Bugul. L'acte qui est l'objet du positionnement éthique de ces auteures est d'abord celui de leur production littéraire (création de l'œuvre comme geste et incorporation de l'œuvre dans le monde) et non pas celui d'un message transmis ou d'un contenu d'ordre axiologique figurant dans l'œuvre. Il s'agit d'une réflexion sur la manière de représenter le monde et de discourir sur lui par les moyens de la littérature et en fonction de lecteurs souvent imprévisibles. Cette définition de l'éthique correspond de plus en plus à celle pensée dans le domaine des sciences par des philosophes comme Francisco Varela, qui adopte sur l'éthique un point de vue rejoignant la mise en garde de Daunais contre une littérature moraliste : « je crois fermement que sa pratique dans un cadre non moraliste est capitale pour notre monde déconcerté et déconcertant » (2004 : 10).

Quelques études unissent les domaines du littéraire et de l'éthique en fonction des valeurs qui imprègnent l'œuvre et qui éclairent son système narratif (Xanthos, 2006; Jouve, 2001, Nussbaum, 2010). Pourtant, encore peu de recherches approfondissent, comme je le fais, l'insistance des auteurs contemporains à montrer eux-mêmes, à partir des rouages de l'énonciation de leurs œuvres et des rapports intra-intertextuels qui s'instaurent dans l'ensemble de leur production, la position éthique qui se dégage de leur récit. Je soulignerais tout de même la pérennité qu'a eue Philippe Hamon (1984) sur le repérage des idéologies dans les textes littéraires, la notion d'idéologie étant, chez lui, déconstruite et ramenée à l'idée de normes structurantes de l'imaginaire social s'inscrivant selon lui dans l'appareil romanesque (Hamon, 1984) par ses procédés de hiérarchisation des représentations et ceux de l'évaluation textuelle des acteurs selon leur axiologie et leur praxéologie. La possibilité de communiquer l'espace singulier de l'imaginaire à travers la littérature et ce que cette

transmission implique dans le social sont des aspects problématisés chez des philosophes esthéticiens qui s'intéressent aux rapports de l'art avec les perceptions, l'expression et les représentations, comme Nelson Goodman (1992 [1978]) ou Maurice Merleau-Ponty (1969).

Au sujet des travaux critiques sur les œuvres du corpus, la conception du récit comme acte exposé à autrui et celle de l'œuvre engagée reviennent dans les analyses portant sur chaque auteure. Les recherches sur Annie Ernaux repèrent la visée sociale du projet auctorial, décrit le plus souvent comme une démarche donnant voix aux « invisibilisés » de la scène communautaire ou littéraire, notamment les femmes (mères, filles, amantes, écrivaines) (Bozon, 2005; Jordan, 2011; Tondeur, 1999) et les personnes issues des classes populaires (Adler, 2012; Alp, 2013; Boehringer, 2000; Zenetti, 2016; Purdy, 2007). Est également soulevée la question de l'usage de la photographie, réelle ou figurée, et ses répercussions sur la narration et la figuration de l'histoire (Bacholle-Boskovic, 2013; Blatt, 2009; Bliss, 2013; Delvaux, 2006). Cet intérêt dominant laisse entendre le jeu énonciatif par lequel Ernaux mesure les implications pour la figuration de l'histoire des différents médiums de sa transmission. Enfin, la littérature critique sur Ernaux réfléchit à l'écriture comme action (Delvaux, 2002; Yilancioglu, 2009) à partir de l'épigraphe de *L'événement* qu'elle emprunte à Michel Leiris : « Mon double vœu : que l'évènement devienne écrit. Et que l'écrit soit évènement » (dans Ernaux, 2000 : 9). Cette épigraphe révèle que l'auteure a conscience de manier le sens des textes par leur énonciation, laquelle inclut l'évènement signifiant de l'écriture. Les ambiguïtés du monde posées par l'écriture sont aussi reconnues sous la forme de l'incertitude chez Isabelle Charpentier (2006) et par l'expression de « l'effacement du réel » chez Lorraine Day (2005). Ces constats dévoilent que le désir d'authenticité formulé par l'auteure dans ses œuvres, à partir de *La place*, n'équivaut pas à la prétention d'une autorité narrative absolue sur ses récits. Elle invite le lecteur à chercher plus loin ce que les inexactitudes et les incertitudes avouées disent du monde représenté et des limites de sa reproduction dans l'espace textuel et institutionnel de la littérature.

À propos des études sur l'œuvre d'Élise Turcotte, Denise Brassard constate qu'elles sont peu nombreuses malgré l'étendue de sa production, celle-ci comptant sept récits narratifs en prose (conte, nouvelle, récit, roman, journal d'écriture), une dizaine de recueils poétiques,

autant d'œuvres pour la jeunesse et une cinquantaine de contributions artistiques dans des revues ou des ouvrages collectifs (2006b). Brassard relève que Turcotte s'inscrit exemplairement dans le courant des années 1990 que Pierre Nepveu (1995) définit comme celui d'une « nouvelle subjectivité » québécoise, décrite par ce dernier comme une voie de rechange aux thèmes de la migration, du désastre et de la fête (*id.*) qui caractérisent le roman québécois du début des années 1980. Cette association à une sphère plus subjective de la littérature qui se dégagerait ainsi de thèmes sociaux plus en vogue à cette époque m'autorise à associer davantage la démarche de Turcotte à une éthique narrative qu'à un engagement politique. Beaucoup d'analyses critiques abordent aussi la figure renouvelée (positive et centrale) de la maternité dans *Le bruit des choses vivantes* (Poulin, 1991-1992; St-Martin, 1999; Caron, 2002, 2003; Clendinning, 1994). C'est sans doute la raison pour laquelle on situe l'œuvre dans le champ des littératures québécoises féminines, notamment chez Lori Saint-Martin (1999) qui soutient que le personnage d'Albanie dans *Le bruit des choses vivantes* est l'une des premières valorisations de la relation mère-fille plaçant une mère agent au cœur du récit. Il est intéressant de noter que parmi les auteures du corpus, Turcotte est celle que la critique associe le moins souvent à la question de l'engagement, de l'éthique ou de la responsabilité, alors que ses œuvres mobilisent des sujets sociaux qui s'y prêtent d'emblée : la maltraitance des enfants et la monoparentalité dans *Le bruit des choses vivantes*, le viol et le suicide dans *L'île de la Merci* (2001), le deuil, la mort et la manière de les vivre collectivement dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts* (2007) ainsi que le système éducatif et la marginalité des œuvres dans *Le parfum de la tubéreuse* (2015).

Contrairement aux deux autres auteures plus facilement associées à l'engagement, beaucoup d'articles à propos des livres de Turcotte s'articulent autour des particularités énonciatives et figuratives impliquées par sa maîtrise du genre poétique. Cette situation illustre le réflexe d'une critique qui dissocie l'exploration esthétique de l'engagement, qui se rangerait d'un côté discursif plus directement énoncé. Sur la singularité poétique de Turcotte, Corinne Larochelle (1998) observe la thématization de l'image dans *Le bruit des choses vivantes*, introduite par la narratrice comme un médium lui permettant la réappropriation de la réalité qui forge son monde et celui de sa fille. François Paré (2006) perçoit cette stratégie comme une recherche de consensus avec le réel et sa pluralité. Quant à Daniel Laforest, il

n'entend pas l'imprégnation de la poésie dans l'œuvre comme « une praxis du langage, qui fonde le sujet à chaque poème, mais [comme] le produit d'une conscience qui se pose sur le monde et y découpe des objets d'appréciation esthétique » (2006 : 61). Cette remarque alimente ma réflexion sur les modalités d'apparition de l'écriture et du récit dans le texte et sur l'effet de responsabilisation provoqué par l'auteure lorsqu'elle expose son récit comme un événement, ce que réitère Laforest lorsqu'il avance que chez Turcotte, les images de la psyché « surgissent, à l'instar des images du dehors, comme des *événements* » (*ibid.* : 63).

Les critiques de Ken Bugul insistent sur ses thèmes engagés, en y relevant un combat féministe (Díaz Narbonna, 2001, 1998-1999; Hitchcott, 1997), une dénonciation des répercussions du colonialisme à l'époque postcoloniale (Edwin, 2004 ; Mielly, 2002) ou une quête identitaire (Huannou, 2006 ; Malonga, 2006). Ses écrits autobiographiques (*Le Baobab fou* et *Riwan ou le chemin de sable*) attirent l'attention sur cette critique qui s'intéresse davantage aux représentations du monde véhiculées par ses témoignages qu'à son travail narratif. Cette orientation apparaît dans un ouvrage collectif dirigé par Ada Uzoamaka Azodo et Jeanne-Sarah de Larquier, lorsqu'elles signalent l'engagement de l'écriture bugulienne et invitent les chercheurs à élargir sa portée sur une dimension sociopolitique (2009 : 2). Dans cette perspective, plusieurs chapitres cherchent les messages transmis par Bugul (Hubbell, 2009; Brown, 2009). Cette lecture reconduit ce que Justin Bisanswa perçoit comme un mythe figeant le « portrait de l'écrivain en paria, exilée, rebelle, paradoxale, féministe » (2012 : 21), alors que l'écrivaine travaille à nuancer cette image d'une œuvre à l'autre et dans ses entrevues, par lesquelles ses prises de position sur le monde fluctuent sans cesse. Bisanswa souligne que l'articulation entre la poétique et la figure de l'auteure dans *Mes hommes à moi* devrait orienter le décodage d'une auteure qui se porte surtout garante du caractère esthétique de son récit. C'est aussi pour cette raison qu'il est plus pertinent d'analyser l'imaginaire du récit mis en scène dans les œuvres de Bugul d'abord, pour ensuite évaluer si des liens peuvent se tisser avec sa pratique d'auteure, sans voir trop directement le contenu de l'œuvre comme un commentaire sur la pratique d'écriture. Surtout que l'éthique narrative que je reconnais dans l'œuvre de Bugul passe effectivement par des jeux stylistiques et configurationnels qui transmettent des représentations du monde indirectement, avec une polysémie qui empêche

de situer exactement les discours de l'auteure, sans pour autant dissimuler les terrains propices à ses réflexions sociopolitiques.

À la lumière de l'état du champ critique, je constate un intérêt marqué pour l'engagement social et politique chez Ernaux et Bugul, ce qui laisse certaines œuvres ou des parts de celles-ci dans l'ombre : celles plus intimes et poétiques chez Ernaux (*Passion simple*) et celles qui s'engagent davantage dans une démarche esthétisante et fictionnelle chez Bugul (*Cacophonie*). Chez Turcotte, la reconnaissance de son appartenance au domaine poétique a pour effet de réduire les enjeux des expérimentations esthétiques de ses récits narratifs en prose à son affiliation au genre poétique plutôt que d'orienter les chercheurs vers ce que ce type d'énonciation peut dire de son positionnement éthique dans le monde. J'ai donc choisi des œuvres qui mettent en évidence l'ambiguïté de l'engagement que peut prendre le récit quant aux représentations sociales, politiques et historiques qu'il met en circulation. Pour chaque auteure, j'ai sélectionné au moins une œuvre qui s'écarte de la conception du récit comme engagement social (*Passion simple*, *Autobiographie de l'esprit* et *Cacophonie*), parce que ces textes se présentent en surface comme étant refermés sur l'intimité ou parce qu'ils semblent relever davantage d'expérimentations formelles ou d'une fictionnalisation invraisemblable. En comparant ces œuvres à celles qui sont plus facilement entendues comme engagées socialement ou politiquement (*Les années* et *Regarde les lumières mon amour*, *Le bruit des choses vivantes*, *Riwan ou le chemin de sable*), je suis en mesure de mieux délimiter les frontières souvent confondues entre les valeurs véhiculées par l'œuvre, l'engagement de leur auteur et la responsabilité que l'écrivain s'attribue quant aux effets potentiels de son texte dans le monde, souci plus proprement rapporté à l'éthique narrative.

L'intérêt principal de ma recherche est d'effectuer ce pas de côté en empruntant le chemin de l'éthique narrative plutôt que celui de l'engagement littéraire. Malgré la proximité conceptuelle de ces deux voies et même si j'admets m'appuyer sur les travaux de Gefen, de Bouju et de Blanckeman sur l'engagement littéraire, je me garde d'entrer frontalement dans ce champ de recherche pour des raisons qui relèvent de mon engagement éthique de chercheuse. En effet, je souhaite me dégager d'une forme de méprise de l'histoire littéraire. Beaucoup de discours sur l'engagement littéraire contemporain évoquent une nouveauté des

pratiques narratives alors que l'engagement subtil et ambigu par la forme me semble venir de loin et être redevable d'écrivains et de penseurs longtemps marginalisés, notamment les femmes et les populations racisées, qui devaient prendre des détours créatifs pour se faire entendre. Dans l'ouvrage collectif dirigé par Bouju, un seul article porte sur l'œuvre d'une femme, Marguerite Duras. Dans l'ensemble des ouvrages collectifs consultés, plus du trois quarts des chapitres ou des articles portent sur des œuvres écrites par des hommes. Le portrait de ce qui fait figure d'exemplarité sur la question de l'engagement littéraire actuel ne laisse pas imaginer la place des femmes ou des personnes racisées, alors que l'on consacre pourtant à Ernaux et Bugul un ouvrage collectif entier sur la question de leur engagement littéraire. Elles sont donc reconnues comme des auteures engagées, sans que la forme de leur engagement ne s'élève au statut de l'exemplarité pour les théoriciens généralistes. Ce « nouvel » engagement abordé dans l'ouvrage collectif dirigé par Bouju reproduirait-il aussi l'erreur reprochée à Sartre, soit celle de mettre des balises plutôt arbitraires et disciplinairement avantageuses au terme même d'engagement? Il s'agit d'un ouvrage collectif qui ne peut imputer ce défaut à aucun des auteurs individuels, mais il me semble qu'on peut tout de même partir de ce constat pour remettre en question ces biais des études sur l'engagement littéraire aujourd'hui. Les sujets qui y sont développés, comme je l'ai déjà souligné, relèvent le plus souvent d'enjeux très visibles sur la scène sociopolitique médiatisée autrement que par les œuvres littéraires et ces enjeux sortent très rarement du terrain européen et masculin lorsqu'il s'agit de créer un ouvrage théorique qui répertorie des initiatives exemplaires dans le domaine de l'engagement littéraire.

Un paradoxe s'instaure tout de même lorsqu'on remarque, comme l'avance Josias Semujanga, que la critique a encore tendance à affubler l'œuvre africaine d'un devoir de mémoire pour les réalités sociales et politiques difficiles de ses contemporains, comme si l'œuvre ne servait que de discours engagés sur la scène politique pour ces écrivains, alors que ceux-ci n'étaient pas représentatifs des poétiques contemporaines plus générales. Le projet « Écrire par devoir de mémoire » du festival Fest'afrika de Lille en est un bon exemple. Face au silence des écrivains par rapport au génocide Rwandais, les responsables du festival ont organisé en 1998 une résidence d'écriture intensive pour que les écrivains créent une œuvre qui réparerait ce silence. C'est comme si certaines littératures n'avaient pas accès au

ludisme et au jeu formel de l'auteur européen d'après-guerre et devaient absolument se positionner sur les enjeux politiques les entourant, et ce, de manière assez claire pour être compréhensibles. Je pense notamment à Boubacar Boris Diop, auteur sénégalais qui a publié *Murambi. Le livre des ossements* (2000) pour répondre à cette commande. Il met en scène différentes voix et divers témoignages pour tenter de raconter le génocide rwandais à travers plusieurs points de vue, en étant assez sensible à son ancrage dans une histoire lointaine et ses enjeux plus émotifs (personnels, familiaux). Or, même si beaucoup d'ambiguïté demeure dans ce roman, le lecteur assidu de l'auteur aura rapidement compris la teneur beaucoup plus discursive de cette œuvre moins innovante du point de vue formel que ses précédentes, notamment *Le cavalier et son ombre* (1997) ou *Le temps de Tamango* (1981), plus métaphoriques et intertextuelles, avec des enchevêtrements d'histoires, des épisodes de folies énonciatives et une déroute provoquée chez le lecteur, traits empêchant une lecture univoque.

On peut d'ailleurs se demander si l'engagement par la forme est une nouveauté. Dans *La pensée féministe noire* (2016 [1990]), Patricia Hill Collins soutient que la parole et les prises de position des femmes noires américaines s'élaborent depuis longtemps en dehors des systèmes universitaires et intellectuels de la pensée, empruntant des voies plus populaires de transmission en raison de leur non-accessibilité à l'éducation ou aux postes autoritaires, contribuant à l'invisibilisation de leur pensée. Sur ce point, elle explique ceci : « Historiquement, la majeure partie de la tradition intellectuelle des femmes noires relève d'autres institutions que l'université. Par exemple, la musique des chanteuses de *blues* noires issues de la classe ouvrière durant les années 1920 et 1930 est souvent perçue comme un lieu important de développement de cette tradition en dehors du monde universitaire (Davis 1998) » (2016 : 56). Hill Collins précise également qu'« un mode de suppression plus récent consiste à incorporer, changer et par conséquent dépolitiser les idées féministes noires. La popularité croissante du postmodernisme dans les universités étasuniennes dans les années 1990, principalement en critique littéraire et en études culturelles, crée un environnement où l'inclusion symbolique se substitue aux changements substantiels » (*ibid.* : 42). Je constate que les œuvres écrites par des femmes noires sont souvent analysées sous le prisme du devoir d'engagement ou de témoignage sur le social. Les jeux formels de ces romans sont rattachés à une caractéristique sociale qu'ils éclaireraient. Pourtant, dans les

ouvrages portant sur l'engagement littéraire, les œuvres écrites par ces femmes restent invisibilisées. Étant consciente de cette situation, je me trouve dans une posture inconfortable : dois-je reproduire cette vision réductrice qui semble pourtant pertinente pour mon analyse des œuvres ou détourner la question, ce qui contribuera encore une fois à invisibiliser la participation de femmes noires aux mouvements littéraires contemporains?

Ma réponse a d'abord été de préférer au terme d'engagement celui d'éthique narrative. En évitant le terme d'engagement, je contourne surtout le bagage politique qui l'accompagne et l'imaginaire collectif qui entoure sa pratique. J'ai ensuite choisi de donner une visée méthodologique à ma thèse. Mon coup de force est sans doute d'élaborer une méthodologie adaptée aux réflexions théoriques accompagnant les questions de l'engagement et de l'éthique dans la littérature et de traiter en même temps d'une poétique assez caractéristique des œuvres contemporaines d'expression française à partir d'œuvres de femmes de trois univers différents, sans les rattacher spécifiquement à une situation de genre ou géopolitique. Je laisse les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul me guider dans l'exemplification d'une forme d'éthique narrative qui se lit à même le travail figuratif et narratif de chaque œuvre, sans chercher à généraliser leur éthique narrative à un ensemble. L'élargissement de leur éthique narrative à un champ littéraire plus vaste resterait une piste intéressante à investir, tout comme la question de savoir si des contingences liées aux rapports de domination genrés, racisés, postcoloniaux et socioéconomiques vécus ont influencé le type d'éthique narrative pratiquée par ces auteures. Quelques analyses textuelles se permettront d'effleurer ces enjeux lorsqu'ils se manifesteront plus clairement, mais il s'agira alors d'explorations qui répondront moins frontalement aux desseins de la thèse.

Puisque ce qui a retenu mon attention reste les figurations ambiguës du récit et la manière par laquelle elles se lient à la pratique narrative des auteures, je dois exposer ce que j'entends par le terme d'ambiguïté. Dans son essai philosophique *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947), Simone de Beauvoir conçoit l'ambiguïté comme un point constitutif de la subjectivité. Elle explique que le sujet humain est constamment confronté à cette situation : « sujet souverain et unique au milieu d'un univers d'objets, voilà qu'il le partage avec tous ses semblables; à son tour objet pour les autres, il n'est dans la collectivité dont il dépend

rien de plus qu'un individu » (de Beauvoir, 1947 : 11-12). Autrement dit, la philosophe ne peut concevoir une souveraineté totale de l'humain, car si ce dernier est unique en son genre, son incarnation dans le monde le déterminera tout de même comme objet aux yeux de ceux auxquels il sera exposé malgré lui. Il n'a donc pas la pleine liberté de sa définition, qui dépendra aussi du regard des autres auquel il ne peut pas échapper. Il sera toujours obligé de se redéfinir en fonction des individualités qu'il rencontre et qui l'obligeront à se repositionner chaque fois. La condition ambiguë de l'humain dépend ainsi d'une forme d'imprévisibilité de son développement à venir, lequel s'inscrit dans un horizon collectif indéterminable, composé d'interrelations qui découlent le plus souvent du hasard. De plus, l'ambiguïté conçue dans une perspective plus linguistique dépend en grande partie de l'immatérialité du langage et de son caractère essentiellement symbolique, qui font aussi en sorte qu'un individu ne peut jamais s'assurer de l'exactitude de la correspondance entre sa compréhension d'un concept, d'un énoncé ou même d'un récit, par rapport à la compréhension de celui qui les a créés ou d'un autre destinataire qui les reçoit. De Beauvoir prescrit alors à l'humain de surmonter ce malaise constitutif d'une identité jamais fixée, malaise qui se rapporte souvent dans les travaux contemporains au concept de vulnérabilité, en assumant l'ambiguïté de sa position sociale, de son identité et de ses actions, et en acceptant de les rejouer constamment par ses discours et par ses actes. De Beauvoir considère cette attitude comme une éthique à adopter, à la manière d'un guide pour orienter les actions commises par l'individu dans le monde, sachant que leurs effets ne seront jamais entièrement et définitivement prévisibles.

L'éthique n'est pas ici conçue comme une caractéristique permanente normativement définie. Si on la transpose dans un cadre littéraire, il ne s'agit pas de donner une liste de critères universels permettant de juger de la qualité morale d'une œuvre de manière normative. L'éthique relèverait plutôt, comme je l'entends dans la thèse, d'une attitude adoptée et choisie par l'écrivain pour guider son acte auctorial, en conscience de son inscription ambiguë dans l'espace social. Cette ambiguïté provient surtout des caractères différé, intransitif et interrelationnel de l'œuvre littéraire, celle-ci ne communiquant jamais un discours directement puisque les temps du producteur et du récepteur ne sont pas contigus. Il ne s'agit donc pas pour moi de réfléchir aux caractéristiques d'œuvres pouvant être qualifiées comme « éthiques », mais plutôt d'interroger les manières de décoder, à partir de

l'œuvre, une éthique singulière que se donnerait son auteur pour la pratique de son art, laquelle s'inscrit toujours dans un ordre relationnel ambigu qui appelle la réflexion éthique.

Une conception semblable, toujours centrée sur l'ambiguïté, est avancée par la philosophe américaine Judith Butler dans *Le récit de soi* (2007 [2005]), lorsqu'elle soutient que la responsabilité de l'énonciateur d'un récit ne serait pas de l'ordre d'un engagement envers la véracité, mais plutôt de l'ordre de l'*exomologesis*, soit la « façon pour le soi d'apparaître à l'autre » (*ibid* : 113). Selon elle, l'individu est responsable de la rationalité qu'il choisit de mettre de l'avant pour organiser et conceptualiser son récit, exposant à celui qui le reçoit la valorisation d'une forme de savoir au détriment des autres. Lorsque j'évoque l'éthique de la responsabilité qui émerge de la figuration ambiguë de différents types de récits dans les œuvres du corpus, je suggère ainsi qu'il s'agit d'une stratégie narrative qu'adoptent les auteures afin d'exposer aux lecteurs le caractère essentiellement ambigu de tout récit, incluant le leur, afin d'assumer le caractère potentiellement objectivant de leur propre récit sans pour autant cesser d'en produire et, surtout, sans chercher à convaincre de leur autorité.

Il est à noter que l'usage du terme de « morale » chez de Beauvoir et d'« éthique » chez Butler n'implique pas de décalage quant au sujet de leurs propos. Guy Durand explique que ces termes étaient encore synonymes jusqu'à Kant : le premier provenant du latin et le deuxième du grec ancien, ils s'occupaient de « mœurs, conduite de la vie, règles de comportement » (2005 : 82). Durand souligne qu'avec l'usage, ces termes ont pris deux directions : la morale est souvent entendue comme une prescription normative se rapprochant de la déontologie et l'éthique se rattacherait plutôt à une démarche de questionnement plus flexible quant à l'établissement des règles de vie à adopter. L'éthique aurait conservé l'idée de s'appliquer à des conduites et des comportements. Pour cette raison, je favorise ce mot, sans évacuer les travaux qui utilisent le terme de morale comme synonyme.

Trois grandes étapes de recherche ont été menées et correspondent au fil argumentatif suivi pour la présentation des données. La première partie de la thèse expose ainsi les repères conceptuels et méthodologiques à considérer avant d'entrer dans l'analyse figurale des récits. Je valide d'abord le fait qu'on puisse aborder la question de l'éthique auctoriale dans le

contexte littéraire actuel, qui tend souvent plus à séparer la personne de l'auteur des instances narratives et énonciatrices qui se repèrent dans ses œuvres. Le premier chapitre expose ainsi les manières de concevoir l'éthique littéraire selon les disciplines de la philosophie et de la littérature, les dangers de rapporter les analyses éthiques à un procès d'intention de l'auteur et le type spécifique de responsabilité impliqué par l'activité littéraire. J'insisterai sur les limites de la prise en charge d'une forme d'engagement de la part de l'auteur dans le contexte de production de son œuvre, tout en refusant de pratiquer une « ventriloquie » critique qui attribuerait une intentionnalité aux textes plus qu'aux auteurs qui les produisent. Sans nier la part de fictionnalité de chaque œuvre et la distance entre l'auteur et sa figure, je montrerai qu'une forme de responsabilité sociale s'envisage et se lit dans le travail formel des textes et la répétition de motifs d'œuvres en œuvres.

Le deuxième chapitre établit ce qu'on peut entendre par le concept de récit, puisque mon analyse cible précisément les figures du récit. Je dresserai un panorama de ce qui a pu être entendu comme un récit ces dernières années, conceptions qui sont en mesure de marquer l'imaginaire de chaque écrivaine et d'imprégner les récits qu'elles mettent en scène. Je montrerai que le récit s'entend de plus en plus, autant chez la critique que dans les œuvres étudiées, de manière processuelle, interrelationnelle et dynamique, notamment avec les théories de l'énonciation et de la performativité, cette dernière considérant par exemple que tout un récit de soi peut se dégager d'une gestuelle quotidienne qui pourtant n'a pas l'ambition de créer cet effet de récit (Butler, 2007 [2005]). Cette approche m'autorise d'ailleurs à identifier des figures de récit là où celles-ci restent plutôt indicelles ou suggérées, ce que j'illustrerai à l'aide d'exemples tirés des œuvres.

La deuxième étape consistait à repérer et à organiser entre elles les différentes figures de récit dans les œuvres, pour dégager un imaginaire du récit. Puisque une conception semblable des types de récit, de leurs effets et de leur valorisation ou leur (dé)valorisation dans le système de chaque œuvre se recoupe chez les trois auteures, j'ai choisi de présenter trois figures de récit qui apparaissent dans l'ensemble du corpus. J'ai porté attention aux modalités d'apparition des figures, à leurs traits caractéristiques, aux médiums privilégiés de leur transmission, mais plus précisément, aux effets interrelationnels typiques que ces récits

imaginés engendrent entre les énonciataires et les énonciateurs des univers textuels et à la part d'intentionnalité et de responsabilité qui est attribuable à l'un et à l'autre. J'évalue ensuite le commentaire métatextuel qui se dessine souvent par ces figurations. Trois figures principales du récit seront présentées dans les chapitres 3, 4 et 5 : le « récit-exposé », le « récit-imposé » et le « récit-suggéré ». Je montrerai qu'un système de valeurs s'établit entre ces figures et qu'à chacune sont associés plus précisément une instance narrative responsable de sa formation (énonciateur, énonciataire ou les deux), une caractéristique de la communication ambiguë (différée, interrelationnelle ou intransitive) et un trait du récit tel que défini au deuxième chapitre (processuel, interrelationnel et dynamique).

Le chapitre 6 constitue la dernière partie, qui rassemble pour chaque auteure les grandes lignes du rapport qui s'instaure entre les figurations du récit dans leurs œuvres et leur propre production narrative, en regard de l'ensemble de leur parcours auctorial. Je m'interroge surtout sur la possibilité de dégager les grands traits de l'éthique narrative de chacune à partir de l'analyse figurale effectuée. Pour ce faire, je me suis inspirée des études posturales de Jérôme Meizoz (2007; 2011), qui permettent de dégager la « posture littéraire » à l'intersection de la trajectoire sociale et culturelle des auteurs et de la composition de leurs œuvres. Je ne dresserai pas le portrait des champs littéraires des trois auteures, mais je retiens des études posturales, comme je l'ai déjà mentionné, leur manière de situer la démarche d'un auteur en regard du long parcours littéraire qu'il entreprend, en insistant sur travail formel et énonciatif de l'œuvre et les repositionnements des auteurs d'une œuvre à l'autre.

PARTIE I

L'éthique dans la littérature contemporaine : lieux, légitimité et questions de méthode

L'éthique s'impose peu à peu comme une préoccupation littéraire contemporaine, chez la critique comme chez l'écrivain. Ce dernier la mobilise dans les thématiques de ses textes, dans ses jeux métatextuels ou autoréflexifs ainsi que dans le paratexte et le péri-texte de ses œuvres. Il est surprenant de constater que bien peu de recherches d'envergure ont eu comme ambition d'évaluer les enjeux du croisement entre l'éthique et la littérature et de réfléchir sur la légitimité des questionnements alors engagés. L'état du champ laisse voir quant à lui un manque d'outils interprétatifs capables d'orienter l'analyste de manière rigoureuse sur la question de l'éthique littéraire sans le renvoyer au procès moral de l'œuvre : est-ce qu'une œuvre va trop loin; l'œuvre peut-elle se permettre de représenter n'importe quelle situation; le texte met-il en scène de manière adéquate telle ou telle minorité; l'œuvre mobilise-elle trop de stéréotypes; etc.? Les jugements qui permettraient de statuer sur ces questions relèveraient le plus souvent de paradigmes institutionnels et sociaux, qui découleraient eux-mêmes d'un inconscient partagé collectivement, sans pour autant qu'un travail fin du médium littéraire et de son fonctionnement soit pris en compte dans la production discursive de l'œuvre. Sur ce point, je montrerai dans le premier chapitre comment les ouvrages qui traitent frontalement de l'éthique littéraire ne la définissent pas explicitement et comment les différentes contributions renferment deux défauts principaux : un manque de considération pour la question de l'intention de l'auteur et une hiérarchisation disciplinaire favorisant l'utilisation de l'œuvre littéraire à des fins d'exemplification philosophique.

Afin de clarifier ce que pourrait être l'éthique littéraire, je m'appuierai notamment sur une lecture du récent ouvrage collectif dirigé par Sandra Laugier, *Éthique, littérature, vie humaine* (2006), qui est le plus complet et le plus utile sur le sujet. Il regroupe des auteurs œuvrant davantage en philosophie (Cavell, Canto-Sperber, Nussbaum, Bouveresse, Descombes), perspective disciplinaire qui se laisse lire notamment à travers la plus grande abstraction des recherches menées, lesquelles conceptualisent l'éthique en général sans s'attarder sur ce que la littérature peut impliquer quant à sa définition. Les œuvres littéraires servent d'exemples par les thématiques qu'elles développent ou sont perçues comme des

médiums pédagogiques pour communiquer ou approfondir les dilemmes moraux et la complexité de leur résolution. Sont d'ailleurs mis de l'avant les canons littéraires (Joyce, Huxley, Poe, Emerson, Descartes, Camus), choisis comme terrain d'entente pour exprimer le point de vue des chercheurs à propos de l'apport potentiel du littéraire sur des questions éthiques générales. Est largement entendu que les idées peuvent être développées plus librement dans la littérature que dans les textes philosophiques argumentatifs et rationnels, et que l'œuvre de fiction peut faire vivre des dilemmes moraux à un lecteur à travers l'imaginaire sans impliquer la pression morale qu'exigerait pour lui la concrétisation de la situation imaginée. En regard de l'état des lieux que j'étayerai, j'avancerai que les recherches contemporaines sur l'éthique littéraire approchent l'œuvre selon une perspective thématique et s'intéressent à elle en raison des représentations du monde qu'elle formule. Elles ne s'attardent pas assez ni sur les moyens de cette représentation, soit sur la narration proprement dite, ni sur ce que les choix discursifs et figuratifs signifient quant à la proposition de l'histoire racontée en fonction des contextes culturel et social qui l'accueillent.

Deux dossiers de revues littéraires québécoises se sont intéressés à la question : celui d'*Études littéraires* intitulé « Éthique et littérature », dirigé par Liesbeth Korthals Altes (1999), ainsi que celui d'*Études françaises*, « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience », dirigé par Maïté Snauwaert et Anne Caumartin (2010). Ces dossiers mettent en lumière quelques dérives moralisantes des critiques éthiques de la littérature et suggèrent des voies à investir. Liesbeth Korthals Altes et Isabelle Daunais soulignent notamment le défaut d'une approche répandue consistant à adopter le prétexte d'une analyse de la moralité de l'œuvre afin de l'ériger en succès institutionnel. Par exemple, une œuvre qui mettrait en scène des personnes défavorisées trop peu représentées par la littérature pourrait obtenir un succès médiatique immédiat en raison de cette seule caractéristique, sans égard pour la qualité de la narration et le travail textuel du thème, lesquels pourraient, dans les faits, véhiculer des stéréotypes sur les groupes qu'ils représentent. Malgré tout, plusieurs contributions figurant dans ces dossiers de revue ne dépassent pas l'identification d'un thème qui constitue un paradigme moral afin de déterminer qu'une œuvre mobilise des questionnements éthiques, ce qui renforce la nécessité

de documenter et d'expérimenter davantage les méthodes d'analyse de l'éthique dans les œuvres afin de mieux outiller la critique à cet effet.

Dans cet ordre d'idée, je développerai l'effet de miroir renversé que j'ai constaté quant aux habitudes des études philosophiques et littéraires sur la question. Du côté des philosophes étudiés, la définition de l'éthique est plus systématiquement évoquée alors qu'un silence plane sur les spécificités du médium littéraire comme lieu d'investissement d'une réflexion dans ce domaine. Ces chercheurs justifient trop peu le lien qu'ils établissent entre leur conception de l'éthique et les œuvres littéraires choisies pour alimenter leurs travaux. Quant aux travaux littéraires abordés, ils précisent rarement le concept d'éthique et ont tendance à le solliciter lorsque des œuvres étudiées – pour toutes sortes d'autres problématiques – mettent en scène des conflits de valeurs se manifestant dans l'intrigue ou lorsque leur propos heurte les lieux communs par les scandales ou les polémiques qu'ils provoquent. Ce survol des approches courantes sur l'éthique dans le domaine littéraire me permettra d'éviter autant que possible les creux conceptuels ou la tendance à faire dominer un champ de la recherche au détriment de l'autre. Le premier chapitre constitue ainsi un état de la question sur le cadre conceptuel adopté. Il offre un panorama des différentes approches employées lors des analyses littéraires portant sur l'éthique : l'œuvre exemplaire, l'œuvre comme moteur de réflexion et d'empathie, l'œuvre comme discours social, l'œuvre comme outil de moralisation, l'œuvre comme action. Je m'attarderai sur le retour d'une perception de la littérature comme moyen d'action dans la collectivité depuis les années 1980-1990.

Le premier chapitre se clôturera ainsi sur le constat de l'absence d'une figure majeure sur le terrain de l'éthique littéraire : l'auteur. Je proposerai de la réanimer en posant la question du type de responsabilité que l'écrivain est en mesure d'exercer compte tenu de la nature de l'échange impliqué par le médium littéraire contemporain qu'il investit. J'entends montrer que les recherches qui lient la réflexion éthique aux études littéraires gagneraient à concevoir l'éthique non pas comme une qualité intrinsèque et normative de l'œuvre et des valeurs qu'elle véhicule, mais davantage comme une forme de posture littéraire au sens où l'entend Jérôme Meizoz (2007; 2011), c'est-à-dire un positionnement à la fois choisi et attribué à l'auteur dans l'univers culturel et social qui est le sien, posture qui se déploie à

l'intersection des éléments internes de l'œuvre, mais aussi à partir de ses mises en scène publiques par l'auteur, par les instances de sa promotion et par ses critiques.

Dans une perspective méthodologique, le deuxième chapitre propose un survol des définitions et des conceptions du récit, notamment parce que c'est sa figure que j'ai investiguée. J'expliquerai les indices qui m'ont permis de reconnaître des figures de récit potentielles dans les œuvres du corpus. Je montrerai qu'à partir des schémas plus universaux que tentaient d'établir les formalistes russes pour définir le récit et le distinguer des autres formes de discours, les études littéraires et les œuvres contemporaines semblent en adopter une définition plus large. Elles le voient comme un processus interactif et dynamique plutôt que comme un objet. C'est à partir de la conception du récit comme action d'une schématisation narrative que je m'autorise à identifier des figures de récit à travers plusieurs formes qui apparaissent dans les univers textuels : presse, télévision, radio, journal intime, album photo, etc. De plus, cette vision d'un récit processuel, dynamique, interactif et ouvert permet de proposer que l'éthique narrative d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul puisse transiter par la figuration métonymique des récits conçus comme potentiels acteurs du social. J'illustrerai que la plupart des figures de récit sont construites autour de l'interrelation qui se trame entre un énonciateur et un énonciataire et autour de la responsabilité de l'effet du récit qui incombe plus à l'un qu'à l'autre. Ce récit de plus en plus dessiné comme un acte social interrelationnel dans les œuvres contemporaines me permet de situer mes réflexions sur le lieu de l'éthique en littérature en cet endroit même de l'activité qu'est celle de la production d'un récit, laquelle est prise en charge par un auteur que je refuse d'exclure de la réflexion, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres qui interrogent elles-mêmes les potentialités et les responsabilités du récit par différentes questions manifestes. Comment diffuser un récit lorsque nous ne savons pas comment il sera reçu? Comment se protéger des récits qui nous blessent ou qui nous effraient? Comment s'assurer que le destinataire comprendra bien l'intention d'un récit que nous créons ou que nous acceptons de relayer? Comment gérer un récit que nous produisons malgré nous, comme celui que notre manière d'agir projette sur autrui? Voici autant de questions que posent les œuvres au récit et à sa pratique.

CHAPITRE 1 – Panorama d'une éthique littéraire sans agents

L'œuvre lue comme la confession irréprouvable de l'inconscient masquée par le style, et non pas comme un récit choisi et orienté vers le dehors par un travail, perd toute sa force de rencontre avec l'interlocuteur qui porte désormais des gants stériles pour tourner les pages (Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, 2001 : 46-47).

À la fin des années 1990, Liesbeth Korthals Altes (1999) mettait en garde contre la tendance moralisatrice des études sur l'éthique dans le champ littéraire. Isabelle Daunais (2010) réitère cet avertissement lorsqu'elle remarque que les critères à partir desquels les critiques qualifient l'éthicité d'une œuvre découlent ultimement d'un jugement normatif sur ce que devrait être une « bonne » littérature, laquelle devient synonyme de littérature « adéquate » quant à ses manières de représenter le monde. Sur ce point, Daunais montre que ce qui consistait en une approche critique d'analyse textuelle chez Nussbaum (*Love's Knowledge*) ou chez Ricœur (*Soi-même comme un autre*) entre les années 1980 et 1990 glisse maintenant vers la qualification normative d'un type de représentation du personnage marginalisé dont l'auteur prendrait maintenant soin : « ce qui distingue [...] ces écrivains, c'est, chez un bon nombre d'entre eux, l'instauration d'un certain rapport entre l'auteur et ses personnages, un rapport [qui] est au cœur de la littérature donnée comme éthique et qui porte sur la façon dont sont recherchés ce qu'on peut appeler des mondes protégés » (Daunais, 2010 : 66). Ces mondes protégés seraient des espaces fictifs dans lesquels les personnages, souvent ceux marginalisés dans la société réelle, ne risqueraient plus d'être contredits ou attaqués en étant ramenés à la mémoire ou à l'avant-scène. Daunais donne l'exemple des « vies minuscules » qui ne sont pas évoquées dans les livres d'Histoire et que Pierre Michon rend visibles dans ses œuvres. Elle note que les auteurs font alors de ces personnages des types souvent vidés de substance, soit « des objets de conscience [...], conçus non comme des créatures indépendantes livrées au monde et à ses hasards, mais comme des êtres pris en charge par la pensée d'un tiers et protégés du monde par cette pensée » (*id.*). Daunais observe d'ailleurs que l'ambiguïté des personnages et la complexité de leur parcours sont exclues des œuvres dites éthiques, qui privilégient plutôt les valeurs d'adéquation et de confort qui permettent de prouver ou de convaincre de l'existence passée des oubliés mis en scène et de l'importance du geste qui les sort de l'ombre. Elle constate dès lors un paradoxe puisque l'auteur retire ainsi à ses personnages la complexité qui

permettrait de les appréhender comme des personnes libres et véritables, érigeant surtout en principe éthique ultime l'« acte de remémoration » (*ibid.* : 68) qui est finalement le sien. Ce geste engendre pour les personnages une « forme de violence, celle qui leur est faite de ne pouvoir exister autrement que dans la perception d'autrui » (*id.*). L'analyse de Daunais permet de rester attentif à l'association laxiste entre la représentation d'un type de personnage marginalisé et vulnérable et la caractérisation d'une œuvre comme relevant de l'éthique.

À titre d'exemple, dans un article où il promeut le développement d'outils analytiques pour penser la sémiotique narrative autrement que par le rapport entre l'action et l'intention d'un personnage, Nicolas Xanthos (2006) insiste sur le fait que le récit se décline parfois à travers une logique narrative axiologique. Xanthos prend appui sur l'exemple d'un personnage vulnérable et marginal, celui de Meursault dans *L'Étranger* de Camus, afin de montrer que les différents regards qui sont posés sur lui pour le décrire forment dans l'ensemble de l'œuvre « une fable sur les modalités d'exercice du jugement moral, sur la difficile, voire impossible adéquation de ce jugement [...] et de l'action vécue dont il doit rendre compte [...], sur la fin d'un système d'interprétation de l'action humaine, sur l'hétérogénéité fondamentale d'une perspective chrétienne et d'une perspective existentialiste/sensualiste » (2006 : 186). C'est évidemment parce que la narration de *L'étranger* s'organise autour de jugements sur l'action plutôt que sur l'action en tant que telle que Xanthos considère le roman dans une perspective axiologique. En effet, le personnage antipathique de Meursault se déploie à partir des jugements qui sont portés sur lui et n'a pas vraiment de conscience propre dans l'univers textuel. Xanthos précise que l'objectif du développement d'une sémiotique axiologique serait d'analyser non pas les valeurs dans les récits, mais celles qu'engendre leur structuration. Il me semble ainsi sortir en partie d'une association de l'œuvre à l'éthique en regard de l'identification d'un monde protégé créé par l'auteur pour son personnage, puisque la composition de l'œuvre n'assure en fait aucune représentation certaine et confortable de ce personnage qui, au contraire, semble encore plus marginal à la fin du récit. La démarche de Xanthos se distingue de la mienne en ce que les œuvres qu'il choisit pour décliner sa méthode d'analyse (*Les liaisons dangereuses*, *L'étranger*) sont montrées comme exemplaires justement parce qu'elles sont traditionnellement associées aux questions de l'éthique et des valeurs considérant qu'elles

ont beaucoup dérangé une vision des bonnes mœurs à l'époque de leur publication. Xanthos formule également le caractère éthique de l'œuvre par rapport à ses critères internes puisqu'il avance que le récit est soit axiologique, soit actionnel, mais qu'il ne peut pas relever des deux logiques narratives en même temps. Or, l'hypothèse du présent chapitre, qui modèle la thèse dans son ensemble, soutient que l'éthique n'est pas un qualificatif de l'œuvre littéraire, mais qu'elle dépend plutôt de l'action de l'auteur qui la crée, action qui se lit dans l'œuvre, mais qui entre surtout en rapport avec la société réelle au moyen de cette œuvre.

Par un survol de travaux philosophiques ayant réfléchi à la question de l'éthique dans les œuvres, j'entends montrer comment la définition même de l'éthique dans les travaux littéraires manque pour conduire une analyse approfondie de ce sujet dans le domaine culturel. Puisque le contexte d'incarnation des œuvres dans l'espace contemporain prône à nouveau la conception de l'œuvre comme une forme d'action sociale depuis les années 1990, je proposerai aussi d'interroger l'absence de la personne de l'auteur dans l'équation formulant cette problématique spécifique. Pour échapper à la tendance permettant de qualifier une œuvre comme étant « éthique », synonyme ici de « bonne », je veillerai à réintégrer dans le schéma des interrelations entre l'éthique et le littéraire la figure de l'auteur, voire sa personne. Consciente des dangers associés à la question de la personne de l'auteur dans l'interprétation des œuvres littéraires, je m'inspirerai des travaux de la sociologie littéraire lorsque je considérerai cet agent comme une figure dynamique, polysémique, sur laquelle nous n'avons qu'une prise partielle et non permanente, qui s'ancre à travers des analyses longitudinales complexifiant et nuanciant le sens à interpréter de l'action principale de cet agent dans le monde : l'écriture d'œuvres littéraires et leur mise en circulation dans l'espace social. Dans un même temps, j'exposerai comment les théories américaines de la performativité ouvrent une voie féconde pour repenser la part de responsabilité spécifique revenant à l'auteur dans un contexte contemporain qui lui redonne peu à peu sa consistance sociale, sans pour autant assujettir sa pratique artistique et la production qui en découle aux contingences de la vie sociopolitique dans laquelle il baigne.

La dissémination éthique

Mes recherches se déclinent autour d'une interrogation principale : comment peut-on aborder la question de l'éthique dans le domaine spécifique du littéraire? Plusieurs philosophes mobilisent des œuvres afin d'illustrer ou d'éprouver de manière moins abstraite leurs théorisations. Ils se demandent parfois en quoi les savoirs philosophiques ou les réflexions morales dont ils sont experts sont en mesure d'aider le littéraire dans ses interprétations. Sandra Laugier ouvre son ouvrage collectif *Éthique, littérature, vie humaine* (2006), en présentant ainsi la question directrice : « Qu'est-ce que la littérature a à apporter à la philosophie morale – exemples, éducation, histoires édifiantes? Inversement, la philosophie morale peut-elle nous donner accès aux contenus moraux des œuvres littéraires, dégager les connaissances morales ou des jugements moraux qui en seraient partie intégrante? » (2006 : 1) Avançant une certaine parité dans le traitement des apports relationnels de l'une ou de l'autre des disciplines, la description des contributions retenues dans l'ouvrage illustre une prédominance de la sphère philosophique. Dans l'ensemble, Laugier promet une conception du littéraire qui nuancerait les constructions théoriques de l'éthique, qui ferait vivre des sentiments moraux aux lecteurs et qui les inciterait à réfléchir aux difficultés de l'entendement humain. Elle soutient qu'« il y a bien une véritable éducation, en un sens non moralisateur ni édifiant et pourtant moral, qui est apportée par la lecture » (*ibid.* : 11) et elle explique que la littérature modifie ce que nous comprenons par la « rationalité morale » (*ibid.* : 9). Le dessein entendu de ne pas hiérarchiser les disciplines tend la plupart du temps à un assujettissement du littéraire au philosophique, témoignant du difficile terrain que constitue la réflexion sur l'éthique dans le champ littéraire.

En contrepartie, la plupart des chercheurs littéraires qui s'intéressent à l'éthique ne s'emploient pas à la définir. Cette situation semble dire de ce concept qu'il en est un « convenu », alors qu'un examen des différents travaux à ce sujet montre que les chercheurs s'engagent dans différentes directions quant à ce terme auquel ils attribuent le plus souvent une auréole de bonté. Pour les tenants de ce point de vue, l'œuvre éthique est moralement bonne, donc à promouvoir dans le social. L'éthique serait ainsi conçue comme une étiquette, utilisée à toutes les sauces afin de légitimer toutes sortes de lectures ou pour édifier la mise en lumière par les auteurs de personnages souvent exclus des débats sociaux. Le problème

repose sur le fait que ce que les uns conçoivent comme un élément manifeste de bonté peut être interprété par les autres comme signifiant l'inverse. C'est cet enjeu qu'éclaire Daunais lorsqu'elle explique que les valeurs de confort et de validation servant à créer des « mondes protégés » pour les marginalisés de l'Histoire favorisent surtout leur remémoration par l'auteur, qui détermine lui-même la valeur éthique de ce geste. Pour Daunais, cette entreprise engendre à son tour une forme de violence en réitérant l'impossibilité effective pour ces personnages marginaux de trouver dans l'œuvre une quelconque consistance qui les ferait ressembler à des personnes réelles, lesquelles vivent des contradictions et des ambiguïtés exclues des mondes protégés. Cet exemple illustre l'irréductibilité du terme « éthique » à un caractère intrinsèque et immuable de l'œuvre dite « bonne » ou socialement adéquate, ce jugement découlant d'un acte moralisateur plutôt que d'une réflexion éthique.

Confrontée aux revers de la popularité envahissante de l'utilisation du terme « éthique » dans les médias de masse ainsi que dans l'espace public en général – à titre d'exemple peuvent être évoquées la valorisation de certaines connaissances au détriment des autres ou la légitimation aveugle de traitements ou de recherches scientifiques sous la bannière de l'éthique –, la Commission de l'éthique en science et en technologie du Québec a réalisé une section informative sur son site Internet qui éclaire la différence aujourd'hui marquée entre l'éthique et la morale en terrain québécois⁹. Même si les deux termes se rapportent étymologiquement aux mœurs, soit aux règles comportementales relevant des codes sociaux en vigueur dans un contexte donné, la morale est plutôt associée à son caractère religieux. Si la morale est conçue comme se rattachant à des valeurs admises socialement pour juger du bien ou du mal, l'éthique découlerait plutôt de l'argumentaire qui se cache derrière l'érection de certaines valeurs au rang de la moralité contre d'autres. Cet argumentaire provient d'un processus réflexif qui ne se termine jamais tant que nos actions demandent qu'on juge de leur bien-fondé. La Commission de l'éthique en science et en technologie du Québec distingue diverses sphères investies par les penseurs de l'éthique.

⁹ Vous trouverez ces informations sur leur site Internet : <http://www.ethique.gouv.qc.ca/fr/ethique/quest-ce-que-lethique/quelle-est-la-difference-entre-ethique-et-morale.html> (consulté le 20 février 2017).

L'éthique normative et la métaéthique proviennent de démarches plus philosophiques et réfléchissent davantage à ce qui fonde l'établissement de valeurs morales partagées socialement et orientant par le fait même l'action collective. L'éthique appliquée est la conception qui circule davantage dans la sphère contemporaine et qui contribue à sa popularisation. Plutôt que de penser de manière abstraite les fondements moraux d'une société, elle réfléchit aux dilemmes soulevés dans des situations concrètes rencontrées dans un contexte précis. À titre d'exemple, la bioéthique s'occupe d'enjeux liés aux domaines de la santé et s'est implantée institutionnellement dans les réseaux de la santé québécois par la création de comités d'éthique, de postes d'éthiciens qui les supervisent et de programmes de formation pour les préparer à l'emploi. Le processus de réflexion est la plupart du temps engagé en fonction d'une décision concrète à prendre dans une situation donnée, mécanisme décisionnel que tente d'alimenter l'éthicien en mettant en place des outils permettant aux partis impliqués de dialoguer ensemble. L'objectif est de poser un regard plus éclairé sur la décision idéale à prendre dans un contexte d'ambiguïté ayant appelé la réflexion éthique.

L'éthique se rapporte ainsi davantage à un parcours réflexif, visant l'action concrète ou la conscientisation aux conceptions collectives qui aiguillent cette action. C'est sur ce double terrain de l'éthique appliquée et de l'éthique fondamentale que je souhaite mener mes recherches. Ce double positionnement éthique est aussi visé par *Éthique, littérature, vie humaine* (Laugier, 2006a), même si j'ai déjà mentionné que ses propositions proviennent généralement du champ de la philosophie et s'intéressent davantage à l'éthique fondamentale. Certaines de ses contributions ont la tendance assez exceptionnelle à définir ce qui est entendu par le concept d'« éthique », contrairement à ce que nous rencontrons dans le champ littéraire. À l'opposé, bon nombre d'entre eux ne s'engagent pas concrètement à définir les contours de la question posée en fonction des objets littéraires mobilisés, ce qui montre une forme de lacune observable quant à une approche éthique appliquée. Le mandat donné aux auteurs par Laugier, directrice de l'ouvrage, indique tout de même que l'intérêt éthique suscité par les œuvres littéraires serait à lier à une nouvelle conscience collective de la complexité et de la polysémie du jugement humain, complexité qui demande un temps d'arrêt supplémentaire pour nuancer chaque interprétation possible et relativiser chaque prise de position philosophique par un cheminement réflexif. Or, je me range du côté de Laugier

lorsqu'elle mentionne que les paradoxes, la polysémie et la complexité rapprochent les écrivains, comme les philosophes contemporains, puisqu'ils sont des sources d'inspiration privilégiées qui les poussent à imaginer toujours un peu plus loin les complexions possibles de chaque situation. Laugier invite ainsi les contributeurs de l'ouvrage à rester dans le sillon tracé par Elizabeth Anscombe qui, dans *La philosophie morale moderne*, constate le « passage d'une éthique du devoir devenue incompréhensible à une éthique de la perfection personnelle » (*ibid.* : 9). Les contributeurs, en général, partent donc de la conception de l'éthique comme découlant du domaine privilégié de la philosophie plus abstraite et fondamentale pour la déplacer peu à peu vers une réflexion itinérante interpellée lorsqu'émergent des problématiques relatives aux conflits interrelationnels provoqués par différents usages du langage et de ses interprétations. C'est dans cette voie que mes travaux de recherche s'engagent lorsque je propose de repérer dans les textes littéraires les figurations de l'ambiguïté des récits comme les indicateurs d'une métaréflexion des auteurs contemporains sur leur propre pratique littéraire dans le social.

Parmi les contributions d'*Éthique, littérature, vie humaine*, Nussbaum réfléchit aussi à l'éthique littéraire en restant dans la constitution duelle de l'éthique qu'elle définit comme étant à la fois théorique et pratique. Cette prémisse l'amène à proposer que « nous commençons par l'idée aristotélicienne très simple que l'éthique est la recherche d'une spécification de la vie bonne pour un être humain » (Nussbaum, 2006 : 41). Elle serait à la fois fondamentale, puisqu'elle concernerait des critères normatifs par lesquels penser abstraitement le concept de « vie bonne », et appliquée, puisque son objet premier est la « spécification », laquelle constitue un acte de langage fondamentalement polysémique relevant de l'interprétation et de la connaissance dans un contexte donné, selon une forme communicationnelle effective. Nussbaum affirme qu'« il y a l'auteur responsable de tout en dernière instance et dont le témoignage conscient ou bien révélera la valeur de la vie, ou bien, par négligence, l'appauvrira » (*ibid.* : 43). La philosophe n'hésite ainsi pas à aborder la question de l'auteur pourtant évitée dans les études littéraires. Le défaut de cette approche est tout de même de considérer que l'œuvre puisse être investie de bonnes ou de mauvaises façons en regard d'un critère plutôt subjectif auquel Nussbaum tient obstinément : celui de la vie humaine qui devient le centre de toute sa réflexion éthique, sans que ne soit précisé ce

choix autrement que par un argument d'autorité, celui de la référence à l'éthique aristotélicienne. Mais comment l'œuvre arrive-t-elle, par les moyens qui sont les siens, à avancer sa conception de la vie humaine? La valeur de la vie humaine découlant des propos d'un narrateur équivaut-elle à celle de l'auteur qui met en place cette construction pour des raisons qui relèvent parfois plus de l'exploration esthétique que d'un assentiment moral? L'auteur n'a aucun devoir d'intervention en matière de conceptualisation normative de la vie humaine, d'autant plus qu'il reste difficile de démêler les desseins qui motivent son écriture des effets d'interprétation dans la lecture de l'œuvre.

Le difficile procès d'intention : l'exemple de Ken Bugul

À titre d'exemple, l'examen des dispositifs narratifs autobiographiques mobilisés par Ken Bugul dans ses premières œuvres, du *Baobab fou* (1982) à *Riwan ou le chemin de sable* (1999), jumelé à l'étude de leur réception critique, illustre l'incertitude et l'instabilité des interprétations possibles d'une œuvre et, par le fait même, les limites de la responsabilité sociale qu'est en mesure d'exercer un auteur à travers elle. Le sens du texte se négocie dans une relation opaque qui dépasse le cadre de la volonté personnelle et qui est modulée par les préconçus critiques forgés à même les affiliations littéraires rattachées à l'œuvre. L'introduction expliquait déjà que les lectures de Bugul se sont sédimentées à partir de la première œuvre sur laquelle reviennent systématiquement les critiques. Par rapport à l'exil, au malaise identitaire, à la relation mère-fille et aux relations amoureuses destructrices, thématiques du *Baobab fou*, la narratrice de *Riwan ou le chemin de sable* arrive dix-sept ans plus tard et, dans son ensemble, ne donne pas à lire les mêmes inquiétudes. Quant au projet de l'auteure, il semble aussi se modifier et se lit à travers une articulation des rapports intertextuels et intratextuels dans chaque œuvre et entre elles. Notons que peu d'auteurs ont d'emblée le projet global d'une Œuvre lors de la publication de leur premier texte, comme ce fut le cas pour Proust, Balzac ou Dante. Ce n'est pas en vogue dans l'ère actuelle qui apprécie le fragment, la discontinuité et l'exploration, contrairement au temps des réalistes qui valorisaient les grandes fresques d'une histoire détaillée mise au service d'une thèse.

La première œuvre de Bugul est apparue dans un contexte culturel où toute publication avait le potentiel de définir les contours d'un pan assez restreint et nouveau du champ

littéraire global, soit celui des écritures africaines féminines. Leur émergence remonte aux années 1970 avec des figures de proue comme Mariama Bâ et Aminata Sow Fall. Le portrait de l'univers culturel africain de la fin des années 1970 et des années 1980 est dessiné par Christiane Ndiaye (2004 : 96) comme empreint d'œuvres narratives réalistes découlant souvent du témoignage ou considérées comme tel par la critique. Ndiaye souligne que les œuvres écrites par les femmes francophones de l'Afrique subsaharienne se conforment davantage à ces valeurs littéraires favorisées par les maisons d'édition et par la critique, situation qui rend difficile pour elles de marquer la scène culturelle par la singularité de leur travail esthétique, puisqu'elles sont associées plus encore à un certain devoir d'engagement social et de témoignage, les reléguant aussi aux sphères des littératures intimes.

Dans l'ouvrage *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin* (1996), Odile Cazenave remarque le volume important de romans féminins dans l'ensemble des romans africains publiés dans les années 1980 et 1990, période où régnait un désenchantement par rapport au postcolonialisme et ses conséquences (1996 : 9). En contrepartie, elle souligne que peu de travaux critiques s'intéressent à la littérature féminine africaine, contrairement au Québec ou à la France. À l'instar des travaux de Florence Stratton, Cazenave attribue la non-visibilité des textes féminins au manque de considération du sexe comme catégorie d'analyse pertinente pour les chercheurs. J'ajouterais que les premières œuvres à être publiées étaient de l'ordre du témoignage ou du récit intime, genres autobiographiques encore boudés par l'institution littéraire globale dans les années 1980-1990, comme nous le rappelle Philippe Lejeune dans son article « Un siècle de résistance à l'autobiographie » (*ibid.* : 132-146). Cet article explique aussi que ce genre était victime d'un manque d'outils analytiques pour devenir pleinement signifiant aux yeux des chercheurs.

Cazenave entreprend de décrire ce qu'elle appelle le « nouveau roman féminin » de l'Afrique francophone, courant duquel elle tire des exemples d'œuvres des années 1984 à 1994 qui se distinguent du confinement des précédentes au témoignage et qui s'affirment davantage comme relevant d'une plume d'intellectuelle ou d'artiste. L'engagement des premières écrivaines était surtout de briser un silence imposé ou des stéréotypes engendrés par l'idéalisation de la femme véhiculée par les auteurs masculins, alors que les deuxièmes,

dont fait partie Bugul, ne se gênent plus pour se mêler de politique, pour se positionner par rapport au féminisme en refusant la valence exclusivement occidentale du terme et pour revendiquer leurs idées sur le terrain politique sans nostalgie et à partir des problèmes sociaux du quotidien, du présent et de l'urgence (*ibid.* : 18-20). Leurs dispositifs littéraires pour ce faire seraient du ressort de la figuration des personnages marginaux qui, dans leur distance avec la raison et la logique nationale, voire internationale, peuvent émettre une critique de l'ordre établi et repenser le monde. Dans une institution littéraire prônant l'engagement littéraire et le devoir de mémoire des œuvres africaines (Semujanga, 2001), la thèse de Cazenave renchérit, chez les femmes, cette fonction qu'elle érige comme le signe d'un nouveau courant des romans féminins africains.

C'est dans ce paysage que se fait connaître Ken Bugul. *Le baobab fou* est la deuxième œuvre de la collection « Vies d'Afrique », qui cible précisément le « récit du vécu des êtres [ne pouvant] comporter d'imaginaire que celui qu'aura élaboré l'auteur comme substance de son bagage culturel¹⁰ ». La collection valorise ainsi des profils d'auteurs africains transformés en témoins de leur milieu, porteurs de récits de vie, n'excluant toutefois pas la part de création et d'imagination qui s'instaure dans tout rapport narratif avec le monde. L'incipit, composé en une partie distincte intitulée « Pré-histoire de Ken », présage des fabulations auxquelles s'adonnera la narratrice pour raconter son expérience personnelle d'exil, notamment en plongeant le lecteur dans une histoire mythique de fruit interdit consommé par un enfant qui apportera le malheur sur son village. Récit écrit au passé simple, il contient des descriptions foisonnantes, une narration omnisciente et des personnages métaphoriques que le lecteur ne rencontre plus dans la suite du roman. Ces derniers paraissent parfois irréels, alors que les éléments naturels s'animent mystiquement : « Ici, les humains ne parlaient pas. Il n'y avait que le soleil qui parlait » (Bugul, 1982 : 24). Ce qui ressemble à un conte fondateur se clôt sur la situation initiale du problème identitaire repéré chez la narratrice autobiographique de la deuxième partie : « Soudain un cri! Un cri perçant. Un cri

¹⁰ Indication paratextuelle sur la collection insérée à la fin de la première édition : Ken Bugul, *Le baobab fou*, Dakar, NEA (Nouvelles éditions africaines), 1982, p. 183.

qui venait briser l'harmonie, sous ce baobab dénudé, dans ce village désert. L'enfant [laissée seule par sa mère] s'enfonçait, de plus en plus profondément, la perle d'ambre dans l'oreille » (*ibid.* : 31). L'abandon de l'enfant par sa mère initie le désir d'exil de la narratrice, ses doutes et sa souffrance et constitue la thématique d'œuvres à venir : *Cendres et braises* (1994), *De l'autre côté du regard* (2003), *Rue Félix-Faure* (2005) et *Mes hommes à moi* (2008).

Or, la critique a eu tendance à chercher dans l'ensemble des œuvres des références factuelles expliquant l'abandon maternel alors que les procédés de fabulation du *Baobab fou*, lesquels sillonnent la trajectoire de l'auteure, ont été largement négligés. Pourtant, ils sont le cœur de ce que l'institution reconnaît sous le nom de littérature. Comme le rappelle notamment Paul Ricœur dans la troisième partie de son article « Pour une théorie du discours narratif » (1977), la part de vérité reproduite dans les récits de fiction relève de ce qu'Aristote nomme dans *La poétique* la *poiesis*, forme d'imitation de la réalité par reprise de récits déjà existants afin de créer une histoire intelligible. La vérité à laquelle peut prétendre l'œuvre littéraire découle donc d'une référentialité dédoublée, passant par la mise en discours qui mobilise des icônes de la réalité afin de pouvoir faire sens pour les interprètes du récit qui les partagent. Selon Ricœur, ce qui nous pousse à vouloir comprendre et organiser de manière compréhensible notre discours par le récit, c'est le désir de communiquer un aspect du passé que le locuteur voudrait valoriser et consigner à son tour dans la mémoire collective. Ce qui importe dans le récit à caractère historique auquel s'apparente aussi l'autobiographie ne se réduit donc pas à son contenu proprement dit autant qu'aux effets de sens que l'architecture de sa narration crée. Les critiques du *Baobab fou* ont plutôt insisté sur les discours formulés dans l'œuvre au lieu de se concentrer sur ses innovations formelles, confirmant un paradoxe des écrits d'autobiographes femmes que repèrent Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone. Ils expliquent que leur appartenance au genre autobiographique est critiquée alors qu'elles sont inévitablement rattachées à ce genre en même temps. Ils proposent une autre lecture possible puisque « leurs textes autobiographiques manifestent plutôt une certaine répugnance à tout dire ou à dire trop directement » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1999 : 113). Ken Bugul investit l'autobiographie sans s'empêcher d'utiliser la fabulation, les explorations stylistiques et l'expression artistique dans ses œuvres.

Le baobab fou n'hésite pas à déployer des sujets aussi tabous que l'avortement, la drogue, la prostitution et le suicide, ce qui a sans doute marqué les lecteurs de l'époque et orienté le champ interprétatif des œuvres qui suivront. Il suffit de mentionner que, pour publier cette première œuvre, son conseiller littéraire de l'époque, Roger Dorsinville, a suggéré à Bugul d'adopter un pseudonyme afin de protéger sa personne civile des jugements de valeur et des attaques issues de son milieu d'origine dans l'éventualité d'une réception qu'il prévoyait controversée (Le Quellec Cottier et Bakayoko, 2010). Cette demande en dit beaucoup sur les conditions des écrivaines africaines à cette époque, ce que confie Bugul lors d'un entretien accordé à Bernard Magnier dans lequel elle mentionne la part de violence impliquée par cette incitation à adopter un pseudonyme : « [m]ettez mon nom, parce que tout cela, je l'ai vécu. Vous pensez que cela va faire scandale... et moi qui ai vécu ça... dans mon sang... ça ne me scandalise pas? » (Magnier, 1985 : 153) Cette décision éditoriale du pseudonyme est devenue un choix auctorial par sa répétition d'une œuvre à l'autre à travers le temps, choix qui a nécessairement orienté l'effet discursif de l'énonciation. Plutôt que d'accentuer les procédés de fabulation évidents qui incitaient les lecteurs à reconnaître à même le texte la part incertaine de l'histoire autobiographique tronquée d'éléments de fiction, le fait de revêtir un pseudonyme a pu avoir comme effet de leur dire la nécessité de protéger l'identité auctoriale en regard des éléments de réalité pouvant lui porter préjudice. Il n'y a donc pas de surprise lorsqu'on constate que l'œuvre se lit souvent comme un document référentiel.

Dans la monographie rétrospective de l'œuvre bugulienne, *Emerging Perspectives on Ken Bugul* (2009), Azodo et Larquier introduisent l'auteure en évoquant son engagement et traduisent sa poéticité comme le moyen de véhiculer des messages sociopolitiques dissimulés dans ses textes. L'image de Ken Bugul a été figée dans des archétypes à l'égard des écrivaines africaines et de leur engagement, sans que ne soient vraiment accomplies des analyses fines des singularités narratives de l'œuvre : l'intra-intertextualité, la réappropriation des mythes africains, les mises en scène d'une figure d'auteure et la porosité des univers fictionnels et référentiels qui brouillent les pistes interprétatives attribuées à ses récits. Genette rappelle, dans son article « Le statut pragmatique de la fiction narrative », que, même lorsqu'il s'agit d'un récit autobiographique, la narration intradiégétique (narration au « je ») n'est jamais

l'acte de langage de l'auteur lui-même, mais la feinte de parole qu'il engendre. Le « je » posé sur la feuille est un acte de langage à lire comme une déclaration de fiction et une invitation à l'imagination. La part de fictionnalité du *Baobab fou*, comme des œuvres suivantes, gagne à être redite, puisqu'une partie de la critique accorde encore aux œuvres buguliennes des allégeances idéologiques, sans égard aux moyens textuels de leur déploiement.

Sur ce point, les critiques parviennent difficilement à comprendre l'apparition de *Riwan ou le chemin de sable* dans la trajectoire bugulienne. En 2001, dans son article « Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul : critique féministe, critique africaniste », Inmaculada Díaz Narbona revient sur sa lecture du *Baobab fou* en fonction du changement de regard qui s'opère sur les positions de l'auteure à partir de la parution de *Riwan ou le chemin de sable* (1999), troisième récit autobiographique qui raconte comment elle est devenue la 29^e épouse d'un Serigne de sa région d'origine. L'auteure de l'article demande s'il est toujours conséquent d'interpréter l'œuvre bugulienne selon une grille de lecture féministe, tendance qu'elle repère dans les travaux littéraires sur l'auteure, incluant les siens. Selon Díaz Narbona, c'est au moment de la parution de *Riwan ou le chemin de sable* qu'un mouvement de recul des critiques a été initié à propos de son affiliation féministe puisque l'œuvre raconte de manière positive l'expérience de la narratrice dans un mariage polygame qu'elle a délibérément choisi de vivre, alors que les auteures africaines francophones qui la précédaient représentaient négativement cette situation maritale, comme dans *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ et dans *La grève des batù* (1979) d'Aminata Sow Fall. Ces œuvres paraissaient quelques années à peine avant la publication du *Baobab fou* et présentaient, la première sous le mode d'une narration épistolaire fictive et la seconde par une narration plurifocale à la troisième personne, différentes situations de femmes en union polygame. Ces romans constatent surtout les injustices et les dérives de cette institution.

Ainsi, Díaz Narbona commence-t-elle son article avec cet objectif :

Après la parution de *Riwan ou le chemin de sable*, nous nous devons de revenir sur les questions que nous nous étions posées et surtout sur les réponses fournies. Car si les dix-sept ans écoulés entre le premier et le dernier volet de cette trilogie ont, peut-être, permis à la critique d'avancer des conclusions générales, aujourd'hui elles doivent être révisées à la lumière du dernier roman (2001 : 115).

La publication de *Riwan ou le chemin de sable* permet à Díaz Narbona de poser la question de l'adéquation des théories et des mouvements féministes généralement fondés sur des problématiques matérialisées dans un espace géographique et culturel occidental lorsqu'il s'agit d'examiner des situations vécues par les femmes africaines (*ibid.* : 118). Elle soulève le point de l'anthropologue Awa Thiam qui souhaiterait que soient dépassées les accusations de mimétisme quant à l'adoption de modèles féministes occidentaux en Afrique pour mettre de l'avant le concept de sororité, lequel indique une solidarité multilatérale que les différences culturelles n'empêchent pas pour ce qui est des luttes à mener contre les systèmes patriarcaux à la source d'oppressions effectives ou potentielles. Díaz Narbona rappelle néanmoins que plus que les autres littératures féminines, « la littérature des femmes africaines, que ce soit par ignorance ou par mépris, est souvent l'objet d'une étude parfois trop superficielle, non dépourvue de préjugés ni de clichés » (*ibid.* : 120). L'une des dérives qu'elle y associe est celle de l'érection de la figure de Bugul en effigie de la littérature féministe africaine à partir d'une lecture assez généralisée du *Baobab fou* en fonction de ses thèmes extravagants qui ont avalé la structuration et la composition du récit.

La chercheuse suggère que *Riwan ou le chemin de sable* « paraît nous montrer [sur le premier roman] que nous ne l'avons lu qu'à partir de notre propre regard. Que sa lecture peut, et doit, être refaite à partir des données, déjà implicites dans ce premier texte – mais cachées derrière le dévoilement explosif de l'auteure-narratrice » (*ibid.* : 120). Díaz Narbona prête ainsi à Bugul l'intention, par la publication de *Riwan ou le chemin de sable*, de contredire sa réception occidentale par rapport à son soi-disant positionnement dans la sphère féministe en abordant le sujet d'une polygamie épanouie :

Femme moderne, ayant vécu longtemps en Europe, Ken Bugul (car rappelons qu'il s'agit d'un vécu authentique) assume la narration en narratrice omnisciente et elle le fait pour juger les femmes modernes, pour critiquer l'ethnocentrisme occidental et, peut-être, pour faire le bilan de son œuvre et de la réception critique qu'elle a eue. Question, celle-ci, difficile à cerner mais qui, à mon avis, marque non seulement la clé de l'évolution du discours de l'ensemble de l'œuvre mais, peut-être aussi, la clé de la pensée de cette auteure (*ibid.* : 126).

Ce que Díaz Narbona identifie à une prise de position contestataire de « la tradition et contre tout ce qu'elle a vécu en Occident » (*id.*) me semble guidé par la surprise quant à cette facette

du vécu de l'auteure, déroutante compte tenu de ses récits de vie précédents et de l'image de l'intellectuelle féministe occidentalisée qu'elle suggérait. Une difficulté à penser la polysémie des prises de position, la complexité des affiliations intellectuelles et militantes et l'évolution d'une posture tout au long d'un parcours qui se veut d'abord littéraire avant d'être un engagement ferme dans le militantisme social se dégage de la tendance générale des articles portant sur les types autobiographiques qu'investit Bugul (récit autobiographique, roman autobiographique, autofiction). Se demander si *Riwan ou le chemin de sable* est une critique de la réception occidentale ou si les œuvres qui l'ont précédé prévoyaient déjà ce coup de force valorisant la polygamie, c'est oublier que l'écriture du *Baobab fou*, aussi moderne, contestataire, féministe et croustillante fut-elle, a été pratiquée au moment de l'expérience polygamique de Bugul, laquelle ne l'a jamais empêchée d'exprimer librement les idées qui s'y rencontrent.

Riwan ou le chemin de sable n'expose pas seulement la position de la narratrice puisque le roman se concentre d'abord sur celle de deux autres femmes. Rama, personnage principal, vit très mal sa situation de coépouse. Elle a été remise sans délibération au Serigne à la sortie de l'adolescence et elle finit par commettre l'adultère et par voir sa famille périr le jour suivant. Quant à Nabou Samb, amie d'enfance de la narratrice, elle vit un mariage idéal, avec la cérémonie dont rêvent les fillettes et les adolescentes du village, des conditions matérielles privilégiées et un statut important du fait que son époux vient de la Grande ville et qu'il est fortuné. Ces femmes avec qui elle fait connaissance l'aident à se trouver elle-même. Elle découvre un espace où « les références n'étaient pas recopiées, elles étaient fabriquées sur place » (Bugul, 1999 : 36). Comme explication partielle de sa démarche avec le marabout, elle écrit : « [c]omme je regrettais d'avoir voulu être autre chose, une personne quasi irréaliste, absente de ses origines, d'avoir été entraînée, influencée, trompée, d'avoir joué le numéro de la femme émancipée, soi-disant moderne [...] » (*ibid.* : 113). Díaz Narbona remarque que, dans certaines parties plus essayistiques de l'œuvre sur le plan du ton (adresse au lecteur) et du style (modes affirmatif et accusatoire), la narratrice dépeint une critique sévère de l'identité féminine au sein du couple occidental, par des énoncés stéréotypés, comme « [c]es théories de liberté, d'émancipation, désintégraient les relations parce qu'elles détruisaient la tendresse » (*ibid.* : 150), ou encore « [u]ne femme moderne devait être dans un ménage

monogamique, absolument, avoir deux ou trois enfants, se promener le week-end avec son mari et ses enfants, manger avec lui, dormir avec lui dans la même chambre [...] » (*ibid.* : 158). Pourtant, c'est après avoir mis en scène ses tentatives d'assimilation au mode de vie occidental dans les œuvres précédentes que Bugul se permet de le discuter, davantage en fonction de ses propres échecs et des mascarades qu'elle prenait pour la réalité.

Plus que les femmes occidentales, ce sont ses propres préjugés envers elles que montrent les jeux d'actrices du personnage, sur lesquels revient la narratrice. Par sa mise en scène de différents types de mariage polygame qualifiés de très heureux à tragiques, elle ne pratique pas non plus un plaidoyer exclusivement en faveur de la polygamie. Elle se présente comme étant habitée par les traditions occidentales qui l'ont forgée puisqu'elle n'a pas eu d'enfant dans la vingtaine et qu'elle convoite une sorte d'exclusivité conjugale en souhaitant rester la préférée du Serigne et dormir avec lui tous les soirs. Díaz Narbona lit peut-être trop univoquement l'œuvre lorsqu'elle affirme que Bugul critique la culture occidentale et s'y oppose. Au contraire, pour la première fois chez elle, l'espace de la diégèse se restreint au Sénégal et entre dans un mode comparatif qui sort de la division entre l'Europe et l'Afrique pour aller du côté du triangle que composent les trois femmes sénégalaises mariées mises en scène. Bugul livre ainsi un combat interne fait des images du monde qui l'habitent, sans renier les positions évoquées dans les premières œuvres.

Les règles de fonctionnement implicites du champ littéraire telles que décrites par Pierre Bourdieu (1992) font de la logique de distinction celle de la reconnaissance des œuvres d'un auteur. Il est ainsi compréhensible que Bugul ait eu avantage à ne pas commencer sa carrière littéraire à partir d'une œuvre thématissant la polygamie, Aminata Sow Fall et Mariama Bâ mettant déjà en scène un discours bien reçu dans les années 1970 et 1980 à ce sujet. *Le baobab fou* se faisait dès lors beaucoup plus percutant, remplissant une place que le témoignage n'avait encore jamais prise en exhibant l'image d'une femme aux mille visages encore inconnus de la féminité africaine dans les œuvres littéraires francophones de l'époque. J'abonde dans le sens de Susan Gerhmann (2006) qui conçoit l'identité narrative autobiographique non pas comme un choix d'identité précise, mais plutôt comme une traversée de différentes identifications formant le complexe dynamique par lequel

reconnaître l'individu. Son approche est beaucoup plus porteuse pour analyser les prises de position consécutives de Bugul quant à son affiliation identitaire et son rapport à l'Occident. Dans *Riwan ou le chemin de sable*, la narratrice, loin de s'exclure du monde occidental, mentionne à plusieurs reprises son appartenance à un espace privilégié au sein de la concession, position qui lui est attribuée notamment parce qu'elle a voyagé en Occident, qu'elle a été à l'École française et qu'elle a expérimenté d'autres types de relations conjugales que la polygamie, lui donnant accès à un esprit critique sur les deux systèmes. C'est ce qui distingue le personnage et qui lui permet d'apprécier sa nouvelle situation maritale et de mieux mesurer les enjeux de ses choix. C'est aussi forte de toutes ces facettes identitaires que l'auteure arrive à écrire des histoires aussi différentes que celles du *Baobab fou* et de *Riwan ou le chemin de sable*, sans qu'il y ait pour autant contradictions et contestations de l'une par l'autre.

Dans un entretien accordé à Carine Bourget et Irène Assiba d'Almeida (2003), Bugul explique que plus elle avance dans sa carrière d'écrivaine, plus elle adopte une approche qu'elle dit littéraire, notamment parce qu'elle relève d'une grande attention au travail formel par lequel transite le discours et à travers lequel se devine la mobilisation d'un imaginaire d'auteure. Bugul confie ceci : « [j]'ai un souci de composition, mais qui n'a pas d'école » (Bourget et d'Almeida, 2003 : 361). Catalina Sagarra (2006) repère quant à elle dans *Riwan ou le chemin de sable* le discours de la narratrice qui, contre l'imposition d'un mariage que la plupart des critiques a reçu comme le résultat d'un choix délibéré, subvertit sa situation de dominée – puisqu'elle est donnée au Serigne sans cérémonie – à travers l'agentivité que lui permet l'acte de narration qui se trouve derrière la figure littéraire qu'elle donne à voir pour se représenter. Elle se montre ainsi comme privilégiée par sa position d'intellectuelle, sans jamais cacher la faiblesse de la confiance qu'elle attribue elle-même à cette proposition, ce qui paraît notamment lorsqu'elle utilise des formules interrogatives sur sa situation maritale ou lorsqu'elle donne le plus d'espace possible aux histoires maritales des autres femmes. Cette lecture a le mérite de montrer la nuance qu'apporte la poétique de Bugul sur l'interprétation à tirer de ses intentions et de ses prises de position quant à une question aussi vague et controversée que le bien-fondé et le bon déroulement de l'institution polygamique.

Ken Bugul contredit toutefois en partie la lecture de Sagarra lorsqu'elle confie à Bourget et d'Almeida (2003), à propos de sa position sur l'institution polygamique et de l'effet de sa situation de privilégiée, que c'est plutôt son personnage littéraire qu'elle a choisi de montrer ainsi, d'après son vécu, mais qu'il ne s'agit aucunement d'une certitude pour elle. L'auteure est convaincue que si elle avait eu l'occasion de se trouver dans la concession avec ces femmes plutôt que de vivre avec sa mère, elle aurait trouvé des bienfaits et des privilèges à cette condition. Elle mentionne qu'elle s'est auto-proclamée privilégiée parce qu'il s'agit de la situation positive qu'elle a connue, sans prétendre à l'universalité de cette affirmation, qui ne voulait pas se faire discours. Les interrogations et les incertitudes ne sont peut-être ainsi aucunement des marques de camouflage de la position réelle de la narratrice par rapport à sa situation, mais bel et bien l'exhibition d'une conscience de la subjectivité de son impression sur cette position, se transformant en masque plus translucide qu'opaque. Ce n'est peut-être pas pour se montrer exceptionnelle que Bugul se met ainsi en scène, mais bien plus pour multiplier les figures de femmes en fonction de leur situation maritale et pour tracer la sienne en comparaison aux autres sans suggérer l'universalité de l'une sur l'autre. D'autant plus que dans *Cacophonie* (2014), paru une quinzaine d'années plus tard sous l'étiquette de la fiction, Bugul met en scène une situation polygame beaucoup moins idéalisée dans laquelle l'insécurité que provoque le décès du mari et les relations malsaines entretenues avec sa belle-famille et ses coépouses poussera le personnage dans la folie, la paranoïa et la mort.

Ce détour par la réception de l'œuvre bugulienne illustre bien que les intentions d'un auteur ne sont pas à figer à l'intérieur d'un texte puisque son contexte de publication porte ses stéréotypes d'écriture et de lecture, lesquels peuvent être déjoués par la production ultérieure. Díaz Narbona réussit cet exercice en revenant sur sa position quant à sa propre interprétation de l'idéologie féministe de Bugul dans le premier roman, mais la révision de ses positions donne préséance à *Riwan ou le chemin de sable*, ce qui relève aussi d'un réflexe critique assez commun qui consiste à repérer l'élaboration idéologique d'une auteure à travers son œuvre de manière évolutive, comme si la dernière production annulait la première ou avait prérogative sur elle. Bugul ne peut-elle point adopter des positions dialogiques indéterminées au cours de sa carrière? Peut-elle, en tant qu'écrivaine, choisir d'investir

certains sujets plus que d'autres sans que cet investissement ne provienne d'un choix d'ordre discursif plutôt qu'esthétique?

Par exemple, Díaz Narbona explique que l'œuvre bugulienne avait été conçue comme féministe d'abord parce qu'elle approfondissait une relation mère-fille, l'abandon maternel et la difficulté de trouver une place féminine sans modèle féminin fort, ce qu'elle dit ne plus retrouver dans *Riwan ou le chemin de sable*, qui développerait plutôt la recherche du père déjà inscrite dans le deuil paternel initiant les dérives et le retour de Bugul en Afrique dans *Le baobab fou*. Pourtant, la narratrice de *Riwan ou le chemin de sable* explique sa satisfaction maritale par rapport au regard que porte sa mère sur cette union : « [l]e Serigne m'avait permis de retrouver ma place, cette place que personne ne pouvait occuper, cette place vide au milieu des miens, au centre de mon existence. Pour ma mère aussi c'était important » (Bugul, 1999 : 174). De plus, la figure maternelle revient en force dans *De l'autre côté du regard* (2002), qui constitue un dialogue imaginé entre la fille et sa mère décédée. Lorsqu'une œuvre surprend et contredit la posture critique donnée à un auteur dans les interprétations de ses œuvres passées, la tendance est forte d'invalider les premières lectures et d'émettre de nouvelles hypothèses à leur sujet, comme si les prises de position d'un auteur, ses convictions et ses engagements pouvaient se réduire à une œuvre et comme si la personnalité de l'auteur ne pouvait pas se modifier au courant de sa trajectoire sans que ses premières prises de position ne soient pleinement signifiantes dans leur contexte de production. Un auteur peut également écrire une œuvre pour remédier à une lecture qu'une œuvre précédente aurait provoquée malgré lui, situation complexe qui montre l'ambiguïté caractéristique de tout récit.

Il est donc difficile de soutenir, comme Nussbaum, que l'œuvre a le pouvoir d'enrichir ou d'appauvrir la conception de la vie humaine, dans un contexte où le rapport interprétatif d'auteur à lecteur ne peut pas être clair et posé définitivement. Nussbaum insiste tout de même sur le fait que la proposition de l'œuvre littéraire sur la définition de la vie humaine relève justement de sa relation au lectorat : « le texte lui-même reconnaît-il le défaut inhérent à la conscience qui le produit et nous permet-il en retour, à nous lecteurs, de reconnaître notre propre imperfection? » (2006 : 48) Au-delà de la reconnaissance mutuelle de l'imperfection des récits produits ou interprétés par l'un ou par l'autre, est-il possible de les considérer sous

l'œil d'une éthique concernée par la question de la responsabilité de l'écrivain, considérant que Nussbaum suggère elle-même de revenir à ce dernier en première instance?

Quelle éthique pour l'œuvre littéraire ?

Cette recommandation de Nussbaum s'inscrit dans le contexte d'une littérature que les philosophes associent à l'émotion et à la pensée non théorique, lesquelles ne chercheraient pas à objectiver le monde et s'objectiver en même temps (Diamond, 2006 ; Descombes, 2006). Cora Diamond, dans sa contribution à *Éthique, littérature, vie humaine*, s'intéresse au dogme de la pensée métaéthique qui voudrait que le critère d'objectivité soit la valeur première de ce qu'on associerait à l'éthique. Selon Diamond : « [l]'idée que, phénoménologiquement, la pensée éthique ressemble à la pensée par laquelle nous jugeons ce qu'il en est des faits est un point de départ pour l'essentiel du travail en méta-éthique. Mais croire que c'est cela qui *constitue* la phénoménologie de la pensée éthique provient de ce qu'on ignore une bonne partie de la pensée éthique – de la pensée ordinaire non réfléchie autant que de la pensée réfléchie » (2006 : 93). L'œuvre explore, selon elle, la part non réfléchie de l'éthique, position intéressante qui manque parfois de rappeler que la littérature relève également des choix délibérés de l'auteur. Avec raison, Diamond refuse de réduire la définition de l'éthique à une logique d'objectivité, voire de neutralité, mais elle livre en même temps une vision simplifiée de la littérature lorsqu'elle l'oppose au critère d'objectivité et l'associe à la non-réflexion, d'autant plus lorsqu'il est question d'éthique littéraire. Il s'agit d'une vision plutôt romantique du littéraire selon laquelle des écrivains inspirés rédigerait de manière fluide et automatique les impressions du monde et les émotions qui les traversent. Ils créeraient ainsi leur monde fictionnel de toute pièce, sans avoir à réfléchir pour que ce monde se tienne, que des effets esthétiques sur le lecteur soient produits ou que l'histoire qu'ils racontent soit communicable à autrui. Les œuvres littéraires ne relevant pas nécessairement d'une démarche auctoriale orientée vers l'éthique, il me semble que lorsque c'est le cas, une part réflexive de l'œuvre est mise en valeur dans sa constitution.

Jacques Bouveresse explique que depuis la reconnaissance du fait que l'éthique n'a pas de domaine propre, sa dissémination disciplinaire et sociale se double d'un manque de rigueur lorsqu'il s'agit pour les chercheurs de préciser ce qu'ils entendent par le terme

d'éthique qu'ils mobilisent. À l'instar des propositions avancées par Ludwig Wittgenstein dans son *Tractatus logico-philosophicus*, Bouveresse conçoit l'éthique dans la sphère langagière comme une logique d'énonciation jouant un rôle dans tous les domaines de la sphère humaine et ne pouvant en aucun cas être l'objet d'un jugement de vérité. Il s'agit pour lui d'une démarche guidant la conduite de tout récit, n'excluant pas celui de la littérature qui, « comme les autres arts, implique l'exploration, la classification, la discrimination, la vision organisée » (Bouveresse, 2006 : 113). Il accuse la vision qui ferait du roman un modèle de raisonnement éthique, vision éducative retrouvée entre autres chez Nussbaum, puisqu'il constate que la littérature n'a pas le devoir de s'occuper de réflexion morale et qu'aucun moyen n'est mis en place par la critique afin de déterminer les critères attestant la moralité d'une œuvre. Selon Bouveresse, le moralisme kantien qui perçoit l'ambiguïté comme une menace pour des maximes qui devraient valider le jugement moral est étranger à celui du romancier qui travaille plutôt les ambiguïtés et nuance les maximes générales pour valoriser l'acte de réflexion que constitue l'éthique. Il conçoit l'implication de la littérature, mais pas toujours et pas uniquement, dans son enseignement métaéthique : « [c]'est justement le moyen le plus approprié pour exprimer, sans les falsifier, l'indétermination et la complexité qui caractérisent la vie morale » (*ibid.* : 145). Lorsque l'œuvre déploie ce que je nommerais un souci éthique, force est d'admettre que ce souci ne relève pas d'une ambition théorique, mais qu'il se manifeste tout de même par une organisation rationalisée de la narration.

En s'appuyant sur les réflexions d'Hilary Putnam, Laugier propose de « transformer la pensée sur l'éthique, [de] la réorienter vers la place qu'a l'éthique dans notre vie et nos mots » (Laugier, 2006b : 149). Elle rappelle que Wittgenstein, d'allégeance empiriste, concevait le terme de valeur associé au domaine de l'éthique comme découlant d'une sphère conceptuelle inapplicable en ce qui a trait à la justification des jugements que nous posons sur les faits qui, eux, sont incarnés dans le monde. Laugier note que « [l]e rejet par Wittgenstein des propositions éthiques a eu pour conséquence le développement d'une voie pourtant contraire à l'esprit du *Tractatus* : la méta-éthique, qui examine les caractères de ces énoncés moraux et propose "une théorie du fonctionnement non-cognitif des énoncés moraux". C'est cette voie qui donne lieu à la division fait/valeur, qui est bien une caractéristique de la méta-éthique, et du non-cognitivism » (*ibid.* : 167). Selon elle, l'éthique peut tout de même avoir

pour lieu le langage duquel le terme même de valeur est puisé. Comme Diamond le remarquait à propos de l'objectivité reconnue comme valeur première des études éthiques, Laugier avance que l'éthique contemporaine aurait conservé l'idéal de neutralité du non-cognitivism tout en rejetant le refus tout aussi dogmatique du caractère potentiellement éthique d'un énoncé à travers l'acte de langage qui lui donne forme. Concluant sur l'impossibilité d'une approche ontologique de l'éthique et désignant elle aussi l'incertitude comme son lieu le plus approprié, elle situe de plus belle l'éthique littéraire du côté pédagogique de l'ambiguïté que l'œuvre « peut nous offrir comme éducation morale, comme perfectionnement et aventure conceptuelle – mais aussi, et simplement, comme *connaissance* » (*ibid.* : 191). Dans cette lignée, Monique Canto-Sperber définit l'éthique comme une démarche de raisonnement sur le sens de l'existence en montrant comment chez Albert Camus la « conscience de l'absurdité » n'est pas un sentiment, mais bien une condition cognitive par laquelle appréhender le monde avec la conscience d'être étranger à l'Autre, donc incommunicable : « [l']individu se trouve projeté loin de son point de vue particulier et personnel jusqu'à un point de vue impersonnel » (2006 : 199). Plutôt que de refuser l'apport cognitif de l'absurdité, elle considère qu'on peut l'approcher comme une connaissance sur le monde, laquelle est le point de départ de la réflexion éthique pour bien des œuvres, notamment celles de Camus qui lui servent d'exemple.

Apparaît ainsi une ligne directrice des études qui croisent la littérature et l'éthique, voulant que cette dernière s'inscrive dans une démarche de réflexion n'ayant pas de territoire propre où exercer son autorité. D'autant plus qu'elle viserait davantage les ambiguïtés et la nuance que l'accession à une vérité moralisatrice sur le monde, ce qu'elle évite depuis le point tournant que constituent les dérives totalitaires du siècle dernier. Des œuvres sont mobilisées et sont déterminées comme prenant part à la réflexion moderne sur l'éthique, sans que ne soient relevées précisément les manières par lesquelles elles disent quelque chose de la réflexion éthique que menait leur auteur lors de leur conception. C'est d'ailleurs Altes qui donne la définition la plus significative de l'éthique dans le contexte littéraire, à partir du concept d'éthique narrative emprunté à Ricœur. Elle s'oppose à une vision normative par laquelle le lieu littéraire de l'éthique est identifié à celui de la moralisation ou de la justification normative de ce qui est jugé comme étant de la « bonne littérature ». Elle soulève

l'avènement d'un « tournant éthique » en littérature, lequel n'est pas nécessairement dévalorisé, mais contre lequel elle met en garde. Elle dénonce notamment l'attitude qui consisterait à faire parler les œuvres selon les valeurs chères à l'analyste, détournant ainsi le texte de la globalité qui le rend signifiant. Selon elle, les théoriciens qui se trouvent davantage dans le domaine de la philosophie (Nussbaum, Cavell, Diamond) cherchent l'essence d'une œuvre littéraire dans son caractère pédagogique ou réformateur, ce dont attestent les orientations de l'ouvrage collectif dirigé par Laugier. Altes (1999) partage son avis quant à ces potentiels effets des textes, mais elle déplore le manque de sensibilité des théories philosophiques aux particularités communicationnelles et figurationnelles se rapportant à ces effets. Dans une perspective méta-éthique, ces philosophes oublient souvent que les critères qu'ils recherchent, soit la citoyenneté, la démocratie, la pédagogie, l'ouverture, la tolérance, le dévoilement, ne sont pas justifiés et font partie d'un système de pensée se trouvant parfois hors du texte. Dans ce hors-texte se trouve surtout la première instance concernée par l'œuvre : l'auteur. Ce survol des travaux croisant l'éthique et la littérature expose aussi une tendance majeure à éviter d'aborder la question de l'auteur dans l'œuvre et sa place dans la réflexion que nous portons sur l'éthique, tendance que j'aimerais remettre en cause.

Après l'engagement de l'écrivain, la ventriloquie de l'œuvre

De manière générale, les recherches actuelles font parler les œuvres et leur attribuent des intentions par des formules telles que « le roman, lui, s'adresse à la volonté » (Rosat, 2006 : 329), « *1984* veut ainsi éduquer notre capacité de jugement moral et politique » (*ibid.* : 324) et « [i]l reste à montrer comment une œuvre littéraire peut avoir valeur de paradigme » (Laugier, 2006b : 289). Si je vois aussi d'un bon œil l'idée que l'éthique se disperse dans divers lieux des humanités tout en restant dans l'ordre du raisonnement, il semble que le peu de définitions que le littéraire est enclin à lui donner soit le revers de la ventriloquie du domaine philosophique, celui-ci se souciant très peu d'expliquer son approche interprétative des textes et ses outils d'analyse lorsqu'il conclut les leçons, les apprentissages et les illustrations philosophiques et morales qu'il attribue aux œuvres littéraires. L'œuvre ne réfléchit pas seule aux manières de justifier les façons que nous avons de vivre ou de concevoir la vie humaine. Une vie humaine se trouve justement derrière cette réflexion et en rencontre d'autres par le biais du livre publié et diffusé. Si le lieu de l'éthique se trouve du

côté de l'agir humain plutôt que dans des objets précis identifiés comme essentiellement moraux, pourquoi la question de la responsabilité de l'écrivain par rapport à l'éthique narrative qu'il met de l'avant dans ses œuvres reste-t-elle globalement dans l'ombre?

Stanley Cavell propose une piste de solution avec son article sur le concept de cogito chez Descartes, Emerson et Poe (2006), dans lequel l'approche philosophique ne domine pas la littéraire. Une philosophie morale concernant l'interprétation et la réaction des écrivains quant au concept de scepticisme est repérée chez les trois auteurs et l'énonciation des textes, leur contexte et leur poétique sont analysés dans les narrations à caractère plus philosophique (Descartes) autant que dans celles plus littéraires (Emerson, Poe). Pour Cavell, son analyse s'inspire autant de la philosophie que du littéraire. Selon lui,

la question à laquelle la théorie de la lecture et de l'écriture d'Emerson vise à répondre n'est pas « Que veut dire un texte? » (c'est pourquoi l'on ne préfère pas l'appeler une théorie de l'interprétation), mais plutôt « Comment se fait-il qu'un texte auquel on tient d'une façon ou d'une autre (ce qui s'exprime peut-être par le fait que l'on est poussé à le lire, qu'il nous met sous l'emprise de l'obéissance) dit invariablement plus que l'écrivain le sait lui-même, de sorte que les écrivains et les lecteurs écrivent et lisent par-delà eux-mêmes? » Cela peut être résumé de la sorte : « Que sait un texte? » (*ibid.* : 227)

Avec cette approche, la question de l'intention en littérature peut se départir de la prison que lui imposait la relativité d'un contenu, ce dernier ne se chargeant pas seul de la signification puisque la lecture, au-delà de l'acte d'interprétation, s'avère significative en soi. La question provient selon Cavell de l'usage du langage comme de tout acte de communication. Or parmi les instances affectées par les problèmes liés au langage se trouve l'auteur, lequel est souvent évacué des réflexions éthiques en littérature.

Elise Domenach, sur le perfectionnisme moral de Stanley Cavell comme adaptation au scepticisme, mentionne que « puisque la philosophie elle-même fuit l'ordinaire, c'est à la littérature que Cavell en appelle, très naturellement, pour comprendre ce rapport confus que nous entretenons avec nos mots qui fait le fonds du scepticisme critériel, et pour nous offrir des visions renouvelées de notre commerce ordinaire avec le monde et les autres » (2006 : 247). Domenach montre ainsi que la littérature, comme l'entend Cavell, ne s'éloigne pas de la philosophie et permet parfois de réinterpréter le scepticisme, de participer à sa

schématisation conceptuelle et à sa resémantisation perpétuelle. La description des actions humaines est développée dans *Cities of Word* comme un rapport à soi-même qui ferait réaliser à son auteur l'opacité de la langue par laquelle il décrit le monde (*ibid.* : 250). La reconnaissance de l'incertitude quant à nos capacités de communiquer nos pensées ou nos observations complexifie la possibilité de formuler une doctrine morale tenue pour véridique ou adéquate. Par rapport au paradoxe de Cavell qui se sert lui-même de mots opaques pour énoncer ses questionnements moraux, Domenach applaudit son perfectionnisme éthique :

L'exercice de lecture sérieuse auquel Cavell se livre de manière exemplaire est un exercice de monstration, de présentation des textes et des films. Il s'agit de nous rendre présents des textes oubliés (ceux de G. B. Shaw, par exemple) ou des aspects méconnus de textes dont la notoriété académique [*sic*] a au contraire figé de manière univoque le sens (comme les dialogues de Platon, ou l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote), d'opérer des rapprochements propres à renouveler notre regard sur les œuvres (*ibid.* : 253-254).

Domenach précise que le perfectionnisme consiste à ne pas essentialiser ses traits distinctifs afin que son contenu soit adaptable au contexte communicationnel et langagier ambigu. Cette idée est d'autant plus intéressante pour ma recherche puisque le matériel langagier ne se réduit pas chez Cavell à celui qui découle du langage verbal, considérant qu'il étudie le cinéma comme un moyen d'expression particulièrement enrichissant qui arrive à montrer sans avoir à dire. Cette conception fait entrer tout un pan de gestes et de phénomènes visibles dans les matériaux et les moyens du récit que peut formuler un agent.

Or, la réticence à étudier les discours d'un écrivain à partir de son œuvre se rapporte la plupart du temps à deux arguments majeurs. Le premier concerne le soupçon généralisé engendré par la condition ambiguë de toute communication interpersonnelle, ce que Cavell explique bien déjà. Le deuxième refuse l'asservissement du littéraire au politique ou à un enjeu social en général. L'intérêt critique pour l'engagement littéraire a largement ralenti après la deuxième Guerre mondiale. En 1948, Sartre posait, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, une conception de l'engagement qui passait amplement par l'utilisation de la littérature à des fins communicationnelles et politiques. Comme mentionné dans l'introduction, pour lui, la littérature agit et doit agir par les messages qu'elle transmet et qui dévoilent une conception du monde réalisable, augmentant les possibilités d'action qu'entrevoient ses interlocuteurs. Il prescrivait aux auteurs la clarté des messages énoncés,

alors que les manières contournées d'énoncer, les effets d'ambiguïté créés et les silences contribuent aussi à un effet discursif transmis par l'œuvre lorsque le lecteur prend le temps d'analyser le rapport entre l'énoncé et l'énonciation. Dans *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société* (1993), Maingueneau montre à juste titre comment le contexte de publication d'une œuvre participe au sens que le chercheur peut attribuer à son contenu et que l'interprétation des œuvres littéraires dépend d'une « communauté discursive » constituée des acteurs qui gravitent autour de leur production, de leur interprétation, de leur critique, de leur distribution et de leur visibilité. Dans cet ordre d'idées, beaucoup de chercheurs¹¹ reprochent à Sartre d'essayer de libérer l'humain de toute oppression et d'adopter finalement la position qu'il combat en emprisonnant sa pratique dans un ordre de valeurs normatives par lesquelles il se permet de dessiner les contours de la discipline littéraire, soit d'une « communauté discursive » qui aurait pour unique dessein l'action sociale et l'inscription dans l'histoire. Cette sorte d'imposture où l'élite intellectuelle prétend avoir accès à des règles de discours universelles sera critiquée par les tenants du courant postmoderne et de la mondialisation des années 1980 (Ferrer, 2010).

Des recherches littéraires contemporaines reprennent autrement la question de l'action sociale de l'auteur. J'ai déjà indiqué à ce sujet que l'ouvrage collectif *L'engagement littéraire* dirigé par Emmanuel Bouju demande « en quoi (et à quelles conditions) la notion d'engagement peut-elle aider à éclairer la représentation de la littérature? Et en retour : quelle représentation de la littérature l'usage de la notion suppose (ou implique)-t-il? » (2005a : 11). En réponse à la mise en gage de l'autonomie de la littérature au profit du discours engagé, Bouju propose le « déplacement de la logique pragmatique de l'engagement, depuis le modèle de la socialisation et la politisation de la littérature, vers celui de l'exercice d'une responsabilité et la sollicitation d'une reconnaissance réglés sur l'échange littéraire » (*ibid.* :

¹¹ Cette critique est soulevée dans la section théorique de l'ouvrage de Bouju (2005) sur l'engagement littéraire. Elle se retrouve également dans la critique faite à « Orphée noir » qui sert de préface à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor (1948), dans laquelle Sartre aborde peu les questions d'ordre littéraire et « reproduit les mêmes schémas et les mêmes classifications (bourgeois vs travailleurs, Noirs vs Blancs, etc.) » (Gyssels, 2005 : 639).

12). Cette approche, près de Cavell, conçoit un échange littéraire qui n'aurait pas à se plier aux logiques discursives propres à d'autres domaines pour dire quelque chose au lecteur et l'atteindre. Il s'agit d'une porte ouverte pour responsabiliser en partie l'écrivain sur les effets de sa production, en limitant leurs enjeux et la nature de cette responsabilité au contexte littéraire. L'ouvrage est l'un des rares à aborder les concepts de morale, d'éthique et de responsabilité en prenant comme objets d'étude à la fois des textes, leur auteur et les lecteurs.

C'est aussi dans cette perspective qu'Altes a pensé le numéro d'*Études littéraires* « Éthique et littérature » (1999). Dans sa contribution, elle conçoit le récit comme un médiateur de valeurs et le lieu d'une réflexion sur leur transmission. Pour élaborer une pensée sur l'éthique littéraire, elle suggère le travail herméneutique de Ricœur qui « a pour objet l'«ethos» de l'œuvre, mais [qui] se veut autant que possible, descriptif et non normatif » (Altes, 1999 : 53). L'œuvre, aussi fictive soit-elle, rend possible l'inscription d'un *ethos* qui dévoile en partie les démarches, les volontés, mais plus assurément encore, l'agir artistique d'un auteur : ses choix stylistiques, figuratifs, narratifs et discursifs. Selon Ruth Amossy, repérer l'image de l'auteur qu'un texte participe à produire favorise la conception d'un « ethos rhétorique » qui rend lisible l'effet discursif d'un texte, même si celui-ci n'est pas du seul ressort de l'écrivain, considérant que « les images de soi projetées par [lui] ne sont pas du même ordre que les représentations de sa personne élaborées par des tiers » (en ligne, 2009). Le travail du chercheur consiste à départager les interprétations discursives des différents acteurs qui participent à les nourrir et à assumer que leur propre interaction dans cette chaîne de signifiante influencera à son tour la lecture du récepteur et la conception de l'auteur qui s'en dégagera. Le chercheur littéraire n'a d'autre matériel d'analyse que celui des représentations de l'image de l'auteur, souvent créées par d'autres agents puisque sa compréhension des motifs, des discours et des intentions de l'écrivain découle aussi d'un processus de représentation. C'est à cet « ethos » de l'auteur qu'Altes réfère lorsqu'elle cherche à qualifier l'éthique narrative dans le texte littéraire, image à ne pas confondre avec la posture consciente et intentionnelle choisie par lui dans l'énonciation de discours à partir de laquelle la poétique textuelle serait conçue. L'herméneutique du récit de Ricœur est pour Altes une solution pour aborder l'éthique narrative dans l'œuvre et pour approcher le type de responsabilité que peut endosser l'auteur quant aux œuvres qu'il produit.

Ces discussions théoriques permettent de comprendre que le chercheur qui veut interroger l'éthique littéraire de manière rigoureuse est confronté à la nature ambiguë du récit et de l'acte communicationnel. Le grand défaut des recherches qui croisent la littérature et l'éthique est de tomber dans un questionnement sur la validité d'un tel croisement. C'est dire que la critique interroge sans cesse la pertinence d'une réflexion éthique dans le domaine littéraire contemporain dominé par le récit de fiction, où l'intention de l'auteur ne peut se lire que dans un dialogue entre l'énoncé et l'énonciation ainsi que dans une prise en considération des effets discursifs ou poétiques dont il ne peut être tenu pour seul responsable. Les œuvres elles-mêmes et les traits distinctifs du domaine littéraire sont alors vite oubliés ou deviennent accessoires dans l'analyse. Nous voyons pourtant que les recherches sur l'engagement littéraire s'alignent sur les questions éthiques que soulève la responsabilisation de l'écrivain par rapport à son œuvre, sans arriver à légitimer rigoureusement ce passage du texte à l'intention concrète de son créateur, laquelle semble se modifier en cours de route, comme en témoigne l'exemple de Ken Bugul. Ce projet s'impose pourtant dans le paysage littéraire contemporain et l'éthique n'est pas qu'une mode de la critique littéraire à éviter par souci d'esprit critique. Le réinvestissement des interrogations sur l'engagement et la judiciarisation de plus en plus grande du littéraire sont notamment abordés par Ania Wroblewski dans *La vie des autres. Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi* (2016) et témoignent d'une reconnaissance sociale grandissante du pouvoir concret de l'art dans le social et d'un questionnement des acteurs littéraires sur leur rôle à jouer. Wroblewski travaille sur la figure d'« artistes hors-la-loi » qu'alimentent Sophie Calle, sur laquelle je reviendrai, et Annie Ernaux dans leurs œuvres et elle explique que la prise de conscience des pouvoirs concrets de l'art incite, voire impose aux auteures, toutes sortes de pirouettes rhétoriques afin d'éviter la réception simpliste des œuvres parfois polémiques par lesquelles elles parviennent à se rendre visibles sur la scène artistique française. Wroblewski repère dans les œuvres les manières par lesquelles Ernaux et Calle arrivent à se dégager d'accusations légales de toutes sortes en exploitant la liberté créatrice socialement acceptée et valorisée depuis la modernité. J'ajouterais à ce propos que le fait de se mettre en scène avec le statut premier de créatrices n'implique pas nécessairement pour Calle et Ernaux de mettre au second plan leur responsabilité quant aux effets sociaux provoqués par leurs œuvres. Au contraire, il pourrait s'agir d'une éthique de la responsabilité par laquelle elles montreraient la part de fiction

résidant dans chaque construction artistique, évitant ainsi de se forger une autorité narrative de type totalitaire afin de ne pas imposer une vision figée de la réalité par leurs œuvres. Cette forte apparition des auteures dans leurs œuvres et dans leur mise en circulation sociale incite sans doute Wroblewski à ne pas écarter leur personne de ses réflexions sur leur poétique.

La responsabilité en contexte d'ambiguïté

Puisque la conception du pouvoir d'agir de l'écrivain par son œuvre est relative à la croyance en l'autonomie du sujet agissant, il n'est pas simple de réfléchir à la question de la responsabilité de l'auteur lorsqu'est admise l'ambiguïté de chaque subjectivité humaine. J'ai évoqué rapidement dans l'introduction l'essai de Simone de Beauvoir *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947), qui définit l'ambiguïté comme un point constitutif de la subjectivité déterminée par le fait que le sujet peut à tout moment être changé dans sa conception de lui-même et du monde en fonction des rencontres qu'il fait, au hasard, avec d'autres sujets qu'il peut à son tour modifier sans l'avoir choisi délibérément. J'ai aussi mentionné l'éthique que la philosophe promeut par rapport à cette situation inévitable du sujet inscrit dans le collectif, éthique qui repose sur une manière d'agir en conscience de cette situation qui nous détermine nous autant que l'Autre, obligeant à nous penser fondamentalement de manière relationnelle et processuelle, puisque notre définition n'est jamais définitive et nos conséquences sur autrui jamais certaines. Les théories de la performativité développées en philosophie américaine se formulent autour de cette conception de l'agir humain et de l'influence imprévisible et involontaire qui fonde et qui limite l'exercice de la responsabilité quant à la définition de soi et d'autrui. Dans *Le pouvoir des mots* (2004), Judith Butler explique que la performance est le fait d'accomplir ou de mettre en scène et elle indique que le fait de parler ou d'écrire reste une performance, soit une action du corps, visible dans le social. C'est, selon elle, ce qui est à l'origine de l'ambiguïté de tout discours que de signifier non seulement par les mots, mais aussi par l'énonciation, soit par la manière de les mobiliser, de les agencer et de les utiliser.

C'est en s'appuyant entre autres sur les études d'Austin (1962) à propos des énoncés performatifs que Butler explique que le caractère performatif d'un énoncé ne peut être rendu signifiant qu'à condition qu'on le mette en relation avec la situation par laquelle il est devenu discours (2004 : 37-38). L'acte de discours performe selon Austin de deux manières. D'un

côté, le discours illocutoire effectuée sans distance temporelle ce que signifie l'énoncé (« je vous bénis », « je vous marie », « je te renie »). De l'autre côté, l'effet du discours perlocutoire dépasse le cadre de son énonciation et n'est jamais complètement redevable à l'intention de l'énonciateur. D'après la lecture d'Austin par Butler, l'acte de discours illocutoire aurait un effet sur autrui ou sur le monde, « mais le dire et ses conséquences appartiennent à deux séquences temporelles distinctes » (*ibid.* : 38) qui relèvent du discours perlocutoire plus problématique quant à ses effets. Pour revenir à l'exemple de Bugul, dire qu'elle est une écrivaine féministe lors de la parution du *Baobab fou* a eu pour effets d'influencer la lecture de plusieurs des critiques qui ont suivi la parution de l'œuvre et d'occulter certaines interprétations possibles de ce premier roman. Pourtant, cette désignation a été rendue performative par sa répétition chez différentes critiques qui ne se doutaient pas de la force de conviction qu'elles étaient en train d'ériger par l'acte singulier de leur pratique.

Butler insiste donc très justement sur la distinction entre le pouvoir du langage et celui du sujet qui s'en sert alors que celui-ci le précède, le fonde, le dépasse et lui échappe dans toute sa complexité et sa vivacité. Être en mesure de produire un effet sur autrui par le langage ne signifie pas contrôler ou maîtriser ce pouvoir. Déjà, le destinataire ne contrôle pas le corps de celui qui rencontrera sa parole ou son discours. L'hypothèse que soutient Butler est que nos discours se trouvent toujours en partie hors de notre contrôle, de notre volonté et de ce qu'on peut en comprendre (*ibid.* : 36). Elle « propose de considérer que la puissance d'agir commence là où la souveraineté décline. Celui ou celle qui agit (qu'on ne saurait identifier au sujet souverain) agit précisément dans la mesure où il ou elle est institué-e comme acteur ou actrice, opérant dès le départ à l'intérieur d'un champ linguistique de contraintes habilitantes » (*ibid.* : 37). Comment institue-t-on l'action possible de l'écrivain dans le social aujourd'hui? Quel type de pouvoir donne-t-on à l'écrivain pour rendre performative sa parole, pour qu'elle puisse répéter des images, des figures et des discours qui fonderont nos conceptions et nos intellections de la vie humaine et collective? Les réflexions de Butler sur les pouvoirs discursifs et leur fonctionnement performatif, si elles ne permettent pas de répondre directement à ces questions, constituent le cadre de leur exploration soutenable dans le domaine de la création littéraire et de sa critique.

L'agir discursif pour Butler est souvent localisé dans l'espace privilégié que constitue la jonction entre l'acte d'interpellation et la condition de vulnérabilité de l'humain, laquelle se rapproche de la situation ambiguë identifiée par de Beauvoir. C'est en faisant dialoguer deux concepts que tout semble éloigner, celui de l'énonciation illocutoire d'Austin et de l'interpellation d'Althusser, que Butler précise la nature de la performativité du discours dans le contexte contemporain (*ibid.* : 46-49). Althusser considère que le sujet se forme par l'acte d'interpellation, soit par un acte de langage qui le précède, alors qu'Austin conçoit l'être parlant comme précédant le discours qu'il peut ensuite formuler. Butler retient que les deux philosophes schématisent pourtant leur conception des énoncés performatifs en sachant qu'ils ne relèvent pas nécessairement d'un caractère intentionnel. Si Austin attribue à des conventions la force de l'effet performatif d'un énoncé du sujet parlant et qu'Althusser la situe plutôt dans des rituels idéologiques inconscients d'un récepteur constitué par eux, ils se rejoignent par une certaine vision du fonctionnement interrelationnel et dynamique du langage. Butler explique que, « [p]our jeter un pont entre les perspectives d'Austin et d'Althusser, il faudrait rendre compte de la façon dont le sujet constitué par l'adresse de l'Autre devient un sujet capable de s'adresser à d'autres » (*ibid.* : 48). Malgré les désaccords sur la préséance de l'existence ou du langage et sur la passivité ou la proactivité du sujet humain sur la scène discursive, ce qui permet au langage d'agir est le fait qu'un interlocuteur est vulnérable au discours d'autrui qui pourrait l'atteindre à tout moment et décider de l'instituer en tant qu'être de discours à son tour, à travers des conventions langagières qui le précèdent et le dépassent. Chaque fois qu'il se sert du langage, il ne peut que contribuer à cette désignation de soi par l'Autre qui l'a constitué en tant que sujet.

Au lieu de dire que l'effet citationnel absout le sujet de la responsabilité qu'il a envers le langage et son usage, Butler soutient que « [l]a responsabilité du locuteur ne consiste pas à refaire le langage *ex nihilo*, mais bien plutôt à renégocier les usages hérités qui contraignent et autorisent [*constrain and enable*] son discours » (*ibid.* : 50). Elle définit d'ailleurs le questionnement sur l'utilisation du langage comme un geste éthique qui consiste à se demander, au travers de la chaîne des significances, où nous nous situons lorsque nous parlons, nous écrivons et nous nous exprimons par différents gestes, médiums et dans divers contextes. Le fait que nous ne soyons pas responsables des conventions ou des rituels par

lesquels nous avons acquis le langage avec lequel nous conceptualisons aujourd'hui le monde et autrui n'évacue donc aucunement une responsabilisation quant au développement du langage et des codes qui le régissent. Selon Butler, la répétition peut figer des codes et les désignations d'autrui de manière négative, comme c'est le cas pour les discours racistes institutionnellement soutenus. Pour reprendre du pouvoir dans ce procès de l'agir du langage, elle souligne que « le schème d'analyse d'Althusser restreint cependant la notion d'interpellation à l'action d'une voix [...]. L'interpellation doit être dissociée de la figure de la voix pour devenir l'instrument et le mécanisme de discours dont l'efficacité est irréductible au moment où ils sont prononcés » (*ibid.* : 55). Elle ajoute que « [l]a responsabilité est donc liée au discours non en tant qu'origine mais en tant que répétition » (*ibid.* : 52), soit dans ce qu'elle désigne sous le terme de « resignification du discours » (*ibid.* : 65).

Butler tient à préciser que, même si sa conception de l'éthique implique une réflexion sur la responsabilité humaine incontournable qui ressort des actes de langage, elle ne souhaite pas s'inscrire dans un procès moraliste et culpabilisant qui, selon Nietzsche, accompagne toute mobilisation du concept de responsabilité. Nietzsche élaborait une critique des fondements de la naissance du sujet à travers une interpellation accusatrice par laquelle il deviendrait sujet coupable méritant la punition, parce que responsable de ses actes répréhensibles. Butler souligne la logique paradoxale de Nietzsche : « si le "sujet" est d'abord animé à travers une accusation, si on le fait advenir comme l'origine d'une action injurieuse, alors il semble que l'accusation doive *provenir* d'une interpellation performative qui précède le sujet, et il semble qu'elle présuppose l'action préalable d'une parole efficace » (*ibid.* : 74). Qui accuse ou qui juge le sujet si ce n'est d'abord un sujet et, dans ce cas, qui a accusé le premier sujet pour le constituer en sujet? Pour sortir de cette impasse, Butler suggère qu'« [il] s'agit de montrer comment l'analyse de l'historicité discursive du pouvoir est involontairement restreinte lorsqu'on prend le sujet pour point de départ » (*ibid.* : 79). S'appuyant sur Derrida, Butler mentionne que l'intention peut avoir sa place dans cette scène primaire d'assujettissement, mais qu'elle n'est jamais maîtrisée entièrement et que le sujet ne contrôle pas non plus le système par/dans lequel il arrive à énoncer, situation qui décale le pouvoir originaire dans un point de fuite. Le discours performatif agit donc sur autrui non pas par une volonté individuelle qui le prévoit, mais « parce que cette action fait écho à des

actions antérieures et *accumule la force de l'autorité à travers la répétition ou la citation d'un ensemble de pratiques antérieures qui font autorité* » (*ibid.* : 80). L'enjeu est alors de comprendre les mécanismes par lesquels nous relevons certains énoncés comme étant des discours et les implications politiques et sociales de cet ordre du discours (*ibid.* : 83).

Sur la situation ambiguë induite par la communication humaine, Butler mentionne que

l'équivocité de l'énoncé signifie qu'il peut ne pas toujours signifier de la même manière, que l'on peut en retourner ou en faire dérailler significativement le sens et, plus important encore, que les mots mêmes qui cherchent à blesser peuvent manquer leur cible et produire un effet contraire à celui qu'ils visaient. Si l'énonciation et la signification sont disjointes, alors il devient possible de réviser notre conception du performatif et de le définir comme la répétition d'une occurrence précédente, comme une répétition qui est en même temps une reformulation (*ibid.* : 126).

C'est dans cette reformulation que toute la puissance du langage se trouve, puisqu'elle permet, si elle est citée à une échelle assez vaste, de détourner ou de subvertir les désignations qui assignaient violemment une signification négative donnée à un groupe social, stratégie rhétorique revendiquée au sein du courant de la Négritude dans les années 1960, par les écrivains africains et ceux de la diaspora. Butler termine en expliquant que « [c]ette absence de toute irrévocabilité [dans le langage et la scène de la performance discursive] est à l'origine d'un dilemme interprétatif précieux, car elle suspend le besoin d'un jugement définitif pour affirmer au contraire que le langage est vulnérable à la réappropriation. Cette vulnérabilité marque la façon dont l'exigence démocratique postsouveraine se manifeste sur la scène d'énonciation contemporaine » (*ibid.* : 131). Sur la vulnérabilité comme porte d'entrée pour une forme de responsabilisation du sujet discursif, Butler explique que « [m]ettre en scène esthétiquement un mot injurieux peut impliquer à la fois d'*utiliser* le mot et de le *mentionner*, c'est-à-dire de l'utiliser pour produire certains effets tout en faisant référence à cet usage lui-même. [...] La reproduction [*reenactment*] esthétique peut à la fois *utiliser* le mot et le *montrer*, le désigner, souligner qu'il s'agit d'un exemple matériel et arbitraire de langage, exploité pour produire certains types d'effets » (*ibid.* : 140). Il semble donc que c'est sur ce terrain de la vulnérabilité du langage et du sujet qui est fondé par lui sans jamais être fixé définitivement dans ses possibilités que l'éthique narrative prendrait

forme, notamment par les questionnements que peut se poser l'écrivain sur comment « mentionner », c'est-à-dire sur comment montrer les effets des mots utilisés tous les jours.

Un certain défaut du domaine littéraire consiste à repousser les possibilités discursives des textes afin de valoriser l'expérimental, les valeurs esthétiques et le travail formel et imaginaire. Cette attitude en soi peut être considérée comme une forme de discours sur la place qu'occupe l'art dans le social et dit quelque chose sur le refus d'un asservissement de l'art au politique ou à la philosophie. Pourtant, il s'agit d'une violence institutionnalisée tout aussi politique et normative lorsque l'institution décide d'exclure tout horizon discursif de l'œuvre littéraire ou qu'elle refuse d'y rattacher la pratique d'un auteur, qui est non seulement ainsi déresponsabilisé, mais qui est aussi contraint à l'inaction sociale et au devoir esthétisant au nom de la liberté de création et de la délimitation d'un champ littéraire par l'esthétique, miroitant inversement la position critiquée de Sartre. Butler explique que « la définition juridique [*regulation*] de la distinction entre discours et conduite est elle-même mise au service d'une forme plus implicite de censure. Affirmer que certains discours ne sont pas des discours et ne sont par conséquent pas susceptibles d'être censurés, c'est déjà exercer une forme de censure » (*ibid.* : 174). Le refus de considérer l'agir discursif d'un auteur par l'œuvre qu'il met en circulation est donc un type de censure et devient un discours sur ce qui est acceptable et formulable, par des conventions et des rituels ancrés dans le champ littéraire.

Butler met à nu ce fonctionnement – en le pensant en dehors du contexte littéraire – sans le juger normativement, puisqu'elle considère que tout texte est rendu lisible par une forme de censure impliquant la sélection d'éléments signifiants choisis par un auteur par rapport à ce qu'il croit compréhensible pour son destinataire, « les règles qui gouvernent l'intelligibilité du discours [étant] “décidées” avant toute décision individuelle » (*ibid.* : 176), faisant du « principe de l'action [*agency*] à l'œuvre dans cette décision [un acte] profondément ambigu. Le sujet parlant prend sa décision uniquement dans le contexte d'un champ déjà circonscrit de possibilités linguistiques » (*id.*). Mais un texte n'est jamais entièrement censuré non plus considérant que « quelque chose dans le texte soumis à la censure excède la portée du censeur, ce qui suggère qu'il faudrait expliquer cette dimension “excessive” du discours » (*ibid.* : 177). Butler fait d'ailleurs de la censure implicite, invisible,

celle que l'on dit indicible, la condition d'invulnérabilité du pouvoir, puisqu'elle ne s'expose pas à une remédiation, à une réinterprétation et au détournement, restant du côté ombragé. Elle souligne à quel point est protégé ce qui n'a pas encore été révélé et exposé à autrui.

La philosophe conclut ainsi en mentionnant que « [l]e performatif doit être repensé : il ne peut être réduit à l'acte qu'accomplit un utilisateur officiel du langage afin de mettre en œuvre des effets déjà autorisés, et il doit être défini comme un rituel social, comme l'une des modalités de la pratique qui sont "si puissantes, si difficiles à révoquer, et si irrésistibles parce qu'elles sont silencieuses et insidieuses, insistantes et insinuanes" » (*ibid.* : 210). Elle ajoute que l'énoncé performatif ne relève pas de l'individuel mais d'une chaîne collective d'individus qui se prêtent au rituel d'assujettissement et de reformulation du sujet impliqué par le performatif en tant que tel. Ce fonctionnement éclaire le fait qu'il n'y a pas de mémoire de ce qui fait que nous participons au jeu social comme nous le faisons. D'autant plus que si les codes fonctionnent, c'est que nous y croyons sans le savoir, et que par cette croyance qui règle nos propres échanges, nous réifions les règles du jeu. Par rapport aux contributions contemporaines qui, comme le mentionnait Daunais, attribuent rapidement aux textes littéraires abordant les figures de l'ordinaire, du personnage marginalisé ou des gens oubliés des récits historiques une valeur éthique ou louable, j'inciterais à la prudence en prenant appui sur cette citation éclairante de Butler : « [i]l ne s'agit pas ici simplement d'assimiler ce qui était exclu ou de lui trouver une place parmi les termes existants, mais plutôt d'admettre au sein de la modernité un sens de la différence et de la temporalité future; il s'agit d'accepter que le futur ne peut être connu, ce qui ne peut manquer de susciter l'anxiété de ceux qui voudraient contrôler ses frontières conventionnelles » (*ibid.* : 212). De surcroît, ce que Daunais identifie comme problématique réside dans un certain aveuglement de la critique qui identifie massivement, voire machinalement, la qualité éthique d'une œuvre à son assimilation de ce qui était exclu de la société par le passé et qui est reconnu aujourd'hui comme ayant été laissé illégitimement dans l'ombre. C'est comme si l'auteur avait le devoir de recréer un ordre unifiant par l'œuvre, refusant du coup la « possibilité – incluse dans l'œuvre, construite et pensée par elle – d'un autre sens, et notamment d'un sens qui peut ne pas convenir, [refus qui] constitue [...] la ligne de partage fondamentale qui distingue ce qui entre dans la catégorie de ce que nous appelons l'éthique et ce qui échappe à cette catégorie »

(Daunais, 2010 : 74). À cet égard, je propose de cesser de considérer l'éthique littéraire comme un qualificatif applicable à l'œuvre et de la concevoir plutôt comme un rapport qu'entretient l'auteur avec sa propre pratique d'écriture lorsqu'il la projette dans un espace social en sachant que ses œuvres pourraient avoir des répercussions qu'il ne peut pourtant pas prévoir compte tenu du caractère différé, imprévisible et ambigu de la communication ainsi engendrée avec ses lecteurs potentiels. Dans sa prise en compte d'une éthique plus processuelle et inachevable, cette perspective entre aussi en dialogue avec le perfectionnisme par lequel Cavell articule l'éthique et la littérature.

Conclusion : quelles voix cache le récit ?

À la lumière de ces réflexions sur les approches qui croisent l'éthique et la littérature et des considérations sur la non-finitude et l'ambiguïté intrinsèques à toute forme d'acte discursif, notamment celui que constitue même malgré elle la création d'une œuvre littéraire, j'invite à concevoir et à penser une éthique littéraire qui investirait la responsabilité de l'auteur quant à l'acte discursif particulier que son œuvre est en mesure d'incarner. J'ai montré comment les chercheurs en philosophie conceptualisent ou thématisent des éléments des œuvres littéraires (la diégèse, le personnage, l'effet discursif) en passant souvent sous silence les notions de responsabilité de l'auteur quant aux influences potentielles de sa production sur le monde. Ce contexte rend la question de l'auteur délicate et exige un détour par des notions se détournant de sa personne : l'*ethos*, la figure, le masque, le personnage. Le prix de la désincarnation et de l'impersonnalisation de l'auteur est d'obliger institutionnellement l'écrivain à ranger sa pratique quotidienne dans l'impuissance ou l'insignifiance. Cette situation ne peut faire autrement que de dire quelque chose de son milieu littéraire et des schématisations idéologiques contextuelles par lesquelles il est possible pour lui de rendre lisibles à autrui certains discours à travers ses textes.

Dans le sillon des travaux de Butler, j'ai voulu comprendre comment dégager de l'énonciation l'éthique narrative, soit les questionnements guidant l'acte de création d'auteurs en fonction des effets sociaux potentiels qui en découleront, en regard des limites de la responsabilité qu'ils peuvent exercer considérant toute forme de communication comme étant essentiellement ambiguë, encore plus dans un régime littéraire dominé par la fiction.

La question se complique lorsque nous réalisons que l'écrivain, tout comme ses interprètes, est tenu à ce que Bourgeault, Bélanger et DesRosiers rapportent à une éthique pratiquée en contexte d'ambiguïté : « [l]a prise en compte à la fois de la responsabilité partagée, et par là même sans limite, incessante, et de la complexité des contextes et des situations et des problématiques condamne l'éthique en-deçà de ce à quoi elle est appelée, au décalage, à l'ambiguïté » (1997 : 44). Le malaise de la critique relève notamment de l'attribution d'intentions à un auteur qui n'est jamais accessible par le texte ou par ses prestations publiques, éléments qui n'équivalent pas à sa personne réelle. S'ajoute également le constat des décalages interprétatifs sur les positions éthiques attribuées à un même texte littéraire, lesquels augmentent la conscience d'une ambiguïté inhérente et insurmontable dans l'échange littéraire qui laisse l'analyste dans l'incertitude constante quant à ses interprétations. Cette situation ne justifie toutefois pas de refuser l'existence de ces questionnements éthiques lors de la création et de la mise en circulation des textes par leur auteur. Elle implique plutôt une conscience de l'infinitude des prises de décision quant aux conduites normatives que se donnent les écrivains, infinitude qui refuse à l'analyste de conclure à une éthique littéraire définitive d'un auteur à partir d'une seule œuvre isolée.

Cette éthique pratiquée en contexte d'ambiguïté est rapportée par Butler à une éthique de la responsabilité (Butler, 2007 [2005]), laquelle ne peut s'exercer ou se penser qu'à travers l'exhibition de ses réflexions à autrui, c'est-à-dire en acceptant d'entrer dans la vulnérabilité qui nous a fait sujet et qui, en faisant d'autrui un sujet, lui permet d'exercer ce pouvoir en retour. C'est ce qui se repère lorsque l'auteur exhibe les failles de tout récit, incluant les siens, en les mettant en scène de manière réitérée, en les réinvestissant et en élargissant leurs représentations et leurs occurrences dans ses textes autobiographiques et de fiction. L'écrivain montre ainsi son visage influent quoique imprévisible et incontrôlable, autant par la configuration de l'œuvre que par l'effet de mise en abyme sur la potentielle faiblesse de son propre récit. L'imaginaire textuel entourant la question de la responsabilité depuis les années 1990 semble empreint d'une réflexion sur l'exposition de soi comme discours lancé à l'Autre, autant dans les domaines philosophiques, sociaux, politiques que littéraires.

Les théoriciens littéraires convaincus craindront toujours d'aborder la personne de l'auteur et diront avec raison que ce dernier se fait plus acteur qu'actant et qu'il est ainsi inutile pour l'interprète de sonder son intention ou ses propositions sur le monde. Les thèses de de Beauvoir et de Butler montrent toutefois que tout être humain est à la fois acteur et actant, et que le partage entre les deux temps de l'action est essentiellement ambigu. De refuser à l'écrivain son incarnation dans un espace social partagé relève du mythe romantique de l'écrivain déifié et distingué de ses semblables. C'est contre ce paradigme que je prends position lorsque je choisis d'aborder et d'analyser l'incarnation de l'écrivain dans le social par la voie de l'éthique de la responsabilité. Celle-ci se dégagerait des représentations des effets ambigus de différents récits dans l'univers de l'œuvre, représentations qui renverraient à un système métonymique par lequel la place même des récits littéraires serait mesurée. Je dirais comme Meizoz que « je voudrais identifier, dans la mesure du possible, les différents mécanismes de l'écriture littéraire que convoque chaque texte pris isolément et déterminer l'effet littéraire qu'il valorise, en posant ainsi l'hypothèse que c'est dans ces rapports que se situe l'acte d'écrire » (2011 : 133). À quoi bon résister à un courant mettant de plus en plus en scène des écrivains dans l'espace culturel et politique? La question reste de savoir quels outils permettraient à l'analyste d'aborder la problématique avec prudence et doigté, sans raccourcir le chemin tortueux liant la part de responsabilité que peut endosser un écrivain à celle du lecteur qui interprète ses productions et celle des acteurs sociaux qui mettent en circulation différentes interprétations et utilisations de ses récits.

CHAPITRE 2 – Le récit : d’objet littéraire à processus social

Si pour écrire il faut être, ce n’est pas nécessaire pour raconter (Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, 1984 : 207).

Ce qui rassemble les œuvres d’Annie Ernaux, d’Élise Turcotte et de Ken Bugul est leur travail de diverses figures de récit qui permet de jauger les caractéristiques et les fonctions sociales attribuables à un type de récit ou à un autre. Ces figures ne mettent pas en abyme le récit encadrant de l’œuvre qui les porte, mais dessinent plutôt les possibilités et les enjeux multiformes qui accompagnent chaque production narrative représentée. Cette insistance répétée dans chaque œuvre sur les répercussions qu’engendre chaque récit dans l’univers textuel m’incite à y lire une réflexion des auteures quant à l’effet potentiel de leurs propres récits, réflexion qui se rapporterait à l’éthique narrative. Sur ce point, l’une des propositions principales de ma recherche est que l’éthique littéraire ne concerne pas directement le contenu moral d’une œuvre, à juger par rapport aux convenances sociales et normatives de chaque époque, tout comme elle ne concerne pas uniquement des thèses philosophiques à illustrer, à complexifier ou à problématiser dans une perspective qui tendrait vers un objectif d’éducation ou de sensibilisation. J’entends plutôt l’éthique littéraire en fonction des singularités du médium que constitue l’œuvre, laquelle peut relever d’une forme de discours ou de communication, tout en conservant sa part d’intransitivité et tout en ayant comme matériaux signifiants principaux le travail textuel et l’imaginaire.

Afin de mieux considérer cette double caractérisation de l’œuvre littéraire – à la fois intransitive et discursive – c’est par une analyse figurale des récits mis en scène dans les œuvres du corpus que je cherche à dégager un idéal du récit imaginé par les auteures, en regard duquel se lirait également leur démarche narrative. Or, avant de balayer un portrait du récit idéalisé ou critiqué par ces auteures, le présent chapitre propose de réfléchir aux diverses manières de définir et de concevoir le récit aujourd’hui. L’objectif ne consiste pas en une discussion approfondie et innovante du récit. L’acception de ce concept constitue le cœur du travail de plusieurs théoriciens de la narratologie formaliste et structurale (Propp, Greimas, Todorov, Genette), de la narrativité (Revaz, Baroni, Molino et Lafhail-Molino), de la sociolinguistique (Labov), de l’énonciation et du discours (Maingueneau, Amossy, Meizoz)

ainsi que de la philosophie pragmatique et performative du langage (Austin, Searle, Butler). Je ne trancherai pas sur les différents points de vue définitionnels adoptés sur le récit à travers l'histoire littéraire, d'autant plus que chacune de ces conceptions est susceptible d'influencer celle entendue par Ernaux, Turcotte ou Bugul. Ultimement, il s'agit surtout de poser les bases de ce qui peut être conçu comme un récit aux yeux des écrivains contemporains, afin de mieux comprendre de quoi se nourrit l'imaginaire du récit circulant dans les œuvres étudiées. Je ne postule pas pour autant que ces théories sont les seules à influencer l'intellection du terme et la pratique. L'imprégnation des récits environnants ou la pratique narrative elle-même inspirent l'imaginaire du récit. Si je ne prends pas position strictement sur ce qui définit le récit, c'est que les œuvres elles-mêmes le problématissent et le déconstruisent. Elles laissent ainsi entrevoir une conception malléable, selon laquelle le récit serait forgé par une pratique dynamique du créateur ou son surgissement spontané pour le lecteur.

À ce sujet, je montrerai que d'une définition cherchant les traits caractéristiques du récit, voire de ce qui le distingue du discours, le récit se conçoit aujourd'hui de manière dynamique, plus comme un processus qu'un objet déterminé, voire comme une performance inscrite dans le social et toujours rejouée par les acteurs qui interrogent sa signification. Je donnerai aussi un aperçu de la conceptualisation du récit découlant de la pratique des auteures du corpus. Le repérage des figures de récit dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul illustrera l'accent que mettent ces auteures sur ses ambiguïtés définitionnelles, communicationnelles et interprétatives, ambiguïtés à la source d'une vision dynamique du récit. Celui-ci est montré par les œuvres comme un schème narratif le plus souvent incomplet, fermé, incertain, détourné, incohérent, inadéquat ou imposé. Après avoir mieux défini ce que j'entends comme une « figure » de récit et après avoir expliqué le lien à tisser entre les figures littéraires et l'imaginaire, je présenterai les trois principales catégories de figure du récit identifiées dans le corpus : le « récit-exposé », le « récit-suggéré » et le « récit-imposé ».

Le récit sous la loupe du théoricien

La manière par laquelle nous racontons des histoires relève souvent des possibilités narratives que nous attribuons aux récits, selon les formes, les contenus et les modes et les supports que nous reconnaissons comme étant les leurs et qui les rendent compréhensibles.

Selon une perspective anthropologique, Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino avancent qu'« [i]l faut par ailleurs ne pas séparer le récit qui relève de pratiques plus ou moins considérées comme artistiques des formes de récit qui font partie de notre existence individuelle et collective. L'essentiel de nos conversations, en situation de face à face, par écrit ou au téléphone, consiste en des récits, dans lesquels nous racontons ce qui nous est arrivé » (2003 : 9). Ils rappellent que ce n'est qu'au XX^e siècle que le récit est devenu l'objet des études littéraires, ayant pour objectif de distinguer les énoncés de fiction des autres types, souvent considérés comme participant à une recherche de vérité (*ibid.* : 9-10). Selon eux, cette distinction aurait peu à peu amoindri la valeur sociale attribuée aux récits littéraires, valeur qui a dû être repensée lors du développement et de la popularisation assez massive du roman réaliste aux XVIII^e et XIX^e siècles. Celui-ci se définissait comme un reflet du réel et demandait alors à interroger la distinction entre la littérature d'imagination et l'histoire quant à leur rapport à la vérité et au réel (*ibid.* : 13-14).

C'est aussi l'observation de Micheline Cambron dans *Une société, un récit* (2017 [1989]), qui s'accorde avec Jean-François Lyotard pour affirmer que le XIX^e siècle est marqué par « le développement conflictuel de deux types de discours qu'il nomme respectivement "narratif" et "scientifique" : le premier serait proche d'un mode mythique de connaissance du monde, mode mythique qui serait récusé par le second – le discours scientifique – au profit d'une connaissance stratifiée, sectorielle, paradigmatique » (*ibid.* : 11-12). Cambron critique la manière qu'a le discours scientifique de se valoriser par son refus du récit sous prétexte d'une recherche de vérité, alors que ce refus même porte en lui le paradoxe d'un aveuglement contraire à l'esprit scientifique quant au caractère intrinsèquement narratif du protocole scientifique lui-même, perçu comme « une succession d'actions menant à un dénouement » (*ibid.* : 12), définition qui ressemble en effet à celle du récit. Elle remarque ainsi ce paradoxe de la posture scientifique : « elle se nourrit de ce qu'elle récuse, elle affirme la primauté du non-récit sur le récit et, par cette ruse cherche à nous faire oublier qu'elle en adopte néanmoins la suprême liberté, celle de concevoir le monde » (*id.*). Cambron constate qu'une idée du positivisme qui doit se détourner de l'artificialité du récit s'est imprégnée assez largement dans l'imaginaire social pour que cette dévalorisation entre même dans les œuvres littéraires avec « le nouveau roman, le théâtre dit de l'absurde et un

certain cinéma d'art et d'essai [qui] prétendent évacuer le récit » (*ibid.* : 13), surtout par le rejet ou la déconstruction du récit en ce qui concerne son rapport à la référentialité ou son organisation stéréotypée. Néanmoins, Cambron soutient que le récit ne peut pas se définir strictement puisqu'il se trouve même là où il n'est pas formulé de manière consciente et parce qu'il relève de conventions intriquées dans leur époque et leur contexte d'émergence.

À propos des premières tentatives d'objectivation du concept et de l'objet de récit, Molino et Lafhail-Molino (2003) expliquent qu'elles apparaissent chez les formalistes russes au début du XX^e siècle. Ils montrent que les romanciers du XIX^e siècle (James, Flaubert) prenaient progressivement conscience de la reproduction bien infidèle du réel par le roman au profit de son statut artistique, marquant plutôt l'artefact. Molino et Lafhail-Molino mentionnent que « [c]'est en particulier un problème technique spécifique qui vient au premier plan et dont la discussion marque l'autonomie théorique du genre : il s'agit de ce qu'on appellera, dans le sillage de James, le problème du point de vue. Au même moment, l'utilisation du style indirect libre et la mise au point d'un nouveau mode de narration, le récit à focalisation interne, manifestent la créativité formelle du genre » (2003 : 14). Cette ligne directrice se renforce avec l'apparition de nouveaux courants littéraires, comme celui du symbolisme, mais aussi avec des modifications du champ des études littéraires, notamment avec l'arrivée du formalisme russe qui domine jusqu'au milieu du XX^e siècle (*id.*) et qui porte son attention sur les subtilités internes constitutives du récit. Propp, figure majeure du courant formaliste, cherchait par exemple des constantes pouvant définir la forme et le contenu d'un important corpus de contes afin d'obtenir un socle commun pour les reconnaître et les comprendre, initiative qui se rapproche évidemment du positivisme ambiant de son époque. Même si le formalisme se voit souvent accusé de n'opérer qu'une analyse interne de l'œuvre, il faut admettre que l'objectif de Propp contenait également une visée anthropologique qui vient contredire en partie cette croyance.

Sur ce point, dans la préface de *Théorie de la littérature* (2001[1965]) dans lequel Tzvetan Todorov rassemble des textes de formalistes russes, Roman Jakobson souligne le préjugé consistant à limiter leurs travaux à des analyses internes sans lien avec le social. Il note l'incidence élargie et diversifiée qu'a eue ce groupe dans les années 1910 et 1920 pour

penser les divers formes, lieux et fonctionnements du récit, incidences dissimulées par certains clichés ressassés. Il confie ceci : « *Tomachevski, [...] lors de notre dernière rencontre à Moscou en 1956, m'a fait observer que les idées les plus hardies et les plus stimulantes [...] sont encore restées dans l'ombre. On pourrait citer [...] l'interdépendance de la synchronie et de la diachronie, et surtout [...] la mutabilité, d'ordinaire méconnue, dans la hiérarchie des valeurs* » (Jakobson, dans Todorov, 1965 : 9). Jakobson insiste d'ailleurs sur l'enrichissement mutuel de différentes perspectives qui semblaient s'inscrire au sein de la démarche formaliste dès ses débuts. Quant à Todorov, dans son texte de présentation, il ne fait pas l'économie de cette approche dynamique et ouverte du récit. En effet, rappelant que le courant formaliste se trouve à la base de la linguistique structurale et du structuralisme des années 1960, il explique comment son objectif de départ était de comprendre certains points stables d'un récit littéraire conçu comme une activité changeante : « L'habitude nous empêche de voir, de sentir les objets, il faut les déformer pour que notre regard s'y arrête. Le même processus explique les changements de style en art : les conventions, une fois admises, facilitent l'automatisme au lieu de le détruire » (Todorov, 2001 [1965] : 14). Pour Todorov, cette volonté d'une analyse interne et systématique du récit découlait d'une vision procédurale de l'art, que Chklovski adoptait par exemple afin de « [rejeter] toute mystique qui ne peut que voiler l'acte de création, et l'œuvre elle-même » (*ibid.* : 15). La démarche des formalistes russes s'insère ainsi bien dans des exigences et des problèmes qui relèvent d'un contexte précis.

Sur le mythe internaliste érigé autour des approches formalistes, Molino et Lafhail-Molino réitèrent l'idée que, même au temps d'un formalisme plus stricte, l'imbrication du récit littéraire avec d'autres sphères des sciences humaines est demeurée présente, ce qui se concrétise plus clairement dans le structuralisme français des années 1960, « qui se situait au carrefour de plusieurs traditions : la narratologie anglophone héritière de Henry James, l'analyse des contes inspirée de Propp et reprise par Lévi-Strauss pour l'étude des mythes et la linguistique structurale, qui fournissait le modèle d'une analyse combinatoire des formes et des contenus » (2003 : 16). Les chercheurs concluent qu'« il est impossible d'envisager le récit littéraire en l'isolant des autres formes de récit et cela d'autant plus que nous ne sommes

plus aujourd'hui assurés de savoir ce qu'est la littérature » (*ibid.* : 17), celle-ci évoluant sans cesse en fonction des pratiques, des réceptions, des théories et des récits environnants.

Ce sont les caractères dynamiques, ouverts et pluridisciplinaires du récit qui reviennent le plus souvent dans les discussions sur sa définition. Todorov observe qu'un « tel point de départ permet d'intégrer la dimension historique à l'étude structurale de la littérature » (2001 [1965] : 19), même s'il reconnaît que « l'image de la littérature qui ressort [des analyses] est relativement pauvre et qu'elle ne dépasse pas la complexité d'un récit mythique » (*ibid.* : 21). Ce mythe serait composé de figures introduites par les formalistes et liées à l'organisation de l'action dans le récit – par exemple, son organisation autour des situations caractéristiques (situation initiale, obstacle, résolution) et des étapes franchies par des personnages-types (destinateur, destinataire, adjuvants, opposants). Todorov précise que l'avancée structuraliste est de considérer que le langage est inséparable de la signification que l'on peut attribuer à ces catégories définies par les formalistes, puisque « le niveau du récit constitué par les éléments linguistiques sert lui-même de signifiant au monde virtuel, aux caractères des personnages et aux valeurs métaphysiques. Le créateur est également pris dans ce réseau (non dans sa personnalité concrète, mais par une image indissolublement intégrée à l'œuvre), sa sensibilité est un signifié supplémentaire » (*id.*). Je vois donc une mince ouverture pour considérer l'auteur, instance qui possède et utilise le langage constitutif du récit.

Boris Eichenbaum rappelle d'ailleurs que l'idée des formalistes, celle d'étudier le texte de l'intérieur, ne comptait pas pour ces chercheurs comme une proposition méthodologique majeure, mais relevait bien plus d'une solution pour faire du texte littéraire un objet d'étude sérieux (Eichenbaum, dans Todorov, 2001 [1965] : 29). Il confie, à propos de la « méthode formelle » du mouvement : « Nous établissons des principes concrets et, dans la mesure où ils peuvent être appliqués à une matière, nous nous en tenons à ces principes » (*ibid.* : 30). Il souligne plus loin le désir qu'avaient les formalistes russes de créer une étude littéraire sérieuse à partir d'un matériau reconnu pour son dynamisme et le défi qu'il pose, par le fait même, à toute forme de théorisation ou de méthode : « Ce qui nous caractérise n'est pas le "formalisme" en tant que théorie esthétique, ni une "méthodologie" représentant un système scientifique défini, mais le désir de créer une science littéraire autonome à partir des qualités

intrinsèques du matériau littéraire » (*ibid.* : 31). Ces observations permettent de voir la distance qui s'installe entre le lieu commun d'une tentative de définition universaliste du récit – ce que les formalistes auraient réussi à imposer un peu malgré eux, créant des schèmes qui reviennent sans cesse dans les conceptions ultérieures du récit – et la démarche même engagée par les formalistes, parfois plus oubliée par l'histoire littéraire. Il m'apparaît essentiel de rappeler cette nuance lorsque je vois certains ouvrages de narratologie post-structuraliste être introduits dans une forme d'opposition plus ou moins fondée aux formalistes russes, alors que l'opposition se rapporterait plutôt à ce que les chercheurs ont fait de leurs théories. À titre d'exemple, je citerais cet avant-propos de l'ouvrage *Introduction à la narratologie. Action et narration* de Françoise Revaz :

Se poser la question de ce qu'est le récit, des éléments qui le composent et des mécaniques qui font qu'on arrive à le reconnaître dans les textes étudiés, c'est définitivement le fait de dialoguer avec les questions principales ayant occupé la narratologie classique comme celle post-classique, laquelle est plus flexible quant aux formes, aux supports et aux fonctionnements de la narration et du récit (Prince, 2006) et qui ne considère plus comme au temps du formalisme et du structuralisme le récit comme un produit, pour s'intéresser davantage au récit comme processus, soit comme une dynamique de narration (Revaz, 2009 : 11).

Cette introduction n'est pas fautive et elle conçoit d'entrée de jeu le récit comme processus. Toutefois, ce type d'affirmation générale et répétée – celle de la conception formaliste du récit comme un produit – a sans doute participé à ce que Tomachevski identifiait comme l'oubli de reconnaissance du caractère dynamique et processuel du récit dès les théories formalistes.

Dans son ouvrage d'introduction à la narratologie, Revaz éclaire la conception de plus en plus processuelle et interrelationnelle du récit, qui va aussi de pair avec l'évolution de l'idée du type d'action qu'il serait en mesure de représenter. Elle montre que, peu à peu, depuis que Michel de Certeau a associé le récit à un « art de faire », il a pu être conçu comme une performance, soit comme une action en soi, « susceptible de produire un effet sur son récepteur, voire de le pousser à agir » (*ibid.* : 11). Selon elle, ce développement de la représentation de l'action se déploie en trois temps : a) l'action qui ne peut être pensée qu'à travers sa mise en récit (Bremond, Todorov) chez les auteurs structuralistes; b) l'action qui

peut signifier en soi une forme de récit performé selon les philosophes analytiques anglo-saxons (Anscombe, Davidson); c) l'action vue dans un mode complexe et interrelationnel par les théoriciens analytiques, notamment Ricœur, qui la pense en regard d'un déroulement temporel qui couvre à la fois l'expérience de l'action, celle de sa médiation et celle de sa réception (*ibid.* : 12). Toutes ces acceptions peuvent être considérées pour mes recherches doctorales, mais celle de Ricœur a été plus influente parce qu'elle rend compte de différentes opérations constitutives de la construction, comme de la perception du récit, de manière assez dynamique, voire spéculaire, pour autoriser l'observation de déplacements dans la perception et la construction du récit dans la trajectoire d'un même auteur.

En effet, la proposition de Ricœur est « qu'il existe entre l'activité de raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas purement accidentelle, mais [qui] présente une forme de nécessité transculturelle » (1983 : 105), celle-ci découlant de l'expérience partagée et inachevable du temps. Ricœur reconnaît trois opérations participant à former l'objet du récit dans un cadre temporel dynamique : soit la préfiguration relevant de schèmes normalement associés au récit du point de vue de son contenu – souvent selon un ensemble de récits reconnus comme tels –; la configuration relative à l'acte de médiation et à l'agencement des schèmes d'un récit qui servent à créer le sens de l'histoire (intrigue); et la refiguration, laquelle découle d'un lecteur ou d'un destinataire qui s'approprie l'histoire et qui peut être prévu à même la narration du texte. Cambron précise d'ailleurs l'effet spiraliq ue entretenu par les reconfigurations qui, une fois posées, intègrent dès lors les bases conceptuelles fondant la préfiguration; ce mouvement empêche dès lors de déterminer les termes d'un récit minimal que les formalistes russes semblaient rechercher (1989 : 31).

À cet égard, Cambron reconnaît que certains structuralistes offrent une vision assez ouverte du récit malgré tout. Elle donne l'exemple de Greimas, qui proposait trois niveaux englobants du « récit » : l'organisation axiologique, soit un « ensemble des virtualités à l'œuvre au plan axiologique dans un ensemble discursif » (*ibid.* : 27) qui forme la signification; l'organisation actantielle qui permet d'attribuer des rôles types aux figures d'acteurs apparaissant dans les œuvres; et l'organisation syntagmatique, c'est-à-dire un

programme narratif permettant de lier l'énoncé et l'énonciation. Cambron remarque qu'ainsi, Greimas conçoit la narrativité comme l'articulation des éléments textuels et comme une forme de discours s'érigant par ce travail, même s'il ne précise pas davantage cette idée (*ibid.* : 28). Pour Cambron, ce qui apparaît comme un arrière-plan implicite et inavoué chez Greimas serait la « fonction dynamisante de la lecture », soit une part d'attribution de la conception du récit par celui qui, parce qu'il le reçoit comme tel, l'actualise comme tel (*id.*). Greimas réfléchit à l'« intelligibilité syntagmatique » du récit, alors que Ricoeur s'intéresse à son « intelligence narrative » à travers ses réflexions sur la temporalité :

poser le caractère essentiel du processus de temporalisation ne conduit pas du tout, contrairement à ce que semble croire Greimas, à ramener le récit à une succession temporelle linéaire. En effet, [...] avec Greimas (et aussi avec Ricoeur), [...] la compréhension narrative a pour pivot une téléologie appréhendée – consciemment ou non – et [...] les phénomènes de temporalisation ne peuvent donc être réduits à une sorte de glissement le long d'une séquence temporelle linéaire (*ibid.* : 29).

Cambron avance que les concepts structurants de Greimas ne peuvent tenir la route que si nous acceptons, comme Ricoeur, d'introduire la dimension temporelle à la définition non pas de l'objet qu'est le récit, mais de son fonctionnement et de sa nature processuelle (*ibid.* : 26).

Cambron remarque que cette conception processuelle du récit amène Greimas à entendre que son fonctionnement puisse s'appliquer à des objets hors du livre ou de la littérature. Repérant du narratif jusque dans les recettes de cuisine, il affirme toutefois qu'il s'agit d'une forme de symptôme d'une perte d'objet ou de sujet propres au littéraire, et cela, au profit d'une généralisation du narratif. Cambron inverse les termes et mentionne que le contenu ne signifie rien s'il n'est pas organisé pour signifier, c'est-à-dire s'il n'a pas de syntaxe narrative qui orchestre le sens (*id.*). À l'instar de Paul Zumthor, elle explique ceci :

Pierre Janet déjà disait que ce qui créa l'humanité, c'est la narration. Nul doute que la capacité de raconter ne soit définitoire du statut anthropologique; qu'inversement souvenir, rêve, mythe, légende, histoire et le reste ne constituent ensemble la manière dont individus et groupes tentent de se situer dans le monde. Il ne serait pas absurde de poser par hypothèse que toute production d'art, en poésie comme en peinture et dans les techniques plastiques, architecture comprise, est, au moins de façon latente, récit. Et la musique? Peut-être; sûrement de manière seconde et par renvoi (*ibid.* : 26-27).

Dans le cadre de la thèse, je n'ai pas tenté d'identifier les figures de récit en repérant des objets ou des médiums préalablement reconnus comme relevant du récit. J'ai plutôt voulu repérer l'« activité structurante débordant largement l'objet structuré » (*ibid.* : 31). C'est en s'inscrivant dans cette perspective que Jean-Michel Adam affirme que « la narrativité ne dépend pas du support figuratif. Une séquence d'images (fixes ou mobiles), un mélange image-texte (bande dessinée, publicité), un texte écrit ou encore un message oral inséré dans une conversation peuvent également raconter » (1987 [1984] : 9-10), le verbe « raconter » insistant ici sur le processus de narrativisation plus que sur le produit clos.

Françoise Revaz s'engage dans cette direction lorsqu'elle se demande si une image fixe peut dépasser la représentation de l'action ponctuelle pour intégrer une forme de progression temporelle essentielle au récit, qui doit selon elle comporter « une intrigue (*plot*) qui transforme une suite d'événements dispersés [...] en un tout cohérent et signifiant [...], c'est-à-dire une configuration » (Revaz, 2009 : 80). Elle détaille l'importance d'un développement imprévisible ou inhabituel de l'action, ces caractères assurant que le récit vaille la peine d'être raconté, ce qu'elle nomme la narrabilité. Elle conclut que c'est en partie le lecteur ou l'interprète qui peut conclure de la narrabilité d'un récit de manière rétroactive (*ibid.* : 87). Dans le cas du récit pictural, elle mobilise le concept d'amplification narrative pour rendre compte de cette narrabilisation potentielle d'une image fixe. Elle s'appuie sur les travaux de Kibédi Varga (1989) pour avancer que l'interprète est en mesure de reconfigurer la représentation visuelle d'une action fixe en récit par un processus d'amplification qui découle de stratégies narratives repérables à travers les objets narrativisables : « Le processus de narrativisation s'opère certes par la lecture de celui qui contemple le tableau, mais le spectateur n'est pas entièrement livré à lui-même et il existe, à la production, des moyens de signaler le narratif » (*ibid.* : 89). Elle s'intéresse alors à l'« effet-narration » créé chez l'interprète par le travail formel de l'image, soit par sa composition, notamment par des indices spatiaux qui donnent un effet de profondeur et de mouvement que l'interprète devine ou par des icônes suggérant un hors-champ qui précède ou succède le moment statique représenté; par l'évocation d'histoires connues qui permettent de situer l'instant capturé et de lui donner une signifiante au-delà de cet instant; ou encore, comme c'était le cas au Moyen Âge et même aujourd'hui avec les cases de la bande dessinée, par la représentation de

plusieurs séquences qui créent un effet de succession dans un même tableau (*ibid.* : 89-90). Revaz conclut ainsi que la narrabilité d'un récit dépend surtout d'une configuration de la représentation de l'action visant à créer un effet narratif pour l'interprète, effet qui dépend de la présence de quelques propriétés sémantiques reconnues au récit : représentation de l'action, déroulement chronologique, transformation, enchaînement causal et non-prévisibilité (*ibid.* : 100).

Or, cette non-prévisibilité est ce qui crée le cœur du récit selon elle, soit l'intrigue, qu'elle décrit comme un mode de composition orienté entre un nœud – moment le plus élevé de la tension narrative – et un dénouement – dans lequel la tension se relâche (*ibid.* : 123-128). L'intrigue s'éloigne donc d'une définition s'attachant à la réalisation d'un programme narratif composé d'étapes ou d'éléments assez précis : « Avec l'émergence, dans les années 1980, d'une narratologie "post-classique" attentive aux aspects dynamiques de la production et de la réception du récit, il est admis que l'intrigue puisse être abordée aussi dans son aspect processuel dynamique, donc discordant » (*ibid.* : 191). La définition de l'intrigue comme un mode de construction narrative créant un effet de tension chez le lecteur relève, selon moi, d'une conception de plus en plus processuelle, dynamique et interactive du récit. Le récit serait alors perçu comme une forme d'énonciation et ainsi réinséré dans un circuit communicationnel, lequel contribue à ce qu'il puisse participer à des visées externes, comme celle de créer des effets concrets chez ses lecteurs ou ses récepteurs en général.

Sur ce point, Raphaël Baroni accorde une grande place aux effets recherchés chez les lecteurs par la configuration narrative des récits. Jean-Marie Schaeffer, lorsqu'il introduit l'ouvrage *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise* (2007) de Baroni, situe le travail du chercheur dans une période de désintérêt pour la théorie du récit : « Après avoir occupé le devant de la scène des études littéraires à l'époque dite "structuraliste", la théorie du récit a connu une défaveur certaine pendant les deux dernières décennies du XX^e siècle » (2007 : 11). Les grammaires du récit attireraient de moins en moins l'attention des études littéraires, au profit d'une analyse discursive qui chercherait davantage à repositionner la production narrative dans l'espace social. Selon lui, c'est sur ce dernier point qu'interviennent les travaux de Baroni qui scrutent le fonctionnement de l'intrigue par

rapport à ses effets recherchés ou produits, interrogeant du coup les motivations de ceux qui racontent et de ceux qui se laissent emporter par ces récits (*id.*). Schaeffer salue d'ailleurs l'approche de Baroni qui ne dénie point l'importance des modèles canoniques établis par les formalistes, lesquels jouent effectivement sur les attentes des lecteurs et le type d'effets thymiques que peuvent ensuite créer les auteurs par leurs textes. Baroni propose surtout d'investiguer la relation entre la tension narrative créée par l'intrigue et sa configuration. Selon Schaeffer, « [il] intègre ainsi à la fois le pôle de l'activité auctoriale (la mise en intrigue), celui de l'activité du récepteur (la mise en œuvre d'une compétence endo-narrative mais aussi, plus généralement, d'une pragmatique discursive) et l'activité qui les met en relation, à savoir le jeu des fonctions thymiques » (*ibid.* : 14).

En effet, Baroni introduit ses travaux en affirmant que la narrativité découle en grande partie de sa relation avec une tension narrative qui se trouve au cœur du récit :

la tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue (2007 : 17).

La structure typique du récit n'est donc pas évacuée de ses analyses puisqu'elle sert justement de base aux attentes qui génèrent l'implication émotionnelle du destinataire. Baroni adopte ainsi une approche pragmatique du récit, laquelle considère l'énonciation pour sa dimension communicationnelle, même s'il ne travaille que le fonctionnement du texte en soi. En s'intéressant aux logiques thymiques auxquelles participe la structuration narrative d'une intrigue, Baroni admet qu'il adopte en même temps une approche rhétorique puisqu'il cherche comment un récit peut affecter son destinataire. Il précise toutefois que la création d'un pathos par l'entremise de l'intrigue crée des « émotions d'un genre particulier, qui visent moins à convaincre un auditoire qu'à transfigurer le sens et la nature de ces émotions elles-mêmes » (*ibid.* : 23). Baroni s'appuie sur la théorie de la réception de Jauss (1978-1979) afin de soutenir l'importance de la jouissance esthétique dans la conception du récit et sur des chercheurs cognitivistes (Schaeffer, Ryan) pour mobiliser le concept d'immersion. Il arrive dès lors à délimiter trois options thymiques principales et non exclusives selon lesquelles les

intrigues seraient configurées et exposées : le suspens, qui joue surtout sur la chronologie; la curiosité, qui retarde le dévoilement de certains éléments; et la surprise, qui fait apparaître un élément inattendu dans la narration (*ibid.* : 24-25). De son point de vue, le récit peut simplement se définir comme un texte contenant une tension interne. Il nomme alors « poétique de l'intrigue » l'« analyse de toutes les formes de récits fictionnels, qu'ils soient conversationnels, littéraires, ou même partiellement iconiques (films, bandes dessinées, affiches publicitaires, etc.). [Cette analyse] intégrera une perspective de type cognitiviste, puisqu'il s'agira également de décrire les compétences des sujets qui leur permettent de produire et d'interpréter des récits » (*ibid.* : 27). D'ailleurs, il faut admettre que l'ambiguïté du contexte communicationnel impliqué par le récit littéraire participe largement à l'incertitude qui se trouve au cœur de la tension narrative selon Baroni (*ibid.* : 35).

Ce qui se profile dans les plus récents travaux mobilisant la narratologie et questionnant le récit m'apparaît aussi comme une conception performative. Le fait d'énoncer un récit d'une certaine manière représente en soi un acte qui peut, lui-même, bien qu'indirectement, raconter quelque chose de l'énonciateur, de l'énonciataire ou du contexte de l'énonciation. C'est d'ailleurs cette dimension pragmatique qui amène Cambron « à récuser le concept de récit minimal sur lequel repose en bonne partie la narratologie contemporaine [à la fin des années 1980]. En effet, ce concept, qui définit le récit comme une entité autonome constituée de segments formant une séquence, ne tient pas compte des dimensions réelles de tout énoncé puisqu'il exclut à la fois les conditions de production du sens et les conditions de réception » (1989 [2017] : 34). J'utiliserai ainsi comme définition plus fonctionnelle du récit celle plus ouverte qu'elle met de l'avant : « un récit-processus, qui se crée dans l'interaction et s'organise autour d'une téléologie. Cette définition abstraite du récit dessine à grands traits les lieux de convergence des théories de Greimas, de Ricoeur et des tenants de la pragmatique. En effet, dans les trois cas, le récit apparaît comme un processus : génératif pour Greimas, constitué par l'activité de mise en intrigue pour Ricoeur, communicatif pour la pragmatique » (*ibid.* : 35). Cambron avoue à juste titre que cette conception a le désavantage de donner des balises assez abstraites au récit, qui laisse ainsi sa définition au lecteur de même que sa reconfiguration (*ibid.* : 38). Chercher les figures du récit dans les œuvres du corpus dépend donc également d'un acte de lecture qui m'appartient et qui reste

dans la sphère d'une ambiguïté interprétative par rapport à la conception du récit que pouvaient avoir en tête les auteures étudiées lorsqu'elles ont écrit leurs histoires. Or, n'est-ce pas justement mon hypothèse que la figure du récit ambigu est plus valorisée que les autres dans le système des œuvres du corpus? Cette définition ouverte, dynamique et interactive du récit convient ainsi bien au thème abordé et aux objectifs de ma recherche.

Le récit dessiné par les œuvres

La conception du récit qui se dessine à travers ses figurations dans les œuvres étudiées ne se limite pas non plus aux contours du récit proprement littéraire. Le médium littéraire n'est d'ailleurs pas toujours le plus valorisé. Les univers textuels étudiés exposent surtout le récit à travers ses potentialités et ses propriétés communicationnelles. La plupart du temps, la figure du récit se laisse appréhender dans les œuvres lorsqu'apparaissent des relations complexes entre un énonciateur et son énonciataire, lorsque quelqu'un adresse délibérément ou involontairement un récit à autrui ou, à l'inverse, lorsqu'un énonciateur se sent interpellé par ce qu'il lit comme un récit signifiant pour lui, que celui-ci ait été formulé comme tel ou non. Dans tous les cas, les figures de récit apparaissent aussi lorsqu'on est en mesure de repérer un processus de configuration signifiante de l'action, d'une situation ou du monde, selon des schèmes qui ne s'éloignent pas drastiquement de ceux des études narratologiques plus classiques : représentation d'actions, déroulement temporel, personnages, décors, intrigue, etc.

Par exemple, le personnage de Maria dans *Le bruit des choses vivantes* n'a que trois ans et sa conception du récit n'est évidemment pas teintée par les schémas classiques du récit littéraire auquel elle n'a pas encore accès. Ce sont les éléments signifiants qui l'entourent qui serviront de motifs du récit. Coordinés entre eux par son imagination infantile, les éléments environnants finissent par être reçus comme des constructions narratives qui racontent des histoires. Par un procédé d'amplification, elle crée des histoires avec sensiblement tout ce qui attire son regard et l'interpelle. Elle serait ainsi le destinataire idéal du récit ouvert, dynamique et interactif que nous venons de mobiliser. Dès le début du roman, la narratrice Albanie décrit la lecture narrative du monde effectuée par sa fille, laquelle comporte

évidemment des failles du point de vue d'une logique précise de l'action. La mère souligne toutefois le caractère exceptionnel qui donne aux éléments environnants leur narrabilité :

Toutes les choses peuvent aussi être divisées en saisons, ou en formes géométriques, ou en châteaux, mers, maisons, forêts. C'est le théâtre de Maria. À l'entrée de la forêt, il n'y a pas de danger. On peut compter les arbres, on peut même trouver une petite clairière pour monter sa tente. Là, on rêve à quelque chose d'abstrait, une couleur qui se déplace dans le ciel. Ensuite, toutes les choses peuvent devenir des personnages. Rien n'est abandonné. Les personnages se couvrent de bijoux, ils ont des frères ou des sœurs, des amis. Parfois, il y en a même qui perdent quelqu'un et on doit tout faire pour le retrouver. On doit tout consoler (Turcotte, 1991a : 15).

Il est possible de comprendre que chaque rencontre est un événement imprévisible et exceptionnel pour la petite fille et qu'un effet de mystère est entretenu par rapport aux significations courantes et communes des mots et des choses que l'enfant détourne au service de son imagination. Dans la deuxième partie de la thèse portant sur les analyses textuelles, j'expliquerai d'ailleurs que la mère voudrait consigner leur histoire commune alors que cette tâche est, pour elle, source d'angoisse puisqu'elle comprend que la configuration du récit par un adulte s'éloigne de celle qui importe à la fillette, motivée par le hasard et les rencontres.

Or, cette peur mise en scène dans l'univers de l'œuvre se répercute même sur le récit englobant que constitue la narration du roman. Au début du *Bruit des choses vivantes*, la narratrice évite de construire un récit qui accepterait de configurer les choses dans la logique assez commune d'une progression de l'action ou de la construction d'une histoire comportant un nœud et un dénouement. Le récit commence par une série d'énumérations. Les choses décrites ou relevées s'empilent d'abord et les lecteurs peinent à en extraire une évolution ou une signification précise. Les associations ne s'expliquent pas autrement que par la narratrice qui mentionne que ces images sont liées dans sa tête. Le récit commence ainsi : « Plusieurs choses arrivent dans ce monde. Quelquefois, tout est contenu dans un drame, une joie ou simplement dans l'état des paysages. Une femme désire un homme, le ciel devient noir, un arbre tombe sous la foudre, une guerre, un camp de réfugiés, les pleurs d'un enfant. Certaines personnes sentent leur cœur battre trop fort, d'autres ne pourront jamais exister » (*ibid.* : 11). Il est possible de comprendre qu'un paysage, quelque chose de normalement statique, est perçu comme un état par la narratrice. Cet état est un instant statique qui implique un

changement à venir et qui fait qu'Albanie classe le paysage dans l'ordre de l'événement, soit de « quelque chose qui arrive ». Ce qui la terrorise est justement qu'elle comprend qu'en étant tout simplement présente dans l'environnement de sa fille, toutes ses paroles et tous ses gestes peuvent devenir les éléments d'un récit narrable pour Maria, ce que montre cet extrait :

S'il arrivait un drame, même petit, s'il m'arrivait à moi de tomber morte dans la cuisine ou, pire, de mourir devant Maria, comment pourrait-elle demander de l'aide, comment pourrait-elle vivre sans moi, et surtout avec l'image de moi morte?

Jeanne trouve que cette angoisse me gâche le plaisir d'être avec Maria. [...]

Pour Jeanne, tout ce qui importe maintenant est de décorer nos fenêtres pour l'Halloween, de faire cette surprise à nos enfants. Ainsi, plus tard, le destin sera marqué par ce petit miracle (*ibid.* : 52).

Étant elle-même affectée négativement par certains récits plus linéaires qui l'entourent, notamment ceux de la télévision, la mère ne veut pas avoir une influence potentiellement aussi violente sur sa fille et sur la construction de son imaginaire, ce qui l'amène à chercher une manière différente d'exprimer leur histoire.

Dans cet ordre d'idées, le personnage-narrateur d'Albanie évoque aussi de façon plus frontale, soit dans l'énoncé, le caractère collectif de tout récit qui prend forme et advient au statut de récit en fonction de codes d'usage et d'un ensemble de productions narratives par rapport auquel il se situe. Après avoir raconté des histoires de records mondiaux lus dans un ouvrage qui les compile, Albanie avance ceci : « Seuls, ces récits n'existeraient pas. C'est la somme de ces phrases qui leur donne une valeur d'exploit et qui, en même temps, nous donne à nous une image affolante du monde. Monstrueuse » (*ibid.* : 108). Non seulement les records mondiaux consignés dans les livres sont considérés dignes du récit parce qu'ils sont exceptionnels du point de vue de leur contenu, mais ce qui apparaît dans ce passage du roman dépasse aussi la thématique du récit. Il nous indique que la « somme des phrases » répond à une logique d'association des éléments constitutifs de l'histoire (l'exceptionnel, l'extraordinaire, la singularité) qui ne peuvent pas s'appliquer dans le cas d'un récit intime inorganisé reprenant la logique de la vie quotidienne et son déroulement non unifié, imprévu et non causal. Le critère d'unité d'action souvent retrouvé dans les études narratologiques est invalidé dans le cas du récit intime tel que représenté dans plusieurs œuvres du corpus. Dans

Le bruit des choses vivantes, cette norme dévaloriserait l'histoire personnelle vécue par Albanie avec sa fille Maria, en plus de la rendre inénarrable et de restreindre ainsi la lisibilité de leur récit pour autrui. L'œuvre de Turcotte en tant que tel, soit le récit global qui la constitue, ne révoque pas pour autant le bien-fondé de ce critère. La construction narrative du *Bruit des choses vivantes* illustre qu'une description ou une série d'énoncés apparemment distants peuvent découler d'une unité d'action qui tarde à venir et dont l'alliage se soude parfois autour d'une catégorie actionnelle aussi large que celle de « vivre la vie ». En investiguant les énumérations éclatées qui ponctuent la narration, force est de constater qu'elles s'organisent toujours autour de la vision du monde d'Albanie depuis que Maria existe. La plupart du temps, le point final de ces énumérations est Maria, destinataire ultime pour qui Albanie cherche à consigner une histoire lisible, celle de leur vie :

On peut vouloir tout raconter par le détail. Ou tout résumer. Ne garder que ce qui compte vraiment. Les odeurs. Le papier. L'homme qui est resté quatre jours sous le pont effondré. Sa survie. Celle des six cents personnes sans maison. Ce qui nous ramène encore aux enfants, seuls dans les ruines, en Arménie.
Ici : le même rêve, toujours le même rêve de Maria (*ibid.* : 57).

Malgré l'apparence anodine des énumérations du roman, dont le lecteur ne saisit pas la logique dès le départ, ce dernier comprend tranquillement qu'elles répondent apparemment à une fine progression qui a pour thème le deuil engendré par le détachement progressif de la mère et de la fille, lesquelles vivaient d'abord une relation fusionnelle. Le deuil que la mère réussit peu à peu à faire n'est pas mis en scène directement dans le récit englobant, mais il se dessine à travers sa manière de raconter leur histoire. Sur ce point, les séquences de descriptions non hiérarchisées et non organisées laissent place à différentes petites intrigues comportant bel et bien une unité actionnelle et une tension narrative qui progresse chaque fois vers un certain dénouement : la vie amoureuse d'Albanie, le sort du petit Félix délaissé par ses parents, le voyage qu'Albanie et Maria prévoient en Alaska. Ces intrigues se résolvent une à une à la fin de l'œuvre et laissent entrevoir la possibilité, pour la narratrice, de concevoir des récits linéaires plus traditionnels à partir des histoires de vie de ceux qui l'entourent. Turcotte organise donc, aux fins du récit romanesque, ce qu'elle montre comme inorganisable dans les vies qui sont l'objet du récit, ces vies qui sont événements malgré

elles, mais qui suivent pour ce faire une logique temporelle bien différente de celle du récit-type érigé par les narratologies plus modélisatrices.

À ce titre, l'œuvre de Turcotte s'inscrit bien dans une tendance contemporaine que remarque Françoise Revaz (2009). Discutant la proposition de Kibédi Varga selon laquelle une « renarrativisation » du roman reviendrait après son amenuisement par les expérimentations formelles et le refus du récit des romans postmodernes et du Nouveau roman (Revaz, 2009 : 141), Revaz admet que ce retour au récit le laisse tout de même bien changé. Ses personnages n'auraient plus des rôles aussi stéréotypés, la chronologie de l'action serait déstabilisée – elle note à ce sujet l'*incipit in media res* qui prive le lecteur d'une situation initiale dans les premières pages – et son protagoniste relèverait plutôt d'un anti-héros au « mol acharnement », aux actions ou à la quête dérisoires. Ces éléments l'amènent à croire que l'essentiel du récit n'est plus la représentation de l'action puisque le mode du protagoniste serait davantage de l'ordre du subir que de l'initiative (*ibid.* : 151-154). Elle conclut que « s'il y a bien une renarrativisation, c'est sous la forme d'intrigues minimales ou incomplètes » (*ibid.* : 164), un peu comme celles qui ponctuent la narration du *Bruit des choses vivantes*. La popularité grandissante des récits intimes ou de ceux qui en miment les manœuvres narratives (autofiction, exofiction) participe évidemment à renforcer cette tendance du récit minimaliste, ambigu ou incomplet. Les œuvres autobiographiques s'autorisent souvent des procédés d'accumulation, de fragmentation et d'éclectisme dans leur narration afin de signifier l'épaisseur d'une histoire que le récit chronologique ou suivant une unité d'action n'est jamais en mesure de transmettre dans toute sa richesse.

Si le récit intime était représenté dans le roman d'Élise Turcotte, il est intéressant de constater qu'une des dernières œuvres autobiographiques d'Annie Ernaux, *Les années* (2008), se réalise d'une manière semblable tout en s'extirpant de la représentation d'une narration intime. En effet, le récit alterne entre le « nous », le « on » et le « elle », rendant plutôt difficile de situer exactement le narrateur, montrant ainsi un récit qui se crée et non pas un récit créé. L'unité d'action se diffuse à partir du vécu d'un personnage de femme qui traverse le temps jusqu'à celui d'une communauté dans laquelle elle s'insère et qui l'entoure. Au premier regard, apparaissent des descriptions et des énumérations éparses d'objets

culturels, de sujets politiques et d'histoires personnelles ou officielles qui s'empilent tout au long d'une narration avançant pourtant dans un ordre chronologique aisé à suivre. Par exemple, plusieurs interprétations de photographies occupent la narration : des photos de groupes scolaires, des portraits d'enfants, des souvenirs de famille et bien d'autres. Surgissent également des scènes de repas familiaux, des moments routiniers de la vie quotidienne, des événements historiques marquants et des références aux œuvres culturelles de diverses époques et classes sociales allant de la chanson populaire à l'œuvre littéraire consacrée. Tous ces éléments s'insèrent dans de petits paragraphes que la narration ne s'efforce pas de lier entre eux par quelques marqueurs de relation que ce soit. Comme dans *Le bruit des choses vivantes*, il est difficile de repérer une action dominante par rapport à une autre ou un événement plus mobilisateur du récit qu'un autre. La disposition des éléments et l'intertextualité thématique avec les œuvres autobiographiques précédentes de l'auteure dirigent toutefois le lecteur. Elles sont autant de composantes configurationnelles et extratextuelles qui font émerger du texte une forme d'action unitaire aussi vaste et imprécise soit-elle : la vie vécue par une femme dans la société française des années 1940 à 2000.

Or, Ernaux organise la narration en fonction d'un effet d'éclatement délibéré et contrôlé. Chaque morceau gravite autour d'un agglomérat qui pourrait s'appeler une vie, sans que puisse être identifié exactement à qui elle appartient. La narration expose une conscience à tout instant changée par les éléments qu'elle rencontre et qui l'imprègnent. Rassemblés autour de l'acte narratif, ces éléments épars font récit malgré la complexité des relations qui s'instaurent entre eux. L'action principale présentée est celle d'une vie en train de se vivre par un acteur qui n'a pas conscience de la narration future qui en découlera, alors que cette narration manifeste l'intention d'une narratrice qui cherche à se souvenir des impressions de cette vie et du climat social qui les éclairait autrefois. Cette mise en scène éclaire la distance entre le temps du récit entrepris et celui de l'histoire remémorée et racontée. L'usage des descriptions de photographies illustre ce fonctionnement narratif. Chaque photo évoquée est interprétée par la narratrice à partir de critères qui sont normalement ceux relevés par l'institution littéraire qu'elle a investie dans un temps ultérieur aux photographies, montrant bien qu'elle cherche à évaluer l'énonciation d'un récit qui peut s'y lire et servir ensuite le sien : l'état du papier indique la distance temporelle s'immiscant entre l'interprétant et l'objet

interprété, et renseigne sur le milieu de sa conservation; le type de mise en scène exhibée informe du contexte de production de la photographie; l'inscription du nom du photographe souligne que la photo relève bien de l'artefact. Plus encore, la photographie figurée structure la temporalité du roman et s'avère un de ses organisateurs narratifs principaux. De fait, elles apparaissent systématiquement après les mises en scène des repas familiaux qui marquent le changement de décennie et la situation spatio-temporelle du regard singulier qui témoigne de l'histoire. Les invités à ces repas abordent à table les sujets de l'heure et leurs tours de parole montrent une évolution sur l'autorité narrative accordée à différents groupes sociaux (femmes, adolescents, personnages âgés). De plus, la mise en relation des photographies suggère aussi une forme d'évolution du personnage :

Même si on ne reconnaît pas dans la brune la petite fille à nattes de la plage, qui pourrait aussi bien être devenue la blonde, c'est elle, et non la blonde, qui a été cette conscience, prise dans ce corps-là, avec une mémoire unique, permettant donc d'assurer que les cheveux frisés de cette fille provenaient d'une permanente, rituelle en mai depuis la communion solennelle, que sa jupe avait été taillée dans une robe de l'été d'avant, devenue trop étroite, et le pull tricoté par une voisine. Et c'est avec les perceptions et les sensations reçues par l'adolescente brune à lunettes de quatorze ans et demi que l'écriture ici peut retrouver quelque chose qui glissait dans les années cinquante, capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective (Ernaux, 2008 : 54).

Dans cet extrait, le tissu d'une même robe qui revient dans deux photographies de l'enfance raconte un climat de pauvreté, voire un statut social qui change puisque cette situation du tissu à recycler ne se reproduit plus lorsqu'elle devient une professionnelle scolarisée.

La mobilisation des photographies pour construire le récit a aussi pour effet d'exprimer le sentiment d'étrangeté que ressent la narratrice par rapport à son histoire personnelle. Cette histoire est celle de la réception constante et renouvelée d'impressions et d'images du monde qui teintent et modifient sans cesse l'identité d'une personne comme d'une société. Toutes les photographies de l'œuvre évoquent la distance qui se trouve entre chaque capture du même visage : « Sans doute était-il impossible de s'imaginer quarante ans plus tard en femme âgée regardant des visages, alors familiers, et ne voyant plus sur cette photo de classe qu'une triple rangée de fantômes aux yeux brillants et fixes » (*ibid.* : 58-59). La photo a ses fantômes qui nécessitent la mémoire de ceux qui la regardent pour reprendre vie. Lorsqu'elle rédige

Les années, Ernaux commet ainsi deux actions qui s'enrichissent et s'influencent mutuellement : celle de marquer la vie vécue pendant le présent de l'écriture – trait caractéristique de l'écriture d'Ernaux en général – par différentes références métatextuelles, notamment les réflexions sur l'étrangeté du regard de la femme d'âge mûr qui confronte l'image du miroir à celle des photographies du passé, et celle d'examiner les souvenirs d'une vie passée qu'elle relit en fonction d'un imaginaire collectif qui lui redonne un sens rétrospectif. Le souvenir passe de l'insignifiance de ce qui arrive à l'importance de ce qui demeure signifiant pour une conscience maintenant distanciée du surgissement et qui comprend qu'un jour, le souvenir pourrait se voir éjecté de la mémoire ou estompé par d'autres préoccupations, d'autres intérêts ou d'autres courants de pensée collectifs. Se souvenir est donc une action du récit et le récit lui-même se fait action lorsqu'il mobilise la mémoire pour « sauver » quelque chose de l'oubli qui guette.

C'est ainsi qu'Ernaux problématise d'œuvre en œuvre le récit général – incluant le récit littéraire – comme forme d'événement, ou plutôt comme un type de performance qui advient dans l'espace social, qui s'y inscrit et qui est susceptible de produire des effets dans cet espace par sa réception et sa reconfiguration par autrui. Un récit se dissimule derrière l'énonciation en ce que les thèmes retenus pour un récit comme étant des thèmes signifiants pour ses destinataires disent aussi quelque chose de l'espace social dans lequel ils s'inscrivent. D'ailleurs, malgré sa préférence pour l'analyse formelle interne du récit, Genette explique que le récit se conçoit aussi comme l'événement de raconter. Avant d'arriver à ce point, il présente le récit sur lequel il travaille plus précisément dans *Discours du récit*, soit le récit comme objet, c'est-à-dire un « discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements » (2007 [1972/1983] : 13). Il indique ensuite que le récit peut s'entendre comme un contenu narratif, soit comme une « succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition » (*id.*), qu'il appelle l'histoire. De ce point, il explique que le sens le plus ancien du récit reste celui qu'il suggère de renommer la narration, qui « désigne encore un événement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer » (*ibid.* : 14). Même si Genette ne s'y attarde pas, il introduit l'idée que, derrière l'objet du récit, l'acte de raconter existe.

J'ai déjà indiqué dans l'introduction que plusieurs lecteurs critiques d'Ernaux ont relevé l'épigraphe de *L'événement* (2000) empruntée à Leiris où est formulé son désir que : « l'écrit soit évènement » (Ernaux, 2000 : 9). Ce récit autobiographique met en scène l'avortement clandestin et l'état de détresse dans lequel il a plongé l'auteure dans sa jeunesse. Il raconte par la bande les conséquences néfastes qu'a pu avoir la censure de l'avortement (détresse psychologique, dangers physiques). L'effet rhétorique de ce récit est aussi de souligner, par l'originalité du sujet, les cicatrices morales laissées par cette interdiction devenue tabou à un point tel que presque aucun récit n'a été écrit à ce sujet en France encore aujourd'hui, plus de quarante ans après que la loi Veil (1975) ait dépénalisé l'interruption volontaire de grossesse. C'est ainsi qu'Ernaux travaille souvent le sens de ses textes à travers leur énonciation qu'elle met de l'avant comme un événement. Dans *L'événement*, le récit est à la fois celui englobant de l'œuvre en tant qu'objet complet à analyser, celui de l'histoire de l'avortement et d'un avortement, et celui que produit l'énonciation globale de l'œuvre et qui raconte les possibilités d'énoncer un récit d'avortement dans le contexte social qui est le sien.

Parce que le terme de narration, tel qu'utilisé par Genette, peut aussi désigner le texte narratif en lui-même et parce qu'il est davantage associé à un narrateur qu'à la figure de l'écrivain, j'emploierai plutôt le terme d'énonciation lorsqu'il s'agira d'insister sur l'événement que peut constituer la production concrète d'une narration dans un espace social, soit dans une perspective plus communicationnelle. En général, les œuvres du corpus ne participent pas à une acception du récit qui le réduirait au contenu de l'histoire ou à la forme fermée obtenue après sa narration, considérant que les effets de communication convoqués par l'énonciation d'une histoire seraient aussi en mesure de raconter quelque chose sur le contexte d'insertion concret du récit performé. C'est le cas de l'énonciation dans *L'événement*, dont l'effet-choc sur le lecteur dévoile les stigmates d'une interdiction qui se prolonge socialement par le maintien du silence qui l'entoure dans le paysage littéraire. Les effets énonciatifs des histoires et des narrations se présentent donc, eux aussi, sous l'apparence du récit. Dans ce moment énonciatif se situe plus précisément l'ambiguïté d'une narration et le possible rapport éthique entre l'œuvre et l'auteur.

Le récit comme énonciation : point de départ d'une éthique narrative

Par rapport à la conception plus traditionnelle d'un récit qui découlerait de l'organisation temporelle d'un événement et de sa progression d'un point initial problématique à sa résolution, Fontanille (1998) montre que cette logique actionnelle du récit, prédominante dans la conception que nous en avons collectivement, se manifeste aussi à travers d'autres logiques narratives. Même s'il concède que le récit met en discours l'expérience d'une transformation qu'il reproduit, celle-ci peut, selon lui, relever de logiques différentes de celle de l'action, telle que la logique passionnelle – tournée vers la rationalité de l'advenir qui met l'accent sur les affects des personnages, ou la logique cognitive qui découle de l'appréhension et de la découverte, comme dans les romans d'apprentissage. Andrée Mercier et Frances Fortier (2004), dans « La narration du sensible dans le récit contemporain », donnent l'exemple du récit québécois minimaliste, qui se déploierait davantage autour d'une logique du sensible, mettant en valeur le développement des états d'âme des personnages plus que leurs actions. Nicolas Xanthos (2006) cherche quant à lui à trouver les outils pour analyser les logiques axiologiques des récits. La recherche des multiples logiques narratives structurant le récit montre l'importance de dépasser l'unique association du récit à un objet constitué de schèmes structuraux universels.

Je viens de présenter comment l'acte d'énonciation peut aussi, par une forme d'amplification, raconter quelque chose d'autre que ce qu'il énonce. C'est ce décalage entre ce qui est énoncé dans le récit et ce qu'implique autrement la manière de le raconter qui produit des effets sur les lecteurs, comme ceux thymiques de la tension narrative telle qu'abordée par Baroni (le suspense, la curiosité, la surprise) ou l'ironie telle que décrite par Philippe Hamon (1996). Pour ce dernier, l'ironie serait générée par une tension narrative entre l'énoncé et l'énonciation. Il précise que « [l']affichage d'une thématique ironique a [...] toujours, et c'est ce que négligent trop d'analyses littéraires, une fonction narrative globale de suspens du sens, de construction d'un horizon d'attente problématique » (Hamon, 1996 : 82). Il conclut sa théorisation de l'ironie en rappelant le rôle actif du lecteur dans la reconfiguration du sens d'un récit : « L'ironie construit donc un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en co-producteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques

d'interprétation, ou culturelles de reconnaissance de référents » (*ibid.* : 151). Pour expliquer plus simplement l'idée générale du récit « autre » performé par le contexte énonciatif de l'œuvre, je dirais qu'à même le texte, un événement se produit et se laisse lire, événement qui se résumerait à la rencontre entre l'objet du récit et un lecteur qui produira une succession d'actions interprétatives pour le reconfigurer et lui donner sa signification.

Cela dit, il s'avère que c'est dans cette voie de l'énonciation comme forme potentielle de récit capté par un énonciataire (un lecteur, un spectateur, etc.) que l'éthique narrative des œuvres littéraires est envisageable. Une définition de plus en plus consensuelle du récit insiste sur ses effets sur le lecteur. C'est ce qu'avancent René Audet et Andrée Mercier dans leur texte d'introduction de *La narrativité contemporaine au Québec. La littérature et ses enjeux narratifs* : « Entendue au sens large, la narrativité décrit l'effet produit par l'inscription d'événements dans le temps, selon un ordre ou une configuration particulière » (2004 : 9). Dans le même ordre d'idées, Revaz et Baroni conçoivent aussi l'intrigue comme une composante distinctive du récit, en ne la considérant plus comme un schème prédéfini, mais comme une constante engendrée par une fonction thymique – effet émotif créé chez le lecteur – qui se joue entre le nouement et le dénouement de l'histoire (Revaz, 2009 : 123-132) ou par une tension narrative travaillée à même le récit pour affecter le lecteur (Baroni, 2007). La narrativité dans le récit peut donc s'entendre comme « un mode d'agencement du raconté, qui se caractérise par la succession, la causalité, la mise en intrigue » (Audet et Mercier, 2004 : 10), insistant ainsi sur le récit comme processus et non pas comme produit. Le narrateur est l'instance sur laquelle l'auteur fait reposer l'organisation de cette intrigue dont l'intelligibilité ne peut advenir que lorsqu'un cadre cognitif, culturel ou référentiel est partagé entre l'auteur et son lecteur. C'est ici qu'entre en jeu la notion de narrabilité que j'ai déjà évoquée : ce qui mérite d'être raconté ou ce qu'on peut raconter. La narrativité comporte alors plusieurs agents, de sorte que « la trame narrative en elle-même ne repose pas tant sur des procédés nettement identifiables, mais plutôt sur un ensemble de paramètres pouvant susciter une lecture narrativisante » (*ibid.* : 11). La lecture contribue ainsi à déterminer ce qui est entendu par le terme de récit, puisqu'elle est le sceau de sa lisibilité.

La conception du récit comme énonciation et son rapport à l'éthique narrative se conçoit bien dans *La poétique des valeurs* de Vincent Jouve (2001), où il explique comment la structuration d'un texte laisse des indices sur l'idéologie qui l'imprègne, idéologie étant autant celle de l'auteur que de l'époque qui est la sienne. Il prend appui sur *La Condition humaine* de Malraux, qu'il ne considère pas idéologique d'un point de vue discursif, mais qui reste un terrain riche où s'exposent différentes valeurs – personnelles, imaginées, collectives – qui nourrissent la réflexion philosophique. Se demandant comment retrouver dans le texte les procédés qui lui ont permis de représenter des valeurs, Jouve cherche à repérer « l'effet-idéologie » qui se dégage du texte lui-même et qui découle d'un système de valeurs inhérent à l'œuvre auquel le lecteur est nécessairement confronté dans l'acte interprétatif. Ainsi conçue, l'œuvre n'appartient pas *de facto* à une idéologie précise identifiée ou identifiable, mais elle a un effet discursif teinté idéologiquement, que cet effet appartienne à une conviction de l'auteur ou qu'il vise plutôt un travail esthétique et l'exploration d'une idée. Jouve aborde le plan plus global des valeurs dans le récit en explorant comment un roman – à partir de son énonciation plus que de ses énoncés – indique ses préférences dans l'ensemble. Il explore trois composantes liées aux valeurs : le point de vue de l'autorité énonciative qui est responsable du texte final, la structure d'ensemble de l'histoire et les indications de lecture qui guident l'interprétation.

L'approche sémiologique de Jouve détermine davantage le récit par ses effets de sens, idée que relevaient dans leur définition du récit Audet et Mercier et qui a l'avantage d'inclure les différentes logiques configurationnelles autres que celle actionnelle et de considérer comme sujet de la diégèse un plus large spectre de transformations possibles (psychologiques, axiologiques, temporels, externes, internes). Dans son repérage de l'axiologie comme partie prenante de la constitution du récit, Jouve est l'un des premiers à réhabiliter la figure de l'auteur comme un actant en partie responsable de la narration. L'action qui figure comme élément constitutif essentiel du récit ne relève donc pas simplement du monde textuel représenté dans l'œuvre, mais apparaît également à travers l'orchestration du système global du texte comme une figure en train de se construire.

La place de l'auteur dans la conceptualisation du récit

Dans le contexte d'une reconnaissance du récit en tant qu'énonciation, il va sans dire que la personne de l'auteur devient aussi un élément signifiant de la narration. Pourrions-nous pour autant affirmer que la personne de l'auteur est une des caractéristiques formellement inscrites dans la définition de ce qui fait récit? Dumortier et Plazanet indiquent qu'il est possible de « considérer, en effet, que les modèles dont nous parlons sont tout autant des modèles de lecture des récits que des modèles des récits eux-mêmes. Le récit, c'est un texte, un tissu de langage dont l'élaboration est déterminée par des instances tellement nombreuses et tellement complexes qu'il est extrêmement difficile de bien rendre compte du texte comme travail » (1980 : 53). Cette complexité les amène à insister sur la différence entre le lecteur et l'auteur réels et leur figure véhiculée dans le texte : « L'auteur aussi joue un rôle : la personne de chair et de sang, l'individu complexe et difficilement saisissable qui prend la plume ou s'installe devant sa machine à écrire ne pense pas obligatoirement tout ce qu'affirme la voix narratrice qui s'exprime dans le récit » (*ibid.* : 90). Cette relation nécessairement ambiguë de l'écrivain avec son narrateur ainsi que leurs interrelations avec les lecteurs expliquent en grande partie que les analyses littéraires se détournent de l'auteur réel pour s'intéresser davantage à ses figures dans l'œuvre.

Tout compte fait, la figure de l'auteur relève d'une fiction configurationnelle de la narration et peut tout de même renvoyer, en dernière instance, à l'auteur concret des récits. À partir des croisements répétés d'œuvre en œuvre entre la figure de l'auteur et la personne de l'auteur ainsi que par la répétition de ces croisements dans l'espace extratextuel (entretiens, prises de parole publiques), il semble qu'une transauctorialité s'engage et qu'il devient dès lors légitime de questionner le sens de l'intrusion insistante de la personnalité de l'auteur dans des sphères où la critique l'avait en partie évacué, notamment dans l'analyse de ses fictions et de sa poétique. Peut-être cherche-t-il seulement à alimenter une fascination sur sa personne afin de faire circuler son œuvre, transformant sa vie publique en œuvre d'art à exhiber dans l'espace social? Le personnage d'écrivain en est un fascinant depuis le romantisme et Maurice Couturier (1995) admet que son rejet par les structuralistes et les déconstructivistes a été utile pour créer des catégories formelles d'analyse narrative fort pertinentes. Le temps est pourtant venu, selon ce dernier, de retrouver une conception plus

communicationnelle du littéraire en réinvestissant la figure de l'auteur. Il explique ceci dans *La figure de l'auteur* : « j'ai voulu montrer comment les différents dispositifs narratifs apparus depuis plus de deux siècles permettaient à l'auteur, de plus en plus éloigné de son lecteur, de surdéterminer son texte et de s'assurer que les lectures qui en seraient faites seraient aussi proches que possible de ce qu'il souhaitait, sans interdire, bien au contraire, le jeu croisé des désirs » (*ibid.* : 21). En conclusion, Couturier mentionne le mal que se donnent les auteurs pour n'apparaître qu'en filigrane sans marquer le texte de leur personnalité alors que, pour plusieurs, la matière de leur roman a été puisée dans leurs expériences personnelles. Cette situation rend complexe l'interprétation du travail de recul que s'impose l'auteur et qui imprègne son texte : « Les romanciers du XX^e siècle, plus encore que ceux des siècles passés, se sont amusés à jouer avec leurs propres vies et à les mettre en fiction, dissimulant souvent assez mal leur gêne à se dire et utilisant mille facéties pour donner le change et plonger les lecteurs dans l'embarras. Derrière ces jeux métafictionnels et ces dénis d'autobiographies se dissimule une critique de la subjectivité proche de celle menée par Barthes dans son *Roland Barthes* » (*ibid.* : 211). Cette tendance reste toujours pertinente et impose de plus en plus de travaux sur les figures d'auteur (Couturier, 1995; Viala, 1983; Amossy, 2009; Fortier et Dion, 2010), sur leur posture (Meizoz, 2007, 2011) et sur leur présence dans le texte par l'énonciation et l'engagement qui s'y inscrit (Gefen, 2005; Maingueneau, 1993, 2004; Blanckeman, 2015).

Évidemment, il arrive que l'image que le texte et sa mise en scène sociale produisent de l'écrivain l'inscrive comme un personnage et non pas comme une personne réelle, mais il se trouve qu'une personne réelle se cache d'abord derrière la création d'un personnage d'écrivain. Celui-ci reçoit des prix et des bourses, il se prête aux séances de signatures, il enseigne parfois, il envoie sa première version à un éditeur choisi avec soin et il est également celui qui prend la décision ultime de publier, soit de faire circuler dans le social un texte dont il ne peut pas prévoir tous les effets sur autrui. Si nous lui enlevons toute teneur réelle, toute possibilité de s'incarner dans le monde, alors plus aucune responsabilité ne peut lui être attribuée, mais plus aucune défense non plus, comme je viens de le soutenir dans le premier chapitre. Cette complexion est brillamment soulignée par Barthes lorsqu'il explique que les études sémiologiques :

Voi[ent] dans le narrateur et les personnages des personnes réelles, « vivantes » (on connaît l'indéfectible puissance de ce mythe littéraire), comme si le récit se déterminait originellement à son niveau référentiel (il s'agit de conceptions également « réalistes »). Or, du moins à notre point de vue, narrateur et personnages sont essentiellement des « êtres de papier » : l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit; les signes du narrateur sont immanents au récit, et par conséquent parfaitement accessibles à une analyse sémiologique; mais pour décider que l'auteur lui-même (qu'il s'affiche, se cache ou s'efface) dispose de « signes » dont il parsèmerait son œuvre, il faut supposer entre la « personne » et son langage un rapport signalétique qui fait de l'auteur un sujet plein et du récit l'expression instrumentale de cette plénitude : ce à quoi ne peut se résoudre l'analyse structurale : *qui parle* (dans le récit) n'est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n'est pas *qui est* (1966 : 19-20).

Ce détour par la question de l'auteur du récit, lequel n'y apparaît pas directement et dont la personnalité complète ne se résume jamais à son activité d'écriture, s'éloigne de la question quant à ce qui constitue et définit le récit. Toutefois, si sa figure fait partie du récit et est impliquée par le lecteur qui a pris l'habitude de la chercher, plus sa mise en scène serait travaillée textuellement, plus l'écrivain s'exposerait en tant que figure lui aussi et plus sa personne réelle serait à réintégrer dans la définition même des éléments potentiellement constitutifs du récit. En effet, plus ce travail est rendu apparent dans le texte, plus l'écrivain réel se manifeste comme auteur de cette construction, ce qui ne veut pas dire non plus que toute sa personnalité s'y dévoile. Il est d'ailleurs possible d'en dire autant pour toute forme de discours, lesquels se fondent souvent sur une image que construit l'énonciateur de lui-même, qui ne correspond jamais exactement à ce qu'il est lorsqu'il n'est pas en train de produire le discours situé qu'il offre. Certes, toutes les œuvres ne sont pas à lire en regard de la personne de l'écrivain, mais certaines d'entre elles – souvent celles desquelles se dégagent une forte transauctorialité ou celles de l'intimité – gagneraient à être éclairées par l'intrusion de cette instance dans l'établissement de son récit et par sa participation aux effets discursifs de l'œuvre ou à la scénographie sociale qui l'entoure.

S'ajoute à la complexité de la question le caractère imprévisible de ce qui sera reçu par autrui comme un indice du travail du récit par l'écrivain. Quand le récit devient événement en s'incarnant dans le monde sous le mode de l'affect et de l'influence, rien ne peut garantir que l'effet produit est celui prévu. La philosophie analytique américaine considère de plus en plus le récit d'après son caractère praxématique. Les théoriciens de la performativité, dont Judith Butler, s'inscrivent dans cette lignée et élargissent les effets de sens produits par la

narration d'un événement ou d'une scène d'action à toute une gestuelle personnelle inscrite dans le collectif. En effet, l'exposition de soi dans le collectif fait signifier aux gestes individuels des discours ou des récits qui se situent bien au-delà de l'intentionnalité par des mouvements d'amplification rendant parfois lisible ce que l'individu ne pensait pas projeter. Dans son essai *Le récit de soi* (2005), Butler situe par exemple le récit de soi comme une pratique à interpréter selon un contexte d'énonciation normé qui problématise la responsabilité du sujet énonciateur, puisque ce dernier est en partie déterminé par des règles implicites qui dépassent son entendement tout en le constituant en être de langage. Dans ce contexte, il est encore plus difficile d'imaginer que le chercheur en littérature puisse repérer dans les subtilités formelles, intertextuelles, métatextuelles et extratextuelles la présence marquée volontairement par l'auteur et adressée au lecteur. Les considérations de Butler sur le récit de soi aident à mesurer le degré de responsabilité attribuable aux auteurs quant aux effets sociaux potentiels de leurs récits, même lorsque ces récits ne sont pas des récits intimes à proprement parler. Dans ses travaux, la philosophe conçoit l'action et la gestuelle humaine, autrement dit toute performance, comme relevant d'un certain récit de soi. Par ses gestes extériorisés, l'individu s'afficherait à l'Autre tel qu'il se croit être, de manière consciente ou inconsciente, exposant une part de son identité dans l'espace social et participant ainsi à forger des possibles identitaires parmi lesquels d'autres individus se positionnent par reconnaissance ou distanciation¹². Le récit de soi ne se limite donc pas à une déclinaison formelle associée au genre littéraire de l'autobiographie, mais ressort de chaque ensemble de gestes humains menant à une certaine définition et une histoire de ce que peut être l'humain.

Dans cet ordre d'idées, l'essai de Butler formule l'impossibilité de rendre compte de soi de manière définitive étant donné le caractère dynamique et évolutif de l'humain. La constitution d'une réflexivité subjective à partir des normes sociales se fait, selon elle, sous le mode du rapport à l'Autre engendré par l'extériorité de ce qui le constitue. Relisant *La*

¹² Dans *Gender Trouble* (1990), *La vie psychique du pouvoir* (2002 [1997]) et *Le pouvoir des mots* (2004), Butler développe le concept de performativité, selon lequel toute gestuelle individuelle participe, souvent inconsciemment, à un interdiscours social par lequel les normes collectives à partir desquelles nous nous définissons sont réitérées et réaffirmées.

phénoménologie de l'esprit d'Hegel, Butler rappelle que lors de chaque nouvelle rencontre, le sujet subit une transformation, puisqu'« [il] ne peu[t] pas rendre compte de [s]oi sans [s]e conformer dans une certaine mesure à ces normes qui règlent ce qui est humainement reconnaissable, ou qui négocient ces termes de certaines façons, au prix de certains risques issus de cette négociation » (*ibid.* : 36). Butler découvre le prix de cette négociation chez Cavarero : la dépossession de l'identité lorsqu'on la met en récit à travers une forme qui favorise son assimilation par autrui. L'idée de relation s'insère ainsi au cœur d'un récit qui se formule à partir de schèmes collectifs excédant la formation du sujet et se rejouant par l'adresse à autrui. La question du récepteur non identifié qui est en mesure de donner une signification étrangère à ce qu'a formulé l'énonciateur est d'ailleurs préalable à l'établissement du degré de responsabilité que peut s'attribuer cet énonciateur par rapport aux incidences de sa parole. Mise en rapport avec le récit de soi dans la sphère littéraire, cette vision rend la présence de l'auteur dans son texte tangible, mais fondamentalement indéterminable puisque l'identité avancée se rejoue par l'interprétation.

En contrepartie, Butler approfondit les schèmes d'intelligibilité mobilisés pour rendre compte de soi et explique la violence qu'ils peuvent engendrer en répétant de manière déterministe les possibilités de la narration. Ainsi, tous ces schèmes sont en mesure de contribuer à ce que nous concevons sous le nom de récit de soi, montrant bien que le terme de récit relève d'une figure de l'imaginaire, collectivement modelée. Contre la violence impliquée par le fait que l'exposition d'un récit est en mesure de déterminer en partie ce qui est compris par la catégorie même de récit, Butler propose à l'énonciateur du récit de soi d'adopter une posture de recherche et d'exploration identitaire, axée davantage sur les limites épistémiques ayant contribué à baliser la forme et le contenu du récit et rendant par le fait même le récit de soi imparfait et partiel. Il s'agit d'admettre le caractère relationnel du récit de soi qui porte la trace d'une communauté interprétative à travers l'effet d'opacité identitaire de la narration. Butler avance que le « je » qui se décrit est en même temps un « "je" narratif [...] reconstitué, dans l'histoire même, à chaque moment où il est invoqué » (*ibid.* : 67). Dès que le « je » se détermine par le récit, il déplace déjà son histoire en produisant un nouvel acte. Le « je » énonciateur est donc inénarrable, comme j'ai voulu le souligner à partir de l'extrait de Barthes cité plus haut, ce qui n'implique pas pour autant son absence d'action

dans et par le texte. J'insisterais sur le fait que ce constat de l'opacité du récit de soi provoquée par l'empreinte laissée sur et par le social implique pour les analyses littéraires de sonder la part sociale du récit qui se manifeste par les ambiguïtés narratives qui persistent à travers le récit de soi, lequel est bien loin de dépeindre une scène intérieure transparente.

L'essentiel à retenir ici est que l'acte de parole singulier amène à réfléchir collectivement sur l'identité, mais aussi sur les formes du récit acceptées pour pratiquer cet acte, qui ne se pense finalement que dans un rapport intertextuel fondant et fondé sur les schèmes d'intelligibilité disponibles dans une communauté. Dans des échanges intertextuels, Butler localise la responsabilité du locuteur dans sa manière de rendre compte de lui-même, ce qui ramène la responsabilité de l'écrivain à des enjeux plus formels. Cela dit, ce qui relève des caractéristiques formelles du récit ne suffit plus à définir son fonctionnement et le sens qui en émerge, même si elles sont encore les signes par lesquels les auteurs sont en mesure de partager une histoire et de la rendre intelligible pour autrui. L'analyse de la composition et de la structuration interne des textes n'est pas en mal de catégories déjà bien documentées afin d'orienter la lecture et l'interprétation des récits. Toutefois, l'implication de l'auteur quant à son récit reste ambiguë, ce qui rend assez problématiques les recherches sur l'éthique littéraire qui voudraient situer le lieu de l'éthique dans l'acte narratif lui-même.

Le récit en tant que figure de l'imaginaire

Afin de réfléchir à la conception du récit que les écrivains sont en mesure de formuler à même leurs œuvres, il est intéressant de se tourner vers l'imaginaire du récit, lequel se dégage des nombreuses figures qui sont imaginées dans les œuvres comme de potentielles réalisations du récit. Ces dernières nuancent les possibilités du récit contemporain et dévoilent une réflexion des auteurs sur leur pratique narrative. Ces figures se rapportent ainsi aux figures de l'imaginaire que documente Bertrand Gervais. Dans *Figures, lecture. Logiques de l'imaginaire* (2007), ce dernier n'entend ni aborder des figures pérennes reconnues par l'institution littéraire ni généraliser celles qu'il repère dans ses analyses ancrées dans les œuvres contemporaines françaises, québécoises et américaines (Échenoz, Calle, Quignard, Faulkner, Carrère, Robert Racine, Yergeau). Il interroge plutôt les « situations précises où des figures émergent et s'imposent à l'esprit. Qu'est-ce qui

caractérise la figure comme signe? Dans quel contexte apparaît-elle? Quelles relations s'engagent à son contact? » (*ibid.* : 11). Forme ambiguë par définition, elle se reconnaîtrait dans le texte par un effet d'obsession ou de fascination (*ibid.* : 12) qui donnerait l'indice de sa présence et le signe d'une forme travaillée par l'auteur. En ce qui concerne ma recherche, l'insistance des œuvres à représenter des récits ou à manifester un jeu narratif qui questionne la conception commune de sa pratique relève selon moi de cette fascination pour le récit, que je capte alors comme une figure. Pour Gervais, la modalité d'apparition de la figure reste toutefois un peu moins claire, puisqu'elle relèverait de « l'énigme » provoquée par le croisement incertain des regards qui la reconnaissent : celui du créateur qui la forme et celui du lecteur qui la saisit. Or, ma démarche diffère un peu de celle de Gervais sur ce point. Même si la figure générale du récit a émergé des textes du corpus à la manière d'une énigme, il reste que je me suis ensuite engagée à repérer dans les œuvres, à partir de cette figure, sa typologie plus précise. J'ai documenté une figure précise et non pas des figures au pluriel.

De plus, je conçois que l'imaginaire du récit dessiné à partir des œuvres du corpus gagne à mobiliser l'ensemble de ses représentations : ses figurations abstraites, indicielles ou symboliques; les discours plus directs qui sont tenus sur le récit et qui en tracent les contours, formant en quelque sorte une figure de récit à leur tour; puis les récits mis en scène de manière assez claire. Pour Gervais, la figure émerge toujours de façon un peu plus nébuleuse, l'ambiguïté de son mode d'apparition découlant essentiellement de son caractère interrelationnel : « [l]a figure n'est jamais autre chose que cette construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes, et qui permet la coalescence de pensées par ailleurs divergentes » (*ibid.* : 18). Puisque je cherche la figure du récit dans ses représentations textuelles et dans ses manifestations à partir de la performance de l'œuvre, elle reste saisie dans le contexte intransitif et différé de la communication littéraire, conservant toujours la part d'ambiguïté que Gervais déclare comme étant l'un de ses traits essentiels. À ce titre, la figure serait rejouée à chacune de ses appropriations. Je n'accorde pas autant de place que Gervais à l'opacité de la manifestation d'une figure dans le texte. L'ambiguïté de l'interrelation engendrée par l'objet littéraire me suffit à dire que même un discours formulé dans l'œuvre peut participer à imaginer ce qui peut figurer comme un récit.

Sur ce point, je conçois que le sens de la figure se négocie à partir d'un imaginaire social qui dépasse l'objet étudié, imaginaire qui ne reste pas non plus du côté de la spéculation idéale, mais peut s'incarner réellement dans le monde et les conceptions que nous en avons. D'ailleurs, même si Gervais n'y réfère pas, il est utile de mentionner que le concept d'imaginaire social a été influencé par les travaux du philosophe et psychanalyste social Cornelius Castoriadis, qui le définit comme une « création incessante et essentiellement indéterminée (social-historique et psychique) de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question de “quelque chose” » (1975 : 7). Cet imaginaire est partagé notamment par le langage qui le fait exister à la conscience d'une collectivité, ce langage permettant à l'imaginaire son rapport concret à une situation sociale et historique. Castoriadis explique sur ce point que « [c]e n'est jamais le *logos* que vous écoutez; c'est toujours *quelqu'un*, tel qu'il est, de là où il est, qui parle à ses risques et périls, mais aussi aux vôtres » (*ibid.* : 9). Le danger de la communication découle de l'idée de l'ambiguïté communicationnelle qui, nous l'avons vu avec de Beauvoir (chapitre 1), provient de la condition objectivable de l'humain par d'autres à travers le langage. Entrant en écho avec la question de l'intentionnalité, Castoriadis soutient qu'il faut s'appuyer sur cette condition humaine dans les élaborations théoriques sur la responsabilité, mais qu'« [il] faut également distinguer projet et activité du “sujet éthique” de la philosophie traditionnelle. Celle-ci est guidée – comme le navigateur par l'étoile Polaire, suivant la fameuse image de Kant – par l'idée de moralité, mais elle s'en trouve en même temps à distance infinie » (*ibid.* : 108). Dans cette perspective, Castoriadis avance que l'imaginaire social n'est pas concrètement identifiable et contrôlable par le sujet éthique puisque l'incarnation des idées ne prend pas toujours une forme souhaitée, contrôlée et justement interprétée.

Ceci étant dit, Castoriadis maintient que le sujet éthique participe à l'imaginaire social :

Les significations imaginaires sociales sont dans et par les « choses » – objets et individus – qui les présentifient et les figurent, directement ou indirectement, immédiatement ou médiatement. Elles ne peuvent être que moyennant leur « incarnation », leur « inscription », leur présentation et figuration dans et par un réseau d'individus et d'objets qu'elles « informent » – qui sont à la fois entités concrètes et instances ou exemplaires de types (*ibid.* : 476).

Dans cette idéation de l'histoire et des significations imaginaires qui lui sont données, le sujet est en mesure d'instituer des valeurs morales idéales pour le collectif en les agissant, et est institué par cet acte, mais aussi par ceux des membres de sa collectivité.

Castoriadis considère que « l'image de soi que se donne la société comporte comme moment essentiel le choix des objets, actes, etc., où s'incarne ce qui pour elle a sens et valeur » (*ibid.* : 209). Ce choix relèverait d'une forme de responsabilité puisqu'il serait « porté par un système de significations imaginaires qui valorisent et dévalorisent, structurent et hiérarchisent un ensemble croisé d'objets et de manques correspondants, et sur lequel peut se lire, moins difficilement que sur tout autre, cette chose aussi incertaine qu'incontestable qu'est l'*orientation* d'une société » (*ibid.* : 211). Castoriadis entrevoit dès lors que la forme que prend l'imaginaire social n'est pas imputable au sujet, voire à la société, même si ces deux instances en sont en partie responsables : « C'est précisément parce que l'imaginaire social moderne n'a pas de *chair propre*, c'est parce qu'il emprunte sa substance au rationnel, à un moment du rationnel qu'il transforme ainsi en pseudo-rationnel, qu'il contient une antinomie radicale, qu'il est voué à la crise et à l'usure, et que la société moderne contient la possibilité "objective" d'une transformation de ce qu'a été jusqu'ici le rôle de l'imaginaire dans l'histoire » (*ibid.* : 224). En résumant le terme d'« imaginaire social » dans *Le lexique socius*, Guillaume Pinson fait remarquer que ce concept n'est pas encore rigoureusement défini, même si « pour les historiens du culturel, le concept d'imaginaire social permet de penser la dimension performative des représentations, les effets que les imaginaires peuvent avoir sur les pratiques, les comportements, les manières de s'appropriier le monde et les sensibilités collectives¹³ ». Pinson mentionne d'ailleurs une tendance sociocritique contemporaine voulant que les chercheurs relisent Castoriadis afin de se réapproprier une réflexion sur les effets concrets de l'imaginaire dans le social.

¹³ La définition de l'« Imaginaire social » par Guillaume Pinson peut être consultée en ligne sur *Le lexique socius* : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/156-imaginaire-social>.

C'est en partie sur ce terrain que je me situe lorsque je cherche à définir l'imaginaire du récit en fonction des figures qui lui sont données dans la pratique même des écrivains. La polysémie de l'expression « imaginaire social » exige de poser les balises de la méthode employée afin de dégager un imaginaire collectif du récit, objectif de la thèse qui n'a pas la prétention de balayer le portrait complet et rigoureux de cet imaginaire pour toute une société donnée puisque ce dessein exigerait l'examen minutieux d'un corpus beaucoup plus large et comprenant des textes hors du domaine littéraire, notamment parce que j'avance une définition du récit qui dépasse l'objet de l'œuvre. J'éclaire plutôt la problématique de la responsabilité narrative du sujet qui passe, selon moi, par un imaginaire du récit conçu comme un acte ne pouvant point s'extraire de sa situation sociale, discursive et interactive. C'est donc l'imaginaire de la pratique du récit et de sa fonction ou de ses possibles effets sociaux que je dégagerai des textes, ne cherchant pas à redéfinir le récit comme objet autant qu'à réfléchir à une conception partagée de l'activité narrative contemporaine.

Pour ce faire, à l'instar des travaux de Gervais, je conçois l'imaginaire « non pas comme un répertoire, un ensemble d'unités culturelles disponibles pour une communauté donnée, mais comme une *interface*. L'imaginaire est l'interface par laquelle un sujet a accès aux éléments de la culture et se les approprie. Il est une médiation dont le travail transparaît dans des figures » (2007 : 35). Ce que Gervais propose par sa conceptualisation de la figure, à l'intérieur de certains exemples relevés de romans contemporains, est de la considérer non pas comme une idée ou un concept, mais « comme une expérience. Une relation au monde et à ses images » (*ibid.* : 38). Sa schématisation serait manipulée par plusieurs instances qui la forment, la déforment et la reforment. Schématisant à son tour afin d'expliquer les modalités d'apparition textuelles de la figure alors que celle-ci ne relève pas nécessairement du domaine de l'explicable, Gervais identifie trois types (*ibid.* : 31-33), qu'il associe à des personnages conceptuels imaginés pour illustrer les trois fonctions fondamentales de la relation sémiotique chez Peirce et, par le fait même, le type de relation de l'humain avec les textes qui l'entourent. La « figure-trace » se rapproche, selon Gervais, du scribe parce qu'elle a pour fonction de représenter par une trace concrète conçue à partir de ses formations imaginaires. La « figure-pensée » est, quant à elle, de l'ordre de l'évocation d'images ou de pensées qui ne s'incarnent pas et que Gervais associe au personnage du museur, lequel

détecte la figure en flânant sans chercher à voir, occupant la fonction peircienne d'objet-immédiat en étant le référent direct du signe, sans médiation. Le personnage de l'interprète se charge, pour sa part, de rendre signifiante la « figure-savoirs », articulée autour de connaissances sur lesquelles repose son interprétation.

Avouant lui-même le caractère exploratoire de son ouvrage, Gervais l'introduit en abordant une des formes que prend la figure privilégiée du « museur » : la figure de « l'idiot sauveur » (*ibid.* : 99). Le chercheur croise l'imaginaire de différents auteurs (Faulkner, Steinbeck, Groom) qui représentent « l'idiot sauveur » comme le détenteur d'une vérité indicible rationnellement, que seul le fou arrive à voir et à montrer par son acuité visuelle, son innocence et son ouverture. Parmi les figures abordées, notons également celle du double poétique du créateur (*ibid.* : 122-133) et celle de la fin tracée par l'esthétique de l'interruption (*ibid.* : 205-216). Dans l'ensemble, les analyses textuelles entreprises par Gervais fondent de manière singulière et très imagée ce qu'il entend comme une « théorie des processus sémiotiques, [soit] une conception de la relation sémiotique comme fondement de nos pratiques textuelles et culturelles » (*ibid.* : 48). Dans cette perspective, les travaux de Gervais éclairent la méthodologie à adopter pour mes recherches puisqu'ils théorisent le fonctionnement de l'imaginaire et son appartenance à une communauté en partant de la lecture même des œuvres et des figures récurrentes qui s'y trouvent et qui thématisent souvent les mêmes motifs, lesquels disent quelque chose du social dans lequel elles s'incarnent. Selon moi, c'est par le biais de la figuration du récit dans les œuvres que peut être donnée la conception la plus fine du récit pour les auteurs d'aujourd'hui.

Chez Gervais, la figure n'existe pas autrement qu'à travers son investissement par des sujets qui établissent sa valeur en fonction de ce qu'ils cherchent à comprendre du monde par elle, n'ayant pas de valeur intrinsèque (*ibid.* : 87-89). La figure n'est pas le résultat, mais « la quête elle-même, la relation figurale, qui tend à se perpétuer » (*ibid.* : 138). Elle ne représente pas, selon Georges Didi-Huberman, sur lequel s'appuie Gervais, elle « se présente » (*ibid.* : 139) dans le texte. Dans cet ordre d'idées, c'est cette relation d'investissement interprétatif du récit et de ses potentialités que je repère dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul. L'acte de figuration dans son ensemble représente, selon moi, une conception du récit

par les auteures, mais ce n'est pas chaque figure prise isolément qui représente cette vision d'ensemble en tant que tel. Le travail des figures du récit permet aux auteures de penser le récit de manière floue et ambiguë et de ne pas en fixer une conception définitive et réductrice. Les auteures investissent pleinement les modalités de la figuration en se montrant aussi de l'autre côté de l'opération sémiotique, en tant qu'interprètes de récit, responsables de la chaîne par laquelle la figure du récit sera étayée, réappropriée, commentée et captée. C'est d'ailleurs ce rôle essentiel de la réappropriation des figures que Gervais attribue à la littérature : « [l]a littérature est là pour déconstruire nos automatismes, et les révéler pour ce qu'ils sont, des pensées à renouveler » (*ibid.* : 170). Au chapitre précédent, j'ai situé l'éthique littéraire dans le lieu du questionnement de l'auteur sur sa manière de pratiquer et de véhiculer sa production artistique dans l'espace social, sachant précisément que lorsqu'une narration est diffusée, ses interprétations possibles vont bien au-delà de la sphère intentionnelle et contrôlable de celui qui l'a pourtant créée et pensée. Lorsque Gervais donne à la littérature la fonction d'une interrogation incessante des structures de pensée qui orientent le monde, il s'engage en même temps sur le terrain d'une éthique narrative, soit une orientation donnée à la pratique du littéraire par l'écrivain contemporain.

Les trois figures du récit

La prochaine partie de la thèse approfondie les figures du récit repérées dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul. Un nombre impressionnant de médiums et de sujets de récit apparaît dans leurs univers fictionnels ou autobiographiques et de nombreux recoupements existent entre leurs manières de les faire émerger dans les textes, de les mettre en forme et de leur donner une fonction signifiante dans l'histoire globale encadrée par leur propre narration. Des figures reviennent, les plus évidentes étant celles des récits médiatiques de masse (radio, télévision, journal, chanson), celles des récits artistiques distinctifs (photographie, arts visuels, exposition muséale, littérature, cinéma), celles des récits de l'univers familier (rumeur, album photo personnel, journal intime, liste, correspondance, dessin d'enfant), celles des récits hérités (conte, mythe, comptine, histoire apprise, *habitus*) et celles plus symboliques trouvées dans l'environnement (aménagement, configuration de la maison, gestuelle). Tout ce qui construit, organise, configure ou suggère une histoire personnelle ou collective apparaît comme relevant d'une forme de récit.

Trois catégories de figures du récit se dégagent dans l'ensemble. Je propose de les regrouper autour des types de figures conceptualisées par Gervais en fonction de la relation sémiotique s'instaurant entre l'objet signifiant et l'interprète, mais aussi en fonction de la relation interprétative qui s'instaure entre l'énonciateur et l'énonciataire mis en scène, relation qui appelle plus précisément le sujet de la responsabilité quant au récit identifié. Au contraire de Gervais, je n'ai pas non plus limité ma conception de la figure à ses manifestations ambiguës. Même si je lui concède que ce n'est pas la figure elle-même qui représente l'idéation que l'interprète y lit, je considère que les mises en scène plus directes du récit dans l'espace textuel participent à la constitution d'une figure du récit et à l'imaginaire qui l'accompagne. D'après la longue tradition d'analyse du récit dans les études littéraires, je n'ai pas éprouvé de difficulté à repérer quelques critères permettant de déceler ces représentations plus frontales. Certains médiums associés aux récits se répètent, comme les journaux, le roman, la radio, la télévision, la chanson, le cinéma ou le livre d'histoire. Leur apparition dans les œuvres indique bien souvent que la narratrice est en train d'interpréter les récits qui s'y trouvent ou réagit à ceux-ci, par rapport à leur contenu ou à leur manière de raconter ou d'être véhiculés dans l'espace textuel. C'est souvent quand l'objet assez communément reconnu sous la catégorie du récit est retravaillé autrement par un personnage de l'univers textuel ou par une narratrice que ce récit devient figure, voyant ses frontières conceptuelles courantes se brouiller. Par exemple, dans *Le bruit des choses vivantes*, le livre s'insère forcément dans l'univers familier de la narratrice puisqu'elle travaille dans une bibliothèque. Cet objet qui contient des récits et que l'œuvre représente ne devient figure qu'au moment où la narratrice explique son procédé de lecture de ces œuvres mises en scène – elle lit le début de chaque roman. Le lecteur comprend peu à peu dans l'ensemble du récit encadrant qui constitue *Le bruit des choses vivantes* que le récit romanesque apparaît comme une figure du récit par le travail de déconstruction et de reconstruction auquel s'adonne la narratrice, Albanie, qui le dessine finalement à la négative, comme un objet étant trop ordonné et trop téléologique pour signifier quelque chose dans la vie désordonnée qu'elle a le sentiment de vivre, ce qui la pousse à en tirer des extraits plus que des histoires. Sa réaction a aussi un lien avec les manières de raconter les récits romanesques qu'elle reconnaît parce qu'elle y aurait d'abord été exposée au quotidien, dans l'espace familier de la bibliothèque, exposition quotidienne qui participe à créer une image

du récit singulière pour ce personnage. Même si le contenu des récits ou leur histoire n'apparaissent pas, leur figure plane en arrière-plan lorsque la narratrice refuse délibérément de les lire, au nom d'un préentendement sous-entendu de ce qu'ils véhiculent et de la manière par laquelle ils le font.

Le récit surgit également lorsque les instances narratives impliquées dans sa réalisation sont représentées dans le texte, c'est-à-dire essentiellement un énonciateur et un énonciataire. Un personnage peut devenir narrataire ou narrateur à un moment du récit ou bien une composition du monde interpelle la narratrice et lui insuffle une histoire comme si elle en devenait la destinataire. C'est le cas dans *Riwan ou le chemin de sable* lorsque la narratrice se met à interpréter comme un récit la disposition et la composition des vêtements intimes personnels des femmes du Serigne, ses coépouses, lues comme des performances suggestives qui raconteraient pour chacune d'elles leur désir d'être choisie par lui et les efforts employés pour y parvenir. La narratrice décrit ainsi les sous-vêtements alignés sur la corde à linge en insistant sur le caractère construit de la scène – situation d'ailleurs comparée à un objet d'art –, sur le choix stratégique de ses matériaux expressifs (les sous-vêtements brodés) et sur le spectacle suggestif que cette exposition produit, comme pour aguicher l'œil et attiser le désir :

Le spectacle des petits pagnes tendus sur le fil à linge dans les maisons, était un spectacle magnifique.
Des œuvres d'art!
Brodés à la main, patchworkés, assemblés!
Liberté d'expression! (Bugul, 1999 : 197)

Ce qui attire l'œil et suggère le désir n'est pas seulement le caractère sexuel associé aux sous-vêtements intimes traditionnels, mais le fait qu'ils ont été créés délibérément à cet effet, personnalisés par les femmes qui deviennent ainsi, dans le monde textuel, énonciatrices de leur singularité et de leur désir adressé – puisqu'exposé publiquement – au Serigne en même temps qu'aux autres femmes qui en sont témoins et qui savent alors juger de leur propre place et de celle des autres. Leurs vêtements sont présentés par la narratrice comme un moyen d'expression dont elle a été elle-même destinataire en les voyant ainsi suspendus publiquement. Au final, si cet assemblage de vêtements sur une corde prend la figure d'un

récit, c'est surtout parce que l'interprète, la narratrice dans ce cas, par une opération d'amplification, le conçoit ainsi. Une figure du récit plus subtile et plus englobante se repère aussi dans cette scène, mais elle relève cette fois de la performance d'ensemble du récit encadrant qui constitue *Riwan ou le chemin de sable* et elle implique le lecteur comme interprète. Dans cet extrait, sans l'énoncer directement sous la forme d'un discours, la narratrice construit l'image d'un récit féminin possible qui contredit en partie celui énoncé dans l'œuvre. Même si la narratrice laisse entendre dans son discours que le Serigne seul décide quelle femme recevra quel traitement de sa part, la mise en scène de cet étalage de sous-vêtements qu'elle lit comme une adresse au Serigne donne aux femmes un rôle actif à tenir dans l'expression de leurs désirs.

La figure du récit émerge aussi lorsque les narratrices tentent de s'éloigner d'un récit stéréotypé sans y arriver complètement, exhibant ainsi une forme de mécanique difficilement contournable de la narration. Le malaise d'un préjugé qui surgit est alors le signe d'un récit dominant à l'œuvre, comme dans cet extrait de *Regarde les lumières mon amour* :

Une femme noire en longue robe à fleurs s'arrête devant, hésite, s'en va.
[Dilemme. Vais-je ou non écrire « une femme noire », « une Africaine » – pas sûr qu'elle le soit – ou seulement « une femme »? Je suis devant un choix qui, singulièrement aujourd'hui, engage la lecture qui sera faite de ce journal. Écrire « une femme », c'est gommer une caractéristique physique que je ne peux pas ne pas avoir vue immédiatement. [...] Lui refuser textuellement la visibilité. Exactement l'inverse de ce que je veux faire, de ce qui est mon engagement d'écriture : donner ici aux gens, dans ce journal, la même présence et la même place qu'ils occupent dans la vie de l'hypermarché (Ernaux, 2014a : 21-22).

Ici, l'expectative narrative n'est pas présentée sous sa forme la plus latente puisqu'elle est clairement dite et mise en récit. La forme du journal extime sous laquelle se décline l'œuvre s'avère un cadre privilégié afin de mettre en scène des questionnements d'auteur qui, autrement, viendraient interrompre le récit plutôt que de simplement participer à la représentation de l'acte d'écriture au quotidien et de sa confrontation aux codes du genre que le journal autorise. En analysant de plus près cet extrait, ce qui n'est pas énoncé se constate tout de même : que ladite femme ne sera pas mise en scène davantage dans l'œuvre et que les figures de femmes racisées apparaîtront peu dans les autres entrées. Le récit absent, celui des femmes racisées occupant l'espace du centre commercial, s'expose alors au lecteur sans

être clairement formulé. De plus, n'écrire qu'« une femme » trahirait par une généralisation la diversité des visages de femmes. L'absence de figuration des femmes racisées dans le récit en général, les nombreuses précisions sur le dessein de la narratrice de faire du récit le lieu de la mixité et les commentaires d'Ernaux sur l'insuffisance du critère genré pour définir un de ses personnages sont des éléments qui, mis en commun, manifestent un malaise de la part de l'auteure, lequel renvoie à l'exclusion des femmes racisées dans les représentations de la littérature française contemporaine, voire dans la société française dont l'auteure tente de dresser un portrait juste par l'écriture de ce journal intime. Ce qui est montré par ce malaise et par le refus d'identifier et de présenter ensuite d'autres figures racisées est une absence de récits crédibles, convenables et justes, sur ce que peut être une femme à la peau noire dans l'espace public français contemporain, malaise d'un imaginaire collectif qui se reflète dans l'écriture. L'écrivaine hésite à créer une figure en sachant que cette dernière devra être partageable, partage impliquant une narrabilité ancrée dans des préjugés auxquels n'adhère pas l'auteure.

Les figures du récit relèvent donc de deux niveaux textuels différents. D'abord, la narration encadrante de chaque œuvre – c'est-à-dire celle qui formule l'histoire donnée à lire au lecteur – offre une certaine conception de ce qui peut faire récit, dessinant une forme de figure constituée à partir de la relation interprétative qui se joue ici entre le narrateur et le lecteur, voire entre l'auteur et son lecteur. Ce premier niveau, lié davantage à l'énonciation qu'à la narration, n'est pas vraiment pris en compte dans les études de Gervais, mais il me semble essentiel dans le cadre d'une recherche portant sur la figure du récit. Le récit encadrant qui met en scène les autres figures du récit influence évidemment la conception que le lecteur se fait d'elles. Le deuxième niveau, plus près des analyses de Gervais, serait celui narratif, qui concerne la mise en scène symbolique ou indicielle d'une figure de récit dans l'espace diégétique. La figure du récit est le plus souvent suggérée lorsqu'une relation interprétative entre un destinataire et un destinataire s'enclenche dans l'univers textuel à partir d'une schématisation du monde ou de l'histoire, qu'un ou l'autre entreprend de narrativiser, que ce soit le narrateur ou les personnages. L'exemple de la scène des vêtements intimes suspendus dans *Riwan ou le chemin de sable* illustre ces deux niveaux. Du point de vue de l'énonciation de l'œuvre, cette scène participe à concevoir un récit des désirs intimes des

femmes en contexte d'union polygame et dépeint les formes expressives que pourrait prendre ce type de récit. En ce qui concerne le niveau narratif, lié de plus près au niveau diégétique, un récit visuel prend figure à partir d'un assemblage de vêtements suggestifs et d'une mise en scène de cet assemblage en regard de son adresse à autrui.

De toutes les figures du récit repérées, trois regroupements significatifs apparaissent en fonction d'un type de relation interprétative qui s'instaure entre l'objet du récit, son énonciateur et son énonciataire. C'est en décrivant tour à tour chacune de ces figures que j'organise la prochaine partie de la thèse, qui se consacre à l'approfondissement de l'imaginaire du récit qui les accompagne et l'enjeu de la responsabilité narrative qui s'y greffe. Les trois catégories sont présentées à partir d'exemples qui appartiennent indistinctement aux deux niveaux de figuration que je viens d'identifier (énonciatif et diégétique). La première figure, celle du « récit-exposé », se rapproche de la « figure-trace » de Gervais reconnue par l'action d'un personnage de scribe qui l'inscrit sur un support. Dans les univers textuels étudiés, le « récit-exposé » a aussi besoin d'un support perceptif – même si ce support ne se matérialise pas toujours, comme pour un parfum qui se manifeste et se perçoit sans se voir – pour apparaître et il est souvent associé aux récits à exposition massive qui s'adressent à une collectivité plus qu'à un individu. Ce serait le cas des récits circulant dans les médias de masse, des récits historiques ou mythiques, de ceux provenant d'archives retrouvées ou de ceux extraits de la rumeur sociale. Ce qui les distingue est sans doute qu'ils ont un certain effet de « tension narrative » sur un récepteur alors que leur présence au monde ne les destinait pas directement à cet effet. Ils sont souvent construits par un récepteur qui les narrativise et qui les sort ainsi de leur statut insignifiant.

Ensuite, je rapproche la « figure-savoirs » de Gervais, associée au personnage conceptuel de l'interprète et à l'opération de théorisation, à la figure du « récit-imposé », récit par lequel l'énonciateur vise une autorité narrative quant aux histoires qu'il établit comme des faits, imposant une intelligibilité du monde au détriment des autres possibilités interprétatives. Cette figure est montrée par la violence des déterminations qu'elle pose sur les personnages et les narratrices. Elle est bien souvent opposée à l'œuvre d'art et est sans doute la figure la moins valorisée dans les espaces textuels étudiés. Ces récits se présentent

de manière autoritaire et se soucient généralement moins de leurs effets sur autrui, sortant ainsi en partie d'un schéma communicationnel puisqu'ils communiquent à sens unique. Je remarque que les récits des manuels d'histoire, ceux qui se racontent pour ériger certaines œuvres en canons de l'art, ceux générés par les discours politiques ainsi que par les documents administratifs se caractérisent comme des « récits-imposés », cherchant plus à être compris et intégrés qu'à être discutés. Ce qui semble dévalorisé de ce récit n'est pas son intelligibilité autant que le fait d'avoir été formulé avec le dessein de convaincre de sa légitimité supérieure sur l'intellection du monde ou de l'histoire qu'il impose plus qu'il ne la propose.

La dernière figure est celle du « récit-suggéré ». Elle se rapproche de la « figure-pensée » de Gervais, associée au personnage du museur. Elle découle d'un récit foncièrement ambigu, dont l'étendue et la nature du spectre de diffusion et d'interprétation restent incertaines, d'autant plus que sa communicabilité n'est pas encore rendue possible dans l'espace diégétique. Je la reconnais par l'intranquillité narrative qui la distingue : son énonciateur n'est pas confortable à l'idée de l'exposer définitivement au monde et son énonciataire cherche encore d'autres pistes pour l'interpréter ou la reconfigurer en tant que récit, étant inconfortable avec la version plus intuitive qui lui est donnée à lire. J'y range la manifestation de questionnements qui dénotent l'idée d'une tension engendrant une narration à venir, le récit intime qui comporte une part de silences et d'indicible, les obsessions narratives qui pointent un récit désiré ou refoulé, les récits artistiques qui cherchent à rester dans le domaine de l'art par un certain flou communicationnel et le récit métaphorique.

Conclusion : de la figuration du récit à la voix de l'auteur

De ces trois schématisations imaginaires du récit, c'est le « récit-suggéré » qui semble le plus valorisé par les œuvres étudiées. C'est surtout à travers sa figure que s'installe une réflexion sur la responsabilité que peut pratiquer un énonciateur par rapport à son énonciation, renvoyant la plupart du temps à une réflexion métonymique de l'auteure sur sa propre production narrative en contexte littéraire. Or, tous les types de récits sont mis en scène en fonction des ambiguïtés interprétatives qui les constituent, même si cette caractéristique ne domine pas leur composition comme elle le fait pour le « récit-suggéré ».

L'idée de l'ambiguïté de tout récit se dévoile, est nuancée et s'enrichit dans les œuvres du corpus par une multiplicité de formes représentées. J'exposerai dans la prochaine partie de la thèse comment certaines de ces formes de récit sont communément associées à une figure plutôt qu'à une autre, donnant accès à un système de réflexion sur la nature de la responsabilité qu'implique chaque type de récit imaginé, incluant le récit littéraire.

Chaque acception du concept de récit, lorsqu'elle est largement partagée, détermine en partie la place accordée à sa pratique dans l'espace social et sa valeur singulière. Chez les classiques, le récit devait répondre aux critères de beauté et de bienséance – l'un ne pouvant être conçu sans l'autre – afin de donner le bon exemple aux lecteurs, menant à des critères de reconnaissance très normés. Il en va de même avec la tentative de systématisation du fonctionnement du texte littéraire par les formalistes russes ou les structuralistes, opération permettant le maintien d'une valorisation du récit littéraire dans un univers où les sciences et les méthodes positivistes dominaient. S'il est difficile de faire émerger du contemporain une idée claire du rapport du littéraire au monde, force est d'admettre que le récit reste une thématique récurrente de la production d'aujourd'hui, qui le problématise plus qu'elle ne le valorise. Cette réflexion sur le récit, plutôt délaissée par les théoriciens de la littérature, reste prégnante dans les productions littéraires elles-mêmes. Il s'agit d'une forme de pensée incarnée dans l'acte même de création, type de rationalité exhibée à travers la performance. Celle-ci renvoie à une tendance théorique contemporaine marquée par la force des théories de la performativité, notamment celles de Butler qui furent emblématiques dans les années 1990 aux États-Unis. Dans ce paysage se maintient une conception du récit comme processus et comme performance dans l'espace social.

PARTIE II

L’imaginaire du récit dans les œuvres d’Annie Ernaux, d’Élise Turcotte et de Ken Bugul

Nous venons de voir que pour mettre en scène une figure de récit, l’écrivain mobilise son propre schème d’intelligibilité, à partir de ses connaissances et ses intuitions sur ce qui est lu, reconnu et produit sous le nom de récit dans une communauté interprétative donnée. De manière évidente, puisqu’il le pratique lui-même, l’imaginaire associé au récit pour l’écrivain ne peut être que dynamique. En l’investissant de façon singulière, il déplace potentiellement son acception globale pour la collectivité. Or, les récits contemporains, que ce soient ceux de la radio, de la télévision, des romans, de la tradition orale ou du monde populaire, participent tous à former le champ d’entendement qui délimite assez vaguement la signification du récit dans l’espace social. Il faut tout de même admettre que la tradition littéraire s’est particulièrement impliquée dans l’entreprise plus rigoureuse de sa définition. Du coup, la figuration abondante et répétée du récit dans les univers textuels littéraires contemporains renforce l’idée d’une certaine forme de responsabilité que s’attribueraient les praticiens de la littérature, autant les théoriciens, les critiques que les écrivains, quant à l’entendement du récit et de ses enjeux esthétiques et éthiques. Le chapitre précédent détaille la conception des théoriciens, alors que l’ensemble de ma recherche s’emploie davantage à dessiner un imaginaire du récit et de ses incidences probables dans le monde, lesquelles se déploieraient à même les œuvres littéraires. Annie Ernaux, Élise Turcotte et Ken Bugul travaillent, toutes trois, à produire des formes de récits diversifiées qui élargissent l’intellection plus expérientielle que le lecteur peut avoir de cette catégorie structurante du narratif et de sa prise en charge du signifiant. D’un autre côté, des figures de récit sont mises en scène dans ces univers textuels et permettent d’imaginer de façon exploratoire ce qui pourrait faire office de récit, ce qui aurait ses fonctions ou consisterait en ses lieux ou ses objets d’investissement. Les figurations du récit dans les œuvres du corpus donnent une idée du type de responsabilité potentiellement attribuée aux différents acteurs de sa production, de sa mise en circulation et de son interprétation.

En effet, la figuration du récit chez Ernaux, Turcotte et Bugul occupe une place de choix dans l’orientation de la narration et a aussi des répercussions dans l’histoire, ce qui

invite à y voir une réflexion des auteures sur l'organisation et la mise en forme d'un récit supposé communicable à autrui. La figuration du récit est sans doute l'opération la plus accessible à l'interprète pour amoindrir la distance communicationnelle qui existe entre les intentions d'un auteur et leur intellection par le lecteur. Elle est la base la plus stable sur laquelle s'appuyer pour chercher à comprendre l'intellection d'un concept ou d'une problématique à partir du travail proprement littéraire d'un auteur sur son texte. Les détails extratextuels relevant de sa biographie ou de la réception de ses œuvres ou de ses mises en scène dans l'espace médiatique (prix, entretiens, etc.) n'aident pas forcément à comprendre ce qui découle de son travail d'écrivain plutôt que des autres sphères actionnelles par lesquelles il agit et vit dans le monde. La figuration est donc cet acte visible dans l'intratextuel qui, lorsque la figure est captée et comprise par autrui, devient aussi en partie extratextuelle de par son effet sur une communauté de lecteurs. Elle se fait alors relation, impliquant à la fois les codes qui la précèdent et ceux qui viendront après et à partir d'elle, sans imposer sa toute puissance créatrice dans cette relation. Là où Ernaux, Turcotte et Bugul insistent pour faire apparaître des figures de récit et leurs effets dans le monde textuel se trouve un lieu privilégié pour réfléchir à la responsabilité qu'elles attribuent aux producteurs et aux interprètes du récit, et pour mesurer la part de responsabilité qu'elles imputent à leur propre geste narratif dans les limites que lui impose l'ambiguïté du type de communication instauré.

Sur ce point, Bertrand Gervais (2007) élabore le fonctionnement des figures proprement littéraires, lesquelles sont préfigurées par ce qu'elles présupposent, sont engagées lorsqu'elles sont figurées et adviennent par l'interprète qui les déforme toujours un peu en les lisant à l'aune de ses propres préconceptions du monde. Pour Gervais, figurer implique l'engagement sous la forme d'une relation interprétative et non pas sous le mode des idées qui y sont véhiculées; c'est-à-dire que c'est dans la relation entre le créateur des figures et celui qui arrive à les capter et à se les approprier que les figures peuvent « agir » sur autrui et sur son imaginaire, contrairement au discours qui offrirait une articulation convenue des messages à transmettre, sans trop d'égards à son destinataire et son engagement personnel dans la réception de ce discours. Cette distinction est importante à signaler dans une réflexion sur l'engagement littéraire et sur le degré d'implication de l'écrivain quant aux acceptions du monde qu'il produit peut-être parfois malgré lui en manipulant la figure. Une figure de

l'imaginaire apparaît dans un texte, selon Gervais, lorsqu'une situation paradoxale se fait sentir chez l'analyste ou le lecteur. Leur statut d'interprète, étant ouvert à l'interpellation par le texte, permet de capter des figures sans savoir vraiment si celles-ci appartiennent à leur propre imagination ou à celle mise en forme par l'auteur, difficilement repérable.

Avant d'entrer de plain-pied dans une discussion à propos de la conception de la responsabilité des auteures quant à leur pratique narrative, mes recherches doctorales ont d'abord consisté à repérer dans des catégories signifiantes la manifestation des figurations du récit dans l'ensemble du corpus visé. En relevant les figures récurrentes du récit, leur fonction dans l'univers textuel et leur rapport avec la forme de narration formulée par l'œuvre qui les met en scène ainsi qu'avec l'ensemble des œuvres de l'auteure, la structure de la présente partie s'est imposée en fonction des trois catégories principales sous lesquelles je classe les multiples figures rencontrées. Ces catégories offrent des limites poreuses qui servent surtout à conceptualiser la nature de la responsabilité de l'instance énonciative qui prend en charge le récit imaginé. Cette responsabilité découle, dans l'univers textuel, d'un lien entre l'énonciateur, l'énonciataire et l'objet du récit. C'est elle qui a servi de guide lors du classement des figures rencontrées dans les œuvres.

Le chapitre 3 aborde ainsi la figure du « récit-exposé », qui s'apparente à la « figure-trace » de Gervais et qui est « aperçue du point de vue de son inscription » (Gervais, 2007 : 32). Cette figure se lit dans les traces exposées d'une narration qu'un récepteur transformera en récit. Son émetteur reste souvent passif quant à la schématisation narrative qui sera faite à partir d'un matériau qu'il a pourtant rendu perceptible dans le monde de l'œuvre. C'est plutôt l'énonciataire qui prend en charge la récupération de parcelles narratives sous la forme d'un récit. Dans les univers textuels, cette figure éclaire surtout le caractère imprévisible du récit puisque tout peut être conçu comme tel par un interprète. Sa conceptualisation a été inspirée de la problématisation, déjà évoquée, que Butler fait de la responsabilité relative au récit performatif, ce récit ne découlant pas toujours d'une formulation consciente, étant parfois perçu comme tel par un destinataire. Le terme « exposé » réfère donc à l'idée que ce qui est exposé dans le monde, ce qui est rendu perceptible à autrui, est en mesure de formuler chez lui une certaine histoire du monde. Ce type de récit, souvent plus symbolique que

concret, s'appuie sur un support perceptible, mais son émetteur premier l'a rarement mis en circulation dans le monde selon la forme précise que son récepteur lui attribuera. Dans les univers textuels, il en va ainsi pour toute extériorisation de ce qui pourrait constituer un récit, mais qui n'ose pas la « dictature du sens », comme dans les figures de récit par accumulation chez Élise Turcotte et chez Annie Ernaux ou dans les gestuelles quotidiennes qui offrent un récit de soi partiel, souvent non maîtrisé. Je retiens dans cette catégorie les représentations d'archives photographiques, la lettre interceptée, l'aménagement des espaces intimes, les récits perceptibles socialement (rumeur, gestualité), les coutumes et l'œuvre en tant qu'objet incarné dans le monde. Cette figure apparaît le plus souvent quand un personnage narrativise des fragments de récits perdus ou des éléments expressifs auxquels il est exposé. Je m'intéresse particulièrement à cette figure puisqu'elle montre la part d'imprévisibilité dans ce qu'autrui recevra comme étant un récit, remettant évidemment en question la responsabilité de celui qui a créé ces traces au potentiel narratif. Cette figure n'est ni valorisée ni dévalorisée, mais c'est surtout son aspect interrelationnel imprévisible la problématise. Pour schématiser simplement, je dirais que c'est un pré-récit qui s'expose à la conscience d'autrui de manière parfois assez passive, sans imposer son interprétation.

Le chapitre 4 présente, quant à lui, la figure du récit mal-aimé du corpus : le « récit-imposé ». Je la lie à la « figure-savoirs » de Gervais, laquelle est rendue intelligible en fonction d'un ensemble de savoirs collectifs qui orientent la perception que nous en avons et notre habileté à la recevoir. Elle est plus directement à l'origine des représentations sociales. Il s'agit donc du domaine de l'« interprète », personnage-type auquel Gervais l'associe et qui relève du compréhensible. La figure du récit s'y rapportant, le « récit-imposé », se trouve davantage dans un objet déjà conçu comme un récit, se rapportant plus à la certitude qu'au doute. L'instance énonciatrice qui assure la responsabilité de ce récit est l'énonciateur ou celui qui le retransmet. Le « récit-imposé » est surtout dévalorisé dans les univers textuels en raison de ses effets réducteurs et de son insensibilité aux destinataires qu'il contraint dans une vision du monde fermée et fixée. L'objectif de ce récit est de s'imposer, soit de convaincre de la validité de ses propositions et de son autorité narrative, ce qu'il ne fait pas toujours de manière consciente, notamment lorsqu'il s'agit de récit relevant de la doxa. Les récits plus institutionnels, comme ceux des œuvres classiques lues en classe, les récits

historiques officiels appris dans les manuels, les récits prédictifs que se permettent de formuler certains spécialistes au nom de la science, les récits textuels qui prévalent sur ceux moins officiels des contes oraux, sont des manifestations assez dévalorisées du « récit-imposé ». Ils s'offrent comme des récits au potentiel totalitaire que les narratrices évitent et contre lesquels elles érigent leur propre narration. Cette figure reste pertinente parce qu'elle instaure le paradoxe d'un type de récit dévalorisé dans le système de l'œuvre, que pratiquent malgré elles les auteures en produisant des récits assez lisibles, bien organisés et reconnus par l'institution littéraire. Ce paradoxe illustre bien la prudence analytique à adopter lorsqu'il s'agit de lier les représentations du récit dans l'œuvre à la pratique du récit par l'auteur. Dévaloriser le « récit-imposé », caractérisé par sa lisibilité évidente, n'équivaut pas à refuser de le produire. Ce n'est d'ailleurs pas le critère d'intelligibilité, essentiel en réalité pour que soit compris et communiqué le récit, qui est mis à mal lorsque cette figure apparaît dans le récit, mais plutôt l'orchestration narrative obnubilée par ce critère.

Le chapitre 5 détaille la troisième figure du récit, « le récit-suggéré », laquelle est la plus valorisée dans l'univers textuel des trois écrivaines. Elle s'apparente à la « figure-pensée » de Gervais puisqu'elle se manifeste aussi comme un signe. Son déploiement est de l'ordre de la conceptualisation en train de se faire davantage que du côté de la matérialisation. Le signe le plus évident de sa présence se repère dans ce que j'ai appelé l'intranquillité narrative, qui provient soit d'un narrateur, soit d'un narrataire, voire des deux en même temps, qui se voit jongler avec le « récit-suggéré », intrinsèquement ambigu, pour trouver un fil conducteur permettant de l'énoncer ou de l'interpréter. L'instance d'énonciation concernée par cette figure se situe dans la zone tampon, poreuse, d'une recherche de négociation infinie du sens. La responsabilité du « récit-suggéré » se partage entre l'énonciateur et l'énonciataire et elle respecte surtout la vision d'un récit défini en tant que processus inachevé et inachevable, tenant en compte le caractère toujours en partie différé de la communication ambiguë qui s'en dégage. Les récits qui se lisent derrière les questionnements incessants, ceux produits ou captés par les figures du fou ou de l'enfant ainsi que les récits métaphoriques en sont quelques exemples. Je montrerai que ce récit reste idéalisé, abstrait et presque illisible, ne pouvant pas se réaliser complètement, ce qui explique l'écart entre l'idéalisation de ce modèle dans l'œuvre et sa réalisation par l'œuvre.

Un chapitre sera consacré à chacune de ces figures archétypales. Une analyse approfondie les situera dans l'ensemble de l'orchestration du récit global qui contient leur mise en scène. Je ferai aussi des liens entre les différentes figures de récit qui apparaissent dans cet ensemble et les œuvres singulières de chaque auteure. S'imposeront certaines associations de médiums à une figure correspondante, associations qui tailleront peu à peu la place attribuée aux œuvres littéraires narratives. Les traits récurrents par lesquels ces figures de récit apparaissent sont très diversifiés quoique souvent étrangement partagés d'une œuvre à l'autre. Émergent ainsi principalement les récits historiques, ceux de l'art canonique, les rumeurs, les mythes, les tabous, les médias de masse et, peut-être plus que les autres, les narrations d'histoires qui se cachent derrière la non-parole des enfants, des femmes, des dominés, des gens qui doutent et des discours non autorisés dans une sphère sociale ou culturelle de l'univers textuel. Chaque auteure insiste sur des récits plus que sur d'autres. L'Histoire est perçue dans les œuvres de Bugul et d'Ernaux comme produisant un récit totalitaire que l'individu ne peut pas s'approprier et qui, pourtant, le détermine. La télévision a, quant à elle, un effet pénétrant et parfois non consenti dans l'intimité des personnages de Turcotte et de Bugul. Les récits artistiques sont aussi présents et manifestent une ambiguïté la plupart du temps positive, qui interroge le monde et ses préjugés.

La division en trois chapitres consacrés à chaque figure de récit est un choix opératoire permettant d'approfondir chacune d'elles, de se concentrer sur le fonctionnement de leur apparition dominante sous un type plutôt que sous un autre, sans exclure l'idée qu'une figure de récit puisse se déployer dans l'œuvre sous la perspective de plusieurs opérations figurales. Par exemple, la figure du « récit-exposé » que prend l'archive dans les œuvres étudiées est souvent réorganisée dans une narration de soi orchestrée comme un « récit-imposé », par lequel les narratrices dirigent l'interprétation de manière assez compréhensible pour autrui, alors que l'effet discursif ainsi produit par le passage de l'archive au récit se rapporte davantage à la « figure-pensée » que constitue le « récit-suggéré ». Ce serait le cas de l'utilisation d'archives photographiques par Ernaux, vu au chapitre précédent. D'abord, chaque photo est lue par la narratrice des *Années* comme un « récit-exposé » qui l'interpelle en s'exposant à elle sans la viser directement et qu'elle devra investir par sa narrativisation pour qu'un récit y soit lu. L'inscription de certaines de ces photographies dans un album de

souvenirs familiaux crée, quant à elle, l'effet d'un « récit-imposé », soit d'une mise en scène choisie et marquée pour raconter la vie familiale d'une manière assez uniforme pour tous ceux qui ouvriront l'album, ce qu'atteste le récit assez lisible de chaque photo auquel se prête la narratrice, montrant bien leur narrabilité. Pourtant, les caractéristiques que remarque la narratrice quant aux photos qu'elle introduit dans son récit sous-entendent un second récit qui n'est pas énoncé et qui relèverait plutôt du « récit-suggéré ». Il apparaît lorsque la narratrice observe un détail inexplicable sur la photo, lorsqu'une distance difficilement exprimable s'instaure entre l'interprète de la photo et le personnage autobiographique qui y figure ou lorsque des détails matériels racontent au-delà de la mise en scène le souci de conservation d'une photo plutôt qu'une autre, montrant une valeur affective plus grande pour certaines d'entre elles.

L'analyse s'attarde également à situer le récit littéraire en fonction des traits qui lui sont rapportés et de ses modalités d'apparition dans le monde textuel. Cette question mènera à la dernière partie de la thèse, qui réfléchit à l'éthique narrative qui se dégage à partir de l'articulation entre les figures du récit, la place singulière de l'œuvre littéraire dans l'univers textuel et le type de récit effectivement conduit par les auteures. Le défi des chapitres qui suivent sera ainsi d'approfondir un nombre important de représentations de divers types de récits afin d'être en mesure, dans la dernière partie de la thèse, de mieux situer le récit de l'œuvre littéraire par rapport aux autres types. D'ailleurs, la trame narrative des œuvres, rarement centrée sur une réflexion littéraire – sauf *Autobiographie de l'esprit* de Turcotte – concerne plus souvent les autres productions narratives. Ultimement, par la comparaison de la figuration de l'œuvre littéraire en fonction des autres figures du récit dans les œuvres, il sera intéressant de dégager une manière de formuler et de situer le récit littéraire.

CHAPITRE 3 – « Le récit-exposé » : le récit recomposé par autrui

[L]a manière dont nous nous manifestons est indissociable de la manière dont les choses et autrui nous apparaissent (Francisco Varela, *Quel savoir pour l'éthique?*, 2004 [1996] : 26).

Dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire* (2007), Bertrand Gervais explique que les modalités d'apparition des figures dans la littérature relèvent de plusieurs étapes qui guident évidemment la manière dont il est possible de les repérer dans les œuvres. N'ordonnant pas strictement ces modalités et priorisant d'office celle de la figuration proprement dite – engageant ainsi la démarche littéraire et ses abstractions –, Gervais organise la présentation de son ouvrage selon un ordre assez intuitif que je me permets de reprendre pour expliciter les trois grands types de figures de récit dans les œuvres d'Annie Ernaux, d'Élise Turcotte et de Ken Bugul. Le présent chapitre détaillera ainsi ce qui appartient aux mises en scène des préfigurations du récit, ici associées au « récit-exposé ». Comme je viens de l'expliquer, cette figure s'apparente à la « figure-trace » que Gervais rattache à l'opération de préfiguration de la réalité. Après un bref retour sur ce qu'entend Gervais par le concept de « figure-trace », seront approfondies différentes figures de récit qui en découleraient dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul : l'archive photographique, la lettre, l'aménagement de l'espace intime, les médiations de la perceptibilité sociale (rumeur sociale et gestualité), les coutumes et légendes, ainsi que l'œuvre matériellement incarnée dans le monde. Toutes se déploient comme des traces d'un récit passé ou des formes de récits à venir qui sont engendrées par la présence d'une matière narrativisable dont l'interprète ou le producteur s'empare. Cette figure problématise surtout l'imprévisibilité des récupérations qu'un énonciateur peut faire du récit qu'il rencontre, qui est « exposé » à lui plus qu'il ne s'expose à lui. Le « récit-exposé » montre que l'effet de récit ne provient pas toujours de l'intention d'un énonciateur. Inspirée de la « figure-trace » de Gervais (2007 : 32), la figure du « récit-exposé » investit un objet concret, s'incarnant ou se manifestant de manière perceptible dans le monde textuel. Le « récit-exposé » se déduit souvent à partir d'un élément perceptif identifié dans le texte, qu'un personnage de narrataire narrativisera ensuite à sa manière. Il s'agit d'une forme de symbole de récit qu'interprète l'énonciateur. Le grand ensemble figural du « récit-exposé » recoupe toutes les figures

desquelles pourraient être induit un récit, celui-ci étant encore trop peu organisé ou manifeste pour être considéré comme tel avec assurance.

La figure de l'archive illustre le mieux celle du « récit-exposé ». Elle se déploie comme un récit à venir dans lequel un personnage de conservateur s'investit lorsqu'il travaille à conserver la trace d'un objet qu'il désire préserver, revisiter ou offrir à la postérité, ce que la narrativisation de cet objet lui permet d'accomplir. Bien souvent, la signification globale de l'archive lui échappe en raison de son caractère essentiellement différé. Cette figure incomplète, désorganisée et fragmentaire a toutefois le potentiel d'orienter les conceptions du monde de l'énonciataire malgré son incomplétude, plus encore pour les personnages de l'enfant ou de l'artiste, sensibles à ces récits potentiels. Les objets investis au quotidien par les personnages apparaîtront également dans *Le bruit des choses vivantes* de Turcotte, dans *Cacophonie* de Bugul et dans *Regarde les lumières mon amour* d'Ernaux comme les indices d'un récit intime fragmentaire exposé à autrui sans ordre linéaire. À travers la constance de certains objets qui s'imposent par rapport aux autres s'instaure la dynamique contemporaine d'exhibition des choix personnels répétés qui forment le récit de soi offert à autrui. Par exemple, l'aménagement et le contenu de la maison dans *Cacophonie*, *Le bruit des choses vivantes* et *Passion simple* s'offrent aux narratrices comme un récit différé de ce qu'elles ont été et qu'elles ne sont plus tout à fait, comme si la maison éprouvait de la difficulté à être dynamique et à s'adapter à une réalité humaine mouvante. La rumeur sociale se montre aussi comme une forme de récit pas encore tout à fait articulée, se présentant par bribes et comportant plusieurs silences ou ambiguïtés par le manque d'information qu'il est possible d'établir à partir d'elle sur l'origine de sa production ainsi que sur les destinataires visés. C'est pourtant autour de cette figure et à partir d'elle que s'organisent souvent les œuvres de Bugul (*Riwan ou le chemin de sable*, *Cacophonie*) et celles d'Ernaux (*Passion simple*, *Les années*, *L'autre fille*).

L'examen de ces figures regroupées sous la catégorie du « récit-exposé » mènera à une réflexion sur ce que les œuvres narratives contemporaines ont à dire sur la multiplicité des formes qui travaillent les préconceptions de ce qui pourrait être admis comme un récit. Cette figure insiste surtout sur les effets performatifs de l'exposition d'une histoire, effets desquels

sont bien souvent induits des récits imaginés par ceux qui les reçoivent. Cette forme incomplète, qui devient récit en étant investie comme tel par un énonciataire, permettra de mesurer en partie la teneur du récit littéraire dans un contexte social qui décide de sa littéarité et de sa reconnaissance. Avec l'exemple d'*Autobiographie de l'esprit* de Turcotte, je montrerai que toute œuvre publiée peut d'abord être conçue comme un « récit-exposé » en attente d'une réception critique et institutionnelle pour exister pleinement comme œuvre. Ce qui ressort également de cette figure est l'importance accordée à la figure de l'interprète ou du lecteur, plus responsable encore de l'apparition du « récit-exposé » que l'instance énonciatrice.

Les archives : ce que racontent la conservation et le réinvestissement

Le « récit-exposé » le plus souvent mis en scène dans les œuvres étudiées prend les traits de l'archive et demande, pour exister en tant que récit, la présence d'un conservateur aux fonctions diversifiées : la conservation des traces du passé dont il se fait interprète et la réflexion sur les enjeux associés aux traces qu'il conserve et réinvestit. Le contexte littéraire actuel réfléchit beaucoup à la relation du littéraire aux archives, constat que pose Michael Sheringham dans son article « La figure de l'archive dans le récit autobiographique contemporain » (2002). Ce travail se concentre davantage sur des cas autobiographiques, mais fait une excellente synthèse des enjeux que posent les théoriciens depuis le XX^e siècle sur le rapport de l'archive dans le domaine littéraire plutôt que dans le domaine historique. Sheringham associe la figure de l'archive dans les écrits autobiographiques français au champ lexical de la trace, du document et de l'empreinte (2002 : 25). Selon lui, la littérature intime connaît l'« accentuation d'une dimension archivale présente dans l'autobiographie depuis Augustin » (*id.*), laquelle prend toutefois un tournant différent dans les textes plus récents (Djebar, Ernaux, Modiano, Cixous, Michon, Bergounioux). Il observe l'effacement des frontières divisant l'autobiographie des autres genres littéraires, notamment parce que la mise en scène de figures de narrateur-auteur proviennent de sphères artistiques et culturelles diversifiées et ne mettent plus l'accent sur leur éthos littéraire. Je propose que la figure de l'archive déployée dans les écritures autobiographiques fonctionne de manière très semblable à l'image qu'en donnent les œuvres de fiction contemporaines. Selon Sheringham, la manifestation de l'archive suggère que « ce ne sont pas les souvenirs individuels qui priment,

mais des matériaux qui appartiennent à un espace intermédiaire ou commun » (*ibid.* : 25) qu'investit le narrateur-archiviste par un travail d'ordonnement devant un matériau hétérogène qui lui résiste. L'article entend « relier cette fascination de l'archive à une série de médiations qui l'a sans doute influencée et qui en tout cas a créé un climat pour la réception des textes » (2002 : 26), climat instauré par le croisement de la pensée des historiens avec celle des philosophes de la fin du XX^e siècle (Foucault, Ricœur, de Certeau, Derrida, Farge). Leur dialogue porterait, selon Sheringham, sur le statut épistémologique du document et sur le rapport entre le document inscrivant l'archive et le travail qui lui rend sa mémoire.

Sheringham relève que, pour Foucault, l'archive ne se réduit pas à la trace, mais découle plutôt de « l'activité de lois de préservation ou de rémanence, d'accumulation et de transformation » (*ibid.* : 27). Sa mise en récit émane d'une tentative de résolution du sens à tirer de l'épaisseur des archives, geste qui, pourtant, s'ajouterait au cumul opacifiant des traces laissées sur l'objet de l'archive. Sheringham rappelle ainsi que le propre de l'archive n'est pas de l'ordre de la trace et de sa stabilité pour Foucault, puisque c'est l'activité d'appropriation qui lui donne sa valeur. Elle est donc vouée à un perpétuel changement, à la différence plutôt qu'à l'originale univoque. Sheringham précise que, de prime abord, cette conception foucauldienne paraît s'inscrire à contre-courant des visées de l'autobiographie parce qu'elle conteste la possibilité d'un « sujet créateur », l'existence d'une origine, la valeur de la linéarité et de l'approfondissement de l'histoire par la narration ainsi que la perspective phénoménologique d'un vécu qui aurait la force de l'événement significatif. Il reste que Sheringham constate l'écho foucauldien dans le travail du texte autobiographique par des auteurs conscients des limites de l'histoire et des discours formulables à son sujet.

C'est en effet ce travail de recul sur l'épaisseur des archives qui surgit dans beaucoup d'œuvres d'Ernaux. Si Sheringham insiste sur le cas de *La honte*, *Les années* présente l'exemple le plus abouti de la figuration d'une archive qui, loin d'avoir été posée comme une trace de l'histoire individuelle, est montrée comme la figure de ce qui s'expose au récit à venir sans pouvoir prétendre au récit. En effet, le document pris pour archive dans le futur n'a pas été capturé et exposé comme tel à l'origine. Ce qui est rendu signifiant chez Ernaux se synthétise en une série de constats sur la manipulation de l'archive dans le texte

autobiographique : le fait qu'un document soit laissé en circulation dans le monde; la manière dont la trace a été conservée volontairement ou non; les techniques et le contexte de sa conservation; l'adresse de cette trace à autrui; la signification singulière à donner à cette empreinte à travers la distance et l'ambiguïté qui existent entre son apparition accidentelle dans le monde et sa captation par une narratrice qui la réinvestit délibérément.

Dans *Les années*, une réflexion s'organise aussi autour du statut d'archive que prend parfois l'œuvre littéraire. Il en va ainsi à partir des deux extraits mis en exergue :

Nous n'avons que notre histoire et elle n'est pas à nous (José Ortega y Gasset)

[...] Il se peut aussi que cette vie d'aujourd'hui dont nous prenons notre parti, soit un jour considérée comme étrange, inconfortable, sans intelligence, insuffisamment pure et, qui sait, même, coupable (Anton Tchekhov) (Ernaux, 2008, « Exergue »).

Le fait d'insérer ces deux extraits dans le lieu paratextuel de l'exergue est intéressant compte tenu du sujet. La perte de pouvoir de l'écrivain sur l'histoire qu'il raconte une fois celle-ci exposée publiquement est rendue évidente par la réinscription d'extraits de ces histoires incorporées à une autre histoire, celle d'Ernaux, au début de son récit, avant même que celui-ci ne commence. Le récit communicable n'a pas toujours une lisibilité stable dans le temps, n'étant jamais pleinement fixé du point de vue de sa signification puisqu'il est possible qu'il soit réinvesti dans l'espace social. Le récit intime est donc montré comme voué à la disparition ou à l'effacement partiel. Il se fait alors archive, soit trace qu'Ernaux peut réinscrire dans son œuvre par la citation. Sa lisibilité ne se restreint toutefois pas à la seule trace qui en est laissée dans cette œuvre singulière et peut être réinvestie. Comme chez Foucault, le créateur descend de son piédestal dans *Les années*, puisque toute origine du récit reste insituable. Dans cette autobiographie écrite au « elle », au « on » et au « nous », tombant là dans l'impersonnel, là dans le sentiment collectif, la narratrice s'extirpe de sa singularité pour exposer ce qui du monde est entré en elle et en ceux qui l'entourent, sans que la personne de l'écrivaine ne soit montrée explicitement. Sont pourtant énoncées des précisions sur le contexte sociohistorique des événements racontés dans les œuvres autobiographiques antérieures, notamment les limites domestiques de la libération de la femme intellectuelle (*La femme gelée*) ou les conséquences de l'expression acceptée de la sexualité féminine dans un univers où des tabous persistent quant à l'avortement (*L'événement*). Le personnage

d'écrivaine, comme celui de la narratrice autobiographique, n'apparaît pas explicitement dans *Les années*. Ces traits de l'archive intime découlent donc de la préfiguration du récit, comme cette œuvre fragmentaire faite de mailles déliées, quoique liables.

La première phrase du roman, « Toutes les images disparaîtront » (*ibid.*, 2008 : 11), avance l'idée du statut d'archive qui attend chaque chose. Elle évoque l'aphorisme puisqu'elle intègre une liste, non hiérarchisée, non organisée et sans ponctuation. Comme pour mimer un mode d'expression se rapportant à la photographie, le sujet de chaque segment aphorique donne un plan de vue sur ce qui ressemble en effet à une image. Le sujet de leur disparition, déduit de la première phrase du roman, est aussi suggéré par l'évocation pêle-mêle d'images sans liaisons entre elles et sans début ni fin. Tout ce qui les rendrait significatives, leur mise en contexte, leur interprétation par le narrateur, leur ordonnancement, soit tout ce qui pourrait en faire des récits, semble s'être effacé et donne ainsi la première figure : un récit qui s'expose toujours à la mémoire de la narratrice, qui s'est exposé dans son histoire puisqu'il a été un jour perceptible, mais qui, apparemment, est en train de s'effacer. C'est cet effacement que contre la narratrice par son récit qui devient archive à son tour.

Les années se structure en grande partie par la description des photographies par lesquelles la narratrice saisit l'aura d'un temps disparu. Elle conserve quelques pistes interprétatives en mémoire et les fait advenir en partant du statut de traces fragiles des photographies, qu'elle réinscrit concrètement dans l'œuvre, elle-même pourtant aussi vouée à disparaître ou à se modifier par l'interprétation différée d'autrui. Dans cet ordre d'idées, chaque fois qu'une photographie apparaît dans la narration, la narratrice la manipule comme s'il s'agissait d'une figure de récit à venir, soit d'un « récit-exposé » non encore intelligible, mais déjà déplacé par son réinvestissement. Plus que de raconter une histoire, ce « récit-exposé » montre la fragilité de sa lecture et l'effort d'interprétation qu'engendrent son incomplétude et son étrangeté. Selon Carl Havelange, il s'agit d'une méthode d'écriture pour « dire cette réalité, à la fois singulière et collective, entre la présence et la perte du passé, [...] méthode de travail à propos de laquelle Annie Ernaux ne cesse de s'expliquer, donnant encore, en chacun de ses livres, les clés qui en ont commandé la construction. L'essentiel de cette méthode [...] consiste à instituer le souvenir en qualité de document » (dans Bajomée

et Dor, 2011 : 70). Havelange avance donc que l'« écriture photographique » d'Ernaux s'institue en une méthode de travail qui fait paraître les fragments mémoriels à la source de l'écriture comme des documents de travail plutôt que comme des preuves de son histoire.

Le récit des *Années* est encadré par un segment initial et un segment final qui suivent une logique narrative non causale, non thématique ainsi que non chronologique, et qui cumulent des images pêle-mêle. Toutefois, la chair de l'œuvre se voit organisée chronologiquement et thématiquement. Elle conserve une forme près de l'aphorisme puisque les paragraphes sont assez courts et n'ont pas de marqueurs de liaison évidents. Cependant, le récit se structure notamment à travers la stabilité des descriptions de photographies qui balisent les différentes périodes de vie évoquées par la narratrice. Elles apparaissent aussi dans une même position dans le texte, juste avant la représentation du souvenir d'un souper de famille qui introduit à l'espace de la cellule familiale, lieu imprégné d'un paradoxe cher à Ernaux puisqu'il est à la fois le lieu d'une intimité et celui de la première socialisation. Les photographies posent le décor et font acte de didascalies en situant le temps du regard intime sur le monde et en signalant les moments charnières du récit principal.

Plus qu'une matière à investir, la photographie archivistique implique une série d'actes de conservation et de sélection. La première photographie est ainsi décrite :

C'est une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'un liseré doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente. Au-dessous, *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (S.Inf.re). Tel. 80*. Un gros bébé à la lippe boudeuse, des cheveux bruns formant un rouleau sur le dessus de la tête, est assis à moitié nu sur un coussin au centre d'une table sculptée. Le fond nuageux, la guirlande de la table, la chemise brodée, relevée sur le ventre – la main du bébé cache le sexe –, la bretelle glissée de l'épaule sur le bras potelé visent à représenter un amour ou un angelot de peinture. Chaque membre de la famille a dû en recevoir un tirage et chercher aussitôt à déterminer de quel côté était l'enfant. Dans cette pièce d'archives familiales – qui doit dater de 1941 – impossible de lire autre chose que la mise en scène rituelle, sur le mode petit-bourgeois, de l'entrée dans le monde (Ernaux, 2008 : 21).

Une autre photo, signée du même photographe – mais le papier du livret est plus ordinaire et le liseré d'or a disparu [...], sa jupe à bretelle remonte par-devant à cause d'un ventre proéminent, peut-être signe de rachitisme (1944, environ) (*ibid.* : 21-22).

Cette description met l'accent sur le caractère énonciatif de la photographie, qui prend des traits quasi littéraires en suggérant la narrabilité de son histoire. Elle est d'abord insérée dans

un livret détaillé qui, par ses caractéristiques matérielles, le rapproche de l'album. La première photographie, mieux protégée par le film protecteur qui la recouvre, se trouve dans un livret de meilleure qualité, est moins décorée et occupe moins d'espace dans le récit. La représentation du premier bébé provient d'une scénographie artistique digne du personnage dramatique. Sa pose est d'ailleurs comparée à celle d'une peinture religieuse dans laquelle chaque membre de la famille voudrait aussi se retrouver, se reconnaître. Il est « impossible » d'y voir autre chose qu'une mise en scène de la bourgeoisie à laquelle la famille de l'enfant aspire. De plus, elle révèle une époque légitimant ce désir : les années 1940. L'artiste signe aussi la photographie, évoquant la singularité qu'il s'octroie par son art, alors que sa création relaye des tendances collectives entourant le portrait d'enfants. La deuxième photographie, presque identique, n'a plus les mêmes conditions matérielles et artistiques. Son contexte, celle d'une guerre et des privations qu'elle implique soudain dans la même famille, incitera à lire autrement le ventre rebondi de l'enfant. Celui-ci peut alors être interprété comme le signe d'une malnutrition, lecture dirigée par l'histoire collective qui rend ce détail signifiant.

Dans *Les années*, la photographie prend alors la figure d'un pré-récit. La narratrice se montre surtout lectrice de ce pré-récit, puisque c'est elle qui organise sa description de manière narrativisante. La signification de la conservation soignée de la première photo par rapport à la deuxième fonde un enchaînement qui met en scène les changements rapides d'un contexte socioculturel, dévoilant un épisode de l'histoire collective de la France tout en évoquant une histoire des conditions matérielles de production de la photographie. Leur succession fait aussi apparaître l'histoire personnelle d'une femme qui aurait vécu dans l'ombre de la première fille. La photographie est présentée ici, comme dans tout le roman, comme une énonciation, produisant un discours davantage par ce qu'elle implique la prise de vue et sa conservation que par ce qu'elle montre en tant que tel. La photographie dans le texte ernausien se rapproche ainsi de la figure de l'archive telle que conçue par Foucault, puisqu'elle présente surtout l'épaisseur de l'archive et la signification du geste de conservation, acte discursif plus évocateur encore que le contenu même du document.

Or, cette figuration de la photographie devient plus signifiante que le personnage de la représentation lui-même puisqu'elle ordonne chronologiquement l'ensemble des *Années*,

occupant une fonction de régie qui rappelle la fonction du narrateur. Je viens de dire que ces deux photographies forment un récit par leur mise en relation. La comparaison de figures éparses qui éclairent les conditions d'une existence représente bien la logique narrative de l'ensemble de l'œuvre. L'archive n'est alors pas posée en référence autoritaire, en tant que simple preuve d'une existence. Elle est un indice à creuser au profit du récit, indice qui trouve sa signifiante par le travail herméneutique d'une mise en relation avec l'épaisseur des données qui l'entourent dans le co-texte qui la rend intelligible. Le positionnement des photographies dans l'ensemble du récit fait aussi système. Celles-ci introduisent une sphère de socialité plus restreinte de la même époque par les scènes du souper familial qui suivent chaque fois la photographie, qui sert donc de principe organisateur à l'individualité narrante.

D'autres figures de « récit-exposé » archivistique entrent dans ce mouvement narratif. Par exemple, dans un passage où la narratrice énumère les fictions cinématographiques portant sur la représentation sexualisée du corps et du désir, elle explique la contradiction entre ces histoires exposées et celles que vivaient les jeunes filles : « on allait voir *Manina la fille sans voiles*, *La Rage au corps* avec Françoise Arnoul. On aurait voulu ressembler aux héroïnes, avoir la liberté de se comporter comme elles. Mais entre les livres, les films et les injonctions de la société s'étendait l'espace de l'interdiction et du jugement moral, on n'avait pas droit à l'identification » (*ibid.* : 51). Les films d'une époque documentent son imaginaire de la libération sexuelle, lequel ne correspond pas à la situation sociale de la même période. Par l'ajout d'une entrée de dictionnaire de l'époque qui définit l'« onanisme », le lecteur comprend le fossé séparant deux générations quant à la libération sexuelle féminine :

Il était écrit dans le Larousse :

onanisme : ensemble des moyens adoptés pour provoquer artificiellement la jouissance sexuelle. L'onanisme détermine souvent des accidents très graves; aussi devra-t-on surveiller les enfants à l'approche de la puberté. Les bromures, l'hydrothérapie, la gymnastique, l'exercice, la cure d'altitude, les médications martiales et arsenicales, etc., seront tour à tour employés (*id.*).

Le passage du temps qui rend cette définition désuète montre que le dictionnaire devient une forme d'« archive », soit un document de conservation des significations données aux mots à une époque. L'histoire commune de ces deux formes de traces apparaît par la force

contradictoire de leur proposition. L'archive ne dit pas elle-même la vérité figée d'une époque et n'atteint pas la complexité d'un récit complet qui peut marquer les subtilités par la jonction entre divers éléments archivistiques. Ces divers récits ou documents prennent ici la figure du « récit-exposé » parce qu'ils ne sont que des parcelles disponibles séparément d'un plus grand récit que le narrataire doit lui-même reconstituer, grand récit ayant ici pour thème l'histoire de la libération sexuelle féminine. Pourrait s'ajouter à cette histoire plus globale un élément de complexification lié à l'expérience intime vécue de ces tensions sociales : « Dans le lit ou les vécés, on se masturbait sous le regard de la société entière » (*ibid.* : 51). Ces fragments exposés forment l'épaisseur d'une histoire où la conception officielle de la sexualité (dictionnaire), celle idéalisée (films) et celle expérientielle (témoignage) se réunissent dans une même narration qui a besoin d'un narrataire pour prendre forme.

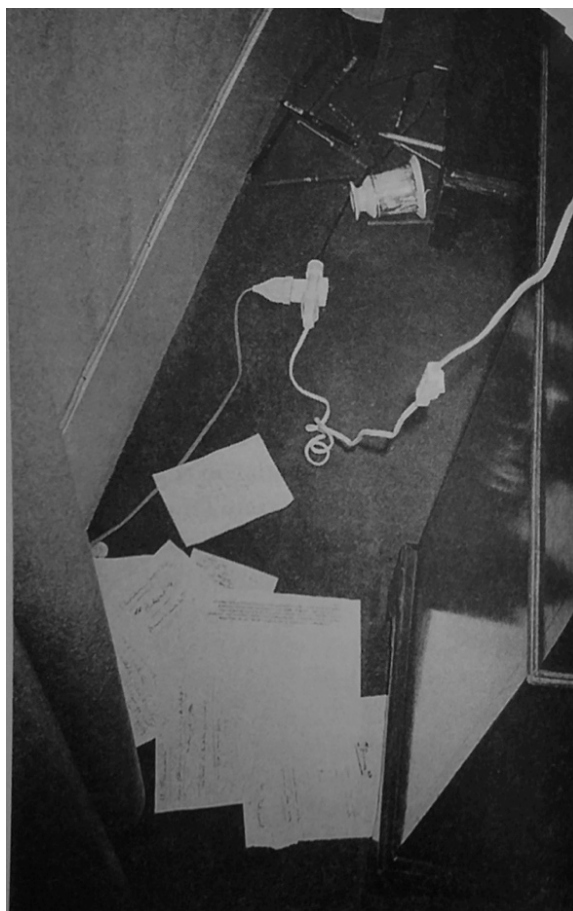
L'archive comme « récit-exposé » apparaît souvent sous les traits d'une image, fixe et incomplète, qui suggère une histoire sans la narrer. Revaz reconnaît l'extension narrative que le narrataire peut attribuer à une image par un processus d'amplification (2009 : 88-89). Les narratrices d'Ernaux sont de bonnes lectrices d'images, ce que le dessin de Reiser¹⁴ détaillé dans *L'autre fille* montre par sa description d'une situation initiale, d'une complication et d'une forme de suspense, c'est-à-dire par sa structuration temporelle d'une intrigue : « Dans un dessin de Reiser, on voit, de dos, un homme qui conduit un enfant par la main sur un long pont étroit, sans garde-fou, au-dessus d'un abîme. Derrière eux, à droite, le pont est entaillé, ouvert sur le vide. Devant eux, à gauche, du côté de l'enfant, une faille identique » (Ernaux, 2011a : 39). L'extrait ne dit pas que, sur l'illustration, les pas d'un enfant sont marqués à droite et ne s'arrêtent pas avant la faille responsable de sa chute.

Or, le « récit-exposé » inscrit dans un récit plus lisible suggère souvent un élément inénarrable. Dans *La vie des autres* (2016), Ania Wroblewski remarque qu'Ernaux franchit notamment les limites de la vie intime lorsque les photographies exhibées dévoilent l'aspect

¹⁴ « Le pont des enfants perdus » en ligne : http://likidvcel.free.fr/reiser/pont_des_enfants_perdus.html.

privé de la sphère conjugale dans la scène sociale, en adoptant même une esthétique du crime. Par exemple, les photographies de pièces désordonnées dans *L'usage de la photo* inspirent une bagarre (figure 1) et offrent « un aperçu non autorisé de la vie privée » (*ibid.* : 19).

Figure 1 – L'espace de travail d'Ernaux comme une scène de crime



Source : Annie Ernaux et Marc Marie, « Dans le bureau », *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 84.

Cela dit, l'exhibition d'éléments parcellaires du récit permet de suggérer la représentation d'un récit non narrable ou non autorisé. Selon Wroblewski, ce type de « récit-exposé » énonce le caractère « hors-la-loi » de l'œuvre qui les met en scène. Évitant le caractère péjoratif du terme « criminelle », Wroblewski préfère en effet désigner Ernaux et Calle par le concept d'artistes « hors-la-loi », signifiant « hors [d]es paradigmes normatifs qui limitent la liberté de création au féminin » (*ibid.* : 25). Dans l'ordre d'une œuvre narrative, l'apparition d'une photographie vient donc changer le mode d'énonciation et le mode de lecture de l'œuvre, exposant ainsi au lecteur son rôle essentiel d'interprète, sans non plus

l'obliger à tenir ce rôle pour comprendre l'ensemble de l'œuvre. C'est d'ailleurs le fonctionnement habituel du « récit-exposé », qui suggère un rôle actif d'interprète au lecteur, lequel participe aussi à la narrativisation du récit.

Sur la fonction observée de la figure du « récit-exposé », j'ajouterais que, parce qu'elle met en scène des éléments narratifs d'un récit potentiel qui s'exhibent avec force sans pouvoir s'inscrire dans une trame narrative cohérente et complète, cette figure commente, par le fait même, ce que le texte littéraire ne peut pas encore formuler : un élément inacceptable selon le contexte socioculturel dans lequel il s'inscrit; une situation inexprimable avec les moyens d'expression et les co-connaissances de l'auteur et de ses lecteurs à un moment donné; ou un choix délibéré de l'auteur pour préserver ceux qui pourraient se sentir déterminés par le récit. La figure de l'archive apparaît le plus souvent dans l'œuvre d'Ernaux comme une forme de « récit-exposé » autorisé par celui qui la conserve, que ce soit un conservateur institutionnel ou personnel, lequel ne sait pourtant pas encore la communiquer de manière intelligible pour autrui. Il en va ainsi de cette archive photographique familiale des *Années* :

Sur celle-ci, une grande fille aux cheveux foncés, mi-longs et raides, visage plein, les yeux clignant à cause du soleil, se tient de biais, légèrement déhanchée de manière à faire saillir la courbe de ses cuisses, serrées dans une jupe droite descendant à mi-jambe, tout en les amincissant. [...] La dissemblance avec la photo dans le jardin de l'école est frappante. En dehors des pommettes et de la forme des seins, plus développés, rien ne rappelle la fille d'il y a deux ans, avec ses lunettes. [...] Au dos, 1957, Yvetot.

Sans doute elle ne pense qu'à elle, en ce moment précis où elle sourit, à cette image d'elle qui fixe la fille nouvelle qu'elle se sent devenir (Ernaux, 2008 : 65-66).

Le sentiment d'étrangeté qui s'installe entre les descriptions de photographies alors qu'elles montrent chaque fois la même personne a pour effet de montrer l'évolution du corps individuel et de son expression en regard des influences contextuelles qui l'informent. Les lunettes de soleil que la « grande fille » ne porte plus comme la plus jeune, la jupe serrée qui remplace les robes amples de l'enfance et la pose mettant en valeur les courbes exposent la maturation de la fille. Les descriptions de photographies montrent au lecteur non seulement l'objet de la photographie, mais la conscience narratrice qui en fait la lecture. C'est cette conscience narratrice qui la sélectionne afin de la mettre en relation avec d'autres éléments archivistiques en regard desquels il lui est permis d'avancer une histoire intime se dissimulant

derrière la représentation picturale figée. Puisque la narratrice des *Années* met en scène le constat des figures de soi dans lesquelles elle ne se reconnaît jamais et qu'elle décide d'utiliser le « elle » dans un récit qui, pourtant, se présente comme une fresque autobiographique, l'énonciation de l'œuvre interroge aussi de biais la pertinence de l'insistance de l'autobiographe à représenter l'identité à travers une voix narrative unifiée par le « je ». Ce « je » énonciatif est toujours bien différent du personnage autobiographique auquel il s'associe et la publication de l'œuvre ne peut qu'approfondir cette distance en regard de la personne de l'auteure, instance extratextuelle qui n'aura jamais fini de s'éloigner.

Cette interrogation de l'auteure, qui se lit à travers l'utilisation alternée du « elle », du « nous » et du « on », s'accompagne des multiples figures de « récit-exposé » telles que la photographie, l'entrée de dictionnaire, l'archive, lesquelles proposent un décor social à l'histoire par bribes incomplètes qui ne forcent pas la stabilisation. Ce mode représente aussi ce qui ne peut entrer dans le récit d'une époque donnée. La narratrice des *Années* explique que ce que la photographie d'une adolescente exhibe marque aussi une absence, une non-possibilité, que la photographiée ignore au moment de la pause, montrant bien le regard surplombant de la narration ultérieure sur laquelle se fondent les écrits biographiques : « Peut-être ne perçoit-elle pas l'écart qui la sépare d'autres filles de la classe, celles avec qui il serait unimaginable de se faire prendre en photo » (*ibid.* : 55). Ici, la forme fragmentaire du récit évoque les trous de mémoire, suggérés par les incomplétudes narratives et les nombreuses ellipses, lesquelles sont provoquées par l'apparition parfois brusque des photographies qui introduisent chaque nouvelle époque représentée. Selon une perspective foucauldienne de l'archive, Sheringham insiste à son tour sur la signification de l'archive à travers tout ce qu'elle ne contient pas : « [l']archive ne protège ni ne préserve les énoncés dans leur singularité originelle; ce n'est pas un simple corpus, mais plutôt un milieu où l'énoncé (sinon destiné à l'oubli) est intelligible seulement à travers son articulation avec le reste de l'archive qu'il modifie en s'y ajoutant : désormais (mais en fait dès l'origine, car l'intelligibilité de l'énoncé "originel" dépendait déjà de sa place dans l'archive) son "énonciabilité" dépendra du système » (2002 : 27). Dans l'extrait précédent, la narratrice remarque ce qui n'apparaît pas d'emblée : la distinction de classe plus forte au milieu du XX^e siècle, dont elle a vécu les conséquences plus rudement à l'âge adulte.

Vers la fin du récit, l'archive photographique intime s'inscrit plus frontalement dans une démarche de transmission, faisant évoluer le « récit-exposé » vers le « récit-imposé », même s'il reste encore moins autoritaire que celui-ci. Les dernières descriptions insistent sur l'enjeu de filiation dissimulé derrière le choix des photos imprimées ou conservées numériquement, qui représenteront délibérément la narratrice dans le futur :

Sur cette photo, prélevée parmi des centaines contenues dans des pochettes Photo-service ou stockées dans un fichier informatique, une femme d'un certain âge aux cheveux blond roux, en pull noir décolleté, est assise, presque renversée, dans un gros fauteuil chamarré et entoure de ses deux bras une petite fille [...]. Seule similitude, le désordre des cheveux identiquement longs, avec des mèches ramenées jusqu'au devant du cou chez l'une et l'autre (Ernaux, 2008 : 1078).

Le lien filial avec l'enfant s'explique par une indication adjointe à la photographie, donnant à l'écriture un pouvoir de rendre intelligible par sa force liante. Évoquant le choix des photographies, la narratrice décrit aussi son rôle de régie dans ce récit.

Figure 2 – Grand-mère (Ernaux) et petite-fille dans le « photojournal »



Source : Annie Ernaux, « Avec Louise, ma petite-fille, quatre mois, septembre 2003 », *Écrire la vie*, Paris, Éditions Gallimard, 2011b, p. 100.

Au niveau énonciatif, le « photojournal » inséré dans l'anthologie *Écrire la vie* incorpore des photographies semblables, mais toujours un peu décalées de celles décrites dans *Les années* et sans la force liante de l'écriture pour les sortir de leur statut potentiel de « récit-exposé ». Par rapport à la photographie de la Figure 2, le lecteur est libre de l'interpréter ou non, alors que dans l'espace diégétique des *Années*, les photographies sont plutôt des « récits-exposés » à la narratrice, qui se sent interpellée par le récit qu'elles évoquent pour elle. Comment saisir la réflexion sur la filiation à partir d'une photographie de la grand-mère avec la petite-fille (figure 2)? Sa légende n'évoque pas le récit aussi bien que la citation vue précédemment (p. 146) et les photographies représentant le même type de scène que celles décrites dans *Les années* sont des prises de vue centrées davantage sur les personnages que sur leur mise en scène sociale, faisant du « photojournal » un récit plus « exposé » au lecteur, libre d'y recomposer ou non un récit.

La lettre interceptée comme archive : être témoin

La lettre mise en scène dans les œuvres du corpus est souvent interceptée et elle figure comme un « récit-exposé » puisque le destinataire visé n'est pas le destinataire qui la manipule et qui l'interprète. Ce dernier n'a d'ailleurs pas accès à l'ensemble de l'échange épistolaire et n'a donc en sa possession que des traces d'histoire à narrativiser. Il en va ainsi dans *L'autre fille* (2011a) d'Ernaux, commande de Claire Debru, directrice de la collection « Les Affranchis » réservée à créer de nouvelles relations de soi à l'Autre :

Quand tout a été dit sans qu'il soit possible de tourner la page, écrire à l'autre devient la seule issue. Mais passer à l'acte est risqué. [...] Écrire une lettre, une seule, c'est s'offrir le point final, s'affranchir d'une vieille histoire. La collection « Les Affranchis » fait donc cette demande à ses auteurs : « Écrivez la lettre que vous n'avez jamais écrite » (Debru, « La collection », dans Ernaux, 2011a).

Pour la première fois, Ernaux inverse sa logique d'écriture : de la recherche d'une forme pouvant servir le plus justement possible son propos, elle a dû trouver l'histoire que la forme de la correspondance fictive servirait le mieux. Dans une fiction épistolaire, elle s'imagine écrire à la sœur qu'elle ne connaît que par les récits de sa mort et de son caractère angélique par une mère qui, malgré elle, la compare à sa sœur, influençant par le fait même la perception de soi de sa fille. La narratrice devient, par les propos de sa mère, l'« Autre fille » : « Je ne

serai pas enterrée en Normandie, près de vous. Je ne l'ai jamais souhaité ni imaginé. L'autre fille, c'est moi, celle qui s'est enfuie loin d'eux, ailleurs » (Ernaux, 2011a : 77). La forme de la lettre fictive commandée à Ernaux, lettre qui s'adresse donc à un public de lecteurs en feignant être destinée à une sœur décédée, raconte un épisode de sa vie pendant lequel elle a été happée par un récit entendu qui ne lui était pas destiné, position reproduite chez son lecteur par le moyen d'une lettre qui ne lui est pas non plus destinée.

La méconnaissance qu'a Ernaux de sa sœur l'empêche de communiquer avec elle par la lettre. Elle ne prend même pas la peine de commencer par une traditionnelle adresse et retrace surtout son manque de sources, lequel risque de défigurer la sœur. Il s'agit donc pour la narratrice de montrer la violence d'un « récit-exposé » à l'origine de son propre sentiment d'étrangeté. Celui-ci provient d'un dialogue intercepté secrètement entre sa mère et une amie :

Elle dit : elle est morte comme une petite sainte
elle rapporte les paroles que tu lui as dites avant de mourir : je vais aller voir la Sainte
Vierge et le bon Jésus
[...]
elle dit de moi elle ne sait rien, on n'a pas voulu l'attrister
À la fin, elle dit de toi elle était plus gentille que celle-là
Celle-là, c'est moi (*ibid.* : 16).

Se déclinent ensuite dans le récit tous les sens que le personnage peut donner à *gentille*, soulignant l'obsession de la fille pour ce qualificatif qui l'a déterminée négativement. Ce souci illustre l'influence manifeste de ces paroles sur son sentiment de réclusion et sur son mal-être. Même si le récit ne lui était pas destiné, la narratrice le montre comme fondateur des schèmes à partir desquels elle interprète la figure de sa sœur dans tous les récits d'elle auxquels elle sera exposée (photographique, textuel, oral), comme si sa mère érigeait chaque fois sa sœur Ginette en sainte contre elle, négatif de la première.

Les figures d'archives (lettres, souvenirs, épitaphe, photographie) se montrent aussi dans *L'Autre fille* comme les morceaux d'un récit à se réapproprier en fonction des dispositions du narrateur et en regard des narrataires fictifs ou anticipés dans le réel. Sheringham rappelle que selon Ricœur, l'archive n'est pas utilisée comme preuve d'une

existence passée, mais comme un objet insondable que l'archiviste travaille à rendre signifiant pour mieux orienter son futur (2002 : 29). Dans l'incipit de *L'Autre fille* (Ernaux, 2011a : 9-10), la description d'une photographie représentant la sœur décédée ne sert pas non plus de preuve de son existence, mais indique plutôt l'effort de conservation dont elle a été l'objet et la lecture singulière de cette conservation par la narratrice. Cette dernière opère par analogie avec le récit de sa mère en comparant cette photo à la sienne :

C'est une photo de couleur sépia, ovale, collée sur le carton jauni d'un livret, elle montre un bébé juché de trois quarts sur des coussins festonnés, superposés. Il est revêtu d'une chemise brodée, à une seule bride, large, sur laquelle s'attache un gros nœud un peu en arrière de l'épaule, comme une grosse fleur ou les ailes d'un papillon géant. Un bébé tout en longueur, peu charnu, dont les jambes écartées avancent, tendues jusqu'au rebord de la table. Sous ses cheveux bruns ramenés en rouleau sur son front bombé, il écarquille les yeux avec une intensité presque dévorante. Ses bras ouverts à la manière d'un poupard semblent s'agiter. On dirait qu'il va bondir. Au-dessous de la photo, la signature du photographe – M. Ridel, Lillebonne – dont les initiales entrelacées ornent aussi le coin supérieur gauche de la couverture, très salie, aux feuillets à moitié détachées l'un de l'autre.

Quand j'étais petite, je croyais – on avait dû me le dire – que c'était moi. Ce n'est pas moi, c'est toi.

Il y avait pourtant une autre photo de moi, prise chez le même photographe, sur la même table, les cheveux bruns pareillement en rouleau, mais j'apparaissais dodue, avec des yeux enfoncés dans une bouille ronde, une main entre les cuisses. Je ne me souviens pas avoir été intriguée alors par la différence, patente, entre les deux photos (*ibid.* : 9-10).

La description des deux photographies par la narratrice met l'accent sur la valorisation de la première contre la deuxième. Précisons que, de manière intra-intertextuelle, cette autofiction éclaire en partie la présentation des mêmes photos dans *Les années*, dont cette même photographie citée un peu avant, mais sans accorder autant d'importance à la description de la photographie de la sœur (p. 139) : la mise en scène d'une sœur juchée dès l'enfance sur un promontoire de coussins, les conditions de conservation matérielle supérieures pour celle de la sœur, la longueur de la description de la première contre la brièveté de la deuxième, la qualité artistique de la première (couleur sépia et forme ovale) qui est signée par une calligraphie soignée de l'artiste, le détail d'une posture et d'un costume angélique de la sœur, bras ouverts et boucle au dos comme des ailes. La description de la photographie de la narratrice ne prend, quant à elle, que quelques lignes, sans d'autres détails que la ressemblance entre les deux petites filles. La narratrice décrit ce qu'elle est par rapport à

l'autre, ce qui correspond évidemment au mode du récit de la mère, mais aussi, ultimement, aux récits intimes tels que pratiqués par Ernaux, qui décentrent toujours le regard vers le contexte social accueillant et formant le caractère intime. Il est intéressant de constater que c'est au détour de la représentation d'une énonciation feinte, celle de la lettre à sa sœur décédée, qu'Ernaux développe plus explicitement le rapport intime et émotif de l'individu à l'archive exposée à lui – lettre ou photographie dans *L'Autre fille*. En illustrant la potentielle violence du « récit-exposé », notamment pour des destinataires qui le reçoivent sans que le propos n'ait été travaillé en fonction d'eux, c'est comme si l'écrivaine cherchait, sous le couvert de la fiction, à contourner l'écueil potentiel de sa propre œuvre-lettre.

Le motif de la lettre revient dans d'autres œuvres du corpus et s'offre aussi comme un « récit-exposé » au destinataire, visé ou non. Dans *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte, la lettre sert à représenter le danger de l'exposition d'une relation au monde en regard de ceux qui en deviendront les témoins, parfois malgré eux. Ce qui rend la lettre signifiante ne relève pas de son contenu, puisque, paradoxalement, soit elle n'est qu'apparence de communication, soit elle ne se rend jamais à son destinataire. Les personnages hésitent à écrire, à envoyer ou à relayer la lettre et celle-ci se voit détruite ou gardée dans l'espace de l'imaginaire ou de l'intime. Ce dessein de la lettre qui n'est pas destinée est intéressant puisqu'il appelle l'idée d'un lecteur potentiel que le destinataire ou le relayeur a peur d'afficher ou de choisir. Par exemple, Albanie voit à la bibliothèque où elle travaille une femme âgée, Agnès, qui passe ses journées à écrire ce que la narratrice croit être une lettre d'amour (Turcotte, 1991a : 73). Un jour, elle trouve des feuillets laissés par Agnès et n'y voit qu'une adresse à un certain David, mais aucune ligne n'est écrite. Ce décalage entre la gestuelle quotidienne d'Agnès qui écrit et les indices matériels minimes de ce geste d'écriture engendre un « récit-exposé », permettant à Albanie d'user de son imagination à amplifier chaque signe d'un récit potentiel pour en créer un de toute pièce. Elle s'imagine que ce David est un amant d'autrefois et un jour, lors d'une rencontre amicale avec la femme, Albanie apprend que David est en réalité le frère disparu d'Agnès. Puisque cette dernière ne sait pas où il vit et s'il est toujours vivant, il va de soi que cette lettre n'a pas de destination précise. Ni son contenu fragmentaire en « feuilles détachées » ni l'adresse ne sont susceptibles de se rendre jusqu'à lui pour servir un message. La lettre apparaît par bribes dans

le récit, passant de son idée évoquée à la lecture des gestes d'écriture d'Agnès par la narratrice. Plus encore, cette lettre est montrée comme dangereuse puisque si elle arrivait à bon port, elle confirmerait peut-être la mort de David ou répéterait l'abandon volontaire de la sœur par le frère. Il n'y a donc que ces éléments perceptibles qui restent signifiants : les gestes qui l'évoquent, le tracé toujours interrompu qui marque l'hésitation de la destinatrice, l'absence du destinataire qui exige ce mode de communication feinte et les feuillets non détruits, exposés à un destinataire au second degré (Albanie) à qui confier la disparition.

À ce sujet, Sheringham rappelle les travaux d'Arlette Farge sur les archives. Cette dernière s'attarde sur l'importance de leur matérialité et de ce que celle-ci a à dire avant même que l'archive ne devienne document. Elle fait apparaître l'investissement d'un sujet et fait émerger les trous, les blancs, qui rendent ambiguës ses interprétations (Sheringham, 2002 : 33). Ainsi, le lecteur d'archives doit lire l'avènement de cette marque du singulier comme la preuve d'une présence ayant bel et bien eu lieu, sans savoir nécessairement comment l'interpréter. Sheringham mentionne la filiation de Farge à Foucault. Sans le contredire, elle cherche à montrer la part autobiographique qui émerge de l'archive qui « nous fait sentir comment les méditations contemporaines sur l'archive peuvent servir à problématiser le rapport entre les sujets et leurs passés individuels et collectifs » (*id.*). Dans le récit intime, Sheringham souligne que l'archive renvoie à une appartenance sociale et historique de l'individu, qui prend ses distances par une lecture critique de celle-ci.

Turcotte, dans *Le bruit des choses vivantes*, met aussi en scène l'incompréhension et l'incomplétude de la correspondance lorsqu'elle s'expose à autrui dans un temps différé ou qu'un destinataire non prévu la reçoit. Dans l'extrait qui suit, la narratrice est témoin malgré elle de la communication d'une situation malencontreuse vécue par son petit voisin, Félix :

une feuille était collée sur la case de Félix. Je me suis approchée et j'ai lu : « S.V.P. pourriez-vous mettre des mitaines à Félix? Serait-il possible aussi de lui mettre une culotte? Nous pourrions lui apprendre à devenir propre et l'image qu'il a de lui-même pourrait être un peu plus positive.

Nous avons été témoins d'une chose qu'il ne sera plus jamais possible d'ignorer » (Turcotte, 1991a : 117).

Ce message adressé au père monoparental de Félix, complètement dépassé par ce rôle, est exposé à Albanie qui se sent interpellée et qui tente d'aider du mieux possible le fils et le père. Ses gestes quotidiens à l'égard de Félix et son père forment une sorte de réponse à cette lettre puisqu'elle tentera de prendre soin du garçon. Pourtant, cette réponse restera ambiguë puisqu'elle est exposée gestuellement, sans être énoncée en tant que telle. Albanie ne dira jamais explicitement au père de Félix qu'elle souhaite leur venir en aide et ce dernier ne demandera jamais cette aide. Ce qui permet de comprendre le mémo intercepté comme une figure de « récit-exposé » réside dans l'effet de récit adressé que la note provoque chez Albanie, destinataire non prévue par cette note au départ, qui l'interprète en tant que lettre.

Le motif du destinataire imprévu par la correspondance revient vers la fin du récit, lorsque la mère de Félix envoie une lettre pour officialiser son abandon définitif de l'enfant qu'elle affirme ne jamais avoir aimé. La chaîne des destinataires imprévus montre bien le fait que cette narration de l'intime peut aussi devenir une exposition publique, ce qui est générateur d'un « récit-exposé », comme celui de l'archive, plus que d'une communication interpersonnelle et intime. En effet, dans la diégèse, cette lettre est d'abord reçue par le père de Félix, qui l'achemine ensuite à Pierre, le travailleur social s'occupant du dossier du garçon. Ce dernier, puisqu'il est l'amoureux d'Albanie, lui confie le contenu de cette lettre, la détachant ainsi de son contexte d'énonciation une fois de plus. Cette lettre est aussi montrée comme le dernier coup d'épée qui pousse le père de Félix au suicide. Les lettres écrites ont donc des effets tangibles dans l'univers du récit, que ce soit pour leur destinataire planifié ou celui accidentel. Cet exemple illustre que le « récit-exposé » ne se perçoit que si un interprète se sent interpellé par sa lecture selon le mode du récit.

C'est sans doute ce qui explique l'hésitation d'Albanie lorsqu'elle choisit de consigner des morceaux de sa vie commune avec Maria. Quand elle tente de le faire, le médium de la lettre auquel elle pense d'abord est présenté plutôt négativement. Elle s'imagine écrire une lettre à offrir plus tard à Maria pour lui rappeler leur histoire commune, mais ne se distingue clairement que les images d'elle-même en train d'écrire cette lettre, sans que son contenu ne soit intelligible. Le geste de conservation du souvenir semble dominer l'histoire véhiculée :

Cette lettre, je l'ai écrite mille fois dans ma tête, à chaque page cela disait, il faut bien mettre son amour quelque part, mais, finalement, je ne l'ai jamais faite.

Et me voilà avec cette fille de presque quatre ans qui va plus tard n'avoir qu'une série de photos à regarder (*ibid.* : 103).

La lettre devient ainsi la figure d'un « récit-suggéré » qui reste une conceptualisation jamais achevée, voire jamais inscrite matériellement. Par le refus d'écrire cette lettre, une critique du « récit-imposé » est formulée par Albanie à propos de la violence potentielle d'un sens qu'elle pourrait imposer à la conception que sa fille aura plus tard de sa propre histoire. À l'instar de Derrida, Sheringham explique que « [l']archivation est conservatrice, traditionnelle. Et pourtant, elle est transformatrice, voire "révolutionnaire", puisque l'acte de l'archivation instaure, institue, délimite » (2002 : 33). En effet, en archivant des extraits de vie, notamment par la lettre à laquelle elle pense, Albanie aurait organisé l'histoire de Maria en fonction de ce qui paraissait important pour elle, sans savoir l'effet que cette sélection aurait sur sa fille dans l'avenir : « je ne savais pas ce qui compterait le plus pour Maria » (Turcotte, 1991a : 104). De plus, le lecteur peut y percevoir le caractère imprévisible propre à la figure du « récit-exposé » puisqu'il s'agit aussi d'une lettre qui a le potentiel d'être interceptée dans le futur, c'est-à-dire qu'elle s'adresse à une Maria qui ne sait pas encore lire et qui changera sans doute entre le moment de son écriture et le moment où elle pourra la lire, la lettre s'adressant finalement à un destinataire qui n'existera plus lors de sa réception. Bref, la figure de la lettre chez Turcotte appelle un questionnement sur les effets imprévisibles et réducteurs des récits écrits, même ceux de l'intime, puisqu'ils peuvent à tout moment tomber entre les mains d'un récepteur accidentel ou avoir des effets ultérieurs imprévisibles au moment de son écriture, en plus de leur imposer une vision du monde qui serait celle du destinataire.

Les objets de l'intime comme au musée : la conservation et son histoire

Dans *Le bruit des choses vivantes* se côtoient deux motifs contradictoires : l'envie de tout conserver du présent pour la future mémoire de Maria et la peur de marquer inadéquatement ses souvenirs. Albanie comprend que la présence de certaines choses s'inscrit dans leur mémoire par leur répétition dans l'espace quotidien. Dans un moment de nostalgie, elle découvre par exemple des billes que Maria a laissées dans une de ses paires de

souliers en partant quelques jours chez son père, comme un message de sa présence auprès d'elle, transférée dans cet objet qui devient ainsi vivant et parlant. Les billes reviennent également vers la fin du récit et marquent le temps qui a passé, soit un an de vie commune, temps qui aurait fait oublier les billes à Albanie. L'objet inanimé se fait donc récit en évoquant un destinataire, un destinataire, une intention et le temps qui fait progresser leur image. Le geste même de leur consécration constitue sans doute la plus grande part de discours qui s'y cache. La conservation consiste en une sorte de consécration par Albanie de ce petit récit fait par Maria avec les moyens communicationnels qui étaient les siens. Les billes deviennent aussi un récit pour le lecteur parce que la narratrice expose à notre regard de manière schématique cet objet et son évolution par sa répétition dans le texte.

Cette figure des objets qui font récit apparaît à travers leur adresse, leur conservation, leur réappropriation et leur statut de jonction interprétative. Elle revient aussi chez Bugul et chez Ernaux, et répond à une des modalités du « récit-exposé » qui ne relève pas toujours de la figure de l'archive et de la sémantique de la trace, de la conservation ou de la mémoire. L'objet a souvent la fonction de symbole et condense en lui un récit pas encore tout à fait formulable et intelligible pour son destinataire ou son destinataire. Il indique la plupart du temps l'élément étranger que l'individu laisse entrer chez lui sans savoir encore comment lui donner un sens dans cet espace d'accueil. Il n'est pas encore phagocyté et il sécrète surtout un sentiment d'étrangeté, malgré la familiarité suggérée par sa présence quotidienne dans les univers des narratrices qui l'exposent et s'exposent à ses côtés. La plupart du temps dans les œuvres étudiées, il problématise l'identité composée d'un agglomérat d'étrangetés qui rendent le récit de soi difficile, voire incompréhensible pour autrui, parfois même pour soi.

Dans *Passion simple*, Ernaux aborde par le mode de l'autobiographie son expérience d'une passion amoureuse extraconjugale avec un homme russe marié, lequel reçoit comme premier qualificatif celui d'« étranger » (1991 : 14). D'ailleurs, la narration raconte davantage l'attente désespérante de l'homme désiré que la relation amoureuse elle-même. Ce qualificatif n'a alors rien d'anodin puisqu'il permet de comprendre que les thèmes principaux sont surtout ceux du deuil amoureux incompréhensible et de la souffrance liée à la séparation. Les objets sont donc investis de la présence de l'amant et se font les mirages de son passage :

Aussitôt après son départ, une immense fatigue me pétrifiait. Je ne rangeais pas tout de suite. Je contemplais les verres, les assiettes avec des restes, le cendrier plein, les vêtements, les pièces de lingerie, éparpillés dans le couloir, la chambre, les draps pendant sur la moquette. J'aurais voulu conserver tel quel ce désordre où tout objet signifiait un geste, un moment, qui composait un tableau dont la force et la douleur ne seront jamais atteintes pour moi par aucun autre dans un musée (*ibid.* : 20).

Ce qui distingue ces objets exposés est le signe d'une présence qui les a utilisés. Les assiettes sont presque vidées et plusieurs cigarettes sont éteintes dans le cendrier. Ne pas faire de l'ordre, c'est pour l'amante une manière de ne pas défaire le récit d'une présence maintenant disparue, soit une absence qui ne signifierait rien autrement que par le rappel d'une présence. L'état des lieux est comparé à une toile et la conservation de l'ambiance par la narratrice l'autorise à rapprocher son espace du musée. L'objet est donc le lieu d'exposition choisi de ce qui se voit attribuer le mérite de l'être de manière explicite.

Gervais explique que la figure apparaît parce qu'il y a une absence pour laisser survenir un signe qui la rappelle et il souligne le paradoxe voulant que l'investissement d'un objet référent rejoue une présence en continuant de signaler l'absence (2007 : 21). Le chercheur illustre ce paradoxe par la *Disparitions* de Sophie Calle et sa mise en scène de l'absence marquante et marquée d'un personnage d'enfant sur un tableau qui a été volé (*id.*). Calle s'inspire d'un musée réel de Boston où les œuvres volées n'auraient pas été remplacées. Elle recueille des témoignages concernant ce qui se trouvait sur le tableau et en déduit l'histoire d'un enfant qui aurait été effacé de la toile de Rembrandt, *Portrait d'un couple élégant*, même si les motifs de cet effacement sont interprétés chaque fois différemment selon l'informateur. L'enfant et le tableau se retrouvent dans la même figure de l'absence, marquée dans le musée par la présence visible de cette absence sur les murs laissés vides (*ibid.* : 26). Or, la même mise en scène muséale de la trace d'une présence rendue absence sans cesser de manifester son passage est visible dans l'extrait de *Passion simple* mentionné précédemment. La narratrice ne déplace pas les objets, comparant la configuration choisie de son appartement à un musée, comme Calle reproduit les témoignages tels quels dans son œuvre, en ne participant à les rendre signifiants que par leur aménagement, faisant ainsi de son texte un musée et du tableau un objet exposé à l'interprétation malgré son absence.

D'ailleurs, dans les premières pages de *Passion simple*, la narratrice indique qu'au moment de la rencontre de l'homme, toute agentivité intellectuelle n'était plus envisageable pour elle. La forme des récits qu'elle prononçait ou qu'elle était en mesure de recevoir correspondait à celle d'un impressionnisme passif hors de toute intelligibilité :

J'allais au supermarché, au cinéma, je portais des vêtements au pressing, je lisais, je corrigeais des copies, j'agissais exactement comme avant, mais sans une longue accoutumance de ces actes, cela m'aurait été impossible, sauf au prix d'un effort effrayant. C'est surtout en parlant que j'avais l'impression de vivre sur ma lancée. Les mots et les phrases, le rire même se formaient dans ma bouche sans participation réelle de ma réflexion ou de ma volonté. [...] Les seules actions où j'engageais ma volonté, mon désir et quelque chose qui doit être l'intelligence humaine (prévoir, évaluer le pour et le contre, les conséquences) avaient toutes un lien avec cet homme :

lire dans le journal les articles sur son pays (il était étranger)
choisir des toilettes et des maquillages
lui écrire des lettres
changer les draps du lit et mettre des fleurs dans la chambre (Ernaux, 1991 : 13-14).

En plus de thématiser le récit passionnel irrationnel qui désorganise sa vie d'intellectuelle, la narratrice l'illustre par la forme même de son écriture. Ce qui relève de la passion sort de la narration continue en prose et est alors exposé dans le texte comme étant hors du récit.

D'un autre côté, la littérature ne trouve pas non plus sa place dans le récit passionnel, tel qu'il est exposé dans *Passion simple*. Elle est la plupart du temps retirée du texte en étant insérée entre parenthèses ou dans une note de bas de page comme celle-ci :

J'ai souvent l'habitude de mettre en balance un désir et un accident que je provoquerais ou dont je serais la victime, une maladie, quelque chose de plus ou moins tragique. C'est une manière assez sûre de mesurer la force de mon désir – peut-être aussi de défier le destin – que de savoir si j'accepte d'en payer le prix en imagination : « Cela m'est égal d'avoir ma maison incendiée si je réussis à terminer ce que je suis en train d'écrire » (*ibid.* : 18).

L'organisation, la hiérarchisation, la configuration qui construisent le récit littéraire sont donc exclues de cette période de la vie de l'auteure, mais son absence s'expose aussi par sa marginalisation dans l'espace textuel. Cette situation inscrit la posture de l'auteure dans l'ordre de la « paratopie » décrite par Dominique Maingueneau comme une « [l]ocalité paradoxale [...] qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le

lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (2004 : 53). En effet, le « récit-exposé » est celui inhabituel d'une passion extraconjugale déraisonnable dans le milieu littéraire intellectuel, d'autant plus difficile à admettre s'il provient de la plume d'une femme. Dans un lieu inusité, souvent en retrait des lignes directrices du récit, Ernaux trouve l'espace de l'œuvre où traiter de ce thème mal reçu, en plus d'exhiber sa connaissance de l'inadmissibilité institutionnelle de ce sujet par le même retrait du littéraire. Ce dilemme d'écriture est concrètement inscrit dans l'œuvre et constitue le deuxième thème majeur, plus souvent écarté par la critique.

Ainsi construit, le récit de la passion amoureuse auquel se livre Ernaux ressemble à un musée où les objets de désir (l'amant, l'écriture) sont montrés sans pouvoir s'animer. Le récit se fait musée en étant le lieu d'une exposition, mais d'une exposition sans l'explication des traces d'un vécu donné que la narratrice laisse voir sous la forme de symboles à interpréter. Les objets qui apparaissent dans le récit disent surtout le transfert du désir de l'homme par la femme, évoquant une distance impossible à réduire. Le sujet de la passion était distant de la narratrice, physiquement, culturellement et socialement parlant, et ne pouvait être consommé que dans une forme de corporalité propre à l'objet. Cette distance entre les objets (leur nature, leur appropriation, leur utilisation, le temps de leur investissement et celui de leur conservation) est analogue à la distance entre le récit d'Ernaux et ses récits précédents – reconnus pour leur côté intellectuel plus sociologique et moins centrés sur sa figure personnelle – ainsi qu'aux récits d'un champ littéraire qui ne valorisait alors ni l'autobiographie ni ce qui aurait été reconnu comme un épanchement amoureux de la part de l'auteure. Ce musée composé de différents objets constituants d'une passion amoureuse féminine est un récit qui s'expose, mais qui ne s'explique point, ne cherchant pas à se faire admettre du côté de l'intelligible, soit du narrable.

La représentation de l'objet comme figure du « récit-exposé » apparaît également chez Ken Bugul, plus précisément dans *Cacophonie*. L'objet est là aussi un lieu marquant la distance entre l'absence et la présence, le désir de laisser entrer l'Autre chez soi et la distance entre le récit produit et son acception générale dans l'institution littéraire ou intellectuelle figurée dans l'œuvre. Dans ce roman, l'aménagement de la maison ainsi que le mouvement

du personnage à l'intérieur de celle-ci « exposent » le récit du contraste d'une maison immense que Sali n'occupe pourtant pas : « L'enfermement de Sali débuta ainsi, dans une maison de plus de trente-huit pièces et de plusieurs terrasses où elle s'était éparpillée en autant de morceaux » (*ibid.* : 30). Ses objets permettent d'exposer un récit, celui d'une femme intellectuelle, artiste et libre de se mouvoir, qui contredit celui d'une narratrice qui se dit isolée du monde et enfermée comme dans une prison. *Cacophonie* raconte surtout l'histoire de Sali, une Sénégalaise sexagénaire qui cherche à comprendre les causes l'ayant conduite à l'isolement et au sentiment d'emprisonnement dans la maison jaune léguée par son défunt époux. Ses réminiscences d'un passé diffus sont orientées en fonction de sa quête principale : arriver à quitter la maison et le village pour trouver un lieu où être en paix avec elle-même. Si le récit, en apparence omniscient et hétérodiégétique, montre qu'elle tourne en rond à l'intérieur de sa maison pour se convaincre de sortir, l'incipit introduit le personnage dans une situation de déplacement, soit dans la salle d'embarquement d'un aéroport. La narratrice, parce qu'elle délègue la focalisation à Sali, qui elle-même se permet d'extrapoler des données imperceptibles comme les intentions de ceux qui l'entourent et qui lui en voudraient, installe le soupçon de paranoïa attribué au personnage. En effet, les codes de la narratologie veulent que la délégation de la focalisation par le narrateur omniscient à son personnage produise un effet de limitation quant aux informations provenant de cette perception subjective (Vitoux, 1982 : 364-367). Le personnage à qui est déléguée la focalisation n'est pas supposé avoir accès aux éléments imperceptibles du monde, comme les pensées ou les intentions d'autrui que Sali semble en mesure de lire. Renforçant l'impression de sa paranoïa, elle s' imagine que ses voisins, ses amis et ses proches sont empreints de mesquinerie et lui veulent du mal en l'isolant. Elle sent également que les murs se referment sur elle.

Un contraste évident s'érige donc entre les perceptions du personnage sur son histoire et celles que l'énonciateur laisse entendre. Ce qui explique ce jeu étrange entre la narratrice et son personnage n'est présenté qu'à la toute fin du récit, lors de l'intrusion et de la qualification surprenantes de la narratrice. En effet, le lecteur apprend qu'elle n'est nulle autre que Sali, qui se trouve dans le lieu nébuleux du passage entre la vie et la mort et qui repense avec distance à ce qui l'aurait conduite vers la mort pour mieux choisir le lieu où laisser son âme pour l'éternité. Or, le dispositif du choc entre les discours de la narratrice et

le décor qui les contredit se lit mieux à travers sa description des objets environnants qui reviennent en écho tout au long de l'histoire. D'entrée de jeu, l'incipit présente le personnage de manière contradictoire. La narratrice entre dans le souvenir d'une scène vécue par Sali aux douanes françaises. Lorsque les douaniers lui demandent de déclarer le contenu de ses bagages, elle refuse de se présenter en mettant l'accent sur un statut qui montrerait qu'elle connaît les règles de la prestance africaine dans les pays d'Europe. Plutôt que de déclarer d'abord ses livres pour mettre de l'avant sa grande culture, elle les mentionne à la toute fin de sa liste au douanier : « “Il n'y a que des slips sales depuis que j'en porte, des habits et des livres” » (Bugul, 2014 : 37). Même si les objets rapportés le sont dans un ton qui laisse croire à leur banalité, voire à leur vulgarité, ils racontent, par la voie des symboles qu'ils incarnent, la personnalité complexe de la narratrice ainsi que les cultures qu'elle traîne avec elle même en voyage : elle porte des sous-vêtements alors que, de son propre aveu, il s'agit d'une coutume étrangère – notons d'ailleurs que s'ils n'étaient pas sales, ils resteraient parures et ne diraient pas leur usage passé – et elle apporte avec elle des livres qui suggèrent sa culture lettrée. Or, pour que des symboles comme ceux-ci deviennent des traces incitant à lire la figure d'un « récit-exposé », ils doivent aussi avoir incité un destinataire à formuler un récit à partir d'eux. C'est ce que le lecteur peut comprendre lorsque la narratrice enchaîne en mentionnant la réaction de ses interlocuteurs : « Les agents de douanes n'apprécièrent pas sa réponse et comprirent aussitôt qu'elle ne faisait pas partie des clubs auxquels ils étaient habitués. Il y avait comme un langage codé entre eux. Et puis, à son âge, c'était indécent de parler de slips et pire, de slips sales » (*id.*). Ces agents la laissent patienter, tandis qu'ils acceptent de faire passer devant elle un poète se présentant comme tel, plus jeune d'ailleurs. Cette mise en scène de l'habillement et des objets qui parent une personne et des effets discursifs qu'ils sont en mesure de produire sur l'interlocuteur montre les objets et les accessoires comme faisant partie du langage d'un « récit-exposé » à autrui, suivant des codes partagés par un groupe restreint fondé sur l'exclusion, ce groupe excluant dans cette scène la femme africaine qui aborde les questions du quotidien (les slips) et la femme âgée.

De plus, l'explication de ces objets du quotidien et de leur histoire raconte en partie celle de Sali. C'est ce qui arrive surtout lorsque Sali est montrée comme étant elle-même destinataire de ces symboles qui l'amènent à reconstruire son récit de vie autour d'eux. Elle

se projette dans ces objets pour creuser ses complexes sans parler d'elle-même directement. Il en va ainsi, par exemple, lorsqu'elle pense à « cette horloge achetée à Lomé où elle avait habité avant de venir s'installer dans la petite ville ocre et dans la maison jaune. C'était au temps du règne du dictateur qui avait fait fuir talents et compétences [...]. L'horloge avait à l'intérieur un petit hibou qui ouvrait et fermait les yeux à chaque seconde. Sali avait hésité à la prendre à cause du hibou et de certaines croyances... » (*ibid* : 12). L'horloge condense plusieurs éléments de l'histoire de la protagoniste et de son contexte sans que le récit ne s'y attarde plus longuement et sans que le centre de la narration semble être l'enquête intime de la narratrice. Or, le personnage repense justement à ses multiples appartenances qu'elle n'arrive pas à rendre intelligibles dans un récit linéaire et les objets exposés autour d'elle parviennent sans doute à le faire en partie. Plus encore, au niveau énonciatif, c'est lorsque le lecteur repère la récurrence d'un symbole dans l'univers textuel ou dans les différentes œuvres d'un auteur qu'une forme de thème obsédant du récit bugulien s'expose à lui sans s'expliquer pour autant. Encore une fois, il revient au destinataire, ici le lecteur, de reconstruire ce récit. Dans toutes ses œuvres, Bugul revient sur la problématique de la perception du temps qui diffère dans les contextes culturels qu'elle a connus. L'horloge avec son hibou renvoie bien à ce questionnement récurrent.

Par exemple, dans *Mes hommes à moi* (2008), la narratrice, Dior, disserte sur sa date de naissance, qui devient ici le symbole d'une obsession pour le temps précis qui entre en contradiction avec le mode temporel par lequel la narratrice se raconte à elle-même sa propre histoire de vie. Cette date lui est ultimement inconnue puisqu'aucun acte de naissance n'a été produit lors de son arrivée au monde. Confrontée à l'exigence d'inscrire sa date de naissance sur les documents officiels d'entrée de son institution d'enseignement, le personnage lance son enquête. Confrontée aux souvenirs diffus de ses proches qui situent sa naissance ici en 1947 et là en 1948, la narratrice se rabat sur l'interprétation de sa date de naissance en fonction d'une source aussi peu fiable, c'est-à-dire l'astrologie :

Comme un de mes grands frères m'appelait Marie ou Marie-Madeleine, et que je savais que la fête de Marie c'était le 15 août, j'ai alors mis née le 15 août de l'année qui figurait sur mon jugement supplétif. Je reçus mon diplôme avec la mention née le 15 août 1948 [...] (Bugul, 2008 : 96).

J'ai été du signe du Lion pendant plus d'une dizaine d'années et des amis me souhaitaient bonne fête et joyeux anniversaire à chaque 15 août. Un jour, sur mes investigations, ma mère situa ma naissance pendant la grève des chemins de fer qui avait débuté en octobre 1947 et avait pris fin en mars 1948. Je situais alors ma naissance vers la fin décembre sous le signe du Verseau. Quand j'avais commencé à lire l'horoscope, j'avais remarqué que les natifs du Verseau étaient sensibles et prédisposés aux arts. Cela me convenait (*ibid.* : 97).

Cette enquête de la narratrice à propos de sa date de naissance sert surtout à montrer la distance qui existe entre une vision très précise et réglée du temps par les institutions européennes et celle plus laxiste et ponctuée des événements marquants de la vie chez les Sénégalais de sa génération et des précédentes. Un brin de dérision sur l'avènement du croisement de ces deux temporalités apparaît dans les extraits présentés, qui, d'une part, ont le sérieux d'une recherche véritable et qui, de l'autre, ne permettent pas d'identifier clairement la date de naissance de Dior. Non seulement le fait de déduire sa date de naissance en fonction d'accointances astrologiques s'avère très peu rigoureux, mais en plus, une méconnaissance des signes astrologiques est soulignée puisque les natifs du Verseau ne sont pas nés en fin décembre comme la narratrice l'entend. Elle a pourtant orienté sa vie à cette époque en fonction de la personnalité de créatrice que lui autorisait ce signe et elle explique ceci avec sérieux : « Je n'étais plus Verseau et ma voix et mon crayon se brisèrent avec ce changement de signe » (*id.*). La demande de précision provenant de l'occidentalisation des structures d'éducation au Sénégal est alors contestée et est montrée comme étant dérisoire pour l'histoire personnelle et pour l'anticipation de l'histoire à venir de la narratrice.

La réflexion sur l'étrangeté des conceptions du temps dans différentes cultures n'est donc pas nouvelle lorsque sa figure apparaît dans *Cacophonie* à travers la mise en scène de l'horloge décorée d'un hibou. Cet objet renvoie à l'exigence d'exactitude du temps occidental – précisé à la seconde près –, et au hibou qui est aussi un oiseau renvoyant à un imaginaire nordique de sagesse. Ces éléments sont tout de même interprétés à l'aide d'une grille de lecture qui est celle du présage qu'implique l'apparition d'un oiseau dans le paysage quotidien d'une personne. Dans plusieurs textes africains, les oiseaux se font présages de l'avenir lorsqu'ils apparaissent dans le quotidien, motif récurrent qui souligne la logique superstitieuse par laquelle les personnages africains mènent leur quête, logique qui est souvent mise en contradiction dans les univers textuels avec une logique causale apprise sur

les bancs de l'école française ou dans les ouvrages d'histoire qui demandent de considérer un temps précis et comptable. Par exemple, le personnage de l'enfant-soldat se sert des présages pour frayer son chemin dans la guerre qu'il apprend en même temps que de la faire plutôt que dans des récits médiatiques ou dans les livres explicatifs sur la guerre, comme c'est le cas notamment dans *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma ainsi que dans *L'aîné des orphelins* (2000) de Tierno Monénembo.

Pour Sali, l'horloge, objet étranger entré dans la quotidienneté et l'intimité de sa chambre, brouille les logiques du temps, même si elle revêt aussi le statut de souvenir de voyage, symbolisant la trace répétée dans le présent d'une expérience passée que le voyageur veut garder en mémoire. Sali hésite d'ailleurs à conserver cet objet des plus ambigus, qui condense en lui peut-être trop de bribes d'histoire irréconciliables l'empêchant de faire la paix – recherche qui sera montrée par le récit comme étant impossible, d'ailleurs. L'horloge est un symbole, pour elle, lui permettant de réfléchir au statut de signe qu'elle accorde à l'oiseau : « On considérait ces oiseaux comme des sorciers, de même il y avait des chats qui n'étaient pas des chats, des moutons qui n'étaient pas des moutons, des chèvres qui n'étaient pas des chèvres, des chiens qui n'étaient pas des chiens, des êtres humains qui n'étaient pas des êtres humains, des serpents qui n'étaient pas des serpents. C'étaient des sorciers » (*ibid.* : 95). Cette sorcellerie est celle de la transformation d'un référent en une image qui le représente, comme l'objet permet de fabriquer des histoires, de la fiction. L'objet devient dans ce récit quelque chose de plus que lui-même, il incarne une partie d'histoire qu'il expose et qu'il rejoue, celle des histoires superstitieuses ici. Il est une figure de « récit-exposé », exhibant plusieurs temps d'une histoire personnelle et collective sans organiser encore les liens nécessaires qui hiérarchiseraient les signes et créeraient une narration soutenue de l'histoire que le personnage lui-même peine à rendre signifiante. Cependant, si l'objet-symbole peut être perçu comme une figure du « récit-exposé », c'est aussi que, d'un point de vue énonciatif, le texte montre une certaine insistance à décrire une panoplie d'objets symboliques dans des scènes où leur apparition permet de comprendre mieux l'histoire du personnage tout en s'avérant plutôt surprenante, ce qui les insère dans la logique d'obsession ou de fascination par laquelle Gervais capte la figure.

L'objet condense ainsi une absence liée au passé et il ne serait pas figure de récit s'il n'entretenait aucun rapport signifiant avec l'histoire présente d'un personnage qui se sent encore interpellé par lui, dans une forme de fascination qui permet au lecteur de lire les motivations d'un personnage qui n'arrive pas à les raconter, mais qui les expose ainsi par cet investissement. Comme dans le tableau représenté dans l'œuvre de Calle abordée par Gervais, *Cacophonie* met en scène l'absence d'un proche disparu en insérant dans le décor de la chambre une chaise laissée vide, qui rappelle une présence passée que le récit évoque sans la nommer. Dans l'œuvre, Sali est condamnée à dormir dans la chambre du défunt puisqu'« “Une veuve doit garder la chambre de son défunt mari”, disait-on dans ces contrées » (*ibid.* : 21). Par conséquent, Sali perçoit le regard de son mari qui semble persister après sa mort. Elle voit les objets lui ayant appartenu, elle hallucine le parfum qu'il portait et elle fait bien attention de ne pas s'asseoir sur la chaise qui lui appartenait afin de conserver sa place de femme et d'épouse. Dans un état de frustration, puisqu'elle se sent enfermée dans cette chambre et dans ce rôle d'endeuillée que son entourage lui attribue, elle pense en voyant ses vêtements aux soirées mondaines auxquelles ils ont servi et propulse un des morceaux sans penser à l'endroit où il tombera. Lorsque le vêtement se dirige vers la chaise de son défunt mari, « [e]lle crut un moment qu'il l'avait reçu sur le visage, mais non, il avait dû se déplacer dès qu'il avait vu son état et son geste » (*ibid.* : 84). Elle hallucine ainsi sérieusement la présence de son mari dans la pièce, que la chaise incarne en quelque sorte. Ne signifiant pas seulement la résurgence de l'absence du mari, la chaise est aussi le symbole de la place. Pendant que Sali rêve aux lieux mondains autrefois fréquentés, qui la ramènent à ses désirs d'évasion, cet objet porte donc en lui-même un discours sur la place à tenir dans cette chambre qui lui a été attitrée. Le testament qui en atteste est lui-même une figure de récit, d'un « récit-imposé », avec destinataires, mais sans communication interrelationnelle possible, n'allant que dans un sens unique et non négociable. Ce « récit-imposé » ne permet aucune réappropriation de son intelligibilité autrement que par l'imagination de Sali qui tente d'en tordre les signifiants pour échapper à la violence de ce qu'elle perçoit comme un enfermement.

Les objets sont donc des figures de « récit-exposés » en ce qu'ils donnent à voir des histoires pour ceux qui veulent se les approprier. Ils formulent aussi une certaine narration

de l'histoire en prolongeant celle des individus absents qu'ils ont concernés. C'est le cas de la chaise du défunt chez Bugul, des billes dans les souliers chez Turcotte et du peignoir de l'amant chez Ernaux. Ils suggèrent, comme l'archive, l'investissement significatif d'une personne pour cet objet et suggèrent la signification de cet investissement, sans que l'intention première ou l'interprétation la plus adaptée ne puissent être brandies sous le signe de l'autorité, comme ce serait le cas dans un « récit-imposé ». Ces objets disent surtout un récit qui ressemble à une obsession et qui ne peut donc pas trouver sa place dans le récit littéraire plus intelligible et reconnu. Il permet d'exposer les limites à ne pas franchir pour que le récit reste lisible.

Médiums de la perceptibilité sociale : rumeur sociale et gestualité

Or, pour qu'un « récit-exposé » se manifeste, il faut évidemment qu'il soit perceptible pour autrui. Pour se sentir interpellé par un récit qui n'en est pas encore tout à fait un, ses éléments constitutifs auront été médiés un jour, même si cette médiation reste presque inaudible ou en apparence insignifiante. Ce serait le cas de récits qui ne trouvent pas de supports concrets pour être suggérés, mais qui ont tout de même été tirés d'éléments perceptibles narrativisables. J'expliquerai les cas de la rumeur sociale, soit d'une voix presque inaudible et indistincte qui porterait pourtant un discours collectif et plusieurs micro-récits, et le cas d'une gestualité signifiante offerte aux regards d'autrui indéniablement, contre toute volonté personnelle, par le simple fait d'exister dans l'espace social.

À propos de la rumeur sociale qui figure comme un « récit-exposé » chez les trois auteures, elle crée et transmet ses légendes, ses mythes, ses superstitions, ses idéologies, lesquels s'imprègnent tangiblement dans les manières qu'ont les personnages de lire le monde. Elle s'incarne dans trois lieux principaux des œuvres : les médias de masse, les contes de l'enfance et les commérages. Ces trois manifestations mettent l'accent sur une caractéristique bien précise de la rumeur sociale : la vulnérabilité de ceux qui y sont exposés et qui, en la recevant, participent à sa formation. En effet, dans les œuvres étudiées, ces formes de récits sont surtout montrées comme ayant des répercussions inespérées sur ceux qui y sont exposés et qui ne sont pas toujours en mesure de se protéger de ses effets indésirables. Il s'agit la plupart du temps d'une mise en scène de la vulnérabilité qui, comme

mentionné au premier chapitre, est au cœur d'une conception contemporaine de l'éthique de la responsabilité en contexte d'ambiguïté.

Dans *Cacophonie*, le sentiment d'enfermement que vit Sali est ramené à la pression sociale des pairs pour qui la coutume est de conserver la chambre du défunt mari et d'y vivre. La rumeur sociale est mise en scène à travers les commérages de la rue hallucinés par le personnage, mais aussi par les médisances familiales qui courent à son égard. Lorsqu'elle se demande pourquoi sa belle-famille se distancie d'elle, c'est par la rue, personnification de la rumeur sociale, qu'elle reçoit des bribes de réponses : « quand elle [...] était [informée], c'était par la rue où tout se savait. Les relations commencèrent à se détériorer avec ceux et celles qui lui étaient les plus proches » (*ibid.* : 22). Être happé par un récit sans l'avoir demandé, et ce, par des médiums aussi impersonnels et incertains que ceux de la rumeur sociale, de la télévision ou de la radio, accentue le sentiment de solitude du personnage :

Que s'était-il passé?

À qui le demander? [...]

Dans la rue, Sali se doutait que les gens chuchotaient et que des rumeurs circulaient. La rue devait savoir qu'elle n'était plus en bons termes avec sa belle-famille et quand elle sortait tout au début de son isolement, les regards la suivaient et il lui semblait entendre les commentaires. Le portail de la maison jaune n'était plus poussé par les beaux-frères et les belles-sœurs venus la voir (*id.*).

La rumeur sociale a pour effet non seulement d'impersonnaliser la communication, mais elle fait aussi perdre le contrôle sur le récit de soi projeté sur autrui puisque seuls les indices extérieurs sont lus et érigés en vérités dans l'espace social représenté, laissant loin derrière l'aspect intime de toute existence.

La télévision et la radio, médias de masse, ont ce même effet impersonnel et cacophonique. Les messages et les histoires qu'elles présentent sont montrés comme étant assez superficiels pour que Sali les consomme passivement les deux en même temps en « [jetant] un coup d'œil sur la chaîne nationale où passait la rediffusion d'un débat insipide sur les acquis de la démocratie, tout en prêtant l'oreille à la radio mondiale qui l'informait sans la gaver de faits divers du matin au soir » (*ibid.* : 72). Comme le mode de construction du récit de la narratrice qui passe du coq-à-l'âne suivant l'état d'esprit tourmenté du

personnage, la réception des récits par Sali est conditionné par sa manière de zapper les postes du téléviseur à la recherche d'informations pertinentes pour faire passer l'état d'anxiété qui l'assaille, sans y trouver son compte : « Il n'y avait que des imitations de rumba congolaise, des feuilletons mexicains, brésiliens, hindous, italiens. Sali voulait penser à autre chose. Mais à quoi? Elle était revenue à la case départ et semblait apathique, sans pensée ni réflexion, comme si elle s'était épuisée lors de cette fugue » (*id.*). La rumeur sociale que personnifient ainsi la rue et les médias de masse étourdit le personnage par une accumulation insignifiante de faits divers ou d'imitations de réalité, « récits-exposés », voire « surexposés ». Ils ne s'adressent jamais à elle directement, accentuant son sentiment d'exclusion et d'inadéquation, alors que « [la] fenêtre était sa seule ouverture sur le monde, avec la radio et la télévision » (*ibid.* : 125).

Les œuvres littéraires convoquent souvent la figure de la fenêtre pour alimenter une dialectique entre l'extérieur et l'intérieur, le visible et l'invisible, le privé et le public. Andrea Del Lungo remarque que « [l]a fenêtre est l'espace – réel, imaginaire ou fantasmatique – qui rend accessible à nos sens cet infini insaisissable qu'est le monde. Son rôle de cadrage fonde la représentation artistique, ou la projection imaginaire de l'œuvre d'art, selon un paradigme pictural qui remonte à la Renaissance, et dont la littérature s'est souvent inspirée, faisant de la fenêtre une métaphore de la création » (2014 : 8-9). Ce dernier mentionne tout de même qu'elle renvoie aussi aux connaissances dans et sur le récit en assumant le rôle de cadrage. Or, Genette explique également dans *Discours du récit* que le narrateur chargé de présenter les sources de son savoir dans le récit se sert souvent de l'artifice de la fenêtre, comme dans l'exemple donné du personnage de Marcel chez Proust (2007 : 210-211), afin d'indiquer la délégation de la focalisation du narrateur omniscient à son personnage. La fenêtre est ainsi, dans la tradition littéraire, le lieu qui rend accessible la vision imperceptible et plus individualisée du personnage dans le récit, ouvrant à la fois au récit de l'invisible, mais limitant également le savoir sur l'histoire racontée à la vision subjective de celui qui regarde par la fenêtre, c'est-à-dire à celui qui impose aux lecteurs les seuils de ce qui est perceptible pour lui. Or, cette délégation implique un regard plus limité, celui du personnage, sur les événements ou les réalités observées. Cette limite est aussi symbolisée par le cadre, par tout ce qui ne peut pas être observé à partir d'une fenêtre, ce que Genette appelle une « vision

empêchée » servant souvent de prétexte pour la paralipse (*ibid.* : 211). Dans *Cacophonie*, la fenêtre est tout cela, mais elle est aussi montrée comme un seuil limitant les informations que la « rue » peut obtenir à propos de Sali pour fonder les rumeurs qu'elle formule sur elle. La fenêtre est le lieu d'exposition au monde d'une individualité qui a alors le potentiel de changer en partie son image sociale par le choix d'une mise en scène de soi donnée à voir aux passants. Voulant être en paix et souhaitant également s'extraire des appartenances sociales strictes, le personnage de Sali considère la fenêtre comme un danger d'exposition de soi à autrui. Lorsqu'elle observe la rue, c'est en faisant attention de ne pas être aperçue afin qu'on ne la juge pas ou qu'on ne l'intègre pas dans le flot de la rumeur sociale.

À ce sujet, il est également intéressant d'observer la figure du cinéma et sa manifestation dans le récit. En effet, le lecteur apprend que la maison jaune de Sali est en réalité un ancien cinéma. Le motif d'un enfermement dans la visibilité indétournable de sa personne prend souvent la figure du masque, de la mise en scène théâtrale et du cinéma, qu'elle voudrait se voir jouer elle-même, dans une forme introspective, alors qu'aucune trace du cinéma dans la maison ne lui permet de le faire, « [m]ême pas l'écran que Sali aurait pu utiliser pour regarder le film muet et sans images de sa vie, une vie qu'elle avait passée à "dé-brouiller" les fils, à jouer à ce qu'elle n'était pas, à se construire une identité reconnaissable pour se faire admettre dans les clubs d'ici et d'ailleurs. Et c'était bien là son drame » (Bugul, 2014 : 126). L'impression d'être exposée sans pouvoir constater et contrôler ce qui est vu d'elle est un motif récurrent du récit. Vers la fin de la narration, lorsqu'elle se résout à quitter sa demeure, la narratrice mentionne que Sali « savait que dès qu'elle ouvrirait le grand portail, le grincement alerterait la rue et mille yeux la suivraient comme un film d'aventures » (*ibid.* : 142). Elle comprend peu à peu que le refus de s'exposer n'était pas une solution, mais sans doute l'origine de son malaise :

Elle ne voulait pas que les autres l'atteignent, de crainte d'être incomprise d'abord, mais profondément par vanité intellectuelle. Sali s'était crue différente, exceptionnelle dans ce milieu : l'appartenance aux clubs d'ici et d'ailleurs le lui avait fait croire. Bien sûr, elle venait d'ailleurs, et les habitants de la petite ville ocre ne connaissaient pas toute une partie de son histoire. Ici, il fallait avoir une histoire, une famille, des secrets enfouis, connus seulement de quelques-uns pour entretenir le chantage social (*ibid.* : 166).

Est souligné dans cet extrait le paradoxe du désir de distinction de la figure de l'intellectuelle qu'elle s'attribue, en fonction du refus de s'exposer à autrui et d'appartenir à un groupe. C'est d'ailleurs le film de sa propre vie que Sali regrette de ne pas pouvoir visionner dans l'espace de cette maison qui en a pourtant été longtemps le théâtre.

Sali réalise ainsi qu'elle s'est faite spectatrice passive du monde en se coupant de la mise en spectacle d'elle-même. Pour comprendre sa propre histoire, elle devra refaire de l'ordre dans ce qui l'entoure. Une énumération diffuse, sans liaison, sans ordre et sans explication des sources informationnelles, apparaît alors dans le récit, mode d'énonciation rappelant celui de la rumeur dont Sali tente tant bien que mal de s'extraire :

Sali voulait mettre de l'ordre dans sa tête après la visite de l'homme aux lèvres minces, l'orchidée qu'il lui avait offerte, le cafard ressuscité, les cris qui montaient au ciel, les informations à la radio et à la télévision, les menaces des clubs qu'elle avait quittés, les cauchemars évoquant son plongeon dans le vide, le mari-revenant qui rôdait avec un parfum lourd, obsédant, cette solitude dans laquelle elle avait vécu tant d'années, cette solitude devenue enfermement, isolement, camisole de force, agonie étouffante, ce chauffeur de taxi, cette belle-sœur racolée, ce chat qui n'en était pas un selon le gardien, le fils adopté, les femmes anonymes de « l'homme aux femmes », la rue (*ibid.* : 187).

Par la narration de ce récit impersonnel de sa propre vie, Sali apprend en réalité à rendre significatif chaque détail, à faire le tri dans sa réception du monde qui, de passive, devient peu à peu active, en fonction du récit de soi qu'elle cherche à exprimer. Elle repère ce qui l'intéresse, soit le témoignage : « Sali écoutait le gardien, mais elle était impatiente de le voir s'arrêter de commenter une affaire dont il n'avait pas été témoin » (*ibid.* : 190). D'ailleurs, le récit final, par le coup de théâtre dévoilant que la narratrice est en fait la protagoniste décédée qui fait le point sur sa vie, réalise le film qui lui avait échappé et s'offre à son propre regard. Le récit se lit un peu comme se vit la vie et il s'agit d'un récit intime en ce qu'il livre les images qui ont tracassé Sali de sa naissance à sa mort en l'empêchant de raconter vivante ce dont elle ne savait pas être témoin, les événements de sa vie ayant un caractère inénarrable, parce que moins dramatiques que ceux exposés à la télévision : « mais elle n'avait pas appris comment tenir en place sa tête affolée qui suivait en direct les coups de machettes, les bombardements, les drones, les fosses communes, les explosions de centrales nucléaires, les marchés financiers en alerte, les faillites bancaires, les dettes inchiffrables des pays

développés ou l'exécution de Troy Davis » (*ibid.* : 68). Toutes ces histoires « exposées » massivement dans le social sous un mode perceptible influençaient ainsi le récit intime qu'il était possible de produire dans ce même monde en donnant les grandes lignes de ce qui importe d'être dit, reléguant souvent le récit de soi du côté de l'impertinence et de l'indicible dans l'espace social. D'un « récit-exposé » de soi inévitable dans l'espace social, il y a aussi le récit de soi inénarrable dans le même espace.

Peut-être encore plus manifestement que dans le roman de Bugul, tout le fonctionnement de *Regarde les lumières mon amour* interpelle l'impossibilité pour l'humain de se soustraire d'un « récit-exposé » de soi à autrui, formulé à travers la gestuelle quotidienne que nous performons malgré nous dans l'espace social. Notre habillement, notre accent, le type d'habitation plus ou moins luxueuse dans laquelle le passant nous voit entrer le soir, la posture corporelle que nous adoptons en public, voici autant d'éléments d'une gestuelle personnelle qui racontent une partie de notre histoire à celui qui en sera témoin par notre simple rencontre. Je ne m'attarderai pas trop longuement sur cette figure qui me paraît évidente, mais je laisserai à cet extrait le loisir d'illustrer et de commenter la figure du « récit-exposé » par la gestuelle :

Le temps de l'attente à la caisse, celui où nous sommes le plus proche les uns des autres. Observés et observant, écoutés, écoutant. Ou simplement nous saisissant de manière intuitive, flottante.

Exposant, comme nulle part autant, notre façon de vivre et notre compte en banque. Nos habitudes alimentaires, nos intérêts les plus intimes. Même notre structure familiale. Les marchandises qu'on pose sur le tapis disent si l'on vit seul, en couple avec bébé, jeunes enfants, animaux.

Exposant son corps, ses gestes sa vivacité ou sa maladresse – son statut d'étranger quand on réclame l'aide de la caissière pour compter les pièces. Son souci d'autrui – en plaçant le séparateur de caisse derrière ses courses à l'intention du client suivant, en rangeant son panier vidé au-dessus des autres.

Mais nous fichant au fond d'être exposés dans la mesure où l'on ne se connaît pas. Et la plupart du temps ne nous parlant pas. Comme s'il était saugrenu de lier conversation. Ou simplement impensable par certains, avec leur air d'être là sans y être, pour signifier qu'ils sont au-dessus du gros de la clientèle d'Auchan (Ernaux, 2014a : 47-48).

Le journal d'Ernaux entend ainsi créer, à partir d'observations des gens et de leur gestuelle, un récit collectif de la diversité sociale en France et de sa manière de s'articuler à la vie quotidienne dans l'espace collectif que représente l'hypermarché.

Coutumes et légendes collectives : les marques insoupçonnées en soi

Les légendes de l'enfance sont aussi associées à la formation d'un imaginaire tenace et impersonnel propre au « récit-exposé », qui finit pourtant par avoir un effet dans la vie intime. La perception du monde de Sali, par exemple, découle de ce lieu :

Ce matin, elle repensait encore au supplice du condamné de Kaffrine que, toute jeune, elle avait entendu sa mère raconter.

Un homme avait été condamné à mort par emmurement à Kaffrine, chef-lieu du village où elle était née (*ibid.* : 15).

Sali se projette sans cesse dans ce récit populaire lorsqu'elle se sent seule, ce qui la fait halluciner son propre emmurement, sentiment répété plusieurs fois dans son récit. Sans comprendre comment se raconter, c'est par les histoires collectives imaginaires, comme le conte et la légende, qu'elle arrive le mieux à s'exprimer. Le récit de soi est donc en partie empreint d'un imaginaire collectif dans cette œuvre de Bugul.

Sur un tout autre ton, de manière peut-être plus discursive compte tenu du genre essayistique investi, Élise Turcotte raconte dans *Autobiographie de l'esprit* comment son exposition aux récits, aux légendes et aux coutumes collectives des autres a influencé sa perception de sa propre histoire et le sens qu'elle a pu donner aux événements vécus. Ces récits des autres prennent alors dans l'œuvre la figure du « récit-exposé » parce que même s'ils sont offerts manifestement dans l'espace social, les histoires qu'ils formulent ne s'adressent pas directement à la narratrice qui s'empare d'eux, se faisant elle-même destinataire. Par exemple, elle explique comment des coutumes mortuaires vécues par hasard au Mexique ont tracé pour elle, à partir d'une forme de gestuelle performée devant l'obstacle de la mort, la possibilité d'une histoire plus sereine pour raconter le décès de son père :

Au Mexique, avant mon départ, en pleine Foire du livre, dans la salle des médias, j'ai pleuré au téléphone avec ma sœur, et un homme s'est approché de moi pour m'offrir un verre de mescal. [...] Au pays de la mort, il souriait, essayant de me faire comprendre par des gestes que mon père serait bien mieux au ciel et que je devais être contente. J'ai erré sur la grande *Plazuela* où l'on pouvait voir encore les vestiges de la fête des Morts qui avait eu lieu peu de temps avant : autels, tapis de rose d'Inde, figurines, crânes de sucre, offrandes pour ceux qui s'en sont allés et à qui on veut signaler sa gratitude : merci d'avoir vécu et de revivre encore [...]. Étrange sensation d'avoir été plus près de l'âme

vivante de mon père durant ces heures au Mexique qu'à l'hôpital et, ensuite, dans la solitude du deuil. [...]

Mais il est mort, et ensuite je n'ai pas su quoi faire avec ma peine.

Je me suis mise à chercher l'image la plus juste de mon père, en même temps qu'un symbole qui viendrait donner une forme concrète à mon deuil. J'ai aussi cherché à me rattacher comme à une bouée aux détails bruts de la mort comme s'ils allaient me révéler quelque chose. L'heure du dernier souffle, les mots, le corps. Car si j'avais su que mourir est un travail qui demande une telle force, que mourir, cela est plein de vie, je serais restée au chevet de mon père plus longtemps. Et je l'aurais sauvé de cette mort accélérée, courbée entre quatre murs. Je me serais sauvée, moi (Turcotte, 2014 : 89-90).

Turcotte confie ensuite qu'elle s'est mise à la rédaction de *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, forme narrative qui recoupe plusieurs courts récits symboliques racontant le deuil de différents personnages et qui constitue, selon elle, « un livre hors normes, ni essai, ni poésie, ni roman, mais tout cela à la fois, un livre qui [l]'aiderait à ouvrir les yeux sur ce monde effrayant que nous cessons de refouler » (*ibid.* : 87). Pour comprendre le concept même de la mort et pour l'approfondir plutôt que pour strictement penser les morts distinctives qui l'entourent, la narratrice se donne la mission de la resymboliser afin de lui redonner une place vivante dans la société, ailleurs que dans la peine du deuil : « Offrir cette "sépulture" aux morts nous permet d'entretenir une filiation avec eux, et, plus important encore, de ressentir notre propre douleur » (*ibid.* : 93). Le symbolisme qui apparaît évidemment dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts* influence aussi l'entrée autobiographique qui concerne le livre dans *Autobiographie de l'esprit*. En effet, Turcotte insère dans le texte la photographie d'un bateau baptisé « Jean.T. » (*ibid.* : 93), sans l'expliquer. Le lecteur comprend qu'il s'agit du symbole évoquant le batelier, renvoyant lui-même au rôle que se donne la narratrice de *Pourquoi faire une maison avec ses morts*, soit celui de faire passer le mort jusqu'au côté plus flou du lac, celui où il deviendra un symbole ambigu de l'existence après la mort.

Ces extraits soulignent le fait que les rituels de la fête des Morts rencontrés au Mexique ont constitué pour la narratrice une figure de « récit-exposé », rituels qui ne s'adressaient pas à elle, mais qu'elle a rendu signifiants dans sa propre histoire de fille et d'auteure. Le malaise vécu par Turcotte par rapport à la mort de son père a été marqué par sa rencontre avec les coutumes, les mythes et les rituels entourant la fête des Morts lors de son passage au Mexique. Mise en face d'une autre réaction possible à la mort, réaction de symbolisation du mort et de

festivités de commémoration, l'auteure réalise son inaptitude à gérer le deuil positivement. Son écriture elle-même sera influencée par ce qui n'était qu'une rencontre improbable avec les croyances du Mexique. Elle explique à propos de *Pourquoi faire une maison avec ses morts* : « La narratrice de mon livre s'occupe des endeuillés. Je lui ai inventé un métier : elle fabrique de petits sanctuaires pour les disparus et aide ainsi les survivants à offrir une forme symbolique à leurs souvenirs. Elle construit des maisons pour les morts. C'est aussi une métaphore de mon travail d'écrivain. Car toute forme de récit, de poésie, est marquée par l'empreinte de la mort, des fantômes et des choses disparues » (*ibid.* : 95). Ces traces perceptibles et visibles d'une histoire positive de la mort ont été interprétées par Turcotte comme un récit possible à investir puisqu'elle a ensuite cherché à trouver le symbole pouvant condenser la vie de son père et qu'elle a surtout trouvé la forme du récit littéraire à écrire pour ce faire.

Or, la rationalisation sur la thématique et la forme de *Pourquoi faire une maison avec ses morts* qui apparaît dans cette entrée d'*Autobiographie de l'esprit* pourrait lui donner la figure d'un « récit-imposé », récit qui chercherait à imposer une lecture déterminée de l'œuvre passée. Pourtant, l'entrée « Pourquoi faire une maison avec ses morts » suggère surtout au lecteur une incursion dans l'œuvre. En effet, trois des douze pages du micro-récit citent directement la première œuvre. De plus, la moitié d'une autre page est coupée par la photographie du bateau. Le mode de composition du récit implique ainsi déjà un travail sur les moyens de la représentation et met en perspective le pouvoir symbolique de l'écrit par rapport à celui de l'image exposée. De plus, la narratrice de *Pourquoi faire une maison avec ses morts* est décrite précisément : ses intentions, ses manières de faire, ce qu'en disent les personnages de l'espace romanesque. C'est comme si l'histoire du personnage tenait autant de place pour Turcotte que sa propre histoire d'écrivaine ou de fille. Tout rejette donc l'exercice d'une autorité auctoriale sur ce « récit-exposé » : le récit est donné à lire et à penser sans diriger ultimement son interprétation par le biais du témoignage auctorial absent de l'œuvre; ce texte prolonge le premier et élargit sa signification en l'exposant différemment; il offre aussi une nouvelle lecture permettant de faire de l'œuvre première une œuvre encore plus ouverte par l'exposition des questionnements inachevés qui lui ont donné vie et qui persistent.

Dans cette autobiographie intellectuelle, Turcotte procède en réinvestissant ses œuvres par l'exposition d'une de leurs facettes signifiantes, sans jamais en dire trop, faisant ainsi de l'œuvre précédente une figure de « récit-exposé » que le lecteur pourrait avoir envie d'aller découvrir afin de répondre à l'énigme ainsi lancée. Tout en racontant des extraits, des moments vécus pendant leur rédaction ou des inspirations quelconques leur ayant donné vie, la narration d'*Autobiographie de l'esprit* se montre elle-même influencée par différents tons et diverses thématiques que le souvenir de ces œuvres passées éveille chez l'écrivaine. C'est donc une œuvre infinie que le lecteur rencontre, puisque le mouvement de l'inspiration semble aller dans tous les sens, puiser dans toutes les sources (celles de l'auteure ou d'autres) et infléchir l'interprétation de la dernière œuvre comme des premières.

La figure du « récit-exposé » exhibe donc un récit qui s'offre dans sa phase inachevée, quoique certains de ses éléments constitutifs ont été un jour fixés malgré tout. C'est dans ce sillon que la figure du conte apparaît chez Turcotte à maintes reprises. Le conte pourrait normalement se rapprocher de la rumeur sociale en ce qu'il appartient à un imaginaire collectif partagé. De plus, son idée d'ensemble reste sensiblement la même malgré les modifications impliquées par l'effet de bouche-à-oreille qui assure sa transmission massive et étendue dans le temps. Le conte ou la légende se situent donc dans la plupart des cas sous la forme du « récit-exposé ». Celui-ci se fait trace mémorielle exhibée et partagée socialement. D'ailleurs, un conte trop fortement modifié ne serait plus un « récit-exposé » proprement dit, puisqu'un seul des acteurs de la chaîne interprétative, soit l'écrivain ou l'énonciateur dans le cas d'un conte oral, saurait retracer la filiation du récit avec le récit d'origine. Il en va ainsi à la lecture de *La maison étrangère* (2002), qui raconte le deuil amoureux d'une femme dans la quarantaine, Élisabeth, et qui s'articule autour du thème de la thèse du personnage : « Elles portaient sur la représentation du corps dans la littérature médiévale » (Turcotte, 2002 : 15). Y est développée une réflexion sur l'idée que « le corps est ce qui nous sépare du monde, de même que la chair est ce qui nous y relie » (*id.*). Le personnage collectionne des objets, dont des miroirs, tient un bestiaire, insiste sur la relation complexe avec son père et l'amant venu d'un autre monde (l'Europe du Nord) et se questionne sur l'humanité et sur son sentiment d'inadéquation dans le monde qui est le sien. Puisque la première partie s'intitule « La sirène de bois », ce résumé fait apparaître la

proximité de l'histoire avec celle de *La petite sirène* d'Andersen. Or, la première lecture de l'œuvre ne rend pas particulièrement signifiante la filiation avec le conte d'Andersen.

Je ne suis sans doute pas la seule à ne pas avoir remarqué d'emblée ce parallèle entre les deux histoires puisque l'écho critique de l'œuvre n'en fait pas non plus mention. C'est en lisant le témoignage de Turcotte dans *Autobiographie de l'esprit* que le lecteur comprend :

Celle qui m'a réveillée est une petite sirène de bois. Sous l'eau, au début, il n'y avait rien. J'ai patienté longtemps dans la vase. Puis je l'ai vue, couchée sur le côté : elle contemplait l'empreinte laissée par sa future découverte.

Elle m'a réveillée. Le roman que j'écrivais s'est ouvert alors sur un nouvel alphabet. J'ai composé un chant puis un autre. Elle m'a ramenée au conte d'Andersen qui m'a ensuite accompagnée pendant des mois. J'ai lu chaque phrase de ce conte, tous les jours, l'une après l'autre, pour creuser ma propre légende. La poésie, le désir et l'incapacité de faire partie du monde des hommes, l'impossibilité d'accéder à ses propres larmes. J'ai compris ce qui avait été enlevé à mon personnage. J'ai compris ce que j'étais en train d'écrire, cela même qui allait faire que l'édifice se tienne debout. Une seule image de sirène découverte dans un livre sur les épaves dans la bibliothèque de mon petit garçon (*ibid.* : 51-52).

En effet, l'auteure ne prétend pas avoir réécrit une version contemporaine du conte d'Andersen, mais il reste que ce dernier, invisible, encore ambigu du point de vue de l'exposition de sa figure dans l'œuvre, était bien là et avait le potentiel de prendre la figure d'un « récit-exposé ». Encore une fois, l'œuvre première de l'auteure, *La maison étrangère*, influence le ton de l'entrée autobiographique, réitérant cette double circulation de l'écriture qui existe chez Turcotte et qui permet de faire passer ses propres récits d'une figure à l'autre tout au long de sa trajectoire. Dans cette même entrée, l'écrivaine mentionne aussi l'écriture simultanée de *La maison étrangère* et du recueil poétique *Sombre ménagerie*, alors que le début du chapitre ouvre et ferme la narration par la forme poétique qui rend bien compte, sans l'énoncer directement, du climat d'écriture qui l'habitait pendant la rédaction du roman :

*Un jour
je me suis
noyée* (Turcotte, 2014 : 51)

Lorsque je me suis noyée, c'est la poésie qui m'a ramenée
à la surface
une sirène dans un livre pour enfants,
quelques poèmes avec des scorpions

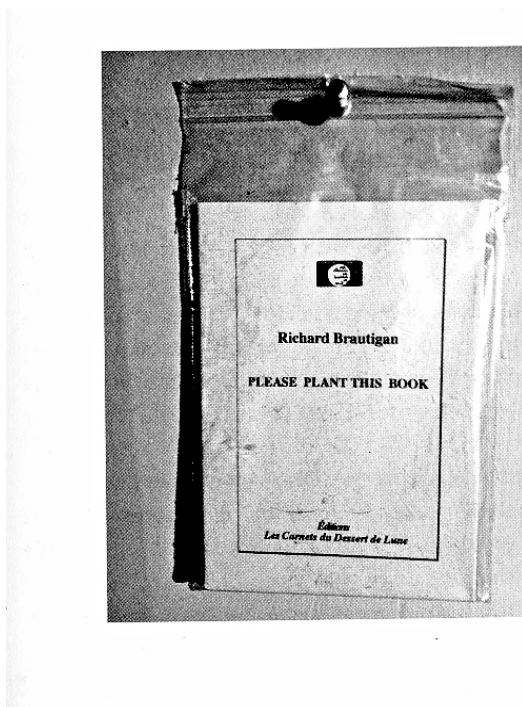
et une rage étonnée envers le monde humain.
J'ai été une Ophélie,
dépossédée,
pareille à toutes les autres,
mes amies,
aussi sombre que le fond le plus sombre de la mer,
et j'ai appris à vivre sans respirer (*ibid.* : 56).

Dans ce mouvement d'aller-retour entre les œuvres d'autrui, ses propres œuvres, les récits collectifs, les contes, les légendes et les récits plus intimes du journal de création, Élise Turcotte fait d'abord apparaître chacune de ces narrations sous la forme du « récit-exposé », c'est-à-dire qu'elles ne sont pas présentées comme des récits complétés ou comme des formes narratives qui sont conscientes de leur récupération potentielle. Par exemple, la narratrice d'*Autobiographie de l'esprit* présente ainsi le conte pour enfant de la petite sirène qui se trouve dans la bibliothèque de son fils. Ce conte relève évidemment d'un récit intelligible – lequel est composé avec le but d'être lisible –, mais c'est tout l'imaginaire porté par la figure de la sirène et par les légendes collectives conçues à partir d'elle qui forment un récit exposé, puisque son histoire dépasse le cadre du livre. Le conte pour enfants constitue également un « récit-exposé » parce que la simple rencontre de l'objet du livre insuffle à son destinataire, la narratrice, tout un lot de problématiques à investir. Ce n'est pas la trame narrative qui l'inspire, mais des thèmes précis à développer. Elle n'était pas non plus la destinataire visée par le récit pour enfants. La modalité ouverte du conte et la possibilité de son réinvestissement distinguent cette forme générale disponible à tous sans être rendue intelligible de la même manière pour tous. Cette singularité se rejoue dans la narration essayistique et intimiste d'*Autobiographie de l'esprit*, qui reprend les modalités du conte et ses franges poétiques. Sur l'influence d'Andersen, l'auteure reconnaît qu'il lui aura été utile « [p]our creuser [sa] propre légende. La poésie, le désir et l'incapacité de faire partie du monde des hommes, l'impossibilité d'accéder à ses propres larmes » (*ibid.* : 52). Le « récit-exposé », lorsqu'il mobilise l'imagination et qu'il est assez symbolique pour impliquer que le récepteur choisisse ce qu'il y lit, est donc mieux perçu que celui qui porte des informations sur le réel et qui les impose à la conscience d'un récepteur qui ne peut alors plus s'en détourner, comme c'était le cas avec l'exemple des récits du téléjournal.

Le livre comme musée : de l'évocation de l'image exposée à son incarnation

La prégnance physique des livres et des imaginaires dont ils sont inspirés ou qu'ils engendrent, leur figure concrète d'exposition visuelle, leur prégnance dans le monde et leur disponibilité au regard d'autrui sont beaucoup thématiques dans *Autobiographie de l'esprit*. Ils font même partie des modalités d'énonciation de l'œuvre. L'objet physique qui supporte le récit et sa mise en scène est donné à voir, sans explication, dans l'état le plus manifeste de « récit-exposé ». Autrement dit, le livre matériel est visuellement montré dans l'œuvre.

Figure 3 – Photographie d'un livre insérée dans le corps du texte



Source : Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche (L'Ouvroir), 2013, p. 21.

La première image insérée arrive très tôt, dès la deuxième entrée, et représente une œuvre de Richard Brautigan, *Please plant this book* (figure 3), épinglée à un mur et protégée dans un sac hermétique. Dans la disposition du texte, la photo est placée entre deux mots d'une phrase inachevée et occupe toute la page, ce qui ralentit le rythme de lecture, avec un certain effet de suspens, comme dans le domaine de la bande dessinée lorsqu'une séquence se termine sur la page suivante, ne permettant pas au lecteur de repérer visuellement la clé de l'énigme. Ladite phrase entrecoupée est celle-ci : « Les mots des autres, les livres des autres, sont aussi

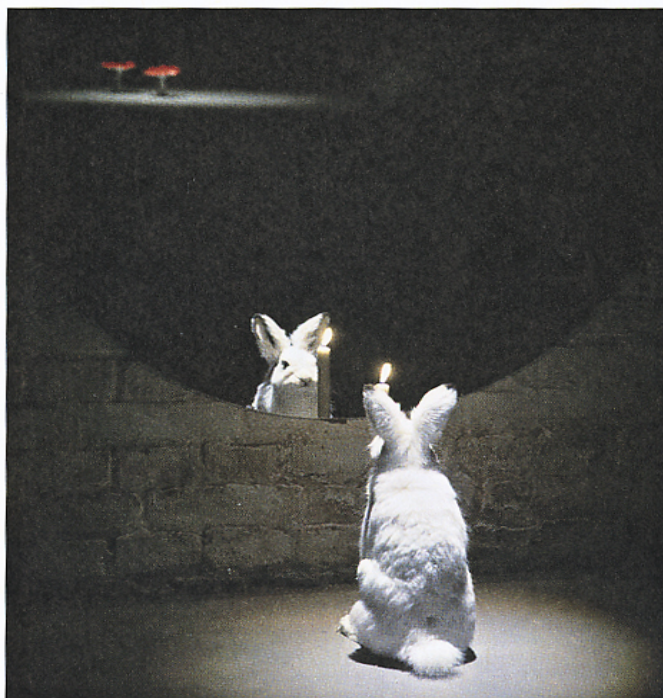
[image insérée] les habitants de cette maison vaste et pauvre, misérable et réenchantée où je travaille » (*ibid.* : 21-22). Dans cette métaphore de la maison comme du lieu de l'écriture apparaissent ainsi les livres des autres, sans précisions pour départager ce qu'en tire l'auteure.

L'image de l'œuvre de Brautigan est insérée en plein milieu d'une phrase dans laquelle l'auteure mentionne l'importance de l'intertextualité pour sa création, exposant de manière plus brute l'influence d'autres livres dans le sien. La photographie fonctionne comme une citation verbale appuyant son propos. D'ailleurs, le choix de cette œuvre de Brautigan pousse encore plus loin l'idée du livre comme objet du monde, incarné au-delà des idées qu'il véhicule. D'abord publié aux États-Unis en 1968, il s'agit de la dernière œuvre de l'auteur, composée de six sachets de graines à planter sur lesquels est inscrit un poème pour chaque variété à cultiver. L'édition était distribuée gratuitement et était libre de reproduction, à condition de rester gratuite. Le fait de retrouver l'objet photographié dans l'œuvre reprend l'idée de la germination collective, puisque l'œuvre aura fait naître des pousses d'idées et d'images dans la tête créatrice de Turcotte, sans que le lecteur ne puisse déterminer exactement la part de responsabilité de l'énonciateur quant à cette interprétation.

De plus, la métaphore de la maison représente la fonction du « récit-exposé » : « Cette maison, c'est donc le chaos habité. Et comme dans toute habitation, caverne, caravane, tente, pavillon, igloo, il faut y domestiquer le désordre, la saleté, les déchets. Organiser le monde que l'on veut donner à voir tout en conservant l'esprit de ce chaos » (*ibid.* : 22). C'est une belle métonymie de l'essai, qui reproduit la logique de l'exposition afin de rendre visible le mode de fonctionnement de l'imaginaire comme embrayeur de récit, sans en poser strictement l'intelligibilité. Différents types de récits sont exposés ainsi et laissent entendre les divers médiums générateurs de narrativité pour l'auteure tout en attestant dans un même mouvement la validité de leur insertion dans sa propre narration. Par exemple, une section complète, « Album », commence avec une série de six images accompagnées d'une citation tirée des premières pages d'*Autobiographie de l'esprit*. Le lecteur entre alors dans le mouvement de l'œuvre, naviguant entre le texte, les images, les diverses formes de chaque partie et les différents arts marquants pour l'auteure. Le lecteur peine à distinguer l'origine

de l'écriture et l'inscription temporelle des œuvres mobilisées. L'essai est donc plus un musée d'écrivain que son atelier.

Figure 4 – Reproduction d'*Albino*, 2000 (Pekka Jylhä)



PEKKA JYLHÄ
Albino, 2000
Lapin empaillé, miroir, chandelle, 150 x 150 x 60 cm
Collection Heino
Photo : Jussi Tiainen

Source : Pekka Jylhä, *Albino*, 2000, coll. Jussi Tiainen, photo prise par Jussi Tiainen, reproduite dans Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, La Mèche (L'Ouvroir), 2013, p. 155.

Il en va ainsi de l'installation *L'Albino*, 2000 de Pekka Jylhä (figure 4), captée par la photographie de Jussi Tiainen, laquelle est reproduite par Élise Turcotte à son tour. Elle se trouve sur la page de droite et sur celle de gauche se lit une phrase qui lui est associée et qui vient des pages précédentes d'*Autobiographie de l'esprit*, accentuant ainsi sa valeur polysémique : « Dans la maison de l'esprit, je ne suis pas tranquille » (*ibid.* : 154).

L'installation originale de Pekka Jylhä met en scène un lapin empaillé qui fixe une bougie allumée devant un miroir, dans lequel ce qui pourrait ressembler à deux petits tabourets rouges ou à deux champignons indigestes se reflètent et rappellent les yeux rouges du lapin albinos. La phrase associée par Turcotte à cette représentation élargit la portée narrative de l'installation en suggérant une lecture de l'œuvre originale qui met l'accent sur la possibilité d'une intranquillité de l'esprit après la mort, accolant l'idée d'une conscience à l'animal. L'esprit intranquille peut aussi être considéré comme celui de l'empailleur qui a figé cette vie dans une forme définitive, comme c'est le cas de l'auteur de l'œuvre. Pourtant, la position d'interprète de tout auteur est aussi exposée et problématise l'auctorialité. En effet, il est difficile de déterminer qui génère l'œuvre donnée à voir au lecteur. Jylhä ne prévoyait sans doute pas que son œuvre constituée pour l'espace spécifique et éphémère du musée et adressé en même temps au public type qui s'y aventure, serait d'abord photographiée et ensuite immortalisée sous la forme moins éphémère du livre. La photographie fait apparaître une interprétation par un angle de vue précis sur la mise en scène, qui met l'accent sur les deux petits points rouges dans le miroir, comme le reflet des yeux de l'albinos qui contemplerait sa propre mort. L'œuvre appartient-elle aussi au photographe qui a permis sa circulation et un certain regard sur elle au-delà de l'espace muséal? Ainsi accompagnée d'une citation qui en change en partie l'interprétation et qui apparaît dans une œuvre plus grande qui la contient et qui est signée du nom d'Élise Turcotte, lui appartient-elle en dernière instance? La longueur certaine de la légende citant la source de cette image montre déjà la difficulté de déterminer l'auteur qui en porte la responsabilité. L'exposition d'une œuvre par une autre engendre l'histoire de sa création et de son interprétation, exposant également l'histoire de toute démarche artistique, celle-ci avançant à coups d'influences, de déplacement du regard et de collages épars qui, ensemble, s'éclairent.

Le « récit-exposé » dans *Autobiographie de l'esprit* invite à un mode de lecture du monde et de ses récits qui appelle ce qu'Hamon rapporte aux modalités narratives de l'image qui apparaissent en force dans l'imaginaire social européen au XIX^e siècle et qui font la

promotion du livre-chaos à feuilleter, [...] des valeurs esthétiques nouvelles de la disparate, du « mal cousu » (Hugo) et de l'hétéroclite qui s'incarnent dans l'album, [...] issues du sentiment que la réalité est elle-même un chaos dépourvu de cohérence. C'est le réel lui-même qui est une sorte d'album, un album « illisible » linéairement ou sous

l'égide de quelque principe directeur que ce soit, mais un réel simplement « feuilletable » pour tromper l'ennui général d'une époque (2007 : 353-354).

Dans son analyse de la relation du texte et de l'image au XIX^e siècle, Hamon se demande ceci : « y a-t-il un système, une cohérence, une *raison* sous-tendant cet inventaire hétéroclite d'objets analogiques, ou est-ce l'hétéroclite comme valeur (ou non-valeur) qui est la raison de cet inventaire? » (*ibid.* : 12) Dans le cas des œuvres de Turcotte, voire dans un espace littéraire plus contemporain, j'avancerais que l'« hétéroclite » n'est pas une valeur en soi, mais une méthode de présentation du récit permettant aux auteurs d'esquiver la hiérarchisation des éléments qui produisent le sens de l'histoire. Il est une manière de ne pas limiter la création à un discours univoque donné à interpréter. La figure du « récit-exposé », même si elle met en scène un récit incomplet, involontaire, non fini ou mal adressé, est tout de même mobilisée par les auteurs du corpus afin de servir le dessein qui s'y lit. Dans *Autobiographie de l'esprit*, par exemple, l'hétérogénéité des éléments signifiants du récit ouvre sur la non-hiérarchisation de la valeur sémiotique de l'image et du texte à l'intérieur de la même narration ainsi que leur enrichissement l'un et l'autre. Ce type d'énonciation a pour effet de montrer, plutôt que de dire, l'ambiguïté et l'incomplétude de chaque élément de la narration, mais aussi la richesse de chacun d'eux et la cohérence de leur conjonction.

L'insertion de l'image dans l'œuvre contemporaine serait-elle une manière de relativiser le poids des représentations du monde produites dans les sphères de l'écriture par rapport à d'autres manières de figurer le réel et ses perceptions? S'agirait-il pour les auteurs du corpus d'assumer leurs visions, leurs opinions, leurs perspectives sur le monde, sans toutefois les donner à lire comme des vérités immuables, puisque portées par un médium imparfait qui n'est pas gage de fidélité? Dans tous les cas, les œuvres étudiées représentent bien la figure du « récit-exposé » et interrogent les effets potentiels d'un récit à venir parfois même insoupçonné par son auteure. Le type de narration rendue possible par le travail de l'image exemplifie ce que j'entends par la figure du « récit-exposé » tel qu'il apparaît dans les œuvres du corpus. D'autant plus que, chez Élise Turcotte comme chez Ernaux, la figure même de l'image surgit comme une source structurante des récits, que ce soit par le souvenir des photographies dans *Les années*, par leur insertion dans le texte dans *L'usage de la photo* ou par ces deux options simultanées dans *Autobiographie de l'esprit*.

Conclusion : le « récit-exposé » ou l'ambiguïté de l'adresse et de sa lecture

J'ai montré jusqu'à maintenant que la figure du « récit-exposé », répondant à la définition de « figure-trace » décrite par Gervais, a besoin d'un support ou d'un médiateur perceptible (la voix audible, par exemple) pour se manifester. Elle est souvent associée aux récits diffus à exposition massive qui s'adressent à un agglomérat social plus qu'à un individu. Ce serait le cas des récits dans les médias de masse, des récits historiques ou mythiques, de ceux provenant d'archives retrouvées, des extraits de la rumeur sociale ou des expositions de l'art dans un contexte muséal. Bref, ces récits n'ont pas besoin d'être complétés ou d'être volontairement dirigés pour avoir un effet de discours sur autrui. Ils impliquent des connaissances collectives sur les bases desquelles leur repérage et leur interprétation par amplification se réalisent. Leur présentation décousue suggère leur manque de cohésion et l'impossibilité de les inscrire directement et strictement dans une histoire explicative et unifiée du monde, où les intentions des agents compteraient un tant soit peu.

La part d'ambiguïté de la figure du « récit-exposé » relève principalement de deux facteurs. Dans un premier temps, l'autorité narrative qui devrait la prendre en charge s'avère plutôt diffuse, comme c'est le cas pour la figure de l'archive ou pour la pièce d'art dans un musée. Leur auctorialité se déplace sans cesse. C'est aussi le cas des personnages qui racontent une histoire captée par un destinataire non prévu qui en voit pourtant son destin chamboulé. L'exemple de *L'Autre fille* montrait bien que le récit valorisant de la sœur décédée formulé par la mère et intercepté par l'autre sœur engendre chez l'enfant un sentiment d'inadéquation. Il produit aussi chez la deuxième fille un mode de réflexion sur soi fondé sur une logique comparatiste non souhaitée par la destinataire du récit qui l'a pourtant provoquée. C'est aussi le cas des récits des médias de masse qui s'exposent à un ensemble diffus de spectateurs qui, souvent, ne contrôlent pas la réception de ces parcelles d'histoires qui ont pourtant le pouvoir de les influencer dans leur perception du monde et d'eux-mêmes. Ces différents exemples ne permettent pas d'identifier la responsabilité des narrateurs par rapport aux effets que leurs fragments de récit auront sur des destinataires qu'ils ne peuvent pas prévoir. S'ils sont responsables de ce qui ressemble le plus souvent dans les univers textuels étudiés à des conséquences néfastes sur leurs destinataires visés ou non, ils seraient difficilement imputables du calcul de ses effets sur autrui. Sur ce point,

remarquons que les récits captés à la télévision par les personnages d'Élise Turcotte (Albanie) ou de Ken Bugul (Sali) ne sont jamais dépeints en fonction de ceux qui les énoncent, lesquels sont impersonnalisés, voire pas du tout mentionnés.

Un autre facteur d'ambiguïté joue sur le terrain de l'acte interprétatif de celui qui n'a pas été destiné à recevoir ces récits, mais qui les interprétera tout de même et qui les transformera de fait. L'exemple de l'œuvre muséale reproduite par un photographe et ensuite insérée dans la narration d'une œuvre papier par Élise Turcotte illustre l'effet de chaîne produit par l'acte interprétatif d'un « récit-exposé » aux contours flous et sans direction narrative précise. La figure du « récit-exposé » apparaît dans les œuvres en fonction d'une certaine violence, puisqu'il s'impose au regard ou à l'entendement et a un effet concret sur celui qui ne le demandait pas. Il provoque un acte interprétatif souvent involontaire de la part du destinataire, mais aussi pour le destinataire, qui perd le contrôle de la communication qu'il a pourtant engendrée. Le réinvestissement de ce genre de récit, par exemple celui du récit de la mère sur Ernaux, que cette dernière reprend dans *L'Autre fille*, donne aux mots ou aux éléments narratifs d'un récit à venir une saveur inconnue par l'énonciateur d'origine. La figure du « récit-exposé » se dessine dans les œuvres étudiées par une forme de violence à soi qu'implique la communication, chaque énonciateur et chaque énonciataire prenant part à celle-ci, sous le signe d'une certaine fatalité, lorsqu'ils changent l'image de l'un et de l'autre par leur acte d'énonciation, de récupération ou d'interprétation.

Toutefois, l'énonciation de ces œuvres elles-mêmes, toutes construites en exposant des ambiguïtés interprétatives ainsi qu'en restant ouvertes à des interprétations et à des destinataires imprévus et à venir, exhibe la prise en charge de l'ambiguïté interprétative et de ses potentielles violences par les auteures du corpus, dans les limites impliquées par leur contexte de création littéraire. Nous avons compris dans la première partie de la thèse que l'œuvre littéraire ne se réduit pas à un acte communicationnel, notamment parce que la polysémie fonde en quelque sorte l'interprétation et la construction du texte littéraire. Les œuvres contemporaines, voire les œuvres depuis la modernité, définissent en grande partie ce qui distingue la littérature des usages plus communicationnels du langage, notamment la multiple circulation du sens que provoque l'acte interprétatif visé. Baroni explique très

justement que ce qui différencie l'énoncé de fiction – je dirais même l'énoncé artistique en général – est qu'il ne peut pas être accusé, comme l'énoncé factuel, de mentir : « les fictions ne peuvent pas *mentir* au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'elles ne peuvent pas produire de *fausses assertions* car elles sont d'emblée (et ouvertement) des *assertions feintes* » (2006 : 1). Le récit artistique ne vise pas à produire des assertions, cherchant même le contraire, ce qui lui permet d'explorer plus librement les possibilités inusitées du monde dans lequel il s'inscrit. Il me semble que la fonction de la figure du « récit-exposé » telle que présentée dans les œuvres du corpus est nettement celle d'exhiber l'acte interprétatif ambigu se trouvant à l'origine de toute communication, de toute schématisation du monde, mais plus précisément de tout récit proprement littéraire. Celui-ci est offert à des lecteurs inconnus et prend des tournures parfois imprévues par les auteurs à travers leur réception et le réinvestissement de leurs topos, leurs personnages et leurs problématiques.

Ernaux, Turcotte et Bugul, par leurs figurations du « récit-exposé » et de ses limites, mais aussi par leur intégration du récit littéraire dans l'horizon d'un récit potentiellement exposé, offrent une attitude narrative se rapprochant de celle prescrite par de Beauvoir par rapport à la condition ambiguë de toute forme communicationnelle interpersonnelle. Cette dernière invite à une forme de prudence, puisqu'elle suggère de se rappeler à soi-même, à chaque agissement relationnel performé, la condition intrinsèquement ambiguë de toute existence et la violence nécessairement produite sur autrui par les gestes et les paroles humaines exposés dans l'espace social, qui influenceront toujours en partie la définition de l'individu et de l'humain dans un même mouvement.

Cette figure est sans doute la plus prégnante dans les œuvres étudiées, peut-être parce qu'elle a une trace dans le récit et qu'elle est ainsi plus facilement repérable. Sa nature appartient évidemment au domaine du visible ou du perceptible, même si elle ne se rattache pas encore tout à fait à l'intelligible. La figure du « récit-exposé » n'est toutefois pas aussi dévalorisée que celle du « récit-imposé », que j'aborde au prochain chapitre, notamment parce qu'elle semble laisser une part de responsabilité et de liberté à l'interprète, même si elle lui impose cette responsabilité en s'exposant sans qu'il ne l'ait demandé. Les « récits-exposés » récupérés par les auteures, comme les mythes chez Bugul ou les contes chez

Turcotte, ont en effet laissé une marque de l'ordre de l'obsession chez elles, mais cette obsession a pu être réinvestie par le biais de l'art. Elle est une figure entre la certitude et l'incertitude, restant tout de même en grande partie ambiguë. D'un côté, il est certain qu'elle s'expose au regard d'autrui par sa matérialisation indéniable et incontrôlable par le destinataire, qui est toujours en partie changé par elle. D'un autre côté, sa signification n'est pas imposée au destinataire, qui a le choix de la rendre signifiante ou non dans son univers singulier. Pour qu'un objet devienne récit, ou pour qu'il suggère une histoire comme tout « récit-exposé », il faut que l'interprète accepte de l'associer à d'autres objets, qu'il pense à son insertion dans un contexte précis, qu'il cherche en lui les raisons de sa conservation ou de son investissement. Autrement dit, il faut que le destinataire se sente interpellé par lui et décide de produire une amplification lui permettant d'attribuer une forme d'histoire ou de discours à l'objet exposé. Je montrerai que la figure du « récit-imposé » laisse moins de souveraineté à son interprète que le « récit-exposé ». Au lieu d'être simplement disposée là dans l'univers environnant, elle s'impose à l'entendement. C'est cette violence de l'assignation d'une signification imposée à autrui pour son acceptation dans l'espace commun que pointent du doigt de manière assez accusatrice les auteures étudiées, ce que je nuancerai et approfondirai dans le chapitre à venir.

CHAPITRE 4 – Le « récit-imposé » : l'incontournable mal-aimé

Enfin, les images ne disent pas tout sur les choses qui arrivent. C'est pour cela que nous ajoutons toujours [...] une suite privée à tout drame collectif (Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, 1991 : 19).

Selon l'imaginaire du récit déployé dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul, les récits auxquels sont attribuées les fonctions de validation, de légitimation et de détermination des réalités et des savoirs du monde abondent. Je montrerai que les caractéristiques qui pourraient être perçues de manière positive sont celles d'une figure de récit que je nomme le « récit-imposé », récit qui se veut d'abord et avant tout intelligible pour le plus grand nombre et qui est le plus souvent dévalorisé dans les œuvres du corpus pour ses aspects réducteurs et son inflexibilité par rapport au destinataire. Pourtant, l'intelligibilité du récit ainsi que les moyens pris par l'énonciateur pour l'établir ont déjà été envisagés positivement dans l'histoire littéraire. À titre d'exemple, Sartre voyait d'un bon œil la clarté, celle-ci permettant une application manifeste des idées par les énonciateurs. Dans cette perspective, Sartre accusait l'opacité de la « prose poétique » :

La fonction d'un écrivain est d'appeler un chat un chat. Si les mots sont malades, c'est à nous de les guérir. Au lieu de cela, beaucoup vivent de cette maladie. La littérature moderne, en beaucoup de cas, est un cancer des mots. [...] En particulier, rien n'est plus néfaste que l'exercice littéraire, appelé, je crois, prose poétique, qui consiste à user des mots pour les harmoniques obscures qui résonnent autour d'eux et qui sont faites de sens vagues en contradiction avec la signification claire (1948 : 341).

Cette critique fait penser aux propos du chapitre précédent, lequel remarquait l'influence que peut avoir le « récit-exposé » sur le destinataire qui s'y attarde, même si ce type de récit s'avère flou, partiel et polysémique. Certains destinataires seront plus vulnérables au « récit-exposé », précisément parce qu'ils n'auront pas les habiletés requises pour choisir ce qu'ils retiennent comme étant signifiant pour eux-mêmes dans la masse de potentiels récits qui s'exposent à eux. Notons par exemple la figure de l'enfant, Maria, dans *Le bruit des choses vivantes*, qui a du mal à tracer une frontière fixe entre ce qu'elle voit à la télévision et ce qu'elle vit dans son quotidien, laissant la sphère virtuelle influencer ses réactions au monde et la perception de sa propre histoire. L'ambiguïté interprétative de certains récits qui

s'exposent à autrui exerce une forme de violence en déterminant contre leur gré des destinataires vulnérables.

Il est possible de comprendre ainsi Sartre lorsque ce dernier exige la prédominance de la clarté sur les jeux poétiques du langage. Pour ce dernier, l'enjeu est d'éclairer le plus équitablement possible les propositions philosophiques sur l'univers politique et social, afin que tous puissent participer au débat de manière avisée. À ce sujet, il précise ceci : « Je me méfie des incommunicables, c'est la source de toute violence. Quand les certitudes dont nous jouissons nous semblent impossibles à faire partager, il ne reste plus qu'à battre, à brûler ou à pendre » (*ibid.* : 342). Sartre semble donc s'opposer à la forme de violence que pourrait exercer le « récit-suggéré », essentiellement ambigu, là où les auteures étudiées semblent plutôt dévaloriser le « récit-imposé » pour les mêmes raisons, montrant la violence symbolique qui peut en découler. Ce que les univers romanesques analysés présentent surtout à travers la figuration du « récit-imposé » est la violence symbolique du jugement qui définit l'intelligibilité, la narrabilité ou la clarté d'un récit dans l'espace collectif. Ce qui est évalué comme étant clair et favorable pour l'émancipation relève la plupart du temps des valeurs dominantes du producteur du discours, lequel revêt souvent la posture de l'intellectuel éclairé de Sartre et ses contemporains. Dans le prochain chapitre, je montrerai qu'au contraire du « récit-imposé », le « récit-suggéré » n'impose pas de termes stricts à l'émancipation des individus, termes orientés par une idéologie ou des paradigmes préconçus qui mettraient l'énonciateur intellectuel – celui qui peut avoir la chance de prendre position dans le domaine public et d'être entendu – sur un piédestal.

L'une des manifestations du « récit-imposé » que je détaillerai plus loin est celle du récit qui est formulé à partir du discours scientifique ou savant et qui demande que le destinataire accepte les yeux fermés la vision du monde qu'il propose pour la seule raison qu'il mobilise des discours scientifiques reconnus collectivement. Pourtant, il existe une marge énorme entre les discours formulés par la science et les récits qui les mobilisent, marge sur laquelle insistent les œuvres du corpus. Au courant de l'histoire, plusieurs dérives rendues possibles par des avancées scientifiques ont disqualifié l'idée qu'une domination puisse être légitimée par son caractère scientifiquement validé, sans égard pour la mise en récit

qu'implique nécessairement son intelligibilité sociale (Cambron, 2017 [1989] : 11-12). Je rappellerais à ce sujet l'utilisation des savoirs scientifiques appliqués aux domaines militaires, la menace de l'armement nucléaire ou bactériologique et, plus illustratif encore, la légitimation de l'esclavage ou de la colonisation par des pseudo-savoirs scientifiques qui affirmaient la supériorité biologique, scientifique et historique des dominants sur leurs dominés. Une méfiance s'est alors développée par rapport à la prétention d'un récit clair, limpide et savant qui voudrait se légitimer sous le seul sceau de sa scientificité ou de la rigueur intellectuelle lui donnant naissance. Ces quelques vers du long poème narratif du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire (1947) expriment bien cette idée :

Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
mais ils savent en ses moindres recoins le pays de souffrance
ceux qui n'ont connu de voyages que de déracinements
ceux qui se sont assouplis aux agenouillements
ceux qu'on domestiqua et christianisa [...]
par-dessus bord mes richesses pérégrines
par-dessus bord mes faussetés authentiques (2001 [1947] : 44).

L'extrait rappelle les arguments des colonisateurs pour asservir la population africaine et pour justifier sa déportation par la traite à partir de la prétendue supériorité des savoirs et des moyens techniques des Européens. Le portrait de l'autoflagellation du « je » énonciateur quant à sa culture antillaise d'origine évoque les cicatrices laissées par le récit servant à rendre intelligible la soi-disant « infériorité intellectuelle » des Africains et de leur diaspora au profit d'une élite européenne. D'ailleurs, c'est d'abord par la forme poétique, dénoncée par Sartre pour l'opacité de son langage, que ce « père de la négritude » entre dans le champ littéraire à l'époque de *Qu'est-ce que la littérature?* Plusieurs autres écrivains francophones (Damas, Senghor, Miron, Tyrolien, Chamberland, Godin) ont pris position par la poésie, genre leur permettant le refus de reproduction des formes dites savantes ou intelligibles reflétées par l'usage d'un langage centriste et clair – mais clair pour qui?

Il ne faudrait pas non plus croire que les formes ou les genres littéraires plus symboliques sont épargnés de toute forme de domination et de toute prétention à l'autorité. Les contes philosophiques, les fables ou les mythes ont souvent servi à véhiculer des

messages de manière transitive. Même lorsqu'ils critiquaient justement le paradigme de l'éclaircissement au profit d'un savoir émancipateur pour l'individu, les philosophes et les dramaturges grecs anciens le faisaient à partir du dialogue ou de la tragédie, genres très codés qui servaient aussi à enseigner de manière très intelligible. Notons les leçons apprises sur la violence des déterminations identitaires que provoque contre son gré le dévoilement du savoir pour Œdipe dans la tragédie de Sophocle. Ces textes anciens ne prônent pas non plus l'ignorance, mais ils nuancent la place du savoir par rapport à son usage et à son étendue, montrant que l'humain, dans sa finitude et les frontières qui sont les siennes, ne sera jamais assuré de tenir entre ses mains un savoir incontestable. Les savoirs sont des « savoirs situés », comme travaillent à l'exposer des chercheuses contemporaines en études féministes telles que Donna Haraway (1991) et Patricia Hill Collins (2016 [1990]). Elles soulignent qu'ils dépendent des ornières provoquées par la position, souvent privilégiée (masculine, bourgeoise, blanche, hétéronormée, occidentale), de ceux qui les produisent. Ces chercheuses conseillent une posture autoréflexive afin de questionner la production des nouveaux savoirs et leur incidence potentielle sur autrui. Toute une imagerie romanesque contemporaine se prête à valoriser cette posture contre celle plus autoritaire des maîtres penseurs.

Dans le même ordre d'idées, la figure du « récit-imposé » est la plus fortement dévalorisée dans les œuvres étudiées. Elle se repère par sa manière d'apparaître dans le corps du texte de façon très homologue aux « figures-savoirs » décrites par Gervais et elle est associée au personnage conceptuel de l'interprète et à l'opération de la théorisation. Le « récit-imposé » vise à donner une autorité narrative aux histoires qu'il établit comme des représentations de faits. Il se soucie généralement moins de ses effets sur autrui, sortant ainsi en partie d'un schéma communicationnel soucieux de l'ambiguïté qui fonde les interactions interpersonnelles. La communication se fait le plus souvent à sens unique et l'énonciateur impose les termes de l'échange bien qu'un différend peut en découler. Le différend est sans doute la première marque textuelle de cette forme de récit dans les œuvres du corpus, celui-ci étant ainsi défini par Jean-François Lyotard :

À la différence d'un litige, un différend serait un cas de conflit entre deux parties (au moins) qui ne pourrait pas être tranché équitablement faute d'une règle de jugement applicable aux deux argumentations. Que l'une soit légitime n'impliquerait pas que l'autre ne le soit pas. Si l'on applique cependant la même règle de jugement à l'une et à

l'autre pour trancher leur différend comme si celui-ci était un litige, on cause un tort à l'une d'elles (au moins, et aux deux si aucune n'admet cette règle) (1983 : 9).

La possibilité même du différend dans l'espace social relève de l'utilisation ambiguë d'un langage que nous partageons, sans jamais savoir exactement ce que chaque parti comprend de ce qu'il partage avec autrui lorsqu'il utilise le langage. Le « récit-imposé » ignore cette condition ambiguë de l'utilisation du langage, voire son inscription dans un temps et un contexte qui à tout moment pourrait lui faire perdre son autorité.

Dans les univers textuels étudiés, la figure du « récit-imposé » se manifeste lorsqu'il est question des récits collectivement admis comme étant légitimes et à perpétuer (« fictions dominantes »); des récits donnés comme des savoirs autoritaires et fixés dans le temps (manuels scolaires, documents administratifs descriptifs); des récits de prédictions s'appuyant sur une logique causale relative aux savoirs scientifiques; ainsi que des récits valorisés du seul fait qu'ils sont publiés et diffusés, s'inscrivant moins éphémèrement que d'autres. Dans tous les cas, les figures du « récit-imposé » montrent un récit qui cherche plus à être compris et intégré qu'à être discuté, nuancé ou seulement proposé.

Les « fictions dominantes » comme socle d'intelligibilité du « récit-imposé »

Parmi les manifestations du « récit-imposé » se trouvent les histoires ou les explications narrées qui ne sont plus remises en question tant elles ont circulé dans l'espace social et tant elles sont relayées de génération en génération, souvent sans que personne ne se rende compte qu'il gagnerait à les interroger, à les relativiser ou à les nuancer, ne serait-ce que pour mieux les valider par la suite. Dans *La bulle d'encre*, Suzanne Jacob (2001) propose le concept de « fictions dominantes » pour désigner une idée très près du « récit-imposé ». L'auteure introduit sa vision d'une écriture littéraire pouvant participer aux idéologies environnantes ou être influencée par elles. Jacob se positionne contre toute idée de clôture du texte : « C'est que je ne partage pas la croyance qui voudrait que la position que va emprunter l'écrivain pour donner à la langue l'élan qui portera son récit vers le dehors s'enracine dans la littérature. Je crois que la position qui imprime l'élan d'écrire s'élabore en tout premier lieu à l'intérieur même du travail de lecture et de synthèse que chacun effectue

dès sa naissance pour survivre » (Jacob, 2001 : 31). Cette synthèse de tous les éléments lus, qu'ils soient écrits, exposés, prononcés ou suggérés, constitue les possibilités singulières d'expression du récit pour chaque écrivain. Or, l'acceptabilité ou la narrabilité de ces possibilités narratives dépendent d'une dynamique sociale qui s'impose parfois plus fortement à la masse. Ce serait le cas de ce que Jacob nomme « les fictions dominantes » (*ibid.* : 31), pensées en regard de l'ambiguïté des interrelations humaines – ambiguïté telle que conçue par de Beauvoir :

on naît tout seul, amnésique, et on est aussitôt entouré de lecteurs qui nous lisent en nous offrant le récit de notre visage et d'un monde assez solide pour nous accueillir. Par la suite, nous devenons à notre tour lecteurs du monde, en reprenant à notre compte le récit où nous nous sommes ancrés, qui est le récit du « comment c'est », du « comment ça se passe ». Chaque monde communique à chaque nouvel arrivant tout ce qui lui sert à prendre racine et, entre autres, un ensemble de sons organisés formant une langue vivante. Il n'est pas inutile de se souvenir que cet ensemble de sons organisés est le fruit actif d'un nombre incalculable de consensus patiemment élaborés au cours de l'histoire vivante de chaque monde dans le but d'assurer la survie et le maintien de ce monde lui-même, et la survie de chacun de ses membres. Nous voilà donc enracinés dans un ensemble de sons, d'outils, de gestes, de déplacements qui forment toute la panoplie de conventions dont nous avons besoin pour nous comprendre, pour nous lire dans une réalité patronnée par une image la résumant, le visage à casquette, l'homme presque nu, l'écran (*ibid.* : 34).

Le « récit-imposé » prend l'allure de ce « visage à casquette » : il repose sur la convention qui le légitime pour justifier sa répétition et son inscription autoritaire, sans s'ouvrir à la remise en question possible des conventions et des rituels qui lui permettent de s'imposer dans le paysage des récits possibles. Il vise en premier lieu l'intelligibilité, même si celle-ci a souvent le défaut d'exclure certaines voix moins audibles dans la communauté énonciative.

Les « fictions dominantes » demeurent essentielles à toute forme de communication. Les œuvres du corpus se servent de celles-ci afin de rendre leur propos signifiant ou de partager un imaginaire à partir duquel construire le monde textuel. Ce n'est pas la lisibilité du récit, comme sa recherche par les narrateurs ou les narrataires, qui permet d'identifier une forme de récit à la figure du « récit-imposé ». C'est plutôt la prétention qu'il a ou qu'on lui donne de formuler l'intelligibilité la plus valide par rapport à d'autres possibilités. Une critique de cette figure se rapporte à la légitimation aveugle et collective de ce type de récit qui, par son inscription dans une forme d'universalité fixée dans le temps, ressemble

beaucoup à la doxa. Le genre du journal intime que pratique Annie Ernaux est sans doute le plus opportun pour explorer cette figure puisqu'il autorise un regard à la fois participant et distant sur les rituels quotidiens et ce qui en orchestre le sens. J'ai déjà montré que, dans *Regarde les lumières mon amour*, Ernaux investit le lieu d'un hypermarché de la périphérie parisienne afin de colliger un an d'observations à propos de l'organisation de cet espace français représenté comme celui de la diversité. Cet endroit de consommation s'offre « comme grand rendez-vous humain, comme spectacle » (Ernaux, 2014a : 12). Prenant la position à la fois distante et participante de l'ethnologue, elle décrit les lieux qu'elle fréquente tout en notant l'heure, la date, l'état d'esprit dans lequel elle se trouvait en y mettant le pied. L'auteure se demande souvent comment raconter ce qu'elle observe afin de rendre ses mots signifiants pour l'ensemble qu'elle tente de décrire. Par cette recherche, elle travaille évidemment sur la lisibilité de son œuvre, mais c'est aussi pour ne pas imposer sa propre conception du monde sur autrui que la question de l'intelligibilité en devient une. Elle veut éviter de faire violence à la personne décrite et observée non pas par son caractère particulier, mais par le statut exemplaire et généralisable qui lui est attribué. Ernaux comprend qu'en inscrivant l'hypermarché dans son œuvre, elle l'introduit potentiellement dans l'espace des « fictions dominantes » en le rendant intelligible du point de vue de la narration littéraire : « Nous choisissons nos objets et nos lieux de mémoire ou plutôt l'air du temps décide de ce dont il vaut la peine qu'on se souvienne. Les écrivains, les artistes, les cinéastes participent de l'élaboration de cette mémoire » (*ibid.* : 10). Ce récit de l'hypermarché ne demeure toutefois que dans l'ordre des possibilités, ce que l'auteure constate à propos du manque encore flagrant de son apparition dans l'œuvre littéraire, alors que *Journal du dehors* (1993) et *La vie extérieure* (2000) le mettaient déjà en scène (*ibid.* : 12) dix et vingt ans plus tôt. Elle montre alors qu'elle n'a pas su imposer la nécessité de sa représentation dans un espace littéraire plus vaste que celui de ses propres œuvres. C'est donc la critique d'une fiction littéraire dominante qui resterait aveugle aux espaces sociaux les plus investis par l'ensemble de la société qui surgit du texte. L'auteure problématise la conventionalité du rejet de ce lieu pour son caractère rituel et anodin.

Cette mise en scène des « fictions dominantes » et de leurs effets sur l'individu permet de réfléchir aux formes d'autorité que nous attribuons à des éléments qui ne vont pourtant

pas de soi dans notre environnement. Dans cet ordre d'idées, l'hypermarché lui-même s'impose dans l'espace qui le recueille, ce que met en scène Ernaux par la description des affiches qui représentent les lieux de culture aux côtés de ceux qui se rattachent à la consommation quotidienne : « Sa suprématie est lisible au fronton du centre où son nom s'étale en lettres gigantesques, éclipsant celles plus réduites de la FNAC et de Darty » (*ibid.* : 15). L'aménagement spatial de l'hypermarché accueille aussi le décor d'une organisation sociale qui implique des règles reproduites de génération en génération, lesquelles exercent une influence sur les individus sans nécessairement qu'ils en soient conscients. C'est ce qu'Ernaux évoque en décrivant la division genrée de la section des jouets et les possibilités identitaires et fonctionnelles suggérées aux fillettes et aux garçons de manière distincte :

Les jouets occupent plusieurs rangées de rayons rigoureusement séparés en « Garçons », « Filles ». Aux uns, l'exploit – Spiderman – l'espace, le bruit et la fureur – voitures, avions, chars, robots, punching-ball – le tout décliné dans des rouges, verts, jaunes violents. Aux autres, l'intérieur, le ménage, la séduction, le pouponnage. « Ma petite supérette », « Mes accessoires de ménage », « Ma mini-Tefal », « Mon fer à repasser », « Ma baby-nurse ». Un « Sac aliments » transparent est rempli hideusement, entre étron et vomis, de croissants et autres nourritures en plastique. Entrevoir une trousse de docteur au milieu de cet arsenal ménager me soulage presque. La reproduction du rôle ne s'embarrasse pas de subtilités ni d'imagination : tout pareil que maman en mini (*ibid.* : 16-17).

Ce type de mise en scène des rôles futurs attribués aux enfants selon leur sexe biologique forme un « récit-exposé » par lequel l'enfant vulnérable est susceptible d'être interpellé avant même que la question de son identité genrée n'ait constitué un enjeu pour lui. Ce théâtre social s'interprète également sous l'augure du « récit-imposé » puisqu'il impose certains scénarios bien « calculés » aux parents comme aux enfants concernant l'histoire de vie « normale » que l'enfant devrait connaître. Cette division genrée est perpétuée par le collectif qui ne s'y oppose pas, voire qui ne le remarque même pas. À ce propos, l'auteure ne cache pas sa prise de position dans ce récit qu'elle vouait pourtant au rapport d'observation ethnologique : « Je suis agitée de colère et d'impuissance. Je pense aux Femen, c'est ici qu'il vous faut venir, à la source du façonnement de nos inconscients, faire un beau saccage de tous ces objets de transmission. J'en serai » (*ibid.* : 18). Cette prise de position dans l'œuvre et non pas dans le monde qu'elle décrit montre la complicité et la proximité d'Ernaux avec ce manque de militantisme repéré dans l'espace de l'hypermarché. Bref, exposant

l'hypermarché comme un espace normalisé et dominant du social, Ernaux le réhabilite dans l'imaginaire littéraire, là où il faisait défaut malgré son imposante domination dans le paysage social. Défendant la pertinence de sa figuration dans les textes littéraires, elle ne s'empêche pas moins de le rendre critiquable en raison des « récits-imposés » qu'il produit lui-même, notamment à partir des divisions sociales qu'il instaure par ses aménagements.

De plus, la marginalité de l'hypermarché dans l'œuvre littéraire trouve son reflet inversé dans l'hypermarché qui fait peu de cas d'elle : « Ce qu'on peut désigner par le terme de littérature n'occupe qu'une portion congrue de cet espace consacré aux ouvrages pratiques, jeux, voyages, religion, etc. » (*ibid.* : 19). Par rapport à ce constat, Ernaux se prononce une fois de plus sur le ton du découragement en prenant soin de ne pas associer cet état à une recherche de reconnaissance de son propre statut d'auteure : « Non que mes livres en soient absents – quelques-uns sont là, dans le rayon “Poche”, mais, à quelques exceptions près, le choix proposé obéit à un seul critère, le best-seller » (*id.*). Devant une femme qui la reconnaît à l'hypermarché, la narratrice remarque le jugement de cette lettrée sur l'hypermarché : « Elle est étonnée de me rencontrer ici, elle a horreur d'Auchan, elle n'y vient jamais. Je lui dis que moi j'y vais souvent, ça ne me déplaît pas. Nous nous quittons sur la promesse qu'elle m'enverra son livre » (*ibid.* : 45). La narratrice mentionne son malaise d'être repérée dans cet espace du quotidien, mais cet inconfort n'est pas le même que celui du personnage de l'écrivaine qui la reconnaît et qui est gênée de se trouver dans ce temple de la consommation perçu comme un non-lieu de la culture. Ce qui agace Ernaux est de devoir endosser une identité d'écrivaine dans un lieu de l'intime qui n'est pas celui du personnage narratrice de ses écrits : « Je ne m'habitue pas à entendre cette question [celle de savoir si elle est bien Annie Ernaux], comme si je devais endosser une fausse identité sans rien trahir de l'imposture » (*ibid.* : 44). L'hypermarché est montré comme étant dénué de culture, mais fréquenté par les producteurs de culture, contradiction à laquelle veut remédier ce journal.

Cela dit, si l'hypermarché ne constitue pas un espace de promotion vivante du littéraire par des interventions directes entre ses acteurs, l'ensemble du texte mesure la valeur de l'objet-livre qui s'y trouve. Les formes du littéraire les plus valorisées (livres, bandes

dessinées) apparaissent comme étant transgressives ou marginales. Lorsque la narratrice se réjouit de voir une femme et son enfant captivés par la lecture, elle remarque qu'ils le font

juste au-dessous du panneau d'interdiction de lire.

Celle-ci est enfreinte en toute sérénité dans l'espace des journaux, très fourni, mais *Le Monde* n'y est pas vendu le soir comme partout chez les marchands de journaux en Île-de-France, seulement le lendemain matin (*ibid.* : 45).

Le coin presse est sans cesse critiqué. Il ne vend pas *Le Monde* dès sa sortie en kiosque, rendant l'actualité adressée aux intellectuels plus ou moins désuète. Il efface aussi, comme dans l'extrait précédent, d'autres écritures moins éphémères et il s'impose massivement dans une instantanéité qui ne laisse pas le lecteur libre de lire vraiment : « Plus visible qu'auparavant mais aussi plus exposé. C'est maintenant une sorte de hall, large, très éclairé, avec les journaux et les magazines bien rangés le long des deux parois qui se font face. Aucune possibilité de s'asseoir [...]. Tout semble fait pour rendre l'endroit inhospitalier, dissuader de rester là, à feuilleter, lire. D'ailleurs, il n'y a personne » (*ibid.* : 54-55). L'attractivité du littéraire et de la lecture est donc exclue de cet espace qui sert à vendre massivement et uniformément, dessein que le lecteur peut attribuer à une démarche délibérée de la part des responsables de l'hypermarché qui ont pris la peine de réaménager ainsi l'espace dédié à la presse, de manière à le rendre dominant dans ce lieu. Les romans sont exposés en fonction de leur rentabilité puisque ne s'y trouvent que les dix meilleurs vendeurs, « comme s'il n'y avait que ces livres qu'il fallait lire, qu'ils soient forcément les meilleurs » (*ibid.* : 61). En somme, l'auteure critique l'imposition de lectures dont la valeur est attestée grossièrement par l'argument du poids de vente et elle souligne l'absence de représentation d'un groupe d'écrivains moins visibles. Sont relevées les « fictions dominantes » sur le littéraire et l'intelligibilité restreinte qu'elles donnent au concept de littérature pour la masse qui fréquente l'hypermarché. La différence entre ce « récit-imposé » et le « récit-exposé » (chapitre 3) reste subtile et j'admets que l'aménagement d'intérieur comme forme de récit a quelque chose de la visibilité conçue comme essentielle pour repérer la figure du « récit-exposé ». La différence réside dans l'organisation manifeste des éléments évocateurs exposés pour qu'un ordre interprétatif précis soit compris par tous avec le « récit-imposé ». Ici, la responsabilité de la signification globale appartient à l'énonciateur.

En outre, le récit numérique, tant dans le contexte littéraire que dans l'environnement de l'hypermarché, est encore présenté en fonction de la « fiction dominante » qui le rend intelligible, même si le récit de l'espace numérique apparaît au premier regard comme un récit de démocratisation sociale allant contre cette idée de domination. En effet, la collection « Raconter la vie » s'offre en format hybride et perçoit l'espace numérique comme celui d'une démocratisation des imaginaires sociaux permettant à tous de participer à rendre intelligibles une panoplie de récits intimes encore inconnus dans les milieux plus élitistes de l'édition papier. La collection « Raconter la vie », prise en charge par les Éditions du Seuil, est arrivée sur la scène littéraire en janvier 2014 et s'est éteinte en 2017. Elle a été conçue par Pierre Rosanvallon comme une communauté web¹⁵ dynamique, fondée sur une approche nouvelle de la publication qui formerait *Le Parlement des invisibles* (2014), espace interactif permettant de « faire sortir de l'ombre des existences et des lieux [pour] contribuer à rendre plus lisible la société d'aujourd'hui et aider les individus qui la composent à s'insérer dans une histoire collective¹⁶ ». À cet effet, la collection a créé une plateforme incluant deux espaces de parole, présentés sur le site avec le même *design*. D'un côté de la page d'accueil, à gauche, un hyperlien permet d'accéder aux récits de vie. Il s'agit de courts textes de moins de trente pages sur différents sujets, écrits par des auteurs qui ne sont pas littéraires. Plus d'une centaine de récits y figurent. La deuxième section se décline en deux supports médiatiques : la publication numérique et la publication en format papier. Les œuvres participent à une philosophie de l'accessibilité de la littérature, notamment par leur longueur maximale de quatre-vingt-seize pages et leur valeur marchande accessible de 5,90 euros en version papier et 2,90 euros en version *ebook*. Écrites par des intellectuels, des journalistes et des écrivains, elles cèdent également la parole à quelques profanes de l'écriture, comme

¹⁵ <http://raconterlavie.fr/> [consulté en ligne le 13 décembre 2014].

¹⁶ Les détails concernant la ligne éditoriale de la collection ont été pris sur le site de « Raconter la vie » à cette adresse : <http://raconterlavie.fr/projet/> (consulté en ligne le 13 décembre 2014). Le lien renvoie maintenant au projet « Raconter le travail », qui explique toujours l'idée du « Parlement des invisibles » et qui conserve la structure du premier projet : <http://raconterletravail.fr/projet/> (consulté en ligne le 15 janvier 2019).

Anthony (2014), auteur anonyme qui raconte son expérience d'ouvrier chômeur, ou Lou Kapikian (2014), secrétaire administrative qui déploie l'histoire de sa maladie.

La collection cherche ainsi à abolir les hiérarchies de genres ou de styles susceptibles d'être accentuées dans le processus éditorial traditionnel de l'institution littéraire, qui s'inscrit dans une logique de distinction (Bourdieu, 1992). Plusieurs activités virtuelles participent à cette impression d'une communauté démocratique, notamment par des structures interactionnelles et par la mise en scène de figures normalement écartées des représentations littéraires. Il est toutefois intéressant d'analyser la concrétisation du projet. La contrainte de pages associée à l'accessibilité de l'œuvre s'avère plus laxiste à partir de janvier 2015, passant de 96 à 112 pages. Les prix ont également grimpé, passant de 2,99 à 4,49 euros pour le livre numérique et de 5,90 à 7,90 euros pour la version papier. Les premiers auteurs (Sébastien Balibar, Pierre Rosanvallon, Guillaume Le Blanc et Rachid Santaki) alimentaient davantage la page associée à leur œuvre et leur profil d'auteur que les derniers, soit par l'interaction avec les lecteurs, soit en produisant des vidéos pour enrichir leur portrait, ou encore en ajoutant une bande-son pour accompagner leur récit. Ils interagissaient aussi en commentant les récits des autres et en créant une bibliothèque virtuelle qui suggérait leurs affinités sociales ou littéraires. Il est également possible de se demander qui, entre l'auteur et les responsables de l'édition, alimente les pages web puisque les reportages semblent provenir des mêmes sources et les documents sont souvent orientés par le regard sociologique des éditeurs. La maîtrise des outils proposés est très variable. La page de Fatima Diallo, par exemple, comporte très peu d'informations biographiques. Les interactions entre les lecteurs et les auteurs sont la plupart du temps unidirectionnelles : les lecteurs commentent les textes en ne recevant pas toujours de réponses.

Des affinités existent donc entre la démarche poétique d'Ernaux et le type d'effets discursifs qu'implique une publication numérique, notamment sa démocratisation de la parole, l'accessibilité économique des œuvres et la vitrine qu'elle offre pour différents visages de la société française. Par exemple, Emmanuel Souchier conçoit que la polyphonie d'une œuvre numérique est élargie par l'énonciation éditoriale, concept qui « renvoie à l'élaboration plurielle de l'objet textuel. Il annonce une théorie de l'énonciation

polyphonique du texte produite ou proférée par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre, et plus généralement de l'écrit » (1998 : 172). L'accroche du projet éditorial de « Raconter la vie » – « Le roman vrai de la société d'aujourd'hui. Soyez-en les personnages et les auteurs » –, connote, pour sa part, une démocratisation de l'imaginaire social qui se rattache à l'idée assez convenue qu'avance Maingueneau d'une « laïcisation de la création » (2004 : 83) avec la littérature numérique, pratiquée, lue, reconnue, diffusée et évaluée par toutes sortes d'acteurs, qu'ils soient professionnels ou profanes.

En contrepartie, *Regarde les lumières mon amour* adopte une vision plutôt négative des nouvelles technologies et des types de récits qu'elles produisent. La critique reste insensible à cette contradiction patente de l'œuvre s'inscrivant dans une collection hybride et critiquant en même temps l'espace numérique. Lorsque Pierre-Louis Fort et Violaine Houdart-Merot¹⁷ proposent aux auteurs de leur ouvrage collectif, *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture* (2015), une réflexion élargie sur *Regarde les lumières mon amour*, la moitié d'entre eux se prête au jeu en énonçant le titre et le projet de la collection, sans pour autant mentionner le caractère numérique de l'expérience. Seule Lyn Thomas aborde cet aspect du contexte éditorial : « En même temps, sa présence dans une série publiée en partie en ligne et exploitant efficacement les médias sociaux apporte une nouvelle médiatisation de l'œuvre ernausienne, publiée jusque-là avec quelques exceptions chez Gallimard, maison d'édition qui s'est montrée relativement réticente par rapport à l'Internet [...] » (dans Fort et Houdart-Merot, 2015 : 179). En plus de la remise en question de l'habileté de la collection à manier les médias sociaux, j'ai remarqué que Thomas souligne ce point sans lui donner beaucoup d'importance. Elle s'intéresse à la réception critique de l'œuvre par le biais de la presse écrite, de la radio, d'articles, mais elle n'examine pas la plateforme de la collection pour observer les commentaires et les interactions critiques avec le lectorat. Le dossier de presse inséré sur

¹⁷ Mes observations à propos du silence de la critique sur le caractère hybride de *Regarde les lumières mon amour* apparaissent également dans mon compte rendu de l'ouvrage collectif *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, disponible en ligne sur *Fabula* : <http://www.fabula.org/acta/document10052.php>.

la page du récit montre d'ailleurs que l'auteure – ou les agents de sa promotion – préconise un moyen plus institutionnel de mise en circulation sociale de l'œuvre, contre une approche plus interactive qu'aurait permis d'adopter le dispositif numérique. Sur la page dédiée au journal extime, la participation d'Ernaux se réduit à des médiums qu'elle a déjà intégrés dans le cadre de l'œuvre papier, notamment des photographies, ne donnant pas de plus-value au support numérique.

Je me suis alors demandé si la non-participation d'Ernaux à la plateforme de la collection « Raconter la vie » était un échec d'éditorialisation de son œuvre par l'auteure ou s'il s'agissait d'une stratégie narrative insistant sur le refus du dispositif numérique. Cette impression s'est d'ailleurs renforcée lorsque *Regarde les lumières mon amour* a été publié chez Gallimard l'année suivante, sans mention paratextuelle concernant le projet numérique. Alors que le projet de la collection voyait de nouvelles possibilités communicationnelles à partir de la plateforme web accueillant le « Parlement des invisibles », Ernaux représente dans son œuvre les différentes technologies comme renforçant l'isolement et la distinction sociale des consommateurs. Par exemple, elle transcrit en gras le panneau annonçant l'espace électronique, « **Nouvelles Techniques, Connectique** » (*ibid.* : 34), alors qu'elle expose de manière paradoxale l'attitude des vendeurs, qui n'incite pas à la connexion, puisqu'il s'agit de jeunes qui « forment une espèce d'aristocratie qui ne se prive pas d'adopter une certaine condescendance avec la clientèle, surtout les femmes » (*id.*). Les acteurs du champ des nouvelles technologies contrôlent un langage en apparence mystique pour la profane qu'elle est. Son malaise se lit chaque fois qu'elle décrit son passage aux bornes automatisées de paiement, où elle prend soin de se concentrer pour ne pas être repérée en tant qu'étrangère de ce système, situation qui dévoilerait des informations sur sa génération, voire sur son genre ou sa classe sociale, ce que j'explique au prochain paragraphe. Elle éprouve de la gêne à être observée en train d'appivoiser des dispositifs technologiques qu'elle ne maîtrise pas. Elle exprime « [p]ar un stupéfiant retournement, [que] c'est la machine qui paraît intelligente et les êtres humains bêtes » (*ibid.* : 58). Cette réflexion se présentait déjà dans *Les années* :

On pressentait que dans le temps d'une vie surgiraient des choses inimaginables auxquelles les gens s'habitueront comme ils l'avaient fait en si peu de temps pour le portable, l'ordinateur, l'IPod [*sic*] et le GPS. Ce qui troublait, c'était de ne pouvoir se représenter le mode de vie dans dix ans et encore moins nous-mêmes adaptés à des

technologies encore inconnues. (Est-ce qu'un jour on verrait dans le cerveau de l'homme toute son histoire imprimée, ce qu'il avait fait, dit, vu et entendu?) (Ernaux, 2013 : 221).

Encore ici, les avancées techniques concurrencent l'écriture de la mémoire et le souci de la trace à laisser pour la constitution de l'histoire. Cette compétition apparaît lorsqu'elle montre le rétrécissement des espaces consacrés aux livres et à la presse dans le grand centre commercial en remarquant pourtant que le rayon technologique « est un rayon fortement viril. Celui aussi où les vendeurs sont les plus nombreux, souvent désœuvrés. Il n'y en a qu'un à la librairie » (Ernaux, 2014a : 34).

De cette manière, la faible participation de l'auteure au processus d'éditorialisation en ligne, lorsqu'elle est analysée en regard de l'image négative qui est donnée des outils numériques dans le monde de l'œuvre, pourrait être lue comme la mise en scène performée du malaise d'Ernaux dans l'espace numérique et un rejet des dispositifs d'expression littéraire qui s'y jouent. Nous rencontrons par l'analyse des relations du texte avec son paratexte la figure d'une auteure qui, tout en cherchant une démocratisation de l'écriture par les thèmes et l'utilisation du langage, refuse le « récit-imposé », soit la fiction dominante, que la collectivité se raconte pour généraliser la démocratisation impliquée par l'ère numérique. En effet, la figure du récit numérique n'apparaît pas beaucoup à première vue dans *Regarde les lumières mon amour*, mais les contours d'un discours critique sur le sujet s'esquissent par les reproches formulés sur les nouvelles technologies numériques et le bris de l'échange communicationnel qu'elles impliquent. Par sa façon de traiter la commande, l'auteure fait apparaître la figure d'un récit numérique qui prend les traits du « récit-imposé ». Celui-ci s'impose dans un espace en fonction d'un discours, celui de la démocratisation sociale des idées, qui camoufle à son tour d'autres inégalités sociales qu'il participe à produire, notamment un certain âgisme et une vitesse de maîtrise de la technique qui n'appartiennent pas au mode de travail de l'écrivain imaginé par Ernaux.

Sur ce point, dans son ouvrage *Le temps présent* (2018) portant sur la construction narrative d'un rapport au temps chez les auteurs contemporains, Daniel Letendre observe qu'Ernaux valorise le temps propre au récit, lequel diffère fondamentalement de la temporalité vécue parce qu'il s'avère être un temps ralenti qui permet la nuance et la

valorisation de l'épaisseur des histoires plutôt que leur synthèse (2018 : 91-93). Plus loin, Letendre explique que cette conception longitudinale de la narratrice la fait apparaître en décalage avec ses contemporains qui croient se réinventer par des récits nouveaux, alors qu'ils dépendent d'une situation d'énonciation souvent générationnelle qui, au temps de leur énonciation, s'imposent et dominent :

Si, dans les segments consacrés aux photographies du « elle », la narratrice oriente sa description vers l'évolution de la conception du temps de la fillette à la grand-mère qu'elle est devenue, c'est plutôt ce qui n'a pas été dit [...] qui occupe les descriptions des repas de famille et le récit des événements qui ont ponctué la vie de sa génération : Shoah, luttes des femmes, avortements clandestins. La narratrice, précisément grâce à sa position constamment renouvelée de retrait par rapport au groupe qui selon elle s'accapare l'autorité de la parole, grâce à sa paratopie constitutive, identifie ces événements tus pour ensuite les rapporter dans son récit (*ibid.* : 136).

Dans cet ordre d'idées, le « récit-imposé » de l'histoire, celui qui se croit en droit d'être énoncé tel qu'il l'est sans préambule, apparaît sous une forme négative chez Ernaux.

Dans *Les années*, la narratrice récuse la transmission automatique de l'intelligibilité du « récit-inimposé » et l'autorité que sa passation d'une génération à l'autre lui accorde. Les récits collectifs mis en scène à travers leur performance par des individus qui endossent une voix personnelle au nom d'un point de vue collectif sont montrés comme inévitables :

la paysanne qui lâche un gros pet dans un compartiment de train où se trouvent des Allemands et proclame à la cantonade « si on peut pas leur dire on va leur faire sentir »
Sur fonds commun de faim et de peur, tout se racontait sur le mode du « nous » et du « on » (Ernaux, 2008 : 23).

La position de la narratrice et de tout énonciateur non-témoin apparaît en revanche comme illégitime, le « je » énonciateur ne pouvant plus se réclamer d'un point de vue collectif :

C'était un récit plein de morts et de violence, de destructions, narré avec une jubilation que semblait vouloir démentir par intervalles un « il ne faut plus jamais revoir ça », vibrant et solennel, suivi d'un silence, comme une mise en garde de l'adresse d'une instance obscure le remords d'une jouissance.

Mais ils ne parlaient que de ce qu'ils avaient vu, qui pouvait se revivre en mangeant et buvant. Ils n'avaient pas assez de talent ou de conviction pour parler de ce qu'ils savaient mais qu'ils n'avaient pas vu (*ibid.* : 24).

Est ici rendu visible le caractère médié et différé du récit de l'histoire fait par ceux qui en ont l'idée la plus intelligible, lesquels ne sont pourtant pas ceux qui l'ont vécue. Parler de la guerre des autres paraît plus intéressant que de raconter la leur. La narratrice suggère l'imperfection et l'imprécision de ces récits hérités lorsqu'elle note l'écoute plutôt distraite de ceux qui, plus tard, rapporteront à leur tour ces histoires : « Les enfants n'écoutaient pas et se dépêchaient de quitter la table. [...] Mais ils retenaient tout. À côté du temps fabuleux – dont ils n'ordonneraient pas avant longtemps les épisodes, la Débâcle, l'Exode, l'Occupation, le Débarquement, la Victoire – ils trouvaient terne celui, sans nom, où ils grandissaient » (*ibid.* : 25). Les témoins silencieux laissent place à ceux qui les suivent et qui miment avec maladresse un mode de connaissance plus « cultivé » de l'histoire qui provoque une perte de cette « autre » connaissance, plus intime et expérientielle. Les objets finissent par porter la connaissance des événements de l'histoire à la place des passeurs de parole : « De l'épopée flamboyante il ne restait que les traces grises et muettes des blockhaus au flanc des falaises, des monceaux de pierre à perte de vue dans les villes. Des objets rouillés, des carcasses de lit en ferraille tordue surgissaient des décombres » (*ibid.* : 26-27). La narratrice montre ainsi la perte d'un pan de l'histoire provoquée par le refus de l'inscrire dans un récit imprimé. En même temps, elle favorise le témoignage de son histoire vécue, celle non imprimée, mais inscrite en elle et transcrite dans le temps du récit et l'épaisseur qu'il permet.

Dans cet ordre d'idées, le témoignage offert par la narratrice ne s'associe pas non plus au « récit-imposé » qui a une intelligibilité officielle et impersonnelle. Des voix s'entremêlent et ne s'entendent pas et forment une cacophonie floue, très précisément ambiguë, où locuteurs et interlocuteurs se reconnaissent et se sentent interpellés et interpellant : « Dans la polyphonie bruyante des repas de fête, avant que surviennent les disputes et la fâcherie à mort, nous parvenait par bribes, entremêlé à celui de la guerre, l'autre grand récit, celui des origines » (*ibid.* : 28). Le « récit-imposé » formé par le récit historique appris à l'école sera opposé aux récits, plus sentis et montrés comme étant plus réalistes que ceux des manuels scolaires. C'est ainsi que ces « fictions dominantes » propagées dans les manuels officiels deviennent, chez Ernaux, des mythes, des formes imaginaires plutôt que des vérités : « Elles dessinaient des histoires sans événements personnels autres que les naissances, les mariages et les deuils, sans voyages en dehors du régiment dans une lointaine

ville de garnison, des existences occupées par le travail, sa dureté et son usure, les menaces de la boisson. L'école était un arrière-fond mythique, un bref âge d'or dont l'Instituteur avait été le dieu rude avec sa règle en fer pour taper sur les doigts » (*ibid.* : 29). La forme autoritaire de la violence physique de l'instituteur semble absurde ici, puisque ces savoirs à apprendre par cœur sont dessinés comme des mythes. D'ailleurs, la référence au mythe dans l'extrait précédent, avec l'usage du champ sémantique qui l'accompagne (« âge d'or », « dieu », « règle en fer »), reste dans l'image négative du « récit-imposé » qui abuse de la croyance sociale qu'on a de lui pour s'imposer comme un ordre légitime à investir. En effet, le mythe est cette histoire inventée, quoique tenace, qu'une collectivité se raconte pour mieux se comprendre et s'unir autour d'elle. Il impose notamment ses valeurs et ses leçons, persistant à travers le temps sous une forme un peu figée. Il reste que les figures du « récit-imposé » qui apparaissent à la narratrice comme des récits autoritaires non légitimes deviennent le moteur d'une création qui cherche à les réactualiser de manière plus flexible à travers des éléments formels qui refusent l'imposition d'une logique d'interprétation univoque, notamment par l'énumération, la liste et la succession non coordonnée d'observations.

Dans cette perspective, *Autobiographie de l'esprit* d'Élise Turcotte se décline comme un journal sur le processus de création, même si chacune de ses entrées constitue un chapitre à part entière, sans datation et composée de dessins, de photographies, de reproductions d'installation muséale, de poèmes et de récits. L'énoncé est enclenché par une formule stéréotypée qui ne ressemble pas aux œuvres de l'auteure qui interrogent la plupart du temps l'ordonnancement des histoires romanesques allant d'un début à une fin : « Par un chaud après-midi d'été, j'ouvre le cahier gris du Pensionnat de Demoiselles pour y relire les notes amassées au cours d'un séjour à Pointe-à-la-Croix » (Turcotte, 2013 : 13). L'amorce se rapproche ici de celle des récits de soi rétrospectifs plus traditionnels puisque l'écrivaine met en abyme les documents sur lesquels se construisent à la fois l'anamnèse et l'origine de l'écriture. La mise en scène d'une narratrice qui relit ses notes afin d'inspirer son écriture est une posture plutôt classique dans le récit autobiographique. Ses souvenirs d'enfance archivés ne seront toutefois pas intégrés à une narration continue ou à un fil chronologique et explicatif à partir de l'enfance. La « fiction dominante » associée à la manière de se raconter est donc en partie adoptée dans cet écrit de Turcotte et permet au lecteur de comprendre qu'il se trouve

dans le genre autobiographique. Une fois cette opération réussie, l'auteure a le loisir de nuancer la constitution du type et d'imaginer, avec la complicité du lecteur, une autre manière de conduire son récit de vocation.

Dans le premier cahier d'écriture représenté dans le récit, ce jeu générique s'accompagne de la mise en scène de connaissances disparates, sans lien direct avec la littérature, qui ont fait de l'écrivaine et de ses projets ce qu'ils sont : « J'ai accueilli dans le cahier des connaissances différentes sortes de pas d'animaux dans la neige. Puis le nom de photographes découverts et aimés » (*ibid.* : 13). L'auteure nomme « connaissances » des éléments de son environnement que l'enfant avait lus comme tel – « les pas d'animaux dans la neige » –, ainsi que tout ce qu'elle a pu retenir comme étant important à ce moment de sa vie. La figure de l'enfance sert dès lors à rendre légitime un « savoir » autre que celui du discours dominant et officiel. Or, le récit de soi est montré comme ne pouvant se réaliser que dans l'agencement ou la mise en contiguïté de ces « connaissances » intimes d'autrefois avec celles qui résonnent encore au temps présent de l'écriture et que l'auteure juge partageables avec une communauté de lecteurs. La figure du récit de l'enfant est comme l'envers de celle du « récit-imposé » et le lecteur comprend que, même si la narratrice puise dans certains traits stéréotypés du « récit autobiographique », son récit intime ne s'y limite pas strictement.

C'est ce qui advient de son utilisation des archives écrites, qui relèvent bien plus d'une sémantique de la trace – abordée pour définir le « récit-exposé » – que d'une sémantique de la preuve – laquelle se rattacherait au « récit-imposé » : « Jusque-là errante sur un vaste territoire, celui de l'écriture avant l'écriture, celui de la vision sentie du monde que je veux mettre en place, il me faut reconnaître quand il est temps de plonger à l'intérieur d'une expérience plus radicale. C'est une mécanique de nuit, un voyage à travers une ville inondée comme dans ma *Sombre ménagerie* [2002]; c'est la redécouverte de choses perdues et entêtées » (*ibid.* : 13-14). La démarche d'écriture intime de Turcotte ne se centre donc pas sur une explication de la venue à l'écriture de l'écrivaine, comme c'est le cas dans plusieurs récits de vocations (Gabrielle Roy, Jean-Paul Sartre, Nathalie Sarraute). Son récit laisse entrevoir la méthode d'une œuvre se rapprochant du palimpseste (Genette, 1982) : « enduire ma page d'une couche de noir profond, puis gratter la surface avec mes ongles jusqu'à ce que

naissent des motifs : signes, cicatrices, personnages, souvenirs, larmes, disparitions... autant de petites flammes parfois brûlantes, parfois silencieuses ou presque éteintes qui formeront ma partition » (Turcotte, 2013 : 14-15). L'auteure pratique donc une écriture de l'opacité, de laquelle seront retirées des couches jusqu'à ce que le récit soit rendu intelligible à la fois pour elle et autrui. Les auteures du corpus offrent tout de même des récits se voulant assez lisibles, même si l'ambiguïté plus manifeste de la figure du « récit-suggéré » y est davantage valorisée et qu'une part d'indiscernable y reste enfouie. Cette part indiscernable relève du caractère différé du récit puisque, une fois celui-ci publié, l'auteure n'est plus là pour le défendre ou l'expliquer, s'enfuyant dans la forêt comme le suggère Turcotte : « Je capture des morceaux de réalité, j'ajoute une couleur, puis je m'enfuis dans la forêt » (*ibid.* : 15).

À titre de contre-exemple, je détaillerais comment *Autobiographie de l'esprit* détourne ce qui aurait pu être une « fiction dominante », c'est-à-dire un récit de vocation de l'écrivain à la longue carrière qui vient asseoir la légitimité de sa démarche et qui la rend intelligible de manière dirigée pour orienter la perception qu'aura le lecteur de son récit comme de ceux qu'il a écrits avant son récit de vocation. D'abord, l'autorité narrative et vocationnelle est subvertie par le fait que la figure même de la littérature n'y est pas dominante. Turcotte exploite des formes d'expression artistique ou des savoirs qui s'éloignent à première vue de la littérature, comme les traces dans la neige qu'elle lit comme un langage animalier. Dans la section « Écrire », qui porte plus précisément sur le médium de l'écriture, l'auteure compare le lieu de l'écrit à une maison hospitalière qui accueille la parole : « Les mots des autres, les livres des autres, sont aussi les habitants de cette maison » (*ibid.* : 20-21). L'écriture devient un lieu confortable à investir plutôt qu'un endroit aride à conquérir pour s'accomplir. Se détournant alors d'une forme d'autorité recherchée par le récit de la venue à l'écriture, la narratrice retrace l'origine de son imaginaire littéraire à partir d'autres artistes ou d'autres producteurs de discours. Plus encore, ce sont les autres arts qui se montrent hospitaliers devant l'écriture et qui lui permettent d'expliquer son fonctionnement. Dans l'entrée « Danse en forêt », l'auteure compare la rédaction littéraire à une danse, dont la gestuelle reste difficile à orienter, mais qui, à force de répétitions, devient le mouvement d'une intransquillité confortable : « C'est ainsi que la résistance s'est peu à peu révélée être ma manière de travailler. [...] C'est peut-être cela danser; danser en forêt » (*ibid.* : 24). Cette

métaphore de l'écriture par la danse est d'ailleurs puisée dans l'imagerie d'un texte philosophique de Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, directement cité : « *la démesure elle-même ne se forme, ne se développe, ne se chantourne sur elle-même, comme un ornement architectural, que pour, subitement, laisser être l'arrière-fond, l'espace, l'absence, le silence, le retrait du danseur dans l'obscurité*¹⁸ » (*id.*). Turcotte mobilise ce texte en raison de sa vision, qui fait côtoyer l'expression artistique de l'écrit avec celle des autres arts et des domaines de la pensée, comme la philosophie, la danse, la musique, le dessin, la photographie, l'installation et le montage, autant de manifestations expressives qui trouvent leur place au sein de l'œuvre et qui font réfléchir l'auteure sur sa propre démarche. Dans ce mouvement, elle ramène la littérature au même plan que d'autres arts ou discours.

Cette comparaison de l'œuvre à la maison fait penser à l'essai *La vie habitable* (2014) de Véronique Côté, publié l'année suivante. Côté invite d'autres auteurs à se prononcer sur la question de la place et de l'importance de la création dans la société québécoise actuelle à travers des sections qui consistent en des entretiens avec eux. Ces auteurs pratiquent différents genres littéraires, mais ils proviennent également de divers milieux et disciplines, tels que la politique (Catherine Dorion), la philosophie (Daniel Weinstock), l'anthropologie (Serge Bouchard) ou la psychologie (Cécile El Mehdi). Le fil conducteur reste le caractère concret de l'incidence que peut avoir la création poétique et le type de parole qu'elle permet dans le monde d'aujourd'hui. Quant à *Autobiographie de l'esprit*, il détourne la « fiction dominante » du récit d'écriture en allant encore plus loin puisque l'auteure accueille d'autres formes d'arts pour réfléchir à sa pratique du scriptible. Elle pousse l'audace jusqu'à intégrer la représentation visuelle de ces arts dans l'œuvre sans leur donner de fonction illustrative, comme les illustrations qui appuient les textes dans *La vie habitable*, faisant ainsi apparaître une partition (Turcotte, 2013 : 60), un dessin de sirène tracée par sa fille (*ibid.* : 186), des œuvres visuelles empruntant différentes techniques (dessin, gouaches, bâtons d'huile, installation, impression numérique sur papier photo, huile sur toile, photographie) et des

¹⁸ Cette citation se trouve en italique dans l'œuvre de Turcotte et reprend fidèlement cette œuvre : Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 18-19.

expositions immortalisées sur photographie. Ce qui crée un discours sur la création est la diversité des techniques employées par les artistes visuels, renvoyant aux multiples moyens d'expression d'un même type d'art – ici l'art visuel, qui pourrait aussi bien être la littérature.

La section « Un album » d'*Autobiographie de l'esprit* est significative à ce sujet. Malgré son titre, une déconstruction des qualités de l'album – disparate, inorganisé, chronologique, personnel, visuel – est amenée par la structure et la progression de la section. D'abord, apparaissent des portraits écrits par Turcotte dont il est difficile de déterminer s'ils continuent la section précédente (« Voir »). Cette sous-partie a bel et bien un titre, « Un album », mais celui-ci n'est pas centré sur la page blanche comme les autres titres de section. Contrairement aux autres, il est aussi mis en caractères gras. De plus, l'album relève du « visible » et appelle à une lecture de l'hétéroclite. Décontextualisées de leur lieu d'exposition, ces œuvres visuelles ne se rattachent pas non plus à un ensemble de pratiques « dominantes » qui lui sont contemporaines et qui lui donneraient une forme d'intelligibilité supplémentaire, d'autant plus qu'elles se retrouvent dans une œuvre portant d'abord sur l'écriture et adressée à un public plus littéraire qu'historien de l'art. Dans son ensemble, ce récit ressemble beaucoup plus au « récit-exposé » qu'au récit de vocation traditionnellement plus directif dans sa narration. En effet, le sujet est toujours difficile à identifier et pourrait être interprété de multiples façons. Le récit reconstruit dépend plus de la narrativisation de l'ensemble par le lecteur que du dessein de l'auteure, même si, en réalité, celle-ci cherche à produire ce type de relation interprétative avec son lecteur.

La disposition des images dans le livre illustre ce fonctionnement hétéroclite de la signification et de l'interprétation et la déhiérarchisation des moyens expressifs. Apparaît d'abord la reproduction de l'huile sur toile *Rembrandt in New York* (*ibid.* : 149). Il y est représenté une pièce qui ressemble au couloir d'un hôtel. Tout au fond, décentrée, est accrochée une toile de Rembrandt qu'évoque déjà le titre. Le sujet est-il l'insertion d'une œuvre dans un milieu de vie qui la transporte des années plus tard sur un autre continent et dans le lieu ordinaire et fréquenté d'un couloir? Ou encore, est-il plutôt celui du capital culturel qui se lit dans un espace quotidien en raison de la valeur des œuvres qui y sont affichées? Cette œuvre est la seule à ne pas être associée à un vers sur la page de gauche. À

la suite de cette partie, les vers orientent une lecture des images en les insérant dans une série semblable au poème, comme si l'image se rapprochait de l'expression verbale. Le lecteur progresse donc dans la compréhension du fonctionnement de la parole à travers divers moyens, passant de l'imagerie à son écriture. À cet effet, la dernière image utilise les moyens visuels expressifs du dessin et de l'écriture, puisque des mots apparaissent dans la composition de l'œuvre. Il s'agit du dessin *Le grand ménage* d'Élise Palardy, fait avec des « [b]âtons à l'huile et crayons sur Mylar » (*ibid.* : 159). L'œuvre suggère la possibilité d'enrichir les moyens expressifs des arts visuels et de l'écriture en les combinant.

Figure 5 – *Le grand ménage* d'Élise Palardy



ÉLISE PALARDY
Le grand ménage, 2010
Bâtons à l'huile et crayons sur Mylar
Photo : Guy L'Heureux

Source : Élise Palardy, *Le grand ménage*, reproduit dans Élise Turcotte, *Autobiographie de l'esprit*, Montréal, La Mèche (L'Ouvroir), 2013, p. 159.

Ce qui laisse lire davantage un « récit-suggéré » qu'un « récit-exposé » est justement une certaine direction interprétative repérable en regard de l'ensemble, même si la reconstruction de ce sens appartient aussi à l'interprète, comme pour le « récit-exposé ». Sur ce point, la manière d'introduire peu à peu des œuvres visuelles intégrant de plus en plus l'écriture prépare à la partie suivante d'*Autobiographie de l'esprit*, strictement en prose. Cette partie ne porte pas de titre et semble pouvoir être liée à la précédente, même si son organisation s'avère différente. La narratrice développe le thème de l'incommunicabilité du monde visible qui l'entoure et l'inspire, forme de « récit-exposé » qui tarde à se rendre intelligible, refusant de le faire complètement :

Et j'ai vu aussi, en lisant bien le présent, le départ du petit garçon qui ne voit déjà presque plus. Cela, je ne te le dis pas.

Je te montre plutôt la liste des matériaux :

Cailloux	Calendrier
Os de boucherie	Pâte dentifrice
Tissu	Boîtes de conserve
Cuir	Ficelles
Coquillage	Fil
Suc de pétales	Parapluie
Feuilles écrasées	Ventilateur
Papier d'emballage	

Nous marchons en silence (*ibid.* : 170).

Dans cet extrait, comme dans l'organisation d'ensemble de cette partie, un « récit-imposé » se devine par son contournement par Turcotte, qui cherche les frontières du dicible, de ce qui se montre sans se dire, voire de ce qui dans l'écriture s'expose par l'énonciation sans être rendu intelligible par l'énoncé. Du point de vue énonciatif, ce qui promettait d'ailleurs d'être un type de récit de vocation échappe même parfois à la catégorie du récit tant la forme de l'œuvre est surprenante, hétéroclite, plurivocale et plurimédiatique.

En bref, c'est sous le couvert d'une « fiction dominante », globalement partagée et comprise par une collectivité à travers des préconçus interprétatifs, que la figure du « récit-imposé » apparaît le plus souvent dans les œuvres du corpus, même lorsque c'est en tentant d'échapper à cette forme qu'elle devient évidente pour le lecteur. Même si la littérature est

plus souvent montrée sous le signe de son ambiguïté artistique, elle est aussi présentée comme pouvant appartenir au « récit-imposé », notamment lorsqu'elle se maintient dans des formes ou des thèmes qui lui assurent d'être rendue signifiante dans l'espace social. Cette signifiante n'est pas l'objet de la critique dans les univers textuels, mais c'est son imposition contre d'autres modes d'expression plus symboliques ou ambigus qui semble contestée. Les œuvres semblent aussi déplorer la domination consensuelle de l'écriture sur d'autres formes d'art qui arriveraient pourtant aussi à signifier d'une manière analogue à travers les codes de la représentation. La critique porte donc surtout sur l'adhésion aveugle des énonciateurs ou des énonciataires à cette « fiction dominante » de l'écrit qu'ils reproduisent sans s'interroger sur le maintien de sa pertinence dans le contexte qui est le leur.

Le savant et le mimétique : l'illusoire autorité du « récit-imposé »

Dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul, la figure du « récit-imposé » se rapporte aussi aux grands récits appris à l'école et au sein d'institutions reconnues comme étant celles du savoir ainsi qu'aux récits qui découlent d'un consensus social relevant de l'évidence. Les narratrices jaugent leurs récits à l'aune de ces récits imposés de manière autoritaire sous le couvert d'un partage collectif de génération en génération. C'est la part d'ambiguïté oubliée de ces récits que les narratrices interrogent en pointant du doigt l'incapacité de plusieurs à remonter le fil de leur transmission jusqu'à la conception. Apparaît alors le caractère artificiel de plusieurs récits conçus de manière essentialiste et globalisante.

L'ensemble des œuvres de Bugul met en scène le refus et la contestation des récits appris en contexte scolaire. Ce type de récit savant se dessine comme un savoir partagé sous la forme d'une vérité et celui qui l'énonce obtient une autorité narrative qu'il ne faut plus prouver puisqu'elle se légitime par le seul fait de se retrouver dans un manuel scolaire ou dans un corpus reconnu par une institution d'apprentissage. L'œuvre littéraire elle-même se voit objectivée par ces manuels qui érigent ses canons sans que les lecteurs ne soient certains de comprendre ce qui donne un statut immuable à certaines œuvres transmises à travers le temps en contexte scolaire. Les narratrices se réclament tout de même d'un type de savoir encyclopédique sur le littéraire, savoir qui les personnifie et les distingue. Dans *Cacophonie*, les classiques de la littérature ne manquent pas d'être nommés tout en étant insérés dans des

contextes qui font douter du sérieux que leur accorde la narratrice. C'est le cas de *Discours sur le Colonialisme* d'Aimé Césaire, que lit Sali dans la salle de bain, lieu de l'intimité :

Elle prit du thé vert, en relisant des pages de *Discours sur le Colonialisme* d'Aimé Césaire. Après avoir avalé une gorgée du breuvage chaud, elle se leva et alla s'asseoir sur la chaise anglaise, sans en avoir vraiment envie. La salle de bain était spacieuse et le plafond peint en bleu était fissuré. En période de pluies, quelques gouttes d'eau en tombaient. Là, assise sur la chaise anglaise, un filet d'urine coula mais elle y resta un moment, perdue dans ses pensées éparses (Bugul, 2014 : 17).

L'œuvre de Césaire fait donc partie prenante de la vie intime du personnage de Sali et la narratrice tient à le mentionner, mais le lecteur se demande avec raison pourquoi, si elle n'a pas envie d'uriner de manière pressante, Sali s'oblige-t-elle à quitter sa lecture pour combler ce besoin pourtant absent que suggère le seul « filet d'urine » qui coula. Elle ne revient plus sur sa lecture puisqu'elle pourchasse ensuite un cafard. Les œuvres reconnues descendent ainsi de leur piédestal et sont réinsérées dans l'espace intime et quotidien de leurs lecteurs.

Cette connaissance des œuvres et des savoirs étrangers appris à l'école est montrée comme le facteur premier du sentiment d'étrangeté des protagonistes. Dans *Cacophonie*, l'école étrangère sert de guide dans l'enfance de Sali qui est laissée à elle-même : « Sali se détourna d'autres modes de vie et de pensée et plongea directement dans les eaux tumultueuses de l'école étrangère. Elle s'y jeta violemment, sa tête se fendit en deux et d'autres valeurs s'y enfoncèrent et l'éloignèrent à jamais de ce lieu, de ces gens, de tout un univers dont elle fut à jamais exclue » (*ibid.* : 35). Les savoirs acquis à l'école forment, pour la narratrice, des valeurs qui s'ancrent dans la vie de ceux qui les apprennent et qui ne peuvent dès lors plus appartenir, comme avant, à un groupe moins instruit. Ce ne sont pas ces connaissances que le personnage de Sali critique, mais toute la parade qui s'ensuit pour être socialement reconnu dans la classe des gens cultivés, parade qui rend le savoir plus esthétique qu'éthique. Par une forme de discours indirect libre, la narratrice réfléchit avec Sali à la provenance de l'apprentissage des codes du paraître qui accompagnent les savoirs et qui les valident aux yeux d'autrui dans l'espace social : « Où avaient-ils appris tout cela? Y avait-il des manuels spécialisés? Il fallait avoir une certaine allure : des habits de luxe, un gros ventre, de grosses fesses, des poignets alourdis de bracelets et des doigts bagués du pouce à l'auriculaire ou alors, être "dipité" » (*ibid.* : 38). Ce jeu des apparences rend impossible une

communication interpersonnelle limpide et oblige le locuteur à masquer ses propos par une performance liée aux appareils du savoir : « Ils ignoraient qu'elle était prisonnière de ses apparences, alors qu'eux étaient prisonniers de leurs certitudes et de leurs réalités » (*id.*). Il se crée ainsi une corrélation douteuse entre l'acquisition des savoirs, les certitudes qu'ils fondent chez les individus et le jeu du paraître qu'ils autorisent et qui finit par devenir reproductible sans que les savoirs en tant que tels ne soient bien intégrés et retransmis.

La fonction sociale même du savoir se voit dénaturée dans les œuvres de Ken Bugul. D'abord outil de libération du colonisé pour contrecarrer les arguments d'un colonisateur qui justifie ses actes de domination par son soi-disant savoir supérieur, le savoir acquis creuse ensuite les disparités sociales puisque celui qui l'obtient cherche à son tour à dominer en tant qu'intellectuel : « Il y avait aussi le club des idéologues inamovibles. Mais pour les pauvres et les nouvelles générations, à quoi servaient les idées sur ce continent clair-obscur? Les mangeait-on? Les portait-on? Les buvait-on? » (*ibid.* : 39) Est ici montré le savoir accessoire dont se parent les personnages devant les plus démunis pour justifier leur supériorité en des termes acceptables. Par son ton ironique, la narratrice entend d'ailleurs que ce type de savoir n'entre plus en écho avec le contexte social dans lequel il est valorisé. Le décalage se lit davantage lorsqu'elle prend une tonalité argumentative là où son statut de narratrice omnisciente devrait la garder d'émettre ses considérations sur l'histoire racontée :

Il fallait vraiment être fou pour avoir encore des idées sur ce continent clair-obscur!

[...]

Qu'est-ce que les idées avaient apporté à ces peuples?

Guerres civiles. Coups d'État sanglants, dictatures.

Écarts de conduite, mauvaise gouvernance.

Détournements, corruption, trahisons.

Égarements, monarchies absolues.

Ivoirité, Sénégalité.

Et de nos jours, de nouvelles idées, bon chic bon genre, étaient apparues, des idées pour promouvoir l'éthique et la bonne morale, la qualité de la vie par la préservation de l'environnement, des idées altruistes qui ne résolvaient pas les problèmes du continent clair-obscur (*ibid.* : 39).

La figure du « récit-imposé » ici ne découle pas de l'énumération de ces savoirs, laquelle relève à peine du narratif. Cette figure se dégage plutôt de la fiction théâtrale qui rend

intelligible le récit d'une supériorité intellectuelle que s'attribue celui qui performe mieux que les autres les mimiques associées au personnage du savant : la maîtrise des savoirs transmis de génération en génération, l'intériorisation d'un appareillage critique distinctif souvent déconnecté des réalités sociales et l'autorité narrative que sa gestuelle inspire dans une collectivité en fonction de ses paradigmes. Dans les œuvres de Bugul, le récit du savoir implique la mise en scène d'un groupe qui s'expose comme étant autoritaire et dominant sur autrui par le savoir qu'il s'approprie au détriment d'un ensemble social plus vaste qu'il discrédite par le statut de connaissant qu'il a intérêt à mettre en scène.

Dans *Cacophonie*, le personnage du chauffeur de taxi est construit comme la métaphore d'une mise en scène individuelle des savoirs acquis justifiant les avantages qu'il s'attribue. Lorsqu'elle sort de l'avion, Sali est accaparée par cet homme qui s'octroie le privilège de la reconduire chez elle, comme s'il allait de soi qu'il y soit autorisé :

Il se targuait d'être né dans le pays d'origine de Sali où son père avait travaillé dans l'administration coloniale. Il portait une chaîne dorée au cou et malgré l'uniforme, il se croyait différent des autres. Pour ce porteur, un voyageur était quelqu'un qui faisait partie de l'élite et lui, le numéro 55, il aimait traiter avec l'élite pour en tirer quelque chose, non pas au point de vue matériel, mais une familiarité, une proximité (*ibid.* : 33).

Puisque Sali revient d'Europe, le *taximan* l'associe à une classe supérieure dont il mime la richesse matérielle et il s'agit, pour lui, d'une manière de se démarquer des autres *taximen* qui portent le même uniforme. Pour ressembler à la classe de ceux qui ont une certaine éducation, il se prend à reproduire le résultat de cette éducation, soit les apparences de richesse qui permettent de reconnaître un passé intellectuel. Ce qui est caricaturé ici par la narratrice est le fait que, des savoirs acquis par la rude éducation, ne ressort finalement qu'un « récit-exposé », c'est-à-dire la mise en scène d'un statut supérieur reproduit pour se détacher des autres. Prenant son jeu très au sérieux, le *taximan* finit par reconduire Sali chez elle, alors que son attitude de domination la dégoûte. La narratrice se moque : « L'habit ne fait pas le moine dit-on, ici il le faisait » (*ibid.* : 44). Celui qui cherche la familiarité par ces simagrées est donc le contraire de Sali, qui se sent étrangère à ceux qui ont besoin de mettre en scène leur statut jusqu'à oublier ce qui a conduit aux apparences, c'est-à-dire l'éducation, les savoirs, les expériences et ce qu'ils permettent : le bon jugement, la tolérance, la nuance, etc.

Dans cet ordre d'idées, la figure plus précise du récit appris en contexte scolaire est, chez Bugul, comme une forme de « récit-imposé » extrêmement situé et maîtrisé par une minorité qui s'en sert pour dominer ceux qui les entourent. Dès le premier roman, *Le baobab fou*, le personnage autobiographique, appelé Ken, part en Europe dans sa vingtaine afin d'expérimenter ce qu'elle a appris dans les livres scolaires, cherchant une forme d'assise à ce qui l'a distinguée des autres femmes pendant sa jeunesse : son éducation européenne. Quittant pour la Belgique afin d'y poursuivre des études supérieures en lettres, elle se rend compte du décalage entre son sentiment de connaissance de l'Europe et l'expérience de déroute qu'elle y vit. Par exemple, la narratrice explique le malaise du personnage lorsqu'elle arrive dans sa chambre et est exposée à une croix avec le Christ cloué dessus : « Je n'ai jamais compris pourquoi dans la religion catholique, les saints étaient représentés dans des tenues indécentes. Le torse du Christ, son ventre, ses cuisses sèchement musclées » (Bugul, 1982 : 42). Tout de suite après, la narratrice affirme l'objectif de son exil : « Aller vérifier tout ce que pendant vingt ans, j'avais appris, assimilé, compris, exécuté » (*id.*). Les références à ce qu'elle a appris dans ses années de jeunesse rappellent sans cesse que ses schèmes d'intelligibilité du monde proviennent grandement des récits enseignés à l'école :

Nous parlions des problèmes de la femme en cette seconde moitié du vingtième siècle. Je fréquentais de moins en moins mes compatriotes. J'étais souvent avec les Blancs; je discutais mieux avec eux, je comprenais leur langage. Pendant vingt ans je n'avais appris que leurs pensées et leurs émotions. Je pensais m'amuser avec eux, mais en fait j'étais plus frustrée encore : je m'identifiais en eux, ils ne s'identifiaient pas en moi.

De plus en plus je me rendais compte que je jouais un jeu avec le Blanc (*ibid.* : 67).

L'éducation est ainsi montrée comme une empreinte rendant intelligible une certaine vision du monde qui ne va pourtant pas de soi et qui dépend des règles apprises.

Tout chez le personnage de Ken est montré par la narratrice comme découlant d'une forme d'éducation qui en contredit une autre. En effet, elle mentionne à plusieurs reprises la remontée en force de l'éducation traditionnelle qu'elle a reçue et qui lui fait sentir son état d'étrangère dans le climat européen qu'elle pressentait pourtant comme étant familier au départ : « par moments, l'éducation référentielle, la tradition, reprenaient le dessus et j'étais tiraillée, déchirée » (*ibid.* : 71). Elle note également les courants intellectuels desquels le

personnage se distancie au contact des Européens qui les ont validés en fonction de leurs propres intérêts, souvent inconséquents avec d'autres. C'est le cas de l'« idée de négritude que le Blanc noya dans l'embryon sous ses applaudissements » (*ibid.* : 88-89). Plus loin, la narratrice explique ceci : « Nous n'arrivions pas à trouver une formule propre pour nous affranchir. Nous suivions le même procédé que l'Europe alors que nous ne vivions pas les mêmes réalités; nous n'avions pas vécu le même processus historique, culturel, social, émotionnel » (*ibid.* : 89). Elle termine en affirmant ceci : « J'aimais de l'Occident l'identification qu'elle m'imposait et la justification que je devais en donner allait jusqu'au renoncement total à mes réalités profondes » (*ibid.* : 142). Le monopole de l'intelligibilité du « récit-imposé » par l'énonciateur européen est habilement renversé par la narratrice qui montre que l'intériorisation et la performance de ce savoir au quotidien étaient moins problématiques lors de son enfance sénégalaise qu'en Europe, lieu où elle expérimente plutôt – au nom de la liberté –, la déraison, l'excès et l'inexplicable : avortement, prise de drogues, relations sexuelles multiples, homosexualité, prostitution et tentative de suicide. Le personnage comprend à quel point sa vie sociale européenne est construite sur le pilier des apparences : « Combien je les trouvais prétentieux! Ils semblaient avoir saisi, alors qu'en réalité ils n'avaient rien saisi des bouleversements de l'homme noir. Subjugués par eux-mêmes, ils transposaient des situations non vécues. Pourquoi jouaient-ils à avoir compris? Ils n'avaient pas non plus le sens de savoir écouter sans interpréter » (*ibid.* : 103).

L'école n'apparaît pas seulement négativement dans ces deux œuvres de Bugul puisqu'apprendre différents savoirs calme l'enfant qui ne trouve pas de guide depuis que sa mère l'a quittée. C'est plutôt le mode de transmission de ce savoir qui est vu d'un mauvais œil, puisque celui-ci prétend être la voie la plus légitime pour imposer sa lecture du monde contre des expériences intimes qui éclaireraient parfois mieux les phénomènes concernés. Lorsqu'ils sont trop rigides quant à la conviction de leur légitimité, les savoirs appris sont montrés comme des appareils fondant des distinctions sociales qui, en fin de compte, ne justifient en rien les comportements adoptés par les individus. Dans *Cacophonie*, la narratrice revient sur l'inadéquation des « récits-imposés » puisés dans les livres et retenus par les enfants, ceux-ci étant contredits par l'expérience ou inapplicables dans certaines conditions :

Ce fut dans les livres qu'elle chercha à comprendre, mais le sens qu'elle attendait de ce sang ne s'y trouvait pas. Sali ne savait s'identifier ni par rapport à des origines ni, avec l'apparition des menstrues, par rapport à sa condition de femme : la notion lui avait échappé à jamais. Pourquoi sa mère ne lui avait-elle pas parlé de sang? Les liens de sang, le sang des menstrues, le sang dans lequel les enfants naissent, le sang des bêtes sacrifiées, le sang de la virginité. Elle n'était pas préparée pour un destin de femme dont elle ignorait les enjeux (Bugul, 2014 : 58-59).

Toutes les formes de médiations des histoires que Sali rencontre en dehors de celles qui proviennent du témoignage d'un fait vécu sont montrées comme des spectacles montés de toutes pièces et comme une forme de prison des apparences pour l'individu touché par elles.

Sali situe l'origine de son sentiment d'emprisonnement dans sa participation aux mouvements de révolte fondés sur des idées intellectuelles des années 1960, mouvement visant la libération et provoquant plutôt l'inverse chez elle : « c'était dans les années soixante qu'elle avait commencé son propre enfermement, plus précisément à partir de mai mille neuf cent soixante-huit, pas celui des Européens, mais celui qui avait coïncidé avec les mouvements de révolte de la jeunesse de son pays d'origine. Cette révolte avait été violemment réprimée par les prétendus intellectuels qui dirigeaient le pays » (*ibid.* : 74). Sali a réagi à la défaite des révoltes des intellectuels « en se réfugiant dans la métaphysique et en s'accrochant fébrilement à tout, avec désespoir. Elle fut condamnée par coutume » (*ibid.* : 75). Même si les savoirs intellectuels et le sens qu'ils peuvent donner à une existence individuelle sont souvent montrés sous le signe d'une forme de survie et de protection contre l'absurdité d'un monde violent ou totalitaire, c'est l'accoutumance par lequel ils s'imposent pour créer un récit unitaire et collectif qui est critiquée. La confiance que portait Sali dans sa jeunesse aux récits puisés dans les livres est sans cesse remémorée par la narratrice, qui avance avec le recul du temps que ce havre de paix occasionne de la tourmente et fonde des idéaux personnels impossibles à réaliser pour ce personnage vieillissant : « Elle s'était réfugiée dans la lecture et avait appris beaucoup de choses sur ce qui se passait ailleurs, avec des gens dont elle partageait les idées et auxquels elle s'identifiait presque, ou du moins à qui elle voulait ressembler. Elle se sentait même parfois l'âme slave lorsque des personnages romanesques, tourmentés et romantiques, lui semblaient proches » (*id.*). Devant tous ces possibles qui s'ouvraient à elle par les récits appris dans les livres, la narratrice demande ceci : « Comment, alors, s'était-elle retrouvée dans cette farce? Elle n'en voulait à personne.

Elle était une victime consentante. Elle avait voulu faire partie des clubs¹⁹ et être cooptée par eux. Des clubs qu'elle avait intégrés pour une survie de façade, de représentation, de circonstance, et par suivisme, jusque dans la démarche, l'accent, le blocage des pets qui remontaient parfois jusqu'à l'estomac » (*ibid.* : 79).

Ken Bugul organise *Cacophonie* selon une forme de progression qui met en évidence le statut autoritaire attribué aux propos des intellectuels ou des artistes, tout en montrant combien leurs acceptions sont différentes d'un groupe social à un autre. C'est ainsi que la narratrice de *Cacophonie* fait entendre, en discours direct, la parole des membres d'un des groupes d'appartenance de Sali : « Nous allons t'isoler et tu ne pourras plus redevenir toi-même. C'est écrit dans le règlement intérieur. Les clubs n'offrent que des cartes à vie. Tu ne peux pas quitter les clubs, même si tu t'y sens mal. Tu dois continuer à jouer » (*ibid.* : 80). L'exigence de la démarche intellectuelle est ainsi montrée comme réductrice pour le personnage puisqu'elle impose une logique rationnelle par laquelle rendre compte de son histoire, de ses choix personnels et de ses gestes, alors que Sali voudrait la liberté non pas seulement d'exprimer ses idées, mais aussi de les relater comme bon lui semble. Son objectif n'est pas d'assurer son autorité narrative sur le contenu, d'autant plus qu'elle refuse d'écarter le domaine des croyances dans l'expression de sa vie intime : « Elle était épuisée d'avoir à se justifier ou à s'expliquer en se référant à une démarche ou à un processus lié à la naissance, l'éducation, le choix ou le club. Pour elle, croire en Dieu s'était imposé au plus profond d'elle-même, avec une enivrante brutalité et évidence » (*ibid.* : 100). La narratrice mentionne bien que le rapport communicationnel que veut établir Sali avec l'autre n'en est pas un d'autorité : « Ce n'était plus un rapport de force, c'était une intimité, une proximité, une union » (*ibid.* : 100-101). Le fait de devoir cacher des parties de soi pour être admise dans un

¹⁹ Dans *Cacophonie*, la narratrice utilise le terme « clubs » pour représenter des regroupements fermés autour d'intérêts ou d'idéologies précises. Ils seraient difficiles à intégrer et ils demanderaient à leurs membres une fidélité qui consiste à ne pas en fréquenter d'autres et à rester affiliés à eux pour la vie.

groupe lui paraît contradictoire puisqu'il s'agit d'un rapport qui ne favorise pas la relation interpersonnelle à l'origine même de la formation d'un rassemblement.

Le refus d'un discours non militant sur la religion par les intellectuels est mis en scène par Bugul dès *Riwan ou le chemin de sable* et il revient sans cesse dans *Cacophonie*. Les histoires mobilisées par les discours politiques ou intellectuels sur la religion se rapprochent du « récit-imposé » puisqu'elles imposent la validité du point de vue intellectuel contre celui qu'il serait possible de recueillir dans un récit de témoignage sur la question. Ce dernier est produit par Sali et constitue en effet un contre-discours sur les idées reçues sur la polygamie dans les milieux intellectuels : « Quant à la polygamie, les femmes du continent clair-obscur s'en soucient peu actuellement. Il y a beaucoup de divorces et de plus en plus de femmes chefs de famille. Pour elles, les hommes ne sont plus une obsession, ce qui compte, ce sont les enfants » (*ibid.* : 111). Lorsque Sali tient ce discours devant ses hôtes artistes et intellectuels militants, ceux-ci sont mis en scène comme s'ennuyant. Ils perdent ainsi leur intérêt lorsqu'elle donne son opinion non dramatisée sur la situation des femmes qu'elle connaît afin de dire autre chose de la polygamie que ce qui répète les discours clichés qui la dépeignent négativement dans les sphères intellectuelles et occidentalisées. Ses hôtes interrompent d'ailleurs son témoignage, comme si plus elle s'éloignait de l'intellectualisation de la polygamie, moins le public se sentait concerné. Selon cette mise en scène, la parole intime ne puise sa valeur collective que lorsqu'elle est idéalisée, impersonnalisée et transmissible à travers un médium de masse qui impose une image forte et sensationnaliste. La narratrice ne manque pas de remarquer que le fait divers, quant à lui, est autorisé à formuler des histoires intimes sur la polygamie et elle note la grande réceptivité des énonciataires : « Et les gens criaient en écoutant ces faits divers qui, tous les jours, étaient déversés les uns plus succulents que les autres » (*ibid.* : 113). Les récits entendus par tous et consommés massivement s'apparentent donc au « récit-imposé » en adoptant une figure d'autorité qui amoindrit la valeur des témoignages plus personnels.

Le personnage vient à observer un monde constitué de récits impersonnels que l'individu tente tant bien que mal de s'approprier, sans jamais les lier à son histoire personnelle : « Le monde qu'elle avait confectionné avec toutes les pièces fabriquées,

détachées ou bricolées, pour jouer à cache-cache avec elle-même, s'écroula devant elle et sur elle. Elle avait vécu sous le couvert d'idées autres, à travers les idées des autres et, aujourd'hui, dans cette rue qui l'avait enfermée [...], elle réalisait que finalement elle était passée à travers elle-même comme dans une passoire » (*ibid.* : 153). À la fin du récit, le lecteur comprend que, dans l'environnement de Sali, les récits intimes ont été balayés du revers de la main par les intellectuels, dépersonnalisés par les médias de masse et déformés, de bouche-à-oreille, dans des confidences intimes : « Ici, l'information était retraitée, retravaillée, rediffusée devant les maisons, sur les trottoirs, dans les cafeterias où on pouvait manger une omelette au poivre noir, de la pâte de maïs chaude avec une sauce au poisson, le tout accompagné d'un bol de lait de maïs sucré avec des glaçons semblables à des boules en plastique qui flottaient dessus. Finalement, l'important n'était plus la mort du jeune homme mais qui était le mieux informé » (*ibid.* : 169). Or, j'ai mentionné au troisième chapitre que, tout au long de son histoire, Sali comprend que ce qui l'intéresse est le récit intime producteur d'une relation interpersonnelle et non pas ceux rapportés comme des savoirs sur autrui.

En somme, dans l'univers romanesque de Bugul, les discours appris à l'école, dans les livres intellectuels ou découlant d'une logique argumentative se rapportant à l'éducation influencent un mode d'énonciation des histoires du monde allant jusqu'à atteindre les discours sur l'histoire personnelle des individus. Ceux-ci doivent alors se fonder sur une mise en évidence de la légitimité de leur énonciation dans l'espace social selon des conventions qui finissent par contredire la plupart du temps l'impulsion donnant le désir d'accomplir un récit. C'est ainsi que la figure du « récit-imposé » dessinée à travers les récits vus comme étant acceptables ou s'affichant comme l'appréhension correcte d'un phénomène dans l'espace social est dépeinte négativement dans *Cacophonie*, mais aussi dans toutes les œuvres de Bugul depuis le début de sa trajectoire auctoriale.

Il en va de même pour l'exposition de la violence potentielle des récits appris en contextes scolaire et universitaire dans les œuvres d'Annie Ernaux. Ces récits finissent par s'imposer dans la forme que prennent les récits personnels, excluant de fait de l'imaginaire collectif certains récits intimes. Dans son premier roman, *Ce qu'ils disent ou rien*, l'auteure met en scène à travers une voix autodiégétique une jeune adolescente qui affronte des

problèmes de transmissibilité de son récit intime en raison de l'ascension sociale qu'elle connaît par le biais de son accès privilégié à l'éducation. Cheminant dans son parcours scolaire, la fille comprend peu à peu, par ses lectures théoriques, l'aliénation de son milieu d'origine populaire. Anne, la protagoniste, s'éloigne de l'utilisation parentale des mots à partir de l'été où elle entre en contact avec des amis plus vieux qu'elle. Au premier regard, Anne voudrait apprendre leur manière de rendre crédibles leurs propos en s'appuyant sur des savoirs acquis dans les livres ou dans le milieu scolaire et elle va jusqu'à idéaliser leur langage, même si celui-ci s'éloigne de l'usage grammaticalement reconnu par l'institution :

ils m'ont appris des tas de mots qui ne m'étaient pas familiers, c'est pas dégueu, se faire piéger, fliquer, et j'ai mieux su la différence entre la gauche, la droite, les anars, les communistes. Je crois que je m'y perdrais encore, bien que ça me soit égal maintenant. Tant que je n'aurai pas vécu avec ces gens-là ce sera le brouillard, mes parents ne sont rien. Les profs se brûleraient plutôt que d'annoncer leur couleur, paraît même qu'ils n'ont pas le droit, ce serait bien utile pourtant, on saurait quel rapport il y a entre leurs idées et ce qu'ils racontent, faut deviner (Ernaux, 1976 : 114).

Dans cet extrait, les idées révolutionnaires et communistes des jeunes qu'Anne fréquente sont aussi portées par un langage révolutionnaire, qui s'éloigne de celui bien lisse et neutre qu'elle reproche aux professeurs. Il plaît à Anne de constater que la révolte proposée par ses amis concorde avec la manière qu'ils ont de véhiculer par l'énonciation. D'un autre côté, plus l'histoire avance, plus le lecteur voit l'adolescente troublée par sa valorisation du discours intellectuel contre celui populaire et intime de ses parents ou celui des médias de masse qu'elle a honte d'apprécier : « J'ai perdu les pédales de la discussion quand on a parlé des Arabes et d'Israël, alors que je croyais être calée sur ce sujet, les détournements d'avions, les otages et les terroristes, j'avais suivi à la télé tellement je m'ennuyais ces vacances. Ça m'a humiliée, j'ai eu l'impression d'avoir tout compris de travers ou bien le type de la télé nous racontait des bobards » (*ibid.* : 84). Les adolescents qu'elle fréquente l'intimident donc par les discours appris de par leur éducation, qui leur permettent de véhiculer leur point de vue sur le monde par des récits qui semblent plus crédibles que ceux des médias, qui représentaient des lieux de savoirs légitimes pour la narratrice avant de les rencontrer.

Si, au début du roman, Anne est attirée par la culture intellectuelle validée par le système éducatif français, elle se rend compte de ses limites et des parures sur lesquelles

repose l'autorité narrative que se donnent les jeunes hommes. La première limite est celle de son accessibilité, laquelle ne s'applique pas à certains groupes sociaux. Par exemple, Anne est d'abord fascinée par sa découverte de Camus. Cette rencontre littéraire lui donne envie d'écrire, mais lui fait aussi comprendre l'écart de sa culture d'origine avec celle des écrivains publiés et reconnus : « J'aurais bien voulu écrire des choses comme ça, ou bien vivre de cette façon-là, mais pour pouvoir l'écrire ensuite, que ce soit tout fait, facile à raconter et que tout le monde puisse le savoir » (*ibid.* : 33). Cet exemple illustre que la face négative de la figure du « récit-imposé » ne relève pas précisément de son intelligibilité trop directe, mais du pouvoir que cette intelligibilité a de réduire les possibilités interprétatives du monde considérées valables dans une perspective sociale. Le lecteur voit bien qu'Anne ne veut pas devenir écrivaine pour la prestance que ce statut pourrait donner à ses mots et pour une vision du monde que ses textes imposeraient ensuite comme étant la plus légitime. C'est rendre intelligible socialement son type d'existence par le médium de l'écriture que voudrait le personnage, afin d'ajouter une possibilité nouvelle au rang des représentations normalisées dans l'espace social qui est le sien. Montrant la difficulté de ce projet, la narratrice mentionne les modalités de la prise de parole apprises dans le cadre familial à partir du modèle parental, qui a un effet repoussoir pour l'adolescente : « Des fois ils commentaient les affaires des journaux, pas les faits politiques, que les accidents, les crimes, c'est malheureux, on en voit des choses, bien qu'ils ne les aient jamais vues de leurs propres yeux. Comment ma mère si désireuse de choses bien aimait se plonger dans les histoires de bandits et de voyous. Peur qu'on nous assassine peut-être, qu'on nous vole » (*ibid.* : 66). Apparaît alors le décalage entre les histoires irréalistes consommées par sa mère et sa manière de raconter les événements banals de sa vie avec ce mode d'énonciation sensationnaliste inculqué :

ma grand-mère de dos dans l'odeur du beurre roui. Une mort subite on pourrait croire qu'il n'y a pas beaucoup à raconter, total ma mère a passé le lendemain en conversations là-dessus avec des voisines. Par moments ça tournait au roman policier, comment elle l'avait trouvée, le bol de café au lait vidé, elle avait donc mangé, elle s'était recouchée, c'est bien simple elle était encore chaude, elle dormait vraiment comme si elle dormait, le drap rabattu jusqu'au menton. Les gens attendaient l'explication réelle, il n'y en avait pas. Ma mère cherchait encore des détails, elle concluait, je sais bien qu'on est pas éternels, elle a pas souffert c'est toujours ça (*ibid.* : 74-75).

La fille ne veut pas reproduire cette propension à l'exagération et aux histoires qui s'épivardent. Elle dévalorise finalement, du haut de son éducation et de ses fréquentations, l'autorité narrative soupçonnée des récits consommés et créés par sa mère.

Anne perd donc ses illusions quant à la possibilité pour une énonciation d'aller de pair avec l'énoncé et son envie d'écrire s'amenuise, l'écriture des mots ne faisant qu'approfondir le fossé entre le dire et le dit. Devant son silence, forme de résistance au constat de l'inintelligibilité des mots et des récits de son monde, ses proches interviennent en vain : « Ma tante a dit, t'as perdu ta langue Anne? t'étais plus causante avant. C'est plutôt la leur de langue que j'ai perdue. Tout est désordre en moi, ça colle pas avec ce qu'ils disent. Mathieu, oui, il m'avait semblé, mais il vaut mieux ne pas penser à lui, j'ai peur de devenir maboule » (*ibid.* : 146). Anne cesse la production de son récit, voyant bien que le mode éclectique dans lequel elle a reçu son éducation de transfuge de classe n'est pas celui du récit canonique appris dans le milieu scolaire ou avec ses amis intellectuels qui semblent exceller en rhétorique : « Ça n'aurait pas de sens, je me perdrais dans les détails comme mes parents, quand ils tournent en rond dans leurs histoires, il n'y a pas de vraie sortie » (*ibid.* : 153). Même dans le contexte scolaire, l'écriture ne fait plus de sens pour le personnage : « Jamais je ne vais finir ma dissert, la prof me collera un zéro. C'est elle qui dit, ça lui prend, changer la vie, il faut changer la vie. Alors qu'est-ce qu'elle fait là? » (*ibid.* : 154). La dernière question énoncée dans cet extrait met bien en lumière cette désillusion de la jeune femme par rapport à l'usage d'un langage, usage prétendu intelligible, qui reste toutefois incohérent du point de vue de son insertion dans la vie concrète de ceux qui s'en servent. L'enseignante qui croit au pouvoir d'agir de la littérature enseigne pourtant de manière bien peu révolutionnaire les mêmes œuvres et les mêmes manières d'écrire, peu importe son public étudiant et ce qui le touche, le libère ou rejoint ses désirs.

Toute l'œuvre d'Ernaux met en scène ce type de critique de l'institution scolaire française, qui s'est ouverte et démocratisée dans les années d'après-guerre, mais que les œuvres dépeignent également comme un milieu qui n'aurait pas pour autant changé ses méthodes pédagogiques en fonction de ses nouveaux destinataires. Dans *La femme gelée*, la narratrice autodiégétique raconte sa venue à la bourgeoisie par la voie de l'éducation et du

mariage avec un intellectuel français. Elle se met en scène en train de découvrir les théories de Simone de Beauvoir sur le caractère construit des différences attribuées socialement aux hommes et aux femmes, alors que l'applicabilité de ces théories ne se transfère pas aux conditions de la classe ouvrière dont elle a été témoin dans son enfance : « Femmes fragiles et vaporeuses, fées aux mains douces [...], femmes sans voix soumises, j'ai beau chercher, je n'en vois pas beaucoup dans le paysage de mon enfance » (Ernaux, 1981 : 9). Contrairement à *Ce qu'ils disent ou rien*, la mère n'est plus présentée comme une femme dupe des réalités qui sont celles des gens cultivés : « Je sais maintenant que l'attitude de ma mère était aussi un calcul. Pas parce qu'elle n'appartenait pas à la bourgeoisie qu'il faut tout lui passer. Voulait une fille qui ne prendrait pas comme elle le chemin de l'usine, qui dirait merde à tout le monde, aurait une vie libre, et l'instruction était pour elle ce merde et cette liberté » (*ibid.* : 39). Il n'est pourtant pas possible pour elle d'adopter ce point de vue sur sa mère dans le contexte qui est le sien pendant sa vie d'adulte, laquelle est dominée par les préjugés des intellectuels voulant que la femme des milieux populaires soit aliénée. L'attitude du mari de la narratrice illustre bien ces préjugés qu'elle n'arrive pas à déconstruire dans sa vie conjugale. Son mari associe la libération à la bourgeoisie, condition à laquelle le couple ne peut accéder que par le sacrifice de son temps à elle. Lorsqu'elle ose ériger ses parents en modèles de liberté, argumentant que chez eux, la femme n'était pas attirée à la cuisine plus que l'homme et qu'elle n'a jamais appris à cuisiner, il se moque, assuré que son milieu d'origine lui garantit le monopole de la figure du couple exemplaire : « Pourquoi de nous deux suis-je la seule à devoir tâtonner, combien de temps un poulet, est-ce qu'on enlève les pépins des concombres, la seule à me plonger dans un livre de cuisine, à éplucher des carottes [...]. Au nom de quelle supériorité. Je revoyais mon père dans la cuisine. Il se marre, "non mais tu m'imagines avec un tablier peut-être! Le genre de ton père, pas le mien!" Je suis humiliée. Mes parents, l'aberration, le couple bouffon » (*ibid.* : 130-131). Ernaux expose de manière schématique les contradictions entre les idéaux de liberté prônés dans les milieux bourgeois et leur concrétisation dans le monde. Se mobilisant pour que cesse l'aliénation des classes populaires et des femmes, ils perpétuent en même temps les gestes quotidiens de leur domination en les dévalorisant par leurs discours ou en leur exigeant la soumission dans la sphère domestique. La critique du monde bourgeois ne fait pas l'économie d'une valorisation de cette même culture pour la narratrice, qui se sert tout de même de son statut d'intellectuelle

pour valider sa narration, montrant son érudition par son inclusion des théories ou des œuvres des uns et des autres. Dans les œuvres du corpus, les récits fondés sur les connaissances apprises apparaissent aussi comme des fondements aux récits pratiqués par les narratrices.

Ce qui se cache derrière les différents portraits du « récit-imposé » jusqu'à présent est le côté dogmatique de sa domination dans l'imaginaire social mis en scène. Son intelligibilité découle la plupart du temps d'une entente commune sur ce qu'il signifie et ce qui fait que son imposition comme forme dominante est acceptée. Ce qui est critiqué n'est donc pas le savoir ou les possibilités que recèle le « récit-imposé », mais bien plus la domination de son type d'autorité par rapport à l'ensemble des motivations et des modalités possibles d'énonciation des histoires : la croyance, la conviction, le désir, l'imagination, le sentiment, etc. C'est ce qu'illustre la mise en scène de la discordance entre le « récit-imposé » sur le domaine des nouvelles technologies et la performance inversée de ce récit par ses acteurs dans *Regarde les lumières mon amour* d'Ernaux, comme je viens de l'aborder. Sans dénier l'évidence de l'élargissement de l'accès aux récits collectifs par les médiums numériques, la narratrice fait preuve de réserve par rapport à ce qui se présente sous le signe du dogme. Dans *Regarde les lumières mon amour*, elle explique ainsi son initiative d'observation des hypermarchés : « Rendre compte d'une pratique réelle de leur fréquentation, loin des discours convenus et souvent teintés d'aversion que ces prétendus non-lieux suscitent et qui ne correspondent en rien à l'expérience que j'en ai » (*ibid.* : 12-13). Se tenir « loin des discours convenus » en abordant l'expérience intime de la vie synthétise le projet littéraire d'ensemble d'Ernaux. L'auteure dégage sans cesse ce qui se dissimule derrière les évidences. Elle le fait toutefois de manière implicite, tentant de s'éloigner du mode d'énonciation de l'évidence par lequel s'exprime le « récit-imposé ».

Il en va de même avec les idées qu'elle avance et dont elle interroge les possibles préconçus. Entendant l'hypermarché comme un lieu de diversité sociale où circule l'ensemble de la population française, elle mentionne d'abord que « sont rassemblés sur trois niveaux tous les commerces et tous les services payants susceptibles de couvrir la totalité des besoins d'une population » (*ibid.* : 14). En même temps, elle décrit l'art et la culture qui disparaissent des alentours de l'hypermarché : « le seul café, Le Troquet, le cinéma Les

Tritons et la librairie Le temps de vivre ont disparu » (*id.*). Ce lieu qui prétend répondre à tous les besoins est exposé par Ernaux comme un lieu d'exclusion possible : « Dans la population qui fréquente cet Auchan, devenue d'année en année de plus en plus mixte ethniquement, le SDF, le type éméché, ont en revanche disparu. Une espèce de "consommateur normal" s'est imposé, soit par refoulement à l'entrée par les vigiles, soit par autoexclusion » (*ibid.* : 23). Ernaux nuance ainsi la proposition du projet d'écriture.

Il en va de même des commentaires formulés à propos de l'usage des caisses automatisées de libre-service par la narratrice. Les connaissances et la pratique nécessaires à leur bon usage sont représentées comme des indices permettant de lire l'appartenance de l'individu à certains groupes. Sur ce point, elle mentionne que le service des caisses automatiques est « surtout utilisé par des jeunes, peu de gens au-delà de la cinquantaine » (*id.*). Une forme d'histoire sur l'usager se formule donc, un peu à la manière d'un « récit-exposé » gestualisé provoqué par la communication unilatérale avec la caisse automatisée. La narratrice exprime son malaise par rapport à un devoir de communication avec la machine, communication unilatérale où le langage de l'un – celui de la machine – n'est pas modifié par l'incompréhension de l'autre – l'usager destinataire : « c'est un système éprouvant, terroriste, où l'on doit suivre à la lettre des indications pour réussir à emporter la marchandise. Une opération décomposée en phases impossibles à bouleverser, sinon la voix autoritaire de synthèse répète "posez l'article sur la balance. Présentez le code-barres" autant de fois qu'on n'obéit pas. Impression que la machine s'énerve de plus en plus, vous estime nul et incompetent » (*ibid.* : 36). Le lecteur peut comprendre qu'Ernaux refuse surtout la préséance de l'autorité que ces logiques du langage se donnent contre d'autres. C'est ce qu'elle semble contourner en n'énonçant pas directement sa critique des logiques d'exclusion fondées sur des récits admis dans l'espace social dogmatiquement, préférant les laisser se dégager des mises en scène descriptives et des effets énonciatifs qu'elle offre dans ce journal, alors que le journal s'avérait pourtant un genre propice aux développements plus discursifs de sa pensée.

Les récits prédictifs

Dans la même logique de contestation subtile de l'autorité narrative des récits qui s'efforcent d'imposer leur intelligibilité du monde environnant de manière définitive, le récit

d'Ernaux dans *Regarde les lumières mon amour* se projette dans sa propre désuétude ou faillibilité à venir : « Alors les enfants d'aujourd'hui devenus adultes se souviendront peut-être avec mélancolie des courses du samedi à l'hyper U, comme les plus de cinquante ans gardent en mémoire les épiceries odorantes d'hier où ils allaient "au lait" avec un broc en métal » (*ibid.* : 71). Le journal extime permet la connexion entre deux époques dans un moment charnière donnant comme évidente l'existence d'un mode et d'un langage dominants – ceux des technologies numériques et de la consommation de masse – qui ne vont toutefois pas de soi dans l'histoire culturelle et sociale de la France. Cette manière pour l'énonciateur de projeter l'effet du récit formulé dans l'instant de son exposition sociale vers l'avenir incertain et incontrôlable qui l'attend relève de ce que j'ai brièvement présenté dans l'introduction de cette partie comme un « récit-suggéré », conscient de l'imprévisibilité de ses interprétations futures et de la valeur qui lui sera accordée. Le mode du « récit-suggéré », plus ambigu, n'est pas le propre de l'œuvre ernausienne puisqu'il se trouve autant dans les écrits de Bugul que ceux de Turcotte. Son envers se trouve dans ce que j'appelle la figure du « récit prédictif », sous-type du « récit-imposé ». Ce récit s'appuie aussi sur une autorité narrative qui garantit sa validité, mais qui pousse l'assurance jusqu'à impliquer sa stabilité dans le temps. Il s'agirait, par exemple, d'une histoire médicale personnelle prédite par un spécialiste de la santé (médecin, psychologue, etc.) à l'aide d'un pronostic. Un autre exemple pertinent serait celui d'une catégorisation stricte de l'individu et de la prédiction de son parcours de vie en fonction de la classe sociale à laquelle il appartient et des *habitus* qui en découlent. Ce type de récit impose en quelque sorte un horizon d'attentes à l'individu qui le reçoit et qui réduit l'histoire personnelle qu'il envisage pour lui-même.

Les professionnels qui croient pouvoir prédire l'avenir en fonction des discours de déductions scientifiques qu'ils maîtrisent sont ainsi dépeints dans les œuvres de Bugul. Dans *Cacophonie*, lorsque Sali consulte son médecin pour comprendre le sentiment de mort prochaine qui l'habite, ce dernier l'examine et lui assure qu'elle vivra encore longtemps. Pour lui, c'est un peu comme si seul le corps et son fonctionnement normal assuraient le cours d'une histoire individuelle et qu'il pouvait imposer ses certitudes au détriment des possibilités accidentelles et sociales aussi associées à l'histoire personnelle : « Le médecin rattrapait Sali dans son imagination qui filait à toute allure : "Mais non, mais non, vous n'êtes

pas vieille, et vous n'allez pas mourir maintenant", lui disait-il » (Bugul, 2014 : 13). C'est cette même figure du récit prédictif du médecin qui est critiquée dans *Le baobab fou* lorsque le personnage de Ken tombe enceinte. Ce dernier cache ses préjugés sous le chapeau de scientifique pour la persuader d'avorter en prédisant la non-viabilité de son fœtus, ce que la narratrice rapporte directement, se distanciant évidemment de cet avis : « Je suis absolument contre le mélange. Chaque race doit rester telle. Les mélanges de races font des dégénérés; ce n'est pas du racisme. Je parle scientifiquement » (Bugul, 1982 : 60). Ce sont ces types de récits qui prétendent s'appuyer sur des certitudes qui empêchent la narratrice de *Cacophonie* d'énoncer son histoire personnelle autrement que par la forme étrange du monologue rétrospectif distancié : « Sali n'avait jamais le courage de dire ce qu'elle ressentait, pensait ou voulait, car elle ne voulait pas déranger les certitudes des uns et des autres » (Bugul, 2014 : 14). L'énonciation de soi apparaît comme une confrontation aux récits communément admis en tant que certitudes par une société, notamment parce que chaque récit intime a le potentiel d'être généralisé et de créer un discours globalisant sur l'humain par le fait même.

C'est également ce type de récit prédictif qui confine Sali dans la maison qui lui a été attribuée par le discours officiel et non négociable du testament. Ce document donne la version définitive des derniers vœux d'un homme, qui restent abondamment contestés par les rumeurs de la rue ou par les autres femmes de l'époux qui rejettent dès lors Sali. Le testament entend régler une partie de l'avenir d'autrui, soit celui des successeurs :

le porte-parole de la famille s'était adressé à la foule massée au rez-de-chaussée de la maison jaune :

« À présent, nous prions toutes les femmes qui ont fait des enfants avec le défunt, celles qui le fréquentaient, ainsi que celle dont il a adopté le fils, de libérer les lieux. Le défunt était marié légalement et religieusement et il n'y a qu'une femme qui puisse occuper la maison jaune et doive faire le veuvage. Elle s'appelle Sali. »

Ce fut une surprise pour beaucoup de gens qui ignoraient ce mariage tenu secret (*ibid.* : 20).

La figure du testament illustre un document légal qui autorise à figer l'histoire de ses destinataires et qui coupe la bidirectionnalité de l'acte communicationnel. Il adjoint le destinataire à le respecter et à le croire. Ceux qui le reçoivent et qui doivent interpréter sa signification ne trouveront aucun moyen de le modifier ou de revenir sur ses préceptes

directeurs. La figure du testament est ici dévalorisée parce que ce document provoque un sentiment d'emprisonnement chez Sali, seule épouse à qui est léguée la maison, l'isolant des proches qui l'habitaient, ceux-ci étant tout autant défavorisés.

Dans *Le bruit des choses vivantes*, le document administratif qui inscrit l'avenir du sujet concerné sans l'avoir mis à contribution préalablement est représenté par le dossier social que documente l'agent de protection de l'enfance, Pierre, au sujet du petit Félix. Ce garçon d'âge préscolaire demeure seul avec son père dans la maison qui fait face à celle d'Albanie et de Maria. Il est laissé à lui-même, se retrouve parfois à jouer sans surveillance, revient par ses propres moyens de la garderie et reçoit peu d'attention de son père, dépassé par sa récente monoparentalité. La narratrice, Albanie, évoque l'histoire du garçon par la description de certains éléments de sa vie qui viennent à sa conscience. Comme déjà mentionné (chapitre 3), elle intercepte une note laissée sur le casier du garçon par l'éducatrice qui demande à son père de l'habiller plus convenablement pour les journées froides d'hiver. Elle constate aussi la colère du garçon qui arrache et piétine une décoration de Noël devant chez lui. Elle entend ses pleurs lorsqu'il rentre à la maison sans personne pour l'accueillir et lorsqu'il décide de demander gîte à Albanie. La narration fait émerger un contraste entre ce « récit-exposé », plutôt descriptif, et la violence du « récit-imposé », plus prescriptif et normatif, que formule le travailleur social à Albanie. Le malheur du petit garçon y est décrit dans un concentré difficile à digérer pour la narratrice. Elle montre en premier que Pierre peut avoir une attitude très humaine et qu'il est en mesure de communiquer de manière plus riche avec Maria et elle lorsqu'il se trouve en dehors de ses contraintes professionnelles : « Maria crie, ouf, on a eu peur et elle lui montre aussitôt sa poche remplie d'œufs de Pâques. Il dit qu'elle est chanceuse et lui fait une légère caresse sur les cheveux. / Je suis contente qu'il le fasse. Cela ressemble à une sorte de secret entre nous, une chose comprise, la façon de toucher un enfant » (Turcotte, 1991a : 154). Contrairement à ce mode communicationnel consensuel et interrelationnel, Pierre adopte un langage beaucoup plus direct et univoque pour aborder le dossier social du petit voisin :

Il parle de Félix comme d'un enfant totalement délaissé, trop petit pour son âge, trop timide, trop perdu. Il dit que sa mère ne vient le voir qu'une fois de temps en temps, que c'est encore pire quand elle vient, que son père est inconsistant, juste ça, inconsistant, que Félix se fait garder par n'importe qui, et surtout que personne ne lui parle jamais à

la maison. Il écoute la télévision, il se fait un monde dans lequel il ne peut pas être touché [...].

Pierre raconte tout ça en regardant par terre (*id.*).

L'énoncé du récit de vie de Félix prononcé par Pierre est évidemment codé par des observations et des sujets dirigés en fonction de son regard de travailleur social. Il s'agit d'un récit qui donne à voir l'avenir que choisiront d'attribuer les agents de protection de la jeunesse au petit garçon. Il résume de manière assez impersonnelle la souffrance d'une famille en ne s'occupant que du garçon à protéger, sans sonder plus loin l'attitude du père. Cet énoncé assez froid sur l'histoire de Félix ne dit pas tout à fait la même chose que l'énonciation qu'en fait Pierre à Albanie. Puisque ce dernier baisse la tête, le lecteur comprend son malaise par rapport au marquage du futur qu'il accole au dossier de Félix.

Le travail effectué par les agents de la protection de l'enfance n'est pas critiqué dans le roman, qui s'occupe plutôt de faire apparaître la violence que peut avoir ce type de récit sur ses destinataires. Si le récit professionnel, voire administratif, que Pierre fait à Albanie sur le bonheur de Félix dans sa famille d'accueil ne suffit pas pour la convaincre, le portrait que le roman arrive à en faire à la toute fin soutient le bien-fondé de cette décision prise par Pierre. Lorsqu'elle apprend que le père du garçon s'est enlevé la vie, Albanie se demande comment le fils recevra la triste nouvelle. Pierre lui explique que la famille d'accueil a proposé de la lui annoncer et que lorsqu'il l'a rencontrée, la vue de la famille formait « un tableau apaisant » (*ibid.* : 214). Ce n'est qu'en observant elle-même Félix avec son petit chat dans les bras, les souliers neufs aux pieds, en train de jouer avec un ami, qu'Albanie est rassurée. Les discours de Pierre sont donc montrés comme insuffisants et le récit performé par Félix est exposé comme étant plus convaincant pour Albanie.

Le « récit-prédictif » est aussi articulé dans l'œuvre d'Annie Ernaux en général lorsqu'il est question de lire l'avenir d'un individu en fonction d'un *habitus* qui dicterait de manière déterministe son devenir dans l'espace social, en fonction de sa classe, de son genre, de son âge ou de son lieu d'origine. Cette figure apparaît notamment lorsqu'un comportement est attendu d'un personnage qui contredit les prévisions faites par des professionnels et qui devient dès lors une présence marginale, puisque non situable dans l'espace social. Dans

L'événement, par exemple, l'auteure se confie sur son avortement illégal chez une « faiseuse d'anges » et montre la difficulté pour la jeune femme éduquée qu'elle était de savoir comment se comporter avec cette grossesse non désirée, alors qu'elle associait ce genre d'expérience à une classe populaire dont elle cherchait à s'extirper : « J'établissais confusément un lien entre ma classe sociale d'origine et ce qui m'arrivait. Première à faire des études supérieures dans une famille d'ouvriers et de petits commerçants, j'avais échappé à l'usine et au comptoir. Mais ni le bac ni la licence de lettres n'avaient réussi à détourner la fatalité de la transmission d'une pauvreté dont la fille enceinte était, au même titre que l'alcoolique, l'emblème » (Ernaux, 2000 : 29). Le personnage autobiographique est montré à travers la déroute que lui fait subir cette grossesse, comme si les discours partagés officiellement sur l'avortement prenaient alors une valeur irrémédiable sur son avenir. D'ailleurs, son médecin se crée un scénario qui lui permet de traiter la narratrice de manière paternaliste, en lui faisant la leçon, lorsque celle-ci arrive à l'hôpital, blessée par son avortement clandestin. Ce dernier se rétracte et s'excuse de son traitement brutal en se rendant compte qu'elle est étudiante de philosophie, situation garante d'une classe sociale à laquelle il n'associait pas d'emblée les grossesses non désirées et les tentatives illégales d'avortement. Presque quarante ans après la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse en France, la narratrice explique finalement le rôle de réparation qu'elle attribue à son témoignage, réparation d'une intelligibilité de l'avortement imposée et univoque par l'ajout d'une intelligibilité autre à proposer plutôt qu'à imposer :

Car par-delà toutes les raisons sociales et psychologiques que je peux trouver à ce que j'ai vécu, il en est une dont je suis sûre plus que tout : les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complète dissoute dans la tête et la vie des autres (*ibid.* : 112).

Le texte apparaît alors comme un contre-discours à la fixité attribuée aux parcours de vie des individus auxquels est rattaché un *habitus* comme s'il déterminait toute leur histoire sans exception. L'expérience exposée par Ernaux rend ainsi intelligible le fait que l'avortement ne concerne pas seulement la partie de la population qui y est associée dans l'imaginaire collectif, changeant du même coup cet imaginaire par l'écriture du roman.

Une dizaine d'années plus tard, dans *Les années*, Ernaux survole à nouveau cette question pour dresser le portrait d'une époque, celle des années 1960 en France. Dans cette fresque sociale qui survole l'histoire à travers le regard subjectif d'une femme dans la soixantaine, l'insertion de la problématique de la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse arrive à faire sortir de la marginalité ce qu'il était même marginal d'énoncer à une autre époque. La mise en scène des tablées familiales des années 1960 montre que les familles ne s'intéressent plus autant aux récits de guerre et s'ouvrent aux anecdotes sur soi et aux discussions politiques. La narratrice précise pourtant que tout le récit féminin qui liait le politique et l'intimité était encore refusé collectivement, même à une échelle sociale aussi réduite que celle de la famille : « La contraception effarouchait trop les tables familiales pour qu'on en parle. L'avortement, un mot imprononçable » (Ernaux, 2008 : 97). Plutôt que d'appartenir à la classe populaire, le combat de l'avortement est montré comme étant « imprononçable » dans les familles de la classe ouvrière et marchande, alors qu'il est mené par de grandes figures d'intellectuelles et arrive à s'inscrire dans des médiums s'adressant à une population éduquée. La narratrice mentionne notamment les 343 femmes ayant signé une déclaration attestant leur expérience d'avortement illégal dans *Le Nouvel Observateur*, groupe dans lequel elle s'inclut par un « on » qui est ici inclusif : « Même si c'était mal vu, on avait rejoint ceux qui réclamaient l'abrogation de la loi de 1920 et l'accès libre à l'avortement médical » (*ibid.* : 111). Les récits formulés par les discours officiels et les aspects légaux censés régler l'histoire collective sont montrés comme des « récits-imposés » prédictifs puisqu'ils posent des balises quant au devenir des individus d'un espace social. Dans les œuvres d'Ernaux, ils apparaissent plutôt comme des frontières surmontables et plus mobiles et dynamiques qu'ils ne le prétendent. Les éléments qui semblent fixer l'histoire d'une société sont présentés comme pouvant faire l'objet d'une révolution par des groupes d'individus insoupçonnés, tel que les femmes intellectuelles des années 1960 : « Selon l'âge, le métier et la classe sociale, les intérêts et les vieilles culpabilités, on accommodait la révolution à sa mesure » (*ibid.* : 112).

Le « elle » qui distancie temporellement et contextuellement la narratrice de son personnage autobiographique, en plus d'unifier la narration des *Années*, continue d'être affectée par les récits officiels d'autrefois. C'est ainsi que, même après son accession aux

professions d'écrivaine et d'enseignante, la narratrice continue de sentir son imposture dans les milieux éloignés de ceux de ses origines. Par exemple, malgré sa connaissance du combat intellectuel pour l'égalité des droits des femmes et des hommes, elle est consciente de rester le pilier de la vie familiale, comme bien d'autres. Pour l'illustrer, la narratrice met en scène des films personnels amateurs des années 1970 qui lui rappellent cette époque et les divisions générées encore existantes : « C'est lui, son mari, qui a filmé ces images quand elle rentrait des courses avec les enfants ramassés après l'école. L'étiquette sur la bobine du film a pour titre *Vie familiale 72-73*. C'est toujours lui qui filme » (*ibid.* : 119). La femme reste l'image de la vie familiale alors que l'homme assure le contrôle de sa représentation. Derrière les apparences, reste invisible le sentiment de contradiction vécu chez cette femme à partir

des souvenirs de son excellence scolaire et de son infériorité sociale – l'invisible des photos –, tout ce qu'elle a enfoui comme honteux et qui devient digne d'être retrouvé, déplié à la lumière de l'intelligence. Au fur et à mesure que sa mémoire se déshumilie, l'avenir est à nouveau un champ d'action. Lutter pour le droit des femmes à avorter, contre l'injustice sociale et comprendre comment elle est devenue cette femme-là ne fait qu'un pour elle (*ibid.* : 121).

Ne pas pouvoir s'exprimer publiquement sur un vécu intime en fonction des récits dominants admis communément et plus officiellement dans une société est dessiné comme une forme d'humiliation empêchant l'individu de projeter son histoire personnelle dans l'avenir. La lutte auprès d'autres femmes, le bris du silence collectif entourant le vécu personnel partagé et l'écriture qui brise ce silence apparaissent comme des motifs de l'écriture chez Ernaux et s'opposent aux récits dominants qui projettent avec violence les voies à suivre en tant que femme. Dans cette œuvre, comme dans les univers textuels du corpus en général, les récits se posant comme s'ils étaient représentatifs d'une histoire sociale et de ses possibilités futures se heurtent d'eux-mêmes à la fois aux récits individuels qui les contredisent et à l'épreuve du temps. Les récits qui ont appuyé certaines certitudes sont ainsi ramenés à leur faillibilité.

Le textocentrisme ou ce que vaut l'œuvre écrite publiée

Je viens d'expliquer comment les jugements d'autorité que nous formulons pour établir le « récit-imposé » sont souvent contestables au cours de l'histoire. Cette dynamique fait penser à ce que Michel Foucault décrit dans *L'ordre du discours* quant à la valorisation du

texte écrit et publié en occident, celui-ci étant affublé d'une autorité épistémique construite historiquement. Le texte publié découlerait d'une recherche de vérité qui fonctionnerait par l'exclusion des autres types de discours, comme ceux de l'oralité ou ceux des récits picturaux. Il avance que « cette volonté de vérité, comme les autres systèmes d'exclusion, s'appuie sur un support institutionnel : elle est à la fois renforcée et reconduite par toute une épaisseur de pratique comme la pédagogie, bien sûr, comme le système des livres, de l'édition, des bibliothèques, comme les sociétés savantes autrefois, les laboratoires aujourd'hui » (Foucault, 1971 : 19). Les œuvres publiées ont effectivement l'assurance d'avoir passé le cap d'une certaine reconnaissance qui est d'ordre institutionnel, formulant par le seul fait de leur publication une forme de discours sur ce qui constitue l'œuvre littéraire « acceptable » ou « acceptée » dans leur contexte de mise en circulation sociale. Elles relèvent d'une forme de « vérité » qui est celle de leur valorisation sociale ou de leur lisibilité aux yeux d'une collectivité. Cette valorisation a quelque chose de contraignant et de violent pour l'ensemble de ce qui peut circuler comme type de récit dans l'espace social. Foucault mentionne ceci à ce sujet : « Enfin je crois que cette volonté de vérité ainsi appuyée sur un support et une distribution institutionnelle, tend à exercer sur les autres discours [...] une sorte de pression et comme un pouvoir de contrainte. Je pense à la manière dont la littérature occidentale a dû chercher appui depuis des siècles sur le naturel, le vraisemblable, sur la sincérité, sur la science aussi – bref sur le discours vrai » (*ibid.* : 20). Foucault entend donc que l'institution littéraire en est une d'exclusion, provoquant la raréfaction des instances qui peuvent se targuer d'en maîtriser les codes, un peu comme Bourdieu le conçoit dans *Les règles de l'art*.

Tout l'appareillage critique de ceux qui sont autorisés à commenter les textes publiés et à écrire sur eux relève, pour Foucault, des dispositifs de contrôle qui s'inscrivent dans les textes que nous lisons. Il associe d'ailleurs la survalorisation des discours écrits et publiés, auxquels les penseurs modernes accordent leur attention, à une « logophobie » généralisée :

Il y a sans doute dans notre société, et j'imagine dans toutes les autres, mais selon un profil et des scansions différentes, une profonde logophobie, une sorte de crainte sourde contre ces événements, contre cette masse de choses dites, contre le surgissement de tous ces énoncés, contre tout ce qu'il peut y avoir là de violent, de discontinu, de batailleur, de désordre aussi et de périlleux, contre ce grand bourdonnement incessant et désordonné du discours (*ibid.* : 52).

Pour se défaire de cette logophobie, associée à un textocentrisme voulant que ce qui est écrit vaille mieux que ce qui est dit, Foucault suggère d'examiner notre obsession collective pour la « vérité » et notre croyance en la souveraineté du discours, lequel reste une forme d'événement selon lui. Il explique que « [l]es discours doivent être traités comme des pratiques discontinues, qui se croisent, se jouxtent parfois, mais aussi bien s'ignorent ou s'excluent » (*ibid.* : 54). Il est possible de croire que cet avertissement a fait tranquillement son chemin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, considérant la vision de plus en plus processuelle du concept de récit (chapitre 2) et le « récit-exposé » qui est une figure de plus en plus présente dans les univers textuels (chapitre 3). Le souci pour la signifiante des archives personnelles, le tournant autofictif du genre autobiographique, l'oralité dans le texte écrit, le renouveau de la littérature orale avec les spectacles de conte, le slam et les performances d'écrivains semblent tranquillement déconstruire le textocentrisme occidental.

Sur ce point, les romans d'Élise Turcotte questionnent la plupart du temps la valeur attribuée au « récit-littéraire » en fonction de son intelligibilité institutionnelle. Dans *Le bruit des choses vivantes*, la narratrice présente d'abord le lieu de culture que constitue la bibliothèque où travaille Albanie en nommant différents livres qui ne sont pas d'emblée « littéraires », notamment une section d'ouvrages de cuisine et un récit de croissance personnelle sur l'éducation des enfants écrit par le psychologue Brazelton. La première œuvre littéraire évoquée est le roman *Frankie Addams* (Turcotte, 1991a : 16). Celui-ci désennuie la narratrice sur son lieu de travail, mais elle ne le lit pas et ne le présente pas non plus selon des critères institutionnels de reconnaissance. Albanie ne mentionne pas de détails sur son écrivain ou sur les thèmes exacts qui y sont abordés. Elle extrait quelques citations tout au long du roman et explique sa manière de le lire, soit par bribes et par intermittences. Il lui importe peu que le récit soit continu et qu'il soit organisé pour créer une forme d'intrigue. Elle préfère être touchée par les images et les personnages qui sont créés et qui entrent en résonance avec son histoire personnelle. Albanie poursuit même des parties de l'intrigue dans sa propre vie. Par exemple, le personnage de Frankie Addams rêve de partir avec des amis en Alaska, désir qui ne se réalise finalement pas pour lui comme il se concrétise pour Albanie. Le roman contient également un personnage d'orphelin comparable à celui de Félix qu'Albanie décide d'introduire dans son quotidien. L'œuvre n'acquiert donc pas de

caractère fini aux yeux de la narratrice. Ce n'est sans doute pas un hasard si le roman investi par Albanie en est un qui a été souvent repris par d'autres. *Le bruit des choses vivantes* n'approfondit pas frontalement cette particularité, mais le lecteur qui aura fait l'effort de chercher un peu saura que *Frankie Addams* (1946) de Carson McCullers a été adapté au cinéma par Fred Zinnemann en 1952 et une autre fois par Claude Miller en 1985. L'appréciation de ce récit peut donc s'étendre à d'autres médiums que celui du livre.

Le second livre mentionné est jugé négativement par Albanie parce qu'il cherche à convaincre et à influencer la vie des mères de manière normative. Il s'agit d'un essai de croissance personnelle écrit par un psychologue qui met de l'avant son statut professionnel lorsqu'il prend la parole. Aimant apprendre, Albanie avoue apprécier les livres de Brazelton et précise ceci : « Nous les avons presque tous lus, Jeanne et moi. Nous en parlons au téléphone [...]. Cette fois, c'est un livre sur la famille et le travail. Parfait pour nous » (*ibid.* : 17). Elle apprécie normalement l'applicabilité des conseils octroyés dans sa vie quotidienne et la possibilité d'en discuter avec son amie Jeanne. Encore une fois, l'interrelationnel est recherché par Albanie dans les livres qu'elle apprécie. Or, la critique que les amies en font est claire : l'effet autoritaire et disciplinaire de son discours a aussi un effet négatif puisqu'il ne semble pas adapté aux diverses situations parentales vécues et aux personnalités des lecteurs à qui il s'adresse. Il n'entre pas en dialogue avec son lecteur et tient pour acquis que ce dernier devrait se plier de manière non critique à ses conseils. Lorsqu'Albanie s'endort à côté de sa fille, alors que ce guide le déconseille, la narratrice avoue son sentiment de culpabilité. Avec Jeanne, elle réfléchit au caractère non conventionnel de leur situation parentale, laquelle ne leur permet pas d'appliquer les recettes tout indiquées de la bonne parentalité, dictées par un homme savant qui, elle le suggère, doit lui-même décharger son rôle parental sur les épaules de sa femme pour arriver à mener une carrière professionnelle en même temps que d'être père : « J'ajoute être certaine que la femme de Brazelton ne travaille pas et qu'elle n'est pas seule pour tout faire comme nous » (*id.*).

Dans le même ordre d'idées, ce qui rebute Albanie à la bibliothèque est surtout l'ordre, la discipline qui y règne, le silence qui ne permet pas l'échange. Ce lieu est décrit comme un espace autoritaire vidé de l'esprit des livres qu'il contient pourtant. Elle oppose souvent le

caractère rangé, fermé, autoritaire et insaisissable de sa supérieure à son propre désir d'ouverture à l'autre, de malléabilité et de transformation : « Madame Raymond est une femme habillée en bleu marine dont la raison de vivre se trouve quelque part à l'intérieur de la bibliothèque. Mes raisons de vivre à moi se trouvent n'importe où sauf ici » (*ibid.* : 136). Pour comprendre l'insaisissabilité de sa supérieure, il suffit de constater qu'Albanie ne trouve pas d'autres moyens que ceux de la description physique assez superficielle pour en dresser le portrait, ce qui s'avère assez peu significatif considérant qu'elle précise que cette dernière est toujours habillée de la même façon. Ce sont donc les lieux de cultes entourant et légitimant la valeur des livres – ici la bibliothèque – qui lui déplaisent et non pas les œuvres littéraires. Au contraire, celles-ci lui permettent de s'évader et d'explorer la vie : « À la bibliothèque, parfois, le midi, je choisis disons la section "A", et je lis la première phrase de chaque roman. Un monde se met en éveil pour moi, tout un monde dans une seule petite rangée de livres » (*ibid.* : 27). Dans cet espace livresque, ce qui intéresse Albanie est de découper autrement ce qui a déjà été sectionné, en ne lisant, par exemple, que des parties des livres qu'elle classe et en les sélectionnant par une logique du hasard pour contrer celle d'ordonnement qu'exige sa profession. En somme, Albanie ne tourne pas seulement le dos au caractère autoritaire que peut avoir l'organisation et le fonctionnement de la bibliothèque et de sa mise en vitrine d'un discours sur la valeur des œuvres – notamment à travers la division des sections et le rangement en ordre alphabétique –, mais elle rejette aussi l'autorité attribuée à l'auteur sur l'organisation et la signification d'une œuvre puisqu'elle-même ne lit pas les livres dans l'ordre, comme je l'ai déjà mentionné. Elle ne valorise pas le résumé ou la lecture entière des œuvres, mais elle réinvestit et réinvente des extraits dans sa propre vie.

Cette figuration d'un récit littéraire dépouillé de son caractère autoritaire se renforce dans *Autobiographie de l'esprit*. Esquissant son univers imaginaire, Turcotte mélange, comme cela a été vu précédemment, les registres d'écriture, donnant parfois à lire un récit intime sur sa vie, d'autres fois un commentaire critique sur une œuvre marquante, ici une création littéraire proprement dite et là une note sur la création qui ressemble à une entrée de journal intime. Les œuvres évoquées dans cet essai n'apparaissent pas dans un ordre chronologique et suivent à peine l'ordre thématique suggéré par les titres des différentes sections. Celles-ci s'ordonnent difficilement puisque diverses médiatisations s'inscrivent

dans une même partie de l'œuvre : des photographies, des œuvres visuelles employant différentes techniques de composition et différents moyens figuratifs, des poèmes, des récits, des citations. Les influences notées par l'écrivaine ne sont pas non plus de l'ordre de la construction d'une image d'auteur. Sur ce point, des références très disparates à des inspirations artistiques de tous les milieux (culturels, territoriaux, sociaux, temporels) sont parsemées dans les récits. L'œuvre à planter (cultiver) de Brautigan, les dessins et les mots de sa petite fille, les paroles réconfortantes d'un Mexicain, le thème d'une téléserie américaine fantastique (*X-Files*), les écrits retrouvés d'une méditation de l'enfance, des photographies d'amateurs et de professionnels, des œuvres d'artistes visuels connus ou moins connus, des paroles de chanson et bien d'autres références éclectiques fondent une image de l'auteur difficilement synthétisable et situable. Apparaissent ainsi tous ces éléments de culture qui ne s'inscrivent pas de manière autoritaire dans le médium du livre imprimé et qui, pourtant, ont une place aussi prégnante dans son imaginaire et finissent par s'inscrire dans les œuvres publiées de l'auteur. Celle-ci refuse apparemment le textocentrisme sans renier la richesse de l'écriture et ses possibilités narratives et expressives, lesquelles sont démontrées à travers un retour sur son parcours littéraire. La construction de l'essai suggère la contestation de l'imposition d'un type d'intelligibilité qui se donnerait trop directement comme la forme correcte, acceptable ou convenable du « récit-imposé » dans un milieu artistique comme celui de la littérature. D'ailleurs, son parcours d'ensemble laisse aussi deviner son contournement de l'intelligibilité trop frontale, ce qui est suggéré par la grande production poétique qui a d'abord fait connaître Turcotte et qu'elle continue d'investir.

Une réserve quant à la valeur de lisibilité attribuée aux œuvres littéraires se manifeste également chez Annie Ernaux et passe par la démonstration de sa non-reproductibilité dans le monde environnant de ses personnages. Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, l'adolescente semble valoriser le récit littéraire contre ceux plus populaires formulés en anecdotes personnelles par ceux qui l'entourent. J'ai mentionné que ceux-ci proviennent d'un milieu populaire ouvrier marchand et d'un espace périphérique, celui de la Normandie, par rapport au lieu par excellence de la littérature que représente Paris. Il en va ainsi lorsque, ennuyée par son milieu pendant les vacances d'été, la narratrice découvre Camus : « Je m'ennuyais tellement que je me suis lancée, j'ai emprunté *L'Étranger* à la bibli. Je ne me suis pas sortie du bouquin de la

journée. Je m'arrêtais entre deux, je regardais autour de moi, la chambre me semblait lointaine, et je ne comprenais pas comment des mots pouvaient me faire autant d'effet » (*ibid.* : 32). Le sentiment de décalage du personnage autodiégétique se développe de manière assez tragique puisque l'écriture semble être une aspiration inatteignable pour la jeune adolescente en fonction d'une forme de transmission héréditaire du mode non littéraire du discours : « Impossible d'écrire, j'ai bu du café au lait à quatre heures, ma mère notait sa liste de courses. Ça mène nulle part » (*ibid.* : 64). Le personnage remarque ici que l'écriture, pour sa mère, relève d'une fonction utilitaire plutôt que de l'expression sensible et subtile qu'elle vient de trouver chez Camus. Elle explique son blocage d'écriture par l'héritage maternel, un peu comme une forme de fatalité en fonction des codes littéraires appris dans l'œuvre.

Plus le récit avance, plus le lecteur comprend que la narratrice qui raconte son histoire réalise que ces hiérarchies du récit ne sont pas aussi justifiées que ce qu'elle croyait et qu'elles sont très peu riches quant aux réalités qu'elles représentent et aux modes d'expression qu'elles emploient. Par exemple, l'œuvre écrite est celle maîtrisée et utilisée par les garçons plus vieux et plus éduqués qui expliquent à Anne la condition de sa classe populaire, sans se soucier d'avoir un regard critique sur ce qu'ils répètent, automatisme qui les amènent à mal interpréter les gestes qu'ils associent à cette classe sociale :

Un autre jour j'ai osé lui dire que mon père était ouvrier, plus tout à fait maintenant contremaître il était, et ma mère aussi avait été ouvrière, elle servait seulement à la *Petite Vitesse* [...]. Ça me gênait un peu, bien que j'aie déjà vu qu'il crachait sur les riches. Il a eu un sourire drôle, et il a commencé un baratin terrible, tout nouveau pour moi, compliqué, il appelait ça l'aliénation. [...] Je n'ai pas osé lui dire que je n'étais pas vraiment sûre qu'il en veuille de tout ça mon père, les responsabilités, la liberté même. Ils me font continuer mes études, pour être mieux qu'eux, plus d'argent, pas pour la liberté. Qu'est-ce qu'il fallait faire pour les changer. Il était bien bon, Mathieu, avec ses démonstrations, il faut bien croûter donc travailler, on n'a pas d'instruction chez moi ni d'argent pour être libres d'un seul coup (*ibid.* : 96-97).

Ces discours appris dans les livres sont mobilisés de manière autoritaire par le garçon qui tente de charmer Anne avec la posture d'intellectuel qu'il prend pour interpréter son histoire personnelle, alors que le terme « baratin » utilisé par la narratrice illustre bien que ce discours n'est pas adapté à la destinataire, qui se sent réduite dans sa compréhension de sa propre histoire tout en sentant que l'interprétation du garçon n'est pas tout à fait juste. Son manège

fonctionne puisqu'il arrivera à lui dérober sa virginité. La jeune femme aura ensuite du mal à comprendre la signification de ce moment qu'elle avait idéalisé et qui lui paraît maintenant banal, voire violent par la tentative de domination du garçon. La narratrice se demande en quoi l'acte sexuel était celui d'une libération féminine promise par l'étudiant et évoquée dans les romans lus. Elle mentionne que « le plus atroce est d'avoir cru entrevoir la liberté avec eux » (*ibid.* : 122-123), alors qu'ils étaient loin d'être anarchistes puisqu'« [i]ls avaient des règles aussi, [qu'elle] ne [...] connaissai[t] pas » (*id.*).

Le personnage apprend tranquillement à voir les contradictions et la fragilité des « récits-imposés » qui se fondent sur un statut autoritaire reposant sur le fait qu'ils sont répétés dans les institutions dominantes. Cette répétition est notamment facilitée par l'immortalisation du récit lors de sa publication et par l'inflexibilité qu'il offre une fois les mots imprimés sur la page. À propos des œuvres dans lesquelles Anne s'immergeait au début du récit et qui fondaient son ambition littéraire, la narratrice explique le revirement produit chez elle : « les livres de bibliothèque, je n'entre plus, je ne sais pas, il faudrait vraiment mon histoire, et comme c'est pas une histoire il n'y a pas des masses de chances que je la lise. J'ai vu un titre au kiosque à journaux, *Illusions perdues*, j'ai feuilleté, illisible, ça ne devait pas être les mêmes illusions que moi » (*ibid.* : 134). Ne visant plus à écrire en s'affiliant à la culture autorisée, elle refuse l'emprisonnement que le savoir autoritaire a fait vivre à sa famille en lui attribuant la caractéristique d'aliénation qui n'est finalement pas le sentiment du monde vécu par ses parents. Même si elle se sent encore étrangère à eux, elle ne donne plus raison d'office à Mathieu : « Peut-être qu'il s'est trompé, Mathieu, il n'y a pas de condition sociale d'abord, il n'y a d'abord que des parents » (*ibid.* : 151).

Dans plusieurs œuvres, Ernaux réitère la mise en scène du manque de connaissances sensibles des intellectuels sur les réalités intimes et concrètes vécues par la classe sociale ouvrière ou marchande et la violence que procure la lecture de leurs œuvres écrites. J'ai déjà mentionné le début de la *Femme gelée*, qui montre bien la description des luttes féministes à venir qu'énonce Simone de Beauvoir et qui se trouvent en inadéquation avec la condition des femmes de la Normandie que la narratrice a connues dans son enfance. Elle aborde donc les œuvres publiées en fonction de leur décalage avec la situation qu'elle connaît, exposant les

généralisations à outrance de ces livres reconnus dans le champ littéraire ou intellectuel : « Je ne savais pas que dans un autre langage cette joie de vivre se nomme brutalité, éducation vulgaire. Que la bonne, pour les petites filles, consiste à ne pas hurler comme une marchande de poisson, à dire zut ou mercredi, à ne pas traîner dans la rue. Le bistrot à clientèle ouvrière, des générations de paysannes au-dessus de moi, ça ne pousse pas tellement à façonner des gamines Ségur » (Ernaux, 1981 : 35). La femme reste muette et ne sait plus comment agir en regard de la culture lettrée dans laquelle elle s'immerge et pour laquelle elle doit apprendre les codes tout en étant confrontée à ses contradictions et à l'évidence de son autorité surfaite. De son côté, la narratrice articule les absurdités de cette posture libérale prise par le mari autour de son attitude dans la vie quotidienne. Elle expose, par exemple, sa valorisation excessive de l'égalité, dont le terme premier de comparaison pour rendre l'« Autre » égal est toujours la situation de l'homme bourgeois : « Quelque part dans l'armoire dorment des nouvelles, il les a lues, pas mal, tu devrais continuer. Mais oui, il m'encourage, il souhaite que je réussisse au concours de prof, que je me "réalise", comme lui. Dans la conversation, c'est toujours le discours de l'égalité » (*ibid.* : 132-133). Lorsque la femme ose exprimer son mécontentement à son mari, il la ramène à sa situation de femme en se référant au caractère « naturel », biologique de l'homme, ce que rapporte la narratrice en discours direct : « Tu me fais chier, tu n'es pas un homme, non! Il y a une petite différence, quand tu pisseras debout dans le lavabo, on verra! » (*ibid.* : 133). L'œuvre littéraire ou l'œuvre publiée plus généralement est donc montrée comme un moyen de sédimenter un imaginaire social permettant ensuite de justifier des habitudes ancrées socialement quoique construites et de les justifier de manière autoritaire à travers ces mêmes œuvres.

D'un autre côté, par l'énonciation de son récit, Ernaux arrive à redonner une valeur plus positive à l'œuvre littéraire puisque le lecteur comprend qu'il s'agit, pour elle, d'un espace de réponse aux attitudes dogmatiques. Sur ce point, la dédicace de *La femme gelée* s'adresse directement à son ex-mari. Ce que ses paradigmes d'intellectuel libéral l'empêchaient d'entendre et que le personnage n'arrive pas à dire selon les dialogues rapportés par la narratrice, cette dernière se permet de les énoncer clairement dans l'œuvre publiée, qui ressemble souvent à une thèse. Elle y valorise la part de liberté qui existait chez elle dans l'enfance : « Devenir quelqu'un ça n'avait pas de sexe pour mes parents » (*ibid.* :

39). Elle ne peut pas en dire autant des œuvres qu'elle doit lire pour ses études et qui ont une vision masculine de la culture, de la création et des savoirs sur les lettres :

« la création littéraire ressemble à une éjaculation », prof de lettres, cours sur Péguy, « tous les critiques sont des impuissants », assistant de philo, l'écriture est cent fois ramenée à l'activité du pénis, mais je n'y attachais pas d'importance, je traduais, ou plutôt ça m'arrivait tout traduit, la création littéraire était orgasme sans distinction mâle ou femelle et quand je lisais Éluard, « moi je vais vers la vie, j'ai l'apparence d'homme » c'est à moi que je pensais (*ibid.* : 108-109).

D'ailleurs, elle n'oppose pas le vécu des femmes à celui auquel elle accède par sa fréquentation des domaines du savoir. Par exemple, les livres et les savoirs qu'ils contiennent redescendent de leur piédestal en étant comparés à l'expérience de la maternité, décrite comme éloignée du portrait romantique qu'en dressent les livres :

Comment en parler de cette nuit-là. Horreur, non, mais à d'autres le lyrisme, la poésie des entrailles déchirées. J'avais mal, cette conne de sage-femme, j'étais une bête recroquevillée, soufflante, qui préférerait l'obscurité à la moindre veilleuse, pas la peine de voir l'apitoiement de ses yeux, il ne peut rien pour moi. Traversée des mêmes images pendant six heures, ni riche ni variée l'expérience de la souffrance. [...] Il n'y a pas eu la grande chaise mais la table dure, les projecteurs braqués, les ordres venus de l'autre côté de mon ventre. Le pire, mon corps public, comme les reines cette fois. L'eau, le sang, les selles, le sexe dilaté devant tous. Voyons ça n'a pas d'importance à ce moment-là, ça ne compte pas, juste un passage innocent pour l'enfant. Même. Il fallait bien qu'il voie cette débâcle, qu'il en prenne plein les mirettes de ma souffrance. Qu'il sache, qu'il « participe », affublé d'une blouse blanche et d'une toque comme un toubib. Mais être cette liquéfaction, cette chose tordue devant lui, oubliera-t-il cette image? (*ibid.* : 140-141)

Moments parfaits. J'en ai connu d'autres, certains bouquins, des paysages, la chaleur des salles de classe quand je serai prof. Ils ne s'opposent pas (*ibid.* : 142).

Chez Ernaux, l'œuvre littéraire, lorsqu'elle prétend à la médiatisation d'un savoir ou à l'éclaircissement du monde sous un mode autoritaire, est d'office remise à sa place aux côtés d'autres expériences ordinaires de la vie. Dans *Les années*, même si l'œuvre s'écrit pour laisser une trace de ce qui a été vécu, le médium littéraire employé est dessiné dans l'œuvre comme un médium souvent inadéquat pour transmettre toute la richesse de ce vécu. Est dénoncée l'attitude de certains intellectuels (Sartre et de Beauvoir) qui sont représentés comme s'entêtant à croire en la supériorité d'une parole s'inscrivant dans l'œuvre écrite lorsqu'ils refusent la médiatisation de leur pensée et de leur univers conceptuel et imaginaire

à travers un outil populaire, comme celui de la télévision : « Sartre et Beauvoir refusaient d'aller à la télévision (mais tout le monde s'en fichait). On durait dans des valeurs et des langages épuisés » (Ernaux, 2008 : 91). Cela dit, sans refuser des apparitions dans les médias de masse, elle revendique l'œuvre comme lieu d'intervention privilégié, ce qu'éclairera mon dernier chapitre et qui se déduit de son type de participation au projet « Raconter la vie ».

Dans les œuvres de Ken Bugul, le récit écrit et l'objet livre sont montrés comme inadéquats pour les personnages et les narratrices se dessinent rarement comme des écrivaines à l'exception de celle de *Riwan ou le chemin de sable* qui fait apparaître sa machine à écrire et qui mentionne son activité d'écriture. *Le baobab fou* souligne le manque de représentation des modèles africains dans les œuvres enseignées au personnage de l'enfant. La narratrice se souvient de son apprentissage du mépris des traits physiques stéréotypés des noirs et de leurs comportements de soumission dans les manuels de l'école française : « Dans tous les manuels scolaires que j'avais eus, le Noir était ridiculisé, avili, écrasé : *Toto a bu du dolo, Toto est malade, Toto a la diarrhée, Toto pleure* ou bien les Noirs étaient mis les uns contre les autres : *Toto tape Pathé, Pathé tape Toto* » (Bugul, 2009 [1982] : 129). Dans *Mes hommes à moi*, la narratrice raconte comment Dior, à l'adolescence, a commandé à un homme éduqué une lettre d'adieu très poétique qu'elle n'a jamais envoyée au destinataire. Elle l'a plus tard pastichée en inversant sa signification pour la faire passer d'une lettre de rupture à une déclaration d'amour. Le jeune destinataire n'a pas donné de suite à la lettre, mais il l'a fait circuler dans le village : « Un jour Al, celui qui m'avait jeté à la figure la phrase destructrice de mon enfance, passa chez nous, et il me parla de la lettre. Je fus surprise et choquée. Al me parlait de la lettre comme d'un chef-d'œuvre de la langue des toubabs. Il était épaté par la manière dont elle était écrite. À la limite, il me félicitait de cette lettre. Il était si enthousiaste. En partant il me dit : "Tu nous dépasses tous!" » (Bugul, 2008 : 143) La lettre, rédigée dans le style du « toubab », soit de l'Européen instruit venu en Afrique, ne produira pas l'effet communicationnel souhaité par le personnage, soit celui de la transmission de ses sentiments. L'écriture littérisée de celle-ci est plutôt montrée comme un détournement du sens par le travail formel, détournement qui valorise évidemment le personnage de Dior en lui donnant un statut intellectuel supérieur, mais qui l'empêche aussi de communiquer le contenu de sa pensée et de ses sentiments à la personne choisie. De fait,

le récit écrit qui s'inspire des œuvres publiées ou du style littéraire reconnu est montré comme relevant toujours d'une forme de mascarade qui empêche l'individu de communiquer directement avec autrui. Ces cas de figure buguliens exemplifient les figurations du récit littérisé dans les œuvres du corpus, type de récit qui apparaît le plus souvent sous la forme du « récit-imposé » puisque sa manière d'être lu et interprété s'impose en fonction de l'autorité des codes du champ littéraire qui y est associée. La voix originale se cache dès lors derrière les structures communicationnelles qui dominent le procès de sens de l'énoncé.

Conclusion : l'intelligibilité incontournable du récit interactionnel

À la lumière de ce survol des visages que prend la figure du « récit-imposé » dans les œuvres du corpus, nous comprenons que ce qui la distingue le mieux est la qualité que lui reconnaît l'univers textuel : ce type de récit impose son autorité au récepteur, allant parfois même jusqu'à se substituer aux propos tenus dans le récit pour créer un métarécit sur la manière convenable de faire récit. Si cette figure continue de se présenter dans les œuvres du corpus, alors qu'elle est mise en scène de manière critique et assez négative la plupart du temps, c'est que tout récit contient une part d'intelligibilité directionnelle incontournable. Le souci d'autrui qui se trouve au cœur de la problématique de l'ambiguïté exige de l'énonciateur qu'il interroge ce que son récit produira, ce qui démontre déjà une sensibilité à l'égard de l'intelligibilité. La question est, dans ce cas, de savoir si ce qui est dit d'une certaine manière pourrait être interprété de façon équivalente par autrui. L'intelligibilité reste inhérente au repérage même d'un récit. Le narrataire doit repérer une forme de schématisation temporelle, spatiale, imaginaire, émotionnelle, énigmatique, etc. qui permettra de nommer récit l'ensemble de la formation narrative devant laquelle il se tient en tant qu'interprète. Pour ce faire, il utilise le langage, essentiellement polysémique et fondé sur un usage commun, lequel n'est pas garant d'être compris de manière univoque par tous. Conséquemment, même si la figure du « récit-imposé » reste la plus critiquée dans les œuvres du corpus, les écrivaines ne cessent pas pour autant d'en produire par leur pratique littéraire, ne serait-ce que par leur utilisation sensée d'un langage partagé et compréhensible par autrui, fondé sur des règles grammaticales et sémantiques à respecter minimalement pour que le récit soit reconnu comme tel. Il ne s'agit donc pas, pour ces auteures, de réclamer la disparition du « récit-imposé » qu'elles engendrent elles-mêmes. Leurs constructions

imaginaires mettent plutôt en évidence le caractère intelligible incontournable du récit, dont il faudrait disposer avec prudence, notamment en exhibant les dérives de l'autorité qu'il est amené à produire et à imposer au lecteur par-dessus d'autres logiques narratives potentielles.

Prenons à titre d'exemple la plus autoritaire des figures du « récit-imposé » qui est sans doute celle de la narration omnisciente. En effet, le narrateur omniscient donne à lire une histoire rétrospective en demandant au lecteur de le croire sur parole puisqu'il a le pouvoir de lire dans les pensées des personnages, qu'il peut se trouver dans différents lieux en même temps et qu'il connaît très exactement tout le déroulement de l'histoire, même celui qui adviendra. Il a une connaissance absolue du monde romanesque qu'il met en place. Or, dans les œuvres du corpus dans lesquelles cette figure apparaît, notamment dans *Cacophonie* et dans *Les années*, cette instance narrative trouve des marques de subjectivité, d'incertitude et d'ambiguïté. Ces narratrices regardent de surplomb une histoire qu'elles connaissent dans son ensemble avec le recul de leur vie vécue ou par leur statut de narratrice omnisciente, mais toute autorisation à l'omniscience est remise en question ou nuancée. C'est ainsi que la narratrice de *Cacophonie* entretient un dialogue intérieur avec son personnage et qu'elle émet des doutes quant au déroulement de l'histoire et ses motifs. De la même manière, la narratrice des *Années* insiste pour entremêler le « elle », le « nous » et le « on » afin de bien marquer les mouvements de la position perceptive du monde dans cette écriture impersonnelle quoique subjectivée. Ces subterfuges formels fondent aussi l'autorité narrative des narratrices du corpus, mais celles-ci semblent refuser en même temps de donner à voir leur récit de manière autoritaire et unifiée, en insistant sans cesse sur ce qu'elles ne savent pas tout à fait du monde qu'elles mettent en scène ou sur ce qu'elles pourraient évoquer autrement. Elles acceptent ainsi l'inévitable intelligibilité à laquelle elles prêtent leur récit pour le rendre lisible, sans en articuler le sens autour d'une figure autoritaire qui le dicterait, comme s'il s'agissait de la courroie de transmission d'un « savoir » immuable.

CHAPITRE 5 – L'intranquille figure du « récit-suggéré »

Le mieux serait peut-être, comme le récit proustien lui-même, de ne jamais « finir », c'est-à-dire en un sens de ne jamais commencer (Gérard Genette, *Discours du récit*, 2007 [1972/1983] : 280).

Les figures du « récit-exposé » et du « récit-proposé » dans les œuvres d'Annie Ernaux, Élise Turcotte et Ken Bugul prennent des traits plutôt négatifs, notamment parce qu'elles négligent l'un des pôles de l'acte communicationnel : sa production ou sa réception. D'un côté, le « récit-exposé » tire sa signifiante de sa captation en tant que récit par un destinataire qui a le pouvoir de le définir comme tel. Lorsqu'Annie Ernaux met en scène des archives photographiques, notamment dans *Les années*, elle ne fait pas apparaître chaque photographie comme une forme de récit souhaité par le photographe. C'est en fonction des photographies jugées pertinentes, lesquelles représentent l'environnement d'un même personnage qui change à travers le temps, que la narratrice a l'impression de se trouver bel et bien devant un récit photographique. En même temps, la mise bout à bout des différentes photographies dans la narration globale de l'œuvre et leur disposition en ordre chronologique incitent le lecteur à considérer cet amalgame comme un récit photographique et non pas comme une accumulation pêle-mêle de documents visuels. Le « récit-exposé » contient aussi une forme d'ambiguïté puisque son interprétation n'est jamais assurée de correspondre à celle de son producteur original. Cette figure du « récit-exposé », même si elle est parfois présentée sous des facettes assez négatives, demeure le lieu d'un investissement et d'une implication de part et d'autre de la scène communicationnelle, même si les rôles communicationnels de l'énonciateur et de l'énonciataire se trouvent mal définis. À titre d'exemple, ce serait le cas des rumeurs ou des lettres interceptées qui créent une forme d'anxiété sur les destinataires qui s'en emparent et qui se redéfinissent à partir d'elles, alors que ces énonciations ne leur étaient pas destinées. La figure du « récit-imposé » s'avère nettement plus défavorisée. Elle vise surtout à exhiber son autorité narrative sur les histoires qu'elle établit comme des faits et dont elle impose l'interprétation. Ce type de récit se soucie moins de ses effets sur autrui, excepté celui de convaincre. Il sort ainsi en partie d'un schéma dialogique. Les manuels d'histoire, les œuvres canoniques et les discours politiques prennent l'apparence du « récit-imposé » intégré par la masse jusqu'à devenir invisible. Par exemple, lorsque la figure de

l'œuvre littéraire prend la forme du « récit-imposé », elle se fige dans une lecture unilatérale, répandue et défendue massivement, ce qui fait perdre de vue ses possibilités interprétatives. Ce sont les barrières communicationnelles du « récit-exposé » et du « récit-imposé », et leur manque de souci pour leurs répercussions sur autrui qui en tracent un portrait peu reluisant.

Un paradoxe s'instaure du fait que la figure du « récit-suggéré », essentiellement qualifiée par son ambiguïté, est la plus valorisée dans les univers textuels étudiés, alors que ce récit se maintient dans les zones floues d'une communication dont l'opacité atteint également l'acte communicationnel. Les récits qui se disent et se dédisent, qui explorent des possibilités sans les achever et qui visent une opacité dans les représentations du monde qu'ils véhiculent se montrent comme des « récits-suggérés ». Ceux-ci sont soutenus par des narrations intranquilles, c'est-à-dire des narrations qui ne cessent de détourner l'acte communicationnel en indiquant aux énonciataires qu'elles pourraient être produites autrement ou ne jamais être publiées ou exposées socialement afin que continue leur fabrication, laquelle s'ajuste aussi aux différentes réceptions.

La plus grande qualité de la figure du « récit-suggéré », qui va jusqu'à imprégner la construction même des œuvres étudiées, est le caractère intranquille de son énonciateur, à l'image de celui du *Livre de l'intranquillité* (1992) de Fernando Pessoa. Dans la présentation du deuxième volume par Robert Bréchon, ce dernier mentionne un paradoxe qui éclaire le terme d'intranquillité : « malgré son titre, cet amas informe de fragments inachevés, où l'on s'accorde aujourd'hui à voir l'un des chefs-d'œuvre de la littérature universelle, n'est pas un "livre". Il n'est que l'ombre ou le double du *Livre* définitivement absent » (dans Pessoa, 1992 : 8). L'intranquillité relève de la parole plutôt que du dire, soit des possibilités expressives plutôt que des discours énoncés, d'où l'ambiguïté de sa narration puisqu'elle reste du côté de la pensée davantage que du côté de sa médiation effective. Pessoa réfléchit surtout à l'utilisation qu'il fera des mots dans les possibilités de la langue, celles tangibles et celles à créer, par une poétique qui se veut autoréflexive :

La grammaire [...] établit des divisions légitimes mais erronées. Elle distingue, par exemple, les verbes transitifs et intransitifs; cependant, l'homme sachant dire devra, bien souvent, transformer un verbe transitif en verbe intransitif pour photographier ce qu'il ressent, et non, comme le commun des animaux-hommes, pour se contenter de le voir

dans le noir. Si je veux dire que j'existe, je dirai « je suis ». Si je veux exprimer que j'existe en tant qu'âme individualisée, je dirai « je suis moi ». Mais si je veux dire que j'existe comme entité, qui se dirige et se forme elle-même, et qui exerce de la façon la plus directe cette fonction divine de se créer soi-même, comment donc emploierai-je le verbe être, sinon en le transformant tout d'un coup en verbe transitif? Alors, promu triomphalement, antigrammaticalement être suprême, je dirai « je me suis ». J'aurai exprimé une philosophie entière en trois petits mots (1992 : 16).

Le narrateur de Pessoa est l'exemple parfait du narrateur intranquille tel qu'entendu dans ce chapitre et son récit prend la figure d'un « récit-suggéré », qui est finalement le récit en train de se réaliser, celui le plus difficile à capter.

Des cas récurrents et partagés dans les œuvres du corpus permettront d'approfondir et d'illustrer cette figure : le récit construit par les questionnements de l'enfant; le récit indicible de l'intime; le récit métaphorique qui s'énonce implicitement tout en suivant une forme associative plus étroite qu'un « récit-exposé » implicite comme la photographie; et le récit délirant (passionnel, obsessionnel, superstitieux). Dans cette partie plus que dans les deux précédentes, je montrerai que des liens se tissent entre les pratiques auctoriales et la figuration du « récit-suggéré » dans les œuvres. Il est indéniable qu'Ernaux, Turcotte et Bugul valorisent cette figure dans leurs univers textuels. Je m'interrogerai tout de même à savoir si elles s'adonnent à ce type de récit pour autant. Si oui, comment y arrivent-elles malgré le fait qu'elles nous donnent à lire, somme toute, des récits assez intelligibles? Je soutiendrai qu'un discours favorisant l'ambiguïté de toute forme de récit est produit dans ces œuvres, sans que le niveau d'opacité de la figure du « récit-suggéré » ne se réalise dans l'ensemble. Autrement, j'aurais de la difficulté à extraire le système figural global des œuvres étudiées. Celles-ci n'offrent pas des récits aussi ambigus que ceux qui figurent dans leurs univers textuels, mais elles conservent les indices d'une narration intranquille, ouverte aux remaniements.

Il faut d'ailleurs distinguer d'entrée de jeu les narrations ambiguës des figures d'un récit ambigu que j'associe à celles du « récit-suggéré ». Ces figures relèvent plutôt plutôt de la représentation de narrations ambiguës. Ce récit ambigu mis en scène n'est pourtant pas articulé autour de l'idée d'une non-fiabilité comme l'est la narration problématique. Sur ce point, Andrée Mercier et Frances Fortier (2011) déclinent les narrations problématiques en trois types déterminés en fonction de la relation interprétative qu'elles instaurent avec leur

lecteur : la narration impossible, la narration indécidable et la narration ambiguë. C'est cette dernière qui est liée à la non-fiabilité. Selon Mercier et Fortier, la narration ambiguë dépend d'un jugement produit sur l'autorité narrative du narrateur : le lecteur peut-il croire son récit et s'y fier et à quel point? Puisque l'ambiguïté relève toujours d'une forme de relation communicationnelle entre le narrateur et celui qu'il interpelle volontairement ou non, elle pousse le lecteur à réfléchir au lien de confiance à établir ou non avec celui qui produit le récit ou celui qui le rapporte. Frank Wagner souligne que toutes les formes de narration non fiable identifiées par Mercier et Fortier agissent sur le lecteur, celui-ci devant recomposer la nature transactionnelle du récit et redéfinir par lui-même la nature et la composition de ce qui fait roman dans le contexte de production de l'œuvre (2016 : 164). Évidemment, leurs travaux aident à nuancer et à définir le récit ambigu reconnu ici comme la figure du « récit-suggéré » puisque c'est justement l'ambiguïté de sa nature transactionnelle qui la laisse apparaître. Toutefois, ces chercheurs considèrent les narrations globales contenues dans les œuvres alors que j'ai plutôt cherché à lier la narration de l'œuvre avec les figures de récit qui se dessinent dans le monde textuel. Il reste que je montrerai brièvement – et plus en profondeur dans le chapitre 6 – que le récit global de chaque œuvre étudiée cherche à se rapprocher de la figure de la narration intranquille et ambiguë qu'il met en scène comme une qualité qu'il met en scène comme une qualité d'un récit ambigu auquel je donne le nom de « récit-suggéré ». L'autre nuance est d'ailleurs que dans l'imaginaire littéraire d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul, la figure du « récit-suggéré » n'appelle pas précisément la question de la fiabilité, puisqu'elle se détourne d'un souci de vérité, celui-là même qui faisait l'apanage du « récit-imposé » tel qu'expliqué dans le chapitre précédent. L'intranquillité narrative du « récit-suggéré » conduit plutôt sur la piste d'une ouverture choisie aux possibilités et aux nuances que le récit appelle en regard d'un lecteur qu'il ne peut connaître, ne serait-ce que par l'épreuve que le temps lui fera passer et qui appelle la conscience de l'imprévisibilité de son interprétation à venir. Ces narrations ne relèvent donc pas d'une non-maîtrise du discours ou de l'univers environnant par le personnage-narrateur. Dans le corpus, les ambiguïtés des récits représentés, comme celles du récit encadrant semblent choisies de manière délibérée par leur énonciateur, dans l'espoir assez raisonné de ne pas (re)produire d'effets violents, parce que déterminants, sur les destinataires prévus ou non.

Des ambiguïtés du récit à la figure du « récit-suggéré »

Comment repérer la figure évanescence du « récit-suggéré », sachant qu'elle est la plus floue, la moins fixée et la plus abstraite à travailler? La figure du « récit-suggéré » s'apparente à la « figure-pensée », abordée par Bertrand Gervais comme un des moments de l'imagination figurative, se manifestant textuellement par l'opération même de la figuration (2007 : 19). C'est elle qui engage la figure, sous le mode de l'impression immédiate. Gervais mentionne qu'elle s'incarne souvent sous le signe de l'obsession ou de la fascination et se caractérise par le mouvement du « musement », lequel implique de « *se perdre dans la contemplation de figures* » (*id.* : 19). Le « musement » enclenche l'imagination et l'exploration de la perception plutôt que sa compréhension. Selon Gervais, le flâneur, associé à la « figure-pensée », s'éloigne des certitudes et des déterminismes (*ibid.* : 47-48), ce qui implique, dans une perspective littéraire, que « [l]'écriture y apparaît comme un processus en acte : ce qui fait advenir ce qui est pensé » (*ibid.* : 50). C'est d'ailleurs en se représentant en personnage de flâneur que Pessoa met en scène son intranquillité. Selon Robert Bréchon,

[L]es rêveries du promeneur solitaire du *Livre* qui « erre indéfiniment au long des rues tranquilles » pour apaiser son « intranquillité » nous font mieux comprendre que les deux expériences, celle de la « surabondance insaisissable du réel » et celle du vide de tout, n'en font qu'une. La souffrance ne vient ni du monde extérieur, dont il est capable de célébrer avec jubilation la multiple splendeur, ni de l'espace du dedans, où, à force d'imagination, il s'est aménagé ce qu'un autre poète appellera ses « propriétés » (dans Pessoa, 1992 : 9).

L'intranquillité narrative se situe dans la part illisible de l'énonciation, là où quelqu'un sent sa présence sans qu'elle soit offerte au regard de manière aussi directe que les éléments perceptibles du « récit-exposé ». La figure du « récit-suggéré » représente un récit ambigu processuel, en train de se dire, de s'écrire, de s'énoncer ou d'apparaître à autrui, sans avoir un stade d'achèvement assez avancé pour reconnaître ses formes et sujets définitifs.

Dans les œuvres étudiées, plusieurs figures de « récit-suggéré » se repèrent parce qu'elles forment des histoires inachevées ou qui conservent de nombreux silences. Leur présence est suggérée de plusieurs façons, notamment par des personnages types : les artistes représentés en plein cœur de l'acte créatif; les enfants qui questionnent et explorent les

formes potentielles des récits à partir de leurs modestes moyens; les passionnés qui se laissent porter par le récit sans égard pour sa cohérence; les intimistes incapables de mettre le point final à leur histoire puisqu'ils la vivent toujours pendant qu'ils l'énoncent; les « fous » qui se racontent et racontent leur monde sans viser une forme de communication transmissible ou intelligible. Le « récit-suggéré » ne cherche pas à être fixé, voire il ne souhaite pas exister en tant que tel et préfère flotter librement dans les possibilités à explorer, quitte à rebrousser chemin dans le parcours aléatoire qu'il entreprend. Il reste paradoxal de dire qu'il est possible de repérer sa figure, alors qu'il se maintient dans la sphère de l'illisible. Or, il faut comprendre que les figures retrouvées dans les œuvres ne sont pas celles des récits écrits par les auteures étudiées, mais bien celles des récits qu'elles représentent dans les leurs. Les hésitations des narratrices sur leurs choix narratifs, les pistes explorées qu'elles laissent inopinément tomber et les écarts narratifs quant au ton adopté dans certaines parties de leur récit suggèrent la part d'ambiguïté qu'elles cherchent à véhiculer, à conserver et à exhiber dans leurs propres narrations.

Sur ce point, le portrait de la figure du « récit-suggéré », celle qui valorise le plus l'ambiguïté communicationnelle dans les œuvres étudiées, n'épuise pas en tant que tel la problématique de l'ambiguïté fondamentale du récit littéraire (celui de l'œuvre littéraire à caractère narratif), comme de tout acte de langage. Le présent chapitre repère tout type de récit ambigu et pas seulement l'œuvre littéraire, qui n'est d'ailleurs pas toujours dessinée selon son ambiguïté. Chez Annie Ernaux, les œuvres canoniques associées aux artistes reconnus (Proust, Balzac, de Beauvoir, Sartre, Michel-Ange) sont esquissées comme des productions de « récits-imposés ». Leur circulation et leur validation répétées dans les sphères culturelle et sociale formuleraient l'histoire institutionnelle de ce qui se reconnaît sous le signe de l'œuvre d'art. L'autorité narrative dont se prévaut l'institution littéraire sur cette question, à partir de règles et de codes déterminés par elle, défavorise forcément la production de certains types d'acteurs (femmes, classe populaire, immigrés, personnes âgées). À titre d'exemple, la narratrice de *La honte* (1997) raconte sa difficulté à mettre en récit, même pour soi à travers le journal, un épisode de sa vie dans lequel son père a tenté de tuer sa mère. Le récit littérisé de l'événement menace de faire perdre la richesse de l'ambiguïté provoquée par le souvenir incertain de ce spectacle auquel elle a assisté, ce qui

la fait hésiter dans la narration qui le transmet : « j'[ai] le sentiment à divers signes – le besoin de revenir sur les lignes écrites, l'impossibilité d'entreprendre autre chose –, je suis en train de commencer un livre, j'ai pris le risque d'avoir tout révélé d'emblée. Mais rien ne l'est, que le fait brut » (Ernaux, 1997 : 32). Dans l'univers textuel d'Ernaux, une fois publiée, l'œuvre littéraire perd déjà une part de son ambiguïté par la lecture qu'en font forcément les agents de l'institution littéraire. Il n'en demeure pas moins qu'elle se présente encore comme une forme potentielle de « récit-suggéré » puisqu'elle relève du geste d'un créateur intranquille. Celui-ci se maintient du côté des tâtonnements de l'expression à travers des formes narratives qui s'éloignent des formes dominantes : le carnet, la liste, le journal intime, le fragment, l'œuvre en contexte numérique.

En guise de précaution méthodologique, il fallait éviter les glissements entre l'imaginaire du « récit-suggéré » dessiné à travers ses figures dans les œuvres et le discours entretenu sur la pratique de ce récit ambigu par les auteures. Il est évident que la figure du « récit-suggéré » apparaît souvent parce qu'elle a de multiples façons de se manifester et qu'elle n'a pas besoin d'être claire, complète ou dirigée afin de surgir dans les narrations. En effet, elle a le statut et la fonction de signe ou d'indice, ce qui renforce les chances de se perdre dans sa contemplation et de repérer cette figure dans une pléthore de lieux. Gervais indique d'ailleurs que la « figure-pensée » – sur laquelle repose celle du « récit-suggéré » – se caractérise par son indétermination et son irrésolution. Sa captation relèverait, selon lui, de la disponibilité du récepteur, décrite par Blanchot dans *l'Attente, l'oubli* (1962) comme une attente sans but, signalée parce que nous l'oublions (Gervais, 2004 : 48).

Si la figure du « récit-suggéré » s'inscrit dans l'ordre de la « figure-pensée » qui apparaît sans que quiconque ne cherche à la reconnaître, n'est-il pas contradictoire de rechercher cette figure dans les textes étudiés? En effet, il s'agit d'une posture paradoxale, mais j'avancerais à ce sujet que les moments d'intranquillité narrative ont été plus précisément l'objet de ma recherche, ces moments étant reconnus comme les signes du « récit-suggéré » que l'œuvre travaille à représenter. À titre d'exemple, un signe d'intranquillité narrative se profile lorsqu'une forme de rêverie à propos d'un idéal narratif inatteignable ou informulable fait entrer l'énonciateur dans une posture d'attente qui

ressemble à celle du flâneur de Blanchot. Lorsque cette énonciation mise en scène est de l'ordre de l'écrit, l'intranquillité narrative peut ressembler à la rêverie écrite, distinguée du récit impossible de la « rêverie rêvée » par Bachelard : « une rêverie, à la différence du rêve, ne se raconte pas. Pour la communiquer, il faut l'écrire, l'écrire avec émotion, avec goût, en la revivant d'autant mieux qu'on la récrit » (1960 : 7). Une fois écrite, elle sera nécessairement autre que lorsqu'elle était seulement rêvée, ne rendant pas accessible tous les pans de la rêverie au lecteur du récit et gardant toujours une part de son ambiguïté. Pourtant, « [l]a rêverie poétique écrite, conduite jusqu'à donner la page littéraire, va au contraire être pour nous une rêverie transmissible, une rêverie inspirante, c'est-à-dire une inspiration à la mesure de nos talents de lecteurs » (*ibid.* : 6). Il y a là distinction chez Bachelard entre l'écriture d'une rêverie et le récit d'une rêverie, ce dernier étant impossible. C'est sur cette distinction que se tient l'intranquillité narrative, indice d'un « récit-suggéré », récit que le narrateur n'arrive pas à rendre complètement signifiant tout en continuant de l'énoncer. Ce type de récit, comme pour la rêverie, s'écrit davantage qu'il est écrit.

C'est donc la figure du narrateur ou de l'énonciateur intranquille qui éclaire le mieux la figure du « récit-suggéré ». Ce dernier ressemble au flâneur ou au rêveur, mais il flâne et il rêve dans un texte qu'il énonce par un moyen s'inscrivant concrètement dans le monde, ne restant pas tout à fait dans l'abstraction de la pensée et précisant ses hésitations, ses incertitudes et les images déraisonnables et indéchiffrables qui surgissent. Ce rêveur accepte de raconter sa rêverie en même temps qu'il la rêve, alors que la figure du rêveur dans la tradition littéraire (Rousseau, Bachelard) veut qu'il se tienne en dehors du récit et de son caractère transmissible. La figure plus contemporaine du rêveur n'est donc plus la même si elle est mesurée à celle observée dans les œuvres étudiées. Une autre différence majeure relève du personnage féminin qui s'autorise maintenant à occuper ce rôle-type de la littérature. Dans *La vie des autres* (2016), Ania Wroblewski s'appuie sur une étude de Susan Buck-Moss afin d'exposer le fait que Walter Benjamin a vite écarté la possibilité pour une femme d'occuper le rôle de flâneuse puisque celle qui se promène solitairement en ville est dépeinte sous les traits de la prostituée (*ibid.* : 73). Wroblewski explique que Sophie Calle et Annie Ernaux reprennent cette figure masculine et déplacent sa portée, traditionnellement associée au personnage de l'artiste ou de l'intellectuel qui se distancie du monde pour mieux

l'observer et le décrire. D'une figure observatrice et passive relevant d'un détachement du monde, ces deux artistes font de la marche une manière de s'inscrire dans le monde : elle rend possible l'acte de regard, elle donne accès à la vie quotidienne des autres et de soi, et elle implique la marcheuse qui s'expose dans cet acte de regard qu'elle performe.

Dans sa conscience exacerbée de l'ambiguïté de sa présence dans le monde, le marcheur de Pessoa s'apparente aussi à la marcheuse d'Ernaux :

Je marche dans la rue et je vois, sur le visage des passants, non pas l'expression qu'ils ont réellement, mais celle qu'ils auraient en me voyant s'ils connaissaient ma vie, s'ils savaient quel homme je suis et si je laissais transparaître, dans mes gestes, sur ma figure, la ridicule et timide anomalie de mon âme. Au fond de regards qui ne me regardent même pas, je suspecte des railleries, que je trouve toutes naturelles, lancées contre l'exception inélégante que je représente dans un monde rempli de gens qui agissent et qui jouissent (Pessoa, 1992 : 34).

Chez Ernaux, la flânerie permet à la narratrice de voir en fonction du regard singulier qu'elle porte sur elle-même. Ce regard est montré comme un pouvoir dangereux sur autrui lorsqu'il est transmis par le récit, objectivant du coup l'« observé » comme soi-même. Wroblewski remarque qu'« [e]n même temps que les textes d'Ernaux traduisent une certaine authenticité du réel, ils laissent deviner l'œil impitoyable et péremptoire de l'écrivaine-critique, son œil *qui juge* librement et même parfois gratuitement » (2016 : 89). À partir de cet aveu, Wroblewski considère que la critique peut nuancer la fidélité de l'image représentée par rapport au sujet de la représentation. Cette exposition d'une part de subjectivité dans le regard de l'énonciateur fait apparaître la figure du « récit-suggéré » chez Ernaux comme chez Pessoa puisque son énonciateur ne s'autorise jamais à poser le récit de façon certaine et confortable. En somme, derrière l'apparence d'une attente ou d'une flânerie sans buts qui laisse entrevoir la « figure-pensée », l'œuvre dessine surtout un narrateur intranquille qui inscrit le récit sans vouloir que cette inscription soit définitive. Il ne s'agit pas de provoquer le doute cartésien afin de se donner bonne conscience, mais de vivre avec la certitude que la formulation d'un récit ne s'achève jamais. Celui-ci est obsédé par le fait d'être en train de raconter sans nécessairement chercher à le faire ou ne sachant pas ce qu'il raconte quand il raconte.

Le regard inquisiteur de l'enfant et l'interpellation du récit par le questionnement

La présence d'une figure de « récit-suggéré » se manifeste souvent dans le texte à partir de questionnements formulés par un narrateur ou un personnage à qui est déléguée une partie de la narration. En général, le fait de se poser des questions ou d'en poser relève du sentiment d'être interpellé par une énigme. Il implique la présence de celui qui pose les questions et de celui qui est appelé à y répondre, comme les instances qui agissent dans une conception pragmatique du récit : un énonciateur formulant l'histoire et un énonciataire qui se sent interpellé par celle-ci. Il va sans dire que l'acte de questionner n'équivaut en rien à celui de raconter, mais les œuvres étudiées ont tendance à indiquer la présence d'un « récit-suggéré » qui cherche à se dire à travers les questionnements d'un personnage-narrateur qui ne l'a pas encore formulé ou qui hésite à le faire.

Les œuvres de Ken Bugul, par exemple, posent des questions au lecteur en les détachant du reste de la narration, comme si elles étaient les traces d'une narration potentielle, encore trop peu aboutie pour s'inscrire de plain-pied dans le récit. Dans *Riwan ou le chemin de sable*, l'incipit introduit le sujet d'un drame indicible dans le village par ses habitants qui ont peur de le raconter. Il est possible de comprendre que la vérité et le savoir sur l'histoire impliquent, pour eux, « la peur, la terrible peur de parler d'une chose qui devait être terrible et qui avait eu lieu chez le Serigne, cette peur était très forte » (Bugul, 1999 : 10). La parole préfère adopter la forme du conte pour s'énoncer, ce dernier optant pour l'opacité et laissant libre cours à la continuité des questionnements sur l'histoire. Dans sa note de lecture « Barbe-Bleue ou le secret du conte », Michel Tournier décrit ainsi le conte : « À mi-chemin de l'opacité brutale de la nouvelle et de la transparence cristalline de la fable, le conte – d'origine à la fois orientale et populaire – se présente comme un milieu translucide, mais non transparent, comme une épaisseur glauque dans laquelle le lecteur voit se dessiner des figures qu'il ne parvient jamais à saisir tout à fait » (1981 : 40). Du conte, le récit de *Riwan ou le chemin de sable* garde une imprécision temporelle, la répétition de formules, la plurifocalisation et quelque chose de merveilleux, notamment la capacité de la narratrice à raconter avec précision l'entrée dans la concession de l'épouse qui la précède. La peur qui entoure l'énonciation de cette histoire inconcevable exhorte au détour par le questionnement :

Jamais de mémoire d'homme une telle chose n'avait eu lieu!
Jamais!
Presque jamais!
Mais que s'était-il donc passé? (*ibid.* : 10)

Cette interrogation continue à propos du sujet du drame : de quelle femme du Serigne s'agit-il? Le lecteur sait que le récit ne répondra pas directement à ces questions et qu'il n'évoquera qu'à la fin des indices permettant d'imaginer l'événement indicible. S'il ne peut pas s'énoncer, il se raconte en partie par les questions qu'engendre sa non-énonciation.

Cet exemple illustre aussi la différence entre le doute et le questionnement. Le doute cartésien est une méthode de remise en question perpétuelle empêchant les paradigmes de s'installer, provoquant leur continuelle réactualisation. Il s'agit d'un moyen pour ne pas se conforter dans des versions de la vérité à revalider pour fonder la foi que nous lui attribuons. Le questionnement relève plutôt du processus et même s'il provient souvent du doute, il ne s'y restreint pas, d'autant plus que le questionnement peut advenir sans que soit posé définitivement l'objet questionné. Dans l'incipit de *Riwan ou le chemin de sable*, la narratrice ne doute pas d'une histoire racontée puisque le récit n'a pas encore été élaboré de manière définitive. Le processus du questionnement indique plutôt qu'aucune histoire n'est remise en question, mais qu'une histoire ambiguë existe, même si aucun narrateur n'a réussi à l'énoncer de manière lisible. Le questionnement signale un inconfort par rapport au récit à énoncer ou à interpréter pour celui qui doute de ses moyens pour le faire.

Le questionnement est également le moteur narratif de la narratrice du *Bruit des choses vivantes* de Turcotte. Il indique un récit qui cherche comment se dire. Il en va ainsi de tous les extraits qui montrent Albanie en train d'écrire ou se projetant dans l'écriture : celle d'une lettre à Maria, celle de ses inscriptions dans le cahier de rêves et celle du carnet de voyage qu'elle apporte avec elle en Alaska. Il y a dans ces extraits des hésitations et des questionnements sur l'écriture à venir, mais le lecteur finit par ne jamais être témoin d'une Albanie écrivant son histoire commune avec Maria. Si l'auteure autorise à lire leur récit, la narratrice, Albanie, ne sait pas si elle souhaite l'écrire, de peur qu'il soit exposé ensuite à Maria et qu'il influence, contre son gré, sa perception de leur vie commune. Elle ne doute pas de ce qui est déjà inscrit, mais introduit le doute au niveau même du geste à poser pour

arriver à écrire. Albanie reste à l'étape du questionnement : qu'est-ce qui devrait être écrit, qu'est-ce qui est significatif pour Maria autant que pour elle, de quoi Maria aimera-t-elle se souvenir? D'ailleurs, les questionnements de l'enfant ou ceux qui le concernent incarnent souvent la présence d'un « récit-suggéré » dans les œuvres de Turcotte. La disponibilité associée à la figure du flâneur et à celle du narrateur intranquille se rapproche aussi de celle de l'enfance enfouie en chaque adulte, que Bachelard décrit comme « un noyau d'enfance, une enfance immobile mais toujours vivante, hors de l'histoire, cachée aux autres, déguisée en histoire quand elle est racontée, mais qui n'a d'être réel que dans ses instants d'illumination – autant dire dans les instants de son existence poétique » (1960 : 85). De surcroît, la figure de l'enfant dans le corpus n'explicite jamais totalement ce qui l'habite et incite celui qui s'adresse à lui à garder une part de mystère et de magie dans son énonciation.

Pour éclairer davantage cette idée, je me permets un détour à propos de la figure du personnage-enfant de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. Dans un article à ce sujet, Justin Bisanswa (2010) avance que la figure de l'enfant structure l'énonciation du roman. Son effet discursif s'exprime au-delà de l'énoncé explicite puisque le pouvoir architectural de sa figure se joue dans la sphère implicite. Ce personnage avec qui le lecteur assiste aux guerres postcoloniales de l'Afrique subsaharienne raconte son histoire en mode autodiégétique et celle-ci se voit alors teintée par ses limitations cognitives puisque les événements sociopolitiques dépassent son entendement. Sans que la voix de Kourouma apparaisse clairement dans le roman, le décalage entre l'interprétation naïve, quoique lucide, de sa réalité par le jeune Birahima et celle que comprend le lecteur à travers l'orchestration globale de la narration montre toute l'ambiguïté des deux récits : celui de Birahima, mis en scène dans l'œuvre, et celui engendré par l'énonciation du roman par l'auteur. Dans les œuvres du corpus, l'enfant n'est pas un personnage-narrateur, mais il est mis en scène comme un personnage « interprète » du « récit-suggéré », qu'il fait apparaître par ses questionnements sur le monde et sur la part d'implicite contenue dans tout récit. Il en va ainsi dans *Le bruit des choses vivantes* lorsque la fillette d'apparence naïve est aussi une figure lucide qui rend signifiant le monde qu'elle apprend à comprendre, sans chercher pour autant à en fixer le sens. Elle reste encline à la posture de recherche et de questionnement, et accepte d'apprendre à regarder comme autrui et à être changée par ce regard.

En même temps, le personnage d'enfant dans cette œuvre assume et exhibe le jeu d'imitation qui le constitue et qu'il projette à son tour dans le social. En effet, Maria cherche à nommer ce qu'elle voit et ses questions servent à confirmer ses impressions sur le monde. Les liens à établir entre les choses qu'elle apprend à nommer restent toutefois empreints d'ouverture et de créativité. Ce faisant, elle attribue aux objets et aux événements du quotidien des significations et des histoires singulières qui ne peuvent faire autrement que de marquer les perceptions de sa mère. Maria ne s'inscrit pas dans le doute méthodique, mais bel et bien dans l'état d'esprit de celui qui questionne les choses pour y trouver de la signification et pour mieux se laisser toucher par elles. L'enfant ne se demande pas si les choses signifient bel et bien, comment elles signifient et pourquoi elles signifient. Si ses questionnements relèvent en partie du doute, le doute de Maria a pour objet la permanence de ce qu'elle a fixé sous un terme qu'elle éprouve en le questionnant par l'expérience. Sur ce point, sa mère affirme ceci : « Maria n'est jamais sûre de rien. Elle répète du matin au soir : maman est là! Maman est là? » (Turcotte, 1991a : 14) D'ailleurs, la peur de la petite fille, voire son intranquillité, est montrée par la narratrice comme relevant parfois davantage de sa recherche de compréhension de l'étendue conceptuelle des mots que du phénomène terrifiant qu'ils signifient. À titre d'exemple, un soir que Maria a du mal à dormir parce qu'elle entend un bruit qui l'effraye, Albanie la rassure en donnant à ce bruit le nom de « vent » : « Maria entre alors dans une sorte de joie. Elle dit mille fois qu'elle a peur du vent. C'est son objet. La peur devient un objet, une joie de Maria » (*ibid.* : 15). Le lecteur comprend ainsi que la peur de ne pas savoir identifier les choses ou les phénomènes autour d'elle est moins forte pour Maria que le plaisir d'accroître sa compréhension du monde en regard de son surgissement et de la profondeur des significations d'un même mot. Albanie le remarque bien : « Pour Maria, il s'agit de pénétrer jusqu'au fond des mots. À l'intérieur de chaque mot, il y a des étages, tous ces ponts que l'on doit traverser. Cela ne finira jamais, car nous sommes sur un continent de mots » (*id.*). Le questionnement est donc une manière d'apprendre le langage et sa portée pour l'enfant. Il s'agit surtout de voir leur pertinence dans le contexte du présent qui est celui de l'enfant et auquel doit s'adapter la mère.

À son amie Jeanne, Albanie avoue clairement ne pas savoir si les petites histoires de sa vie quotidienne méritent de faire l'objet d'un récit. Les questionnements de son enfant lui

demandent tout de même de trouver comment en formuler un. Albanie ne peut pas se défilier devant les questionnements de sa fille qui a besoin de réconfort quant à ses incertitudes et qui se trouve en quête d'apprentissages. La mère confie ceci : « Je veux dire, pour Maria, il faut faire semblant de comprendre. C'est tout. Il n'y a rien d'autre. Albanie sait remettre les choses à leur place » (*ibid.* : 38). C'est donc évidemment à travers les yeux de Maria que le récit de leur histoire commune transite : « Quand Maria n'est pas là, les heures se déroulent dans un seul souffle, elles n'ont pas de nom, elles ne sont pas divisées en chapitres comme une histoire » (*ibid.* : 40). Les questionnements d'Albanie portent souvent sur le caractère interactionnel que revêt le récit potentiel que ses gestes et ses paroles ont pu faire émerger en étant captés par autrui. Le soir de l'Halloween, en lisant les histoires de vie des gens chez qui elle collecte des bonbons avec Maria, elle se dit : « Je ne sais pas ce que les autres ont pu imaginer en frappant à notre porte » (*ibid.* : 55). Se sentant aussi interpellée par sa fille, elle se demande comment s'approprier les récits gestuels qu'expose Maria : « comment [s]e retrouver à l'intérieur du sourire de Maria » (*ibid.* : 62). Ses gestes sont comme des récits adressés et à la fin du chapitre, quand Albanie trouve des billes déposées dans ses souliers par sa fille, elle regagne sa bonne humeur en se laissant affecter par ce geste, poursuivant une partie d'histoire semée par elle. Le questionnement engendre donc une narration relationnelle qui se présente sous la figure d'un « récit-suggéré », encore inachevé parce que toujours réinterprétable et reformulable par l'un des acteurs de son énonciation.

Dans le même ordre d'idées, dès qu'elle rencontre une nouvelle personne, Maria cherche à tracer son histoire en la questionnant. Lorsqu'elle aperçoit par la fenêtre son petit voisin Félix qui est seul dehors à donner des coups de pieds sur la clôture, elle demande s'il attend sa mère. Albanie et elle sortent pour le lui demander. C'est sur le mode des récits de fiction visionnés à la télévision qu'elle souhaite se présenter à lui : « Maria ne veut pas de mitaines, elle met ses mains dans ses poches pour faire grande. Elle dit, c'est comme une enquête de l'inspecteur Gadget » (*ibid.* : 65). Elle interprète ensuite le silence de Félix selon les codes du récit d'enquête qu'elle s' imagine en train de vivre : « Il ne répond pas. Nous sommes vraiment dans une enquête de l'inspecteur Gadget » (*id.*). En rentrant bredouille, Maria décide de dessiner une sœur imaginaire qu'elle dit orpheline, comme pour substituer à l'intrigue de la solitude de Félix un récit imaginé qui, par sa clarté, réconforte sa

recherche. Le questionnement est ainsi un mode de rencontre de l'autre et de son histoire, sans appeler de réponse exacte. La non-réponse devient même ici un moteur de création pour Maria, qui invente un récit plus réconfortant par la clarté qu'elle choisit de lui attribuer.

Albanie recourt au même type de fabulation pour répondre au silence laissé par les questionnements de Maria, tendance qui est normalement réservée à la période de l'enfance, ce que souligne la réticence de sa meilleure amie Jeanne :

Je n'arrête pas de penser à Félix. Je l'imagine très bien dans la section « Un foyer pour moi ». On pourrait lire son histoire : sa mère le dépose dans son parc et lui dit d'attendre que son père arrive. Douceur impossible dans la voix. Elle sort de la maison, choisit un chemin. Elle entre dans le métro, le wagon sort du tunnel, elle se jette devant. Il est seul depuis. Il cherche une autre maman.

Mais ce n'est pas ça.

Jeanne dit qu'elle a vu ses parents une fois et qu'il ne faut pas exagérer (*ibid.* : 66).

Comme sa fille, Albanie se montre sensible aux silences des objets et des gens autour d'elle. Dès qu'ils lui paraissent inintelligibles, elle les questionne pour alimenter des scénarios imaginaires qui pallient le malaise provoqué par ses incompréhensions. J'ai expliqué (chapitre 3) qu'il en va ainsi lorsque la narratrice rencontre Agnès à la bibliothèque où elle travaille. Albanie la voit souvent écrire et lorsque la dame âgée laisse un feuillet sur la table, elle ne trouve écrite qu'une adresse à David. Le décalage entre l'histoire qu'elle s'était imaginée à partir du « récit-exposé » que constitue le geste d'écriture répété et l'histoire que raconte le blanc trouvé sur la page engendre, chez Albanie, une recherche de sens, qu'elle assouvit par une fabulation : « David est peut-être son amant, un marin perdu en mer » (*ibid.* : 96). Les questionnements de la narratrice à partir des silences des choses environnantes la font imaginer différents récits de vie. Le questionnement suggère donc surtout l'inconfort et l'obsession qu'imposent les silences quand vient le temps de raconter ce qui est tu.

Dans *Riwan ou le chemin de sable*, le « récit-suggéré » surgit aussi par les questionnements qu'il engendre de manière obsessionnelle chez ceux qui le perçoivent et la figure de l'enfant sert encore de moteur pour la production d'une forme de réponse à ce questionnement. Lorsque le Serigne demande à la narratrice de devenir son épouse, cette dernière doit se rendre chez elle pour l'annoncer à sa mère. En entrant, le premier regard

qu'elle croise est celui de sa petite nièce, Adja, qui semble idéaliser l'histoire de son mariage. La narratrice raconte le sentiment d'exposition de son personnage au regard de l'enfant à travers une adresse à Adja qui étend cette impression jusque dans la narration : « Il me restait à affronter la mère, la cour de la maison, toi, la petite Adja, les marches de la véranda, la clé sur le rebord du pieu qui soutenait la charpente, la serrure de la porte, ma chambre et mon miroir » (Bugul, 1999 : 165). L'adresse inusitée à la jeune nièce, dans une narration généralement destinée à un lecteur abstrait et universel, souligne l'impression qu'a eue le personnage-narratrice d'être en train d'influencer l'enfant en lui exposant – par une forme de « récit-exposé » gestuel – une image sereine du mariage. Le motif du miroir, qu'elle craint aussi, montre que le personnage-narratrice n'est pas en contrôle de sa propre image et de ce qu'elle projette sur la jeune nièce. Répétant le sentiment de bien-être ressenti par le personnage, la narratrice met aussi en scène l'attention portée à l'image projetée sur la nièce de manière incontrôlable, ce que traduit la crainte de se voir dans le miroir : « Comment allais-je me trouver? » (*id.*) Elle redoute d'être ainsi vue par la petite Adja : « Tu [Adja] me saluas par un sourire et je me précipitai dans ma chambre » (*ibid.* : 166). Il s'agit ainsi de ne pas influencer les choix de vie futurs de la jeune femme par la force de l'image produite d'un mariage heureux. Le personnage de Bugul dans *Cendres et braises* (1994) montre d'ailleurs le désastre qu'a pu produire cette idéalisation d'un type de relation amoureuse – dans son cas, celle entretenue avec un Européen en régime monogame –, notamment par son témoignage des violences physique et psychologique qu'elle a vécues.

L'enfant est donc la figure idéale du destinataire vulnérable : il a un regard inquisiteur tout en n'attendant pas de réponse précise à ses questionnements; il arrive à tirer des conclusions des silences environnants; il se projette et s' imagine facilement dans la vie des autres; il se trouve dans un état de disponibilité sans appliquer de filtre protecteur devant ce qui l'atteint. Cette disponibilité le rend aussi sensible au « récit-exposé », comme je l'ai montré au chapitre 3, mais l'enjeu ici est plus interrelationnel. L'enfant peut saisir un peu n'importe quoi qui s'expose à lui et le transformer en récit signifiant, ce qui relèverait du « récit-exposé », qui n'a pas été formulé dans la conscience de ce destinataire enfant. Dans les exemples que nous venons de voir, le « récit-suggéré » est réfléchi en fonction de son adresse à l'enfant, qui n'intercepte pas simplement un objet du monde qu'il narrativise. Dans

le cas de l'interpellation de la petite Adja par la narratrice de *Riwan ou le chemin de sable* là où le personnage de l'histoire cherchait à éviter son attention, il faut préciser que la narratrice adopte pour ce faire une forme narrative caractérisée par son ouverture, sa polysémie et son non-déterminisme : la poésie. Plutôt que de continuer la narration prosaïque plus intelligible, la narratrice clôt l'adresse à sa nièce par une forme poétique, qui rappelle aussi le mode allégorique de la prière suggéré par l'allitération qui fait entendre « Allah » :

Adja, tu étais là.
Adja, tu allas.
Adja hélas, tu allas.
Hélas Adja alla (*ibid.* : 165).

Sans expliciter ce qu'Adja fit de ce récit gestuel du mariage réussi, le lecteur comprend que cette dernière suivit le modèle de sa tante et que ce fut sans doute malheureux pour elle. À la manière d'un mantra, la répétition des mêmes termes, du même sujet et du même verbe solidifie l'impression d'une reproduction du modèle religieux par Adja. C'est cette réitération mécanique qu'a tenté de lui épargner la narratrice contre le bal des apparences heureuses. L'enfant n'a pas encore l'expérience nécessaire pour se protéger des images de bonheur qui l'entourent et qu'elle pourrait interpréter comme une forme de réponse implicite à ses interrogations sur le monde, alors que ces apparences données comme explications du bonheur ne sont parfois que le résultat de gestes rituels inadaptés pour certains individus. Dans cette perspective, la narratrice montre comment son propre mariage ne découlait pas d'une mécanique sociale. Son union n'allait pas de soi avec sa trajectoire d'intellectuelle, de voyageuse et de femme occidentalisee :

Et combien de fois j'avais joué au jeu de la jouissance, comme des milliers de femmes, qui, comme moi, jouaient aux femmes émancipées, aux femmes modernes. [...] Des pages arrachées du Kama Sutra aux revues pornographiques, en passant par les films érotiques visionnés en cachette, tout y passait pour créer des fantasmes, essayer toutes les positions. Des positions parfois désagréables, mais puisqu'on jouait à la femme qui s'y connaissait, on n'osait même pas se plaindre (*ibid.* : 165).

Les questionnements et les silences apportés en réponse par l'énonciatrice qui ne sait pas encore comment organiser ce qui fait signe autour d'elle ont ainsi tendance à formuler, aux yeux du destinataire, un récit qu'il rendra intelligible. La narratrice est donc consciente

de ce revers du « récit-suggéré » qui participe d'un « récit-exposé » par le destinataire qui pourrait le capter de cette manière. Le fait d'exposer ainsi dans l'univers romanesque l'aspect néfaste des récits produits par une gestuelle inévitable est aussi une manière pour la narratrice de présenter son propre récit comme une narration intranquille et faillible qui demande, à l'interprétant, prudence et recul. Cette intranquillité narrative devient dès lors un trait d'esprit bien caractéristique du « récit-suggéré », lequel est ambigu sans pourtant équivaloir au récit incertain. Ce dernier relèverait plutôt du doute, alors que l'intranquillité du « récit-suggéré » repose plutôt sur la certitude d'avoir quelque chose à raconter malgré l'inconfort de la réception potentielle. Ce malaise provient du fait que le récit d'une histoire personnelle se commet dans une situation de communication où l'énonciataire est souvent inconnu et la nature de ses interprétations incontrôlable et indéterminée. L'intranquillité narrative est donc la disposition d'un narrateur se trouvant à un moment décisif de sa narration : il doit choisir son positionnement narratif puisque quelqu'un l'interpelle – dans les exemples donnés, il s'agit de l'enfant inquisiteur –, mais il sait que ce positionnement restera toujours en partie inadéquat pour certains narrataires et que son récit est appelé à être un jour modifié par lui ou par autrui.

La figure du récit intime : la distance entre soi et l'Autre en soi

Les récits intimes se présentent souvent dans les œuvres du corpus sous la figure du « récit-suggéré », notamment parce qu'ils contiennent une part d'incommunicabilité relative au mode expérientiel du vécu. Dans *Le bruit des choses vivantes*, mettre en récit sa vie demande, pour Albanie, d'explicitier ce qui relève du hasard, des impressions, de la prégnance de la vie présente, alors que le récit ultérieur par lequel se construit l'autobiographie est voué à s'organiser pour signifier. Elle en vient à se dire ceci : « On ne saura jamais pourquoi les hasards nous bousculent, ni pourquoi une histoire tourne autour de nous et un jour atterrit à nos pieds. On ne fait que comprendre un peu, juste un peu, les thèmes qui nous hantent » (Turcotte, 1991a : 125). Le récit de soi s'énonce par une narration intranquille dans les œuvres étudiées, notamment parce que les narratrices hésitent à organiser leur histoire vécue sous le mode du hasard et comprennent que la structuration de la narration est toujours une forme d'artifice du récit de soi. Au niveau énonciatif, le récit global du *Bruit des choses vivantes*, par exemple, ne relève pas du genre autobiographique, mais il crée une figure du

récit intime, donnant à voir ce qu'il pourrait être pour la narratrice autodiégétique, laquelle raconte finalement son récit de vie. Au niveau diégétique, Albanie ne produit toutefois pas de récit intime, mais sa figure potentielle se perçoit lorsqu'elle imagine écrire des récits personnels, même si elle ne concrétise pas ce projet, ce qui donne l'image d'une « figure-pensée » qui permet de dire que son récit intime imaginé figure comme un « récit-suggéré ». En effet, Albanie ne parvient ni à écrire la lettre qu'elle souhaite adresser à sa fille ni à être représentée en train de remplir son journal de voyage. La transmission de l'histoire véhiculée par le roman repose donc sur la transcription d'une forme de monologue intérieur de la narratrice à propos de sa propre vie. Comme les autres figures d'énonciatrices de récits intimes dans les œuvres étudiées, elle ne cherche pas à poser son autorité sur le récit ou à appuyer ses observations de preuves attestant leur vérité, comme pourrait le faire le « récit-imposé ». Elle exprime cette vie comme elle la vit.

La manifestation la plus flagrante du monologue intérieur comme figure d'un récit intime ambigu se rencontre dans *Cacophonie* de Ken Bugul. Énoncé à la troisième personne, ce récit est en fait celui de la narratrice qui se distancie du personnage qu'elle a été afin de mieux interroger son vécu passé et ce qui l'a amenée à mourir. Dans l'ensemble, le roman se structure donc comme un monologue intérieur, même si nous ne découvrons cette particularité narrative qu'après une bonne avancée dans la lecture. Cette organisation du récit permet à la narratrice de faire des allers-retours entre certains événements marquants de sa vie et de ne pas suivre un ordre linéaire en abordant son histoire par une logique de libre association. Le récit n'a pas pour prétexte de feindre son écriture imminente par la narratrice, comme c'était le cas dans *Riwan ou le chemin de sable*. En effet, le monologue intérieur de Sali est représenté comme une « figure-pensée ». Le lecteur accompagne la narratrice dans l'univers d'une exploration psychique qui ne vise pas à organiser un récit intelligible pour un destinataire puisque la narratrice s'adresse à elle-même.

Le monologue est une forme du récit de soi, mais il permet de décrire la vision intime d'un monde extérieur qui s'imprègne en la narratrice sans imposer cette vision dans le monde à son tour. Lorsque Sali se demande ce qui a provoqué son isolement, elle s'informe à partir des rumeurs de la rue qu'elle entend et qui constituent des « récit-exposés », comme cela a

été montré précédemment. Sali aborde pourtant les rumeurs de la rue en précisant sa non-maîtrise de la langue des habitants de sa ville : « Derrière les murs, il lui semblait entendre des commentaires désobligeants la concernant. Ces commentaires, elle pouvait les comprendre avec les quelques mots saisis d'une langue qu'elle ne parlait pas couramment » (Bugul, 2014 : 26). Le monologue intérieur donne accès aux obsessions et à ce qui n'est pas assurément compris par la narratrice. L'extrait précédent marque l'incertitude du personnage par des termes, comme « il lui semblait » et par des indices, comme les mentions des voix qu'elle entend invraisemblablement derrière les murs. Tout porte à croire que les ragots sur son compte ne sont que des fabulations. La narratrice peut tout de même les énoncer dans le cadre du monologue intérieur qui la protège du jugement. Plus encore, puisque le personnage juge ceux qu'elle observe de sa fenêtre, comme la narratrice présente son personnage autobiographique de surplomb et avec détachement, elles restent toutes les deux en partie dans l'ombre. Elles évitent alors d'être vues en voyant, ce qui est contraire à la posture adoptée par le personnage de marcheuse d'Ernaux, laquelle met en scène la position d'observatrice qui marque la subjectivité de ses jugements. Dans les deux cas pourtant, la narratrice se positionne quant à la manière privilégiée d'aborder la vie d'autrui. Chez Ernaux comme chez Bugul, il s'agit de ne pas reproduire la violence subie par la réduction de soi à travers le regard d'autrui. N'énonçant pas à voix haute son histoire, la narratrice de *Cacophonie* évite de réitérer dans l'espace social les ragots superficiels ayant isolé Sali.

Le personnage de Sali cherche d'ailleurs à éviter la réduction de soi dans un espace fixe et déterminé. Le questionnement qui occupe ses pensées ne concerne pas principalement les raisons de sa mort, mais convoque plutôt une exploration du lieu qu'elle souhaiterait investir spirituellement pour ses vieux jours, voire après sa mort. Après toute une vie à se promener d'un continent à l'autre, d'une situation sociale à une autre, d'une famille à une autre, quel contexte *post mortem* souhaiterait-elle vivre? Elle évoque à plusieurs reprises le choix d'un lieu qu'elle n'a pourtant jamais vu, accentuant la labilité de l'imaginaire que cette vie immatérielle permet : « Elle pensait partir en Haïti » (*ibid.* : 64). C'est comme si Sali voulait mourir dans le lieu de l'imaginaire, à l'image de la forme incongrue que prend son récit : un monologue intérieur qui se découvre, vers la fin du récit, comme un dialogue intérieur. Le récit se clôt sur une question rapportée en discours direct entre la narratrice et

son personnage autobiographique, dialogue marqué par l'ouverture de guillemets qui ne se referment pas. Le personnage se présente sous le signe d'une imagination performée et donnée à voir à autrui comme une identité lisible : « Sali n'avait pas connu d'enfance et ne voulait pas avouer la douleur qu'elle en avait ressentie; elle s'était réfugiée dans une nébuleuse où elle s'était forgé un personnage de fiction. Tout son mal existentiel venait de là. Elle n'avait pas connu le canari en terre cuite sur lequel il était essentiel de s'asseoir et d'où il ne fallait jamais se lever » (*ibid.* : 67). Parce qu'elle s'est construite une identité marginale d'artiste, d'intellectuelle, de femme moderne occidentalisée et d'exilée, Sali constate que le retour est impossible puisque les siens ne la comprendraient plus :

Pourquoi ne retournerait-elle pas chez elle?

Comment y retourner à nouveau et que raconter? Le retour était toujours redouté. Dans le cas de Sali, c'était différent. Elle n'était plus attendue. Elle ne faisait plus partie de l'histoire, et n'avait plus d'histoire de famille (*id.*).

Sali se réfugie ainsi dans un dialogue intérieur qui lui permet de se raconter sans destinataire.

La narratrice rattache souvent l'incommunicabilité de son histoire au fait qu'elle n'a pas vécu les étapes stéréotypées de la vie qui rendraient la sienne plus intelligible à autrui. Elle confie à plusieurs reprises avoir manqué son enfance, qu'elle associe à la formation de liens avec autrui et à l'inscription dans une filiation qu'elle a dû s'inventer plus tard :

Le sentiment de sa responsabilité dans son état actuel la contrariait au plus haut point, mais son enfance non vécue y était aussi pour beaucoup et ce n'était donc pas entièrement de sa faute. Toute petite, elle avait été abandonnée à elle-même sans compagnon, sans même un chat. Elle s'était réfugiée dans la survie jusqu'à l'auto-alienation, jusqu'à la destruction du vécu qui la reliait à ses origines qui restaient intactes quelque part au fond d'elle (*ibid.* : 76).

Voilà qui explique bien le refuge du personnage dans le monologue intérieur. Elle mentionne tout de même le désir de Sali pour les relations sociales : « Dès qu'elle arrivait à s'échapper de ce personnage, elle se sentait un peu mieux; son corps se détendait; elle respirait plus profondément, elle était même excitée, et osait sortir de la maison jaune et s'asseoir dehors, chez les voisins en face, les Fantodji, à côté des vendeuses qui se tenaient devant leurs étalages » (*ibid.* : 102). Il y a dans l'exigence d'authenticité du récit intime une impossible

communicabilité pour le personnage en proie aux questionnements intérieurs sur soi, qui l'enferme dans un long monologue avec lui-même. En même temps, son désir de relation explique la forme incongrue du dialogue intérieur que prend finalement son monologue.

Pour Sali, l'incommunicable se traduit aussi par le cri, modalité contre-productive de la communication qui découle de la frustration de celui qui ne sait pas se faire entendre :

Elle voulait crier à la face du monde qu'elle n'était pas ce que les autres croyaient, ce qu'elle exhibait. Elle était ce qu'elle ne pouvait ni maîtriser, ni dompter : elle-même. [...] Pour ne pas être critiquée, elle s'évertuait à dissimuler sa réalité profonde et sa vie fonctionnait toute seule, en dehors d'elle, avec un personnage préfabriqué, parce qu'elle avait voulu devenir membre d'une famille, membre de clubs et parce qu'elle cherchait une appartenance (*ibid.* : 101-102).

Le problème du récit intime dans *Cacophonie* repose sur le fait qu'il est toujours en partie inintelligible pour l'interprète. Cette situation relève donc de la problématique de l'ambiguïté communicationnelle impliquée dans un monde où nous sommes toujours exposés à autrui et incertain des effets de nos récits et de nos discours sur lui. Comment concilier les manières de se dire selon diverses affiliations lorsque nous avons une identité complexe et changeante? Cette question posée par Sali trouve réponse dans le repli sur soi du monologue intérieur, forme d'incommunication qui provoque le sentiment d'emprisonnement et de mort sociale.

Cela dit, les récits intimes représentés dans *Cacophonie* révèlent un problème quant à l'autorité narrative de leur énonciateur. La narratrice rapporte par exemple l'histoire personnelle que lui a confiée une Congolaise sur un événement traumatique de sa vie : la découverte du massacre des membres de sa famille. Cette dernière raconte son histoire à la narratrice par bribes, en relevant plusieurs images – les corps étendus, les illustrations saintes dans son salon, une statue de la vierge Marie – et en ajoutant plusieurs marqueurs d'incertitude sur les contextes temporel et spatial du drame : « Après un temps dont elle ne pouvait évaluer la durée » (*ibid.* : 119); « elle se trouvait loin de chez elle, mais elle ignorait où » (*ibid.* : 120). Sali rapporte également le récit de vie d'Adamou, fils qui est parti de son pays en pirogue pour sauver sa famille et qui s'est jeté à la mer, laissant comme indice sur sa vie un sac d'affaires personnelles tendu à une connaissance à bord. Lorsque la narratrice raconte cette histoire, elle donne à lire les méditations intérieures d'Adamou, alors que, dans

le scénario mis en scène, cette situation d'énonciation est invraisemblable et non crédible, puisque ce dernier est mort avant d'avoir formulé son histoire. La narratrice va jusqu'à inventer ses dernières pensées lors de la noyade (*ibid.* : 137-143). À deux reprises dans ce court récit de moins de dix pages, la narratrice se demande ceci : « Qui avait raconté cette histoire? » et « À qui avait-il raconté cette histoire? » (*ibid.* : 138) Dans *Cacophonie*, même si des récits de vie sont énoncés, des questions restent irrésolues quant à leur vraisemblance, leur adresse et leur effet. Même le motif du récit de la vie des autres reste obscur. Pourquoi Sali les convoque-t-elle? Ces récits sont ceux de l'exil, de la perte et de la mort, des thèmes qui l'interpellent certainement puisqu'elle vit un deuil et désire quitter sa demeure. Rien n'empêche que ces récits apparaissent dans la narration principale, sans y être attendus par le lecteur, au gré de leur surgissement à la conscience de la narratrice.

Ces récits de vie dévoilés à Sali lui servent de modèles, même si c'est avec beaucoup de dérision qu'elle dessine le sien sous la forme du dialogue intérieur :

Quelle décision? Ne recommence pas avec tes élucubrations philosophiques sur la décision, la volonté et toutes ces figures de style inutiles. Si tu as quelque chose à dire, tu fais comme les autres et puis basta. Recette : Bla Bla Bla Bla Bla...

J'arrête ces élucubrations, ces spéculations, ces réflexions stériles dont je me suis gavée une partie de ma vie pour chercher à plaire aux autres (*ibid.* : 128).

Puisqu'elle a elle-même relaté les histoires incertaines, invraisemblables, partielles et douteuses d'autrui, la narratrice comprend que sa propre histoire sera à son tour réinvestie par d'autres dès sa mort prononcée, ne sentant donc pas l'urgence de la rendre intelligible :

D'autres diront que je n'avais aucun talent; que les clubs m'ont monté de toutes pièces comme un visage de Picasso. Certains diront que dans la maison jaune j'organisais des orgies sexuelles. D'autres que je suis venue chez eux un soir dire des conneries, que j'étais une dépressive. Enfin d'autres diront que je racontais des contes de fée [...] (*ibid.* : 129).

Je vais me déclarer décédée et un communiqué va passer à la télévision comme on le fait ici, avec une photo de moi, prise avant mon enfermement. Une photo sur laquelle je n'ai pas posé, prise à mon insu, mais où je parais bien, une photo de ma petite enfance peut-être. Existe-t-elle, cette photo? (*ibid.* : 130)

La référence à Picasso pour indiquer le portrait de Sali dessiné par autrui suggère les contours du récit intime qu' imagine le personnage. Cet artiste visuel investissait une multiplicité de médiums pour l'expression de ses œuvres. Il est l'un des fondateurs du cubisme, lequel s'autorisait la déconstruction d'objets ou de portraits réassemblés dans une abstraction aux multiples points de vue. C'est ce genre de récit intime que cherche la narratrice, mais c'est aussi celui qu'elle craint. Elle est obsédée par l'idée que son histoire ne soit pas linéaire et compréhensible pour autrui, alors qu'elle ne veut pas non plus poser son récit définitivement.

Par conséquent, le monologue intérieur est le seul moyen de se dire et de revenir sur les récits des autres sans s'exposer ou les exposer au regard d'autrui et à une potentielle mésinterprétation. Le monologue intérieur ne s'inscrit pas dans l'ordre du visible ou du perceptible comme le « récit-exposé », mais dans celui plus dynamique de la vision : « Ses yeux ne devaient plus regarder la surface des choses mais la conduire à la vision. Son nez ne devait plus sentir les premières odeurs, son sens de l'odorat allait s'aiguiser au-delà de l'odeur. Sa bouche ne devait plus dire que l'essentiel; ses oreilles allaient écouter les silences; sa peau ne devait plus sentir les baisers de circonstance » (*ibid.* : 188-189). C'est une forme de déréférencialisation des thèmes de la communication que souhaite Sali et une sensibilité aux subtilités non matérielles, mais vécues, de l'expérience intime. La dématérialisation engendrée par le monologue intérieur implique aussi de se défaire de sa situation dans le monde sans annihiler l'existence de ceux qui y restent et qui l'ont forcément influencée :

Tout ce qu'elle voulait, c'était maintenant quitter cette maison jaune, quitter cette petite ville ocre dont elle aimait tant les matins et se débarrasser ainsi de ce personnage qu'elle se jouait depuis si longtemps. Elle partait le cœur rempli de la vie des autres, cette vie qu'elle observait de sa fenêtre. Sa vie n'avait été qu'un prétexte, elle ne l'intéressait plus, elle ne l'avait pas vécue, elle en avait passé une partie à se laisser manipuler par les autres et par elle-même (*ibid.* : 194-195).

Il s'agit donc, par le monologue intérieur, de conserver la cacophonie du monde ambiant à la conscience tout en refusant d'y participer à son tour puisque cette cacophonie est faite de jeux, de faux-semblants, de mensonges et de répercussions incontrôlables. Le silence du monologue intérieur permet à Sali d'échapper aux dynamiques autoritaires et réductrices qu'implique chaque récit mis en circulation dans le monde.

Lors de son départ de la maison jaune, Sali se dirige d'ailleurs vers un milieu frontalier qu'il est empiriquement impossible d'habiter : l'océan Atlantique. La narratrice justifie ainsi son choix : « Parce que sur cette côte, le chemin était tout tracé, Sali ne pouvait plus retourner sur ses pas. Elle était comme ces eaux fougueses qui se frayaient un passage entre les courants des abysses et fonçaient vers les Caraïbes, les Antilles et les Amériques » (*ibid.* : 198). Elle veut se délester des attaches identitaires, idéologiques, matérielles et symboliques qui l'ont restreinte, mais elle justifie sa destination par une autre filiation : la traditionnelle lignée familiale. Les registres du symbolique, du hasard et du déterminisme, à première vue contradictoires, fondent alors la logique énonciative :

Elle [sa grand-mère] était la cadette d'une famille de gens partis de chez eux en coupant tous les cordons encombrants, pour se refaire ailleurs. Et là, ailleurs prenait du sens.

Ailleurs existait.

Sali avait soixante-six ans.

66. Le chiffre mystique (*ibid.* : 199).

Sali affirme sortir des sentiers battus, alors qu'elle continue de répondre à un raisonnement sensé et à des habitudes sociales acquises malgré elle à travers les récits de vie auxquels elle a été exposée. Par exemple, elle idéalise le récit du départ de sa grand-mère, qui la motive à quitter la maison jaune et l'incite à refuser toute attache à des balises spatio-temporelles et identitaires définies et définitives. Le mode narratif qu'emploie Sali, soit un curieux monologue intérieur rétrospectif et distancié par l'usage du « elle », relève cette distance choisie entre le soi d'autrefois et le soi actualisé, sans la couper complètement de son passé.

Ce type de distanciation de soi par la narration intime se repère dans plusieurs œuvres contemporaines. Toutes les auteures à l'étude utilisent cette technique permettant à leur narratrice de ne pas assurer un niveau trop élevé d'autorité sur leur narration. Le sujet du récit est montré comme étant trop lointain pour assurer que le regard porté sur lui convienne à sa réalité. Dans *Le bruit des choses vivantes*, lorsqu'Albanie s'imagine écrire l'histoire intime partagée avec sa fille dans une lettre, cette fabulation suffit à provoquer la distanciation entre la narratrice et son personnage autobiographique :

Je m'imagine souvent en train d'écrire cette lettre. Cela se passe ainsi : Albanie est tranquille, elle est assise à une table et elle écrit une lettre à Maria pour plus tard. Elle a toujours les cheveux courts, ses lunettes sont sur la table et elle écrit : nous sommes nées presque le même jour, l'été, à vingt-sept ans d'intervalle et quelque fois j'ai encore de la difficulté à savoir que nous ne sommes pas la même personne.

Elle se lève, enlève ses jeans trop serrés, prend un verre d'eau et continue : tout le monde trouve ton nom très beau, Maria. Ils disent que c'est ouvert, clair, exactement comme je voulais, et ils ajoutent que tu habites tout à fait bien ce nom, que tu le rends encore plus clair, encore plus ouvert. Ton père n'est plus avec moi depuis un an déjà (Turcotte, 1990 : 102-103).

L'adresse à Maria rend l'appropriation de leur histoire commune envisageable pour Albanie, ce qui fait revenir le « nous » dans l'énoncé, voire la première personne du singulier. La narratrice reste tout de même inconfortable avec l'idée de fixer une histoire intime partagée par le biais d'une lettre, justement parce que cette lettre implique une adresse directe – à Maria – qu'elle ne peut pas oublier. La distanciation engagée par l'utilisation de la troisième personne lui permet de devenir en quelque sorte un personnage, dont le discours s'énonce moins directement, par le biais de la fiction. D'ailleurs, l'intranquillité narrative trouve souvent sa place dans la prudence qu'adopte le narrateur par rapport à l'adresse de son récit.

Cette attitude de distanciation de la narratrice par rapport à son personnage autobiographique troublé par la violence des récits qui l'ont déterminée se manifeste davantage dans le dernier roman de Turcotte, *Le parfum de la tubéreuse*. Le personnage d'Irène, professeur de littérature passionnée, mais à bout de souffle, décide de s'impliquer dans les mouvements de révolte étudiants malgré les interdictions et les mesures autoritaires mises en place par le gouvernement et la direction de son établissement afin d'obliger les enseignants à assurer leur cours. Plusieurs éléments du mouvement étudiant et social de 2012 au Québec, le « Printemps érable », servent de décor à une mise en scène pourtant fictionnelle et hautement symbolique. Irène réfléchit surtout à la manière de raconter son histoire et aux potentiels dangers impliqués par l'usage des mots et leur récupération politique :

Le printemps était rouge, comme un automne. Le petit emblème épinglé sur nos vêtements avait été chargé, par des politiciens et des journalistes, d'un signifié presque diabolique. Il y a eu des coups bas du pouvoir, un détournement du sens des mots, une perversion du langage qui n'a fait qu'augmenter la colère des manifestants (Turcotte, 2015 : 76-77).

La narratrice autodiégétique, tout comme Sali, est décédée et tente de s'expliquer sa mort afin de sortir du bunker, une classe où elle doit continuer d'enseigner la littérature jusqu'à son passage dans l'autre monde. Dans ce monde parallèle, elle doit respecter les règles autoritaires mises en place. La narratrice compare le bunker au *Panopticon* de Bentham, dispositif architectural disciplinaire décrit par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* (1975). Dans cet espace, les cellules sont aménagées de sorte qu'une personne qui tiendrait le rôle d'intendant surveille toutes les autres, isolées les unes des autres :

Le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet de contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt (Foucault, 1975 : 233).

Cette conception architecturale vise à ce que l'individu, toujours susceptible d'être vu par celui qui le surveille, finisse par intérioriser le pouvoir et agir correctement de par lui-même : « Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice » (*ibid.* : 234). Dans ce système, chacun se surveille lui-même, assurant une forme de contrôle autoritaire de l'intérieur et réitérant chaque fois un cadre de contrôle carcéral ne nécessitant pas d'investissement quant aux moyens de sa réalisation.

Dans *Le parfum de la tubéreuse*, Théa, collègue et amie d'Irène, tient le rôle d'intendante au sein du bunker. Avant que les deux femmes se retrouvent dans cet espace entre deux mondes, Théa avait dénoncé la participation illégale d'Irène aux grèves étudiantes, provoquant son congédiement. Dans l'espace de la vie, comme dans celui de la mort, Théa donne l'impression à Irène d'être vue en tout temps et d'être seule en même temps :

Au moment où je suis morte, Théa s'était depuis longtemps éloignée de ma vie. Quelques années auparavant, on m'avait trahie et poussée à quitter le collège où j'enseignais la littérature. On avait glissé une enveloppe contenant la délation sous la porte du bureau

de la direction. J'ai vite compris que c'était elle, Théa, l'amie bienveillante. La solitude avait alors grandi en moi comme une branche de laurier égarée (Turcotte, 2015 : 15).

La structure carcérale de la vie est reproduite dans le purgatoire à travers les interactions avec ce personnage qui tient obstinément aux principes rigides qui soutiennent son autorité : « Je ne sais pas ce qui lui fait penser qu'elle retrouvera son pouvoir dans l'œil du bunker. Sans doute s'accroche-t-elle encore à n'importe quelle forme d'autorité. Mais l'architecture de sa fiction n'est pas au point, elle va bientôt s'en rendre compte » (*ibid.* : 106). Cette situation des deux femmes qui sont obligées d'interagir dans l'espace du purgatoire rappelle également la mise en scène bien connue de Sartre dans *Huis clos*, où pour Garcin, « L'enfer, c'est les Autres » (Sartre, 1986 [1947] : 93). L'enfer, pour lui, est de retrouver une altérité qui continue de le confronter dans l'espace de l'au-delà.

En choisissant de replonger dans ses souvenirs pour faire la paix avec son histoire, la narratrice comprend qu'elle n'est plus la même que sur Terre, notamment parce qu'elle accepte de ne plus répondre de la structure autoritaire dans laquelle elle s'engluait elle-même. Elle désobéit en faisant dévier le langage de son usage autoritaire, par le biais d'un dialogue poétique, interpersonnel et sensible derrière lequel se reconnaissent la narration intranquille et sa valorisation de l'ambiguïté. Elle maintient l'utilisation artistique des mots, plus opaque et visant l'expression davantage que la communication. C'est ce qu'illustre, dans l'extrait suivant, un dialogue de sourds entre Irène et le directeur de son établissement, qui cherche à lui expliquer son congédiement. La confrontation entre le langage de la littéraire et celui du gestionnaire crée un différend (Lyotard, 1983), forme de communication sans compréhension de l'usage des mots de part et d'autre, bloquant toute possibilité de dialogue :

— Bon. Laissons ce sujet pour l'instant. Un parent s'est plaint, par ailleurs, votre enseignement lui a paru limite.

— Limite? J'enseigne la littérature, voyez-vous.

— Il affirme que vous incitez vos étudiants à l'insubordination.

— J'enseigne la littérature, je vous l'ai dit (Turcotte, 2015 : 95).

Devant l'indifférence et l'incompréhension des enjeux et du fonctionnement de la littérature par le gestionnaire, Irène ne tente pas d'imposer sa logique et ses connaissances littéraires à l'homme. Elle maintient seulement son caractère ambigu en guise de réponse.

Le récit intime d'Irène articule les souvenirs distancés de sa vie et les séances d'enseignement dans le bunker. Dans sa vie, les scènes se multiplient où les dialogues de sourds dominant sur la communication interpersonnelle. Par exemple, Théa n'insulte pas directement Irène, mais elle le fait de manière différée par le biais de lettres qui l'empêchent de répondre au moment souhaité. Quant au directeur du cégep où elles enseignent, il communique par des mots détournés au service de son rôle professionnel. Les étudiants sont montrés comme un groupe social qui tente de dialoguer, mais dont les propos sont récupérés et déviés par les médias de masse. Dans le monde du bunker, afin de contrer ces ruptures dans la communication, Irène enseigne la pratique d'un récit poétique. Jean-Yves Tadié décrit cette forme narrative en mentionnant qu'elle fonctionne par la « progression linéaire des similarités ou par la similitude des associations par contiguïté » (1994 : 8). Elle cherche à rapprocher et à faire dialoguer des différences plutôt qu'à les marquer ou à les masquer. L'enseignement de ce type de récit devrait permettre aux étudiants du bunker de trouver une voie pour raconter le souvenir de leur mort de manière symbolique et de faire ainsi la paix avec celle-ci, aussi intolérable était-elle dans l'espace de la vie. Devant l'impossibilité de raconter l'innommable de leur mort, les étudiants mesurent mieux le fait que sa signification puisse aussi surgir de biais, par le souvenir, l'impression, l'émotion ou la sensation provoquée et ressentie par l'interprète.

Dans le bunker, Irène offre donc un enseignement idéalisé à un groupe d'humains fantomatiques n'ayant plus rien à perdre. Sur sa méthode, elle explique :

Nous avons enfin et pour de bon quitté les rives étroites du rationalisme.
C'est ainsi que nous nous retrouvons en train de dégager de la structure même du texte,
tous ensemble, c'est la nouveauté du jour, une méthode plus complète pour faire
apparaître les choses (*ibid.* : 70).

La part narrative attribuée aux croisements de différentes formes sémiotiques mises en contexte de contiguïté s'illustre dans le roman lorsqu'Irène dessine le bunker selon son plan panoptique tout en y attachant le nom d'écrivains qu'elle apprécie, joignant ainsi les représentations artistiques et celles qui paraissent s'en éloigner :

Je dessine un plan panoptique au tableau, à côté du nom des écrivains que j'aime. Je suis toujours satisfaite quand je place sur le même plan des axes qui se repoussent dans la réalité (*ibid.* : 82).

La littérature n'est pas seulement montrée comme une rencontre d'autrui, mais aussi comme une forme de récit de soi forgé à travers les associations personnelles. Pour enseigner ce récit poétique de soi, Irène le compare à un parfum que les étudiants voudraient toucher : « Certains ont ouvert une main, espérant attraper mon souvenir, mais dans le parfum, la fleur elle-même reste invisible, seul le récit peut se transmettre » (*ibid.* : 80). Il s'agit bien d'un « récit-suggéré » puisqu'il ne transmet pas directement ce qu'il représente, n'en laissant qu'une trace diffuse et évanescence pour son récepteur.

Le savoir-faire associé à la création d'un récit littéraire est aussi représenté ainsi. Lydie est considérée par la narratrice comme l'élève maîtrisant le mieux l'art poétique. Or, comme Irène, elle ne donne pas à entendre son poème aux autres élèves :

Le cours terminé, Lydie me rejoint dans ma chambre. Elle n'a pas lu son poème aux autres, et je me dis qu'elle a besoin d'un endroit secret pour le dévoiler. C'est un poème de révolte, j'en suis certaine. Elle le cache dans la poche de sa robe grise comme un mouchoir sale. Elle le cache avec fierté. Je pourrais la forcer à me le montrer, mais pour le moment, nous devons discuter d'autre chose (*ibid.* : 59).

Le poème de la révolte reste invisible, comme le parfum rend invisible la fleur qui, pourtant, le constitue à la base. La narratrice se targue d'avoir « transformé le purgatoire en paradis », ayant pu tenir tout un groupe en position de recherche et d'attente de signification. Ces étudiants ont bien une posture flâneuse ou celle de l'enfant. Dans ce bunker, ils comprennent qu'ensemble, ils ont appris, à travers des réflexions sur la lecture, à lire tout un monde et ses significations en partie communicables et incommunicables à la fois : « Nous habitons maintenant un espace en dehors de la loi, et ce n'était pas parce que nous étions morts. C'était parce que nous avons continué à lire, contre le monde, contre Théa » (*ibid.* : 111).

Il est d'ailleurs significatif que les figures de poètes dans ce récit – celles de Lydie et d'Irène – refusent de donner à entendre leur propre production narrative. Elles sont ainsi dépeintes en narratrices intranquilles, qui valorisent le processus du récit plus que son objet offert dans le monde. Sur ce point, Lydie est la dernière à confier sa mort par le biais d'un

récit poétique : « Juste avant d'être tuée, dit-elle, cachée sous une chaise, j'ai fredonné cette chanson. C'est étrange, j'ai ensuite pensé que c'était ma voix qu'il avait assassinée » (*ibid.* : 115). L'objet qui symbolise la mort de Lydie et son deuil est donc une chanson, dont elle se souvient en raison du caractère ambigu qui la constitue : la voix qui la porte. En effet, elle retient surtout la force de la voix qu'elle a perdue, la voix étant l'élément perceptible et singulier, quoique non récupérable, de la chanson. Cette réflexion sur la musique fait d'ailleurs penser à un passage écrit par Pessoa pour illustrer l'intranquillité : « Qui d'entre nous sait seulement ce qu'il pense, ou ce qu'il désire? Qui sait ce qu'il est pour lui-même? Combien de choses nous sont suggérées par la musique, et nous séduisent par cela même qu'elles ne peuvent exister! » (1992 : 14). Dans le récit de Lydie, la voix a besoin, pour perdurer, d'une médiation qui passe par le sujet transmetteur, alors que la chanson a une composition et un contenu qui sont transmissibles en l'absence de l'instance émettrice. En prenant conscience de cette voix imperceptible qui symbolise sa vie, Lydie est libérée du bunker. Pour ce qui est d'Irène, la plus formée de tous en matière de littérature, elle évoque en dernier sa mort. Elle associe le parfum à sa vie puisque ce dernier se manifeste comme le fait la littérature qui lui est chère. Le parfum exprime quelque chose de celui qui le porte, même s'il est non visible et indescriptible de manière univoque. À la fin du roman, lorsque cette présence invisible du parfum est captée par la narratrice, cette dernière mentionne qu'il s'agit d'un déclencheur afin qu'elle parvienne à son tour à raconter l'histoire de sa mort. Le roman se termine par une boucle réflexive puisque cette histoire intime d'Irène vient d'être racontée au lecteur. Or, il comprend que c'est l'indécision quant à la manière de raconter sa vie qui retardait le geste du récit pour Irène et que le type d'expression sensible et subtile du parfum la guidera :

Le parfum de la tubéreuse se manifeste une troisième fois, alors que je suis seule dans ma chambre, emportée par le vertige des derniers jours comme devant une histoire à écrire. Cette fois, lentement, il déploie toutes ses heures. Je me sens si humaine.

C'est à mon tour maintenant (Turcotte, 2015 : 115).

Chez Turcotte, le récit littéraire arrive à discourir sur le monde et sur lui-même par un mode implicite et suggestif. Dans *Le parfum de la tubéreuse*, les chapitres consacrés à la vie d'Irène sont ceux qui évoquent plus explicitement le rôle social de la littérature et son traitement dans l'espace public. Les chapitres qui déploient l'action dans l'espace

invraisemblable du bunker imaginent une littérature idéale, laquelle serait relationnelle, dynamique et symbolique. La narratrice ne semble pas vouloir déterminer de manière autoritaire la fonction que son personnage aura eue dans le monde ainsi que ses opinions sur le rôle social du littéraire et sur son enseignement. En effet, dans l'ensemble du roman, ces sujets sont surtout énoncés à travers des dialogues rapportés en discours direct, lesquels donnent le dernier mot aux personnages : ses conversations avec Théa, des scènes dialoguées avec ses étudiants ou son interrogatoire avec le directeur. Ce mode de reproduction du discours passé évite de préciser le discours actuel de la narratrice et se concentre sur celui des locuteurs représentés : « Ici, le narrateur continue de prendre en charge le récit mais il délègue la responsabilité du propos rapporté à un second "locuteur", celui du discours direct » (Maingueneau, 1990 : 87). Le discours présent de la narratrice sur le littéraire est représenté dans les chapitres qui se situent dans le bunker et qui évacuent en grande partie la question de son rôle social puisque cet espace est déconnecté du monde et constitue le lieu d'un dernier passage vers la non-existence. Il est l'espace de l'intranquillité narrative puisque ses habitants reçoivent une dernière chance pour exprimer leur récit de vie de manière non réductrice. Ils trouvent réponse dans le récit poétique et son fonctionnement symbolique, lequel renvoie à la logique énonciative du roman.

La figure du récit de soi idéal, dans cette œuvre comme dans les autres, prend donc la forme du récit littéraire. Même si la figure du récit littéraire est parfois représentée davantage comme un « récit-imposé » lorsqu'il s'agit de montrer les effets de fixation et de domination de certaines œuvres dans l'imaginaire collectif (chapitre 4), la littérarité donnée au récit de soi lui permet de détourner en partie un « pacte de vérité » au profit d'un symbolisme qui relève plutôt d'une recherche dynamique de sens à travers les souvenirs du passé et les impressions qu'ils auraient laissées. Ce récit de soi littérisé est représenté comme un « récit-suggéré » ne cherchant pas à s'imposer ou à être exposé, mais voulant plutôt être exprimé, perçu, interrogé et maintenu en vie. Pour s'en approcher, le narrateur autobiographique se distancie du concept même d'identité et explore le soi dans des ailleurs qui sont des horizons infinis. Se conçoit alors une écriture autobiographique qui passerait par le travail d'abstraction et de fabulation, et qui s'éloignerait d'une association du genre au contenu factuel et référentiel plutôt qu'à ses qualités formelles. La distanciation du narrateur par

rapport à son personnage d'autrefois relève également d'une distance temporelle et explique sa réserve quant aux interprétations à donner à son récit intime. Plus précisément, les mêmes faits vécus, figés dans le temps de leur réalisation passée, trouvent une forme de dynamisme par leur mise en récit, laquelle exige leur réinterprétation par l'énonciateur qui les actualise sans cesse selon son évolution personnelle. Chaque fois, une nouvelle signification est donnée à ce qui était pourtant fixé dans le temps. L'énonciateur du récit de soi procède alors par une double distanciation : celle du soi narrant avec le soi narré ainsi que celle du soi narrant avec le soi narrant à venir qu'il est en mesure d'entrevoir.

La vision prophétique du passé dans l'autobiographie contemporaine

Les énonciateurs figurant dans les œuvres du corpus se préoccupent de l'avenir de leur récit, qu'ils projettent dans un futur incertain. Même si la mémoire semble prendre plus de place dans le cas des figures du récit intime, celles-ci sont souvent schématisées autour d'un sens à donner aux liens qui unissent le passé au présent, dans la perspective d'une relation envisageable du présent vers le futur. Cette dynamique d'énonciation se rapproche de la poétique de l'histoire développée par Édouard Glissant sous le concept de « vision prophétique du passé ». Pour ce dernier,

la tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel. Cette exploration ne revient donc ni à une mise en schémas ni à un pleur nostalgique. C'est à démêler un sens douloureux du temps et à le projeter à tout coup dans notre futur, sans le recours de ces sortes de plages temporelles dont les peuples occidentaux ont bénéficié [...]. C'est ce que j'appelle une vision prophétique du passé (1981 : 226-227).

Démarche transversale, il s'agit de relier les traces laissées par le passé à partir d'une position spatio-temporelle ou symbolique située et de chercher, au-delà des faits historiques marquants, ce que Glissant appelle « les racines sous-marines », qui sont celles de la relation libre et du flot. Même si *Cacophonie* relève davantage de la fiction, pouvant tout de même se rattacher à une forme d'autofiction à certains moments, la figure du récit intime que tente de produire Sali répond à la logique décrite par Glissant. La symbolique de l'immersion de Sali dans l'Atlantique fait écho à cette conception de l'histoire. Hors du circuit des relations spatio-temporelles qui l'ont autrefois restreinte, Sali se projette dans les profondeurs d'un

océan plus vaste, ouvert à la mouvance d'une démarche créative. Le rapport au temps engendré suggère ainsi une conception tout aussi complexe du futur, que chaque action passée ou présente, incluant le récit, complexifie et enrichit. La vision prophétique du passé est cette manière de conduire la narration ultérieure d'une histoire en fonction de ce qui de ce passé explique ce qui est questionné du présent, avec comme intérêt principal l'avenir.

Parmi les procédés textuels qui participent à cette poétique de l'histoire, Glissant repère la figuration du caractère opaque de la mémoire, les stratégies discursives du détour qui permettent de raconter sans synthétiser et la poétique de la relation favorisée par ces méthodes. Sur la stratégie du détour, par exemple, le personnage-narrateur de Sali reprend la question du « Partir » qui imprègne le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, mais pour revisiter le mythe érigé autour du retour : « Partir, oui bien sûr, tout le monde en rêvait, mais c'était le retour qui était le véritable enjeu » (Bugul, 2014 : 44). Comme Glissant, au lieu de la stratégie du retour, Sali valorise celle du détour puisqu'elle choisit d'investir des lieux encore non visités. D'un point de vue narratif, pour Glissant, l'éclaircissement synthétique ne relèverait pas des critères de brièveté ou de pertinence, mais plutôt d'une logique d'accumulation, « technique la plus appropriée de dévoilement d'une réalité qui elle-même s'éparpille » (1981 : 17). À partir de ce point, la question n'est plus celle d'un retour aux sources pour « consacrer la permanence, la non-relation » (*ibid.* : 44). Le détour recherche au-delà des origines de l'oppression les déterminations singulières convenant à un peuple ou, dans le cas de l'autobiographie, à l'individu. Pour Glissant, le détournement d'une logique narrative ne nie pas la structure à détourner, mais reconnaît cette structure comme partie prenante de la structuration. Il n'y a pas rejet, mais refus passif par la suggestion de nouvelles formulations plus adaptées (*ibid.* : 156). Dès lors, il n'est pas surprenant que Sali, puisque placée devant différents récits de vie incomplets ou incertains qu'elle voit malmenés par leurs rapporteurs, choisisse d'énoncer un récit de vie en dialogue intérieur.

La vision prophétique du passé maintient l'ambiguïté de l'interprétation en impliquant la réinterprétation possible du récit dans le futur. Cette vision ressemble à celle que développe Pessoa sur la condition changeante de l'humain contre la permanence des objets :

Le jour viendra où je ne verrai plus rien de tout cela, où me survivront les bananes au bord des trottoirs, la voix des marchandes finautes, et les journaux du jour que le petit vendeur a étendus, côte à côte, sur le trottoir d'en face, au coin de la rue. Je sais bien que ce seront d'autres bananes, d'autres marchandes, et que les journaux, quand on se penchera pour les regarder, porteront une autre date que celle d'aujourd'hui. Mais eux, qui ne vivent pas, peuvent durer, même s'ils changent; moi qui vis, je passe, même si je reste identique à moi-même (Pessoa, 1992 : 31).

Selon Glissant, ce rapport au temps et à l'espace dans la narration prend appui sur des traces multiples, qui entretiennent une relation complexe avec ceux qui les interprètent, s'imposant symboliquement comme des lieux de mémoire à réinvestir incessamment.

Dans *Le parfum de la tubéreuse*, il vient d'être constaté que la figure du récit intime passe par un jeu d'associations symboliques qui synthétise, sans la réduire, l'existence et la mort du personnage énonciateur. Cette synthèse n'est pas une simplification, mais un ajout de données traçant la singularité de chacun. Les récits intimes restent des figures imaginées dans une œuvre qui, quant à elle, relève du roman et du monde fictif qu'il construit. Dans *Autobiographie de l'esprit*, Turcotte concrétise cette poétique par un récit autobiographique effectif. L'entrée intitulée « Errance » fournit la méthode d'écriture de l'auteure, qui rappelle les principes du « récit-suggéré » puisqu'elle valorise une logique d'altérité : « J'ai toujours été portée à regarder ailleurs pour arriver à écrire » (Turcotte, 2013 : 61). Turcotte indique aussi l'image qu'elle a voulu travailler dans *Le parfum de la tubéreuse*. Elle le fait par une suite de courtes phrases d'action se rapportant au projet et entremêlant l'activité d'écriture aux dilemmes du personnage d'Irène : « J'écris un polar dont les acteurs principaux sont des morts dans un purgatoire nommé bunker. On m'oblige à un travail insensé. On m'oblige à aimer. Ma haine se déploie en mots chuchotés. Je suis aussi hypocrite que la personne qui m'a volé une partie de ma personnalité. Enfermer dans la simplification » (*ibid.* : 62). L'alternance imprécise entre le « je », le « on » et l'absence de personne verbale ne permettent pas de préciser les instances impliquées dans l'énonciation. La narratrice ou les personnages du monde fictif sont alors autorisés à entrer en relation avec le récit intime de l'écrivaine.

À l'instar de Béragère Moricheau-Airaud (2016), je remarque aussi le phénomène de distanciation narrative dans les œuvres autobiographiques d'Ernaux. Sous la distanciation

entre la narratrice et son personnage ou avec ceux qui l'ont entourée se cache son rapport complexe au temps et aux transformations identitaires qu'il provoque. Liant l'analyse narrative et structurale du récit à une sociologie littéraire, Moricheau-Airaud se demande ceci : « qu'est-ce qui, dans les écrits d'Annie Ernaux, et dans les recherches qui s'attachent à ses œuvres, caractérise leur écriture comme exemplification de la réalité personnelle en réalité groupale, et engage ainsi celle de l'auto-sociobiographie? » (*ibid.* : 2). Cette dernière constate les mouvements d'impersonnalisation et de transpersonnalisation qu'appelle l'écriture d'Ernaux. Dans le premier cas, l'écriture de soi se centre sur des sujets qui se trouvent en dehors de la situation singulière de l'individu, passant du soi vers l'Autre. Dans le deuxième cas, il s'agit de voir les autres en soi ou les différentes situations traversant le soi au cours d'une vie, condition qui fait tenir l'individu en équilibre entre plusieurs versions possibles de lui-même. Cette distanciation perpétuelle du soi s'entretient lorsque la narratrice se dessine en tant que transfuge par ses appartenances à divers classes et groupes sociaux. La situation du sujet, qu'elle soit géographique, narrative ou temporelle, est ainsi nuancée par rapport à une autre, que l'individu intériorise, mais qu'il garde aussi à distance en se qualifiant lui-même de transfuge. Moricheau-Airaud décrit ces formes de distanciation comme les dispositifs textuels d'une conversion de l'individuel en collectif. Celle-ci mettrait aussi à distance l'intime à travers le refus de son esthétisation par la narratrice, laquelle souhaite « dénaturer » ce trait associé à l'écriture intime (*ibid.* : 11).

Selon Moricheau-Airaud, l'impersonnalisation et la transpersonnalisation ne nient pas la réalité intime représentée dans les œuvres d'Ernaux, mais neutralisent plutôt le subjectif en dégageant du texte sa part d'universel. Moricheau-Airaud y lit une forme de socialisation de l'écriture biographique par l'extension du personnel au collectif à travers une rhétorique de l'*exemplum*. Moricheau-Airaud mentionne que, chez Ernaux, l'« objectivation engage, au même titre que l'extension de références ou la collectivisation des marques énonciatives, une socialisation propre à caractériser l'écriture de l'auto-sociobiographie, jusque dans cette discrète, et irréductible, ambivalence » (*ibid.* : 17). De la même manière, la distanciation de la narratrice autobiographique chez Ernaux s'examine en regard de son rapport au temps. Dans *Les années*, a été remarqué que les photographies d'autrefois font apparaître la narratrice comme étrangère à elle-même, quoiqu'aussi familière. Le jeu des pronoms qui

s'instaure gradue aussi le rapport de la narratrice avec son personnage autobiographique ainsi que ses points de vue sur le monde : ceux qu'elle observe avec recul (on), ceux auxquels elle sent appartenir (nous) et ceux qu'elle a ou qu'elle a eus (elle). Ces trois niveaux de prise en charge distanciée de la narration refusent d'instaurer un point de vue synthétique sur l'histoire, d'autant plus que le temps qui passe montre chaque point de vue en partie transformé. Ces choix narratifs qui se déplacent dans l'œuvre et entre les œuvres alimentent la position *paratopique* (Maingueneau, 2004) de l'écrivaine dans le champ littéraire. Ernaux se maintient dans une errance textuelle continue afin de ne pas s'incruster dans des lieux trop investis par ses condisciples. Cette attitude auctoriale, fondamentalement intranquille, marque en même temps le caractère collectif de toute forme d'énonciation et son rapport à un contexte donné qui évolue avec le temps.

Cette dynamique de distanciation ne tient pas l'auteure en surplomb du monde qu'elle met en scène. Bruno Blanckeman explique que la posture d'Ernaux en est une d'implication davantage que d'engagement. L'engagement demanderait un recul objectivant pour fixer une position dans le temps, alors que « [l]'écriture impliquée est celle qui, par les effets de montage, les variations de plans et les nuances de registres, détaille cette simultanéité et cette réversibilité des postures » (Blanckeman, 2015 : 126). C'est dans le mouvement incessant de distanciation de soi comme de l'autre, en fonction d'un regard du passé mis en relation avec une situation présente, que réside l'intranquillité narrative d'Ernaux, illustrée de façon manifeste dès ses premières œuvres. À titre d'exemple, dans *Passion simple*, la narratrice n'arrive pas à boucler le récit de sa passion amoureuse, entrevoyant les décalages à venir dans l'interprétation de sa propre histoire avec le passage du temps, la progression de son travail d'écriture et le cheminement du deuil qui aura changé les sentiments amoureux qui y sont décrits. Vers la fin de l'œuvre, une analepse externe hétérodiégétique surgit à propos d'une anecdote vécue dans un temps rapproché du temps narratif, avec un an de décalage entre l'histoire de la passion amoureuse vécue et racontée en trame principale du récit. Cette analepse engage un fil narratif parallèle qui se superpose au premier : celui d'une progression entre l'arrêt d'écriture de la narratrice, celle-ci étant vampirisée par sa passion, jusqu'à sa reprise de l'écriture, indiquée par les commentaires autoréflexifs au présent et insérés entre

parenthèses ou en notes de bas de page. Vers la fin du récit, la narratrice constate d'ailleurs qu'elle est en voie de guérison puisqu'elle entrevoit la possibilité de reprendre l'écriture :

Le monde, donc, recommence de signifier en dehors de A.? L'homme aux chats du cirque de Moscou, le peignoir d'éponge, Barbizon, tout le texte construit dans ma tête jour après jour depuis la première nuit, avec des images, des gestes, des paroles – l'ensemble des signes qui constituent le roman non écrit d'une passion commence à se défaire. De ce texte vivant, celui-ci n'est que le résidu, la petite trace. Comme l'autre, un jour, il ne me sera rien.

Je n'arrive pas, pourtant, à le quitter, pas plus que je n'ai pu quitter A. l'année dernière, au printemps, quand mon attente et mon désir de lui étaient ininterrompus (Ernaux, 1991 : 68-69).

Le texte intime se distribue ainsi entre diverses voix (personnage, narratrice, auteure) rassemblées et actualisées par l'instance énonciatrice qui les prend en charge simultanément, reflétant la narratrice coincée entre deux temps qu'elle négocie tant bien que mal : le temps passé de son personnage et celui futur de l'écrivaine qu'elle continuera d'être et qui changera sa version de l'histoire avec le temps. La narratrice n'arrive pas tout à fait à laisser aller son récit, souhaitant qu'il porte la trace de plusieurs moments décisifs de sa constitution :

Maintenant que je suis allée au bout de cette nécessité, je regarde les pages écrites avec étonnement et une sorte de honte, jamais ressentie – au contraire – en vivant ma passion, pas davantage en la relatant. Ce sont les jugements, les valeurs « normales » du monde qui se rapprochent avec la perspective d'une publication. (Il est possible que l'obligation de répondre à des questions du genre « est-ce autobiographique? », d'avoir à se justifier de ceci et cela, empêche toutes sortes de livres de voir le jour (*ibid.* : 69-70).

Apparaît la conscience de l'écrivaine qui sait qu'elle ne pourra pas conserver le statut réconfortant de narratrice et l'innocence que lui procure le fait que son récit ne soit adressé à aucun destinataire : « quand je commencerai à taper ce texte à la machine, qu'il m'apparaîtra dans les caractères publics, mon innocence sera finie » (*id.*). Elle exprime cette réflexion à la fin de son récit, juste avant que celui-ci laisse place à la seule entrée de journal intime qui apparaît dans le roman, laquelle rend compte d'un autre temps narratif, celui de l'énonciation d'une écrivaine tapant son manuscrit, le relisant avec distance et s'appêtant à le publier. Dans ce processus, elle constate l'écart perpétuel qui existera entre la version définitive de l'œuvre publiée et celle qu'elle voudra avoir écrite dans le futur :

Je pourrais m'arrêter à la phrase qui précède et faire comme si rien de ce qui se produit dans le monde et dans ma vie ne pouvait plus intervenir dans ce texte. Tenir celui-ci pour sorti du temps, en somme prêt à lire. Mais tant que ces pages sont encore personnelles, à portée de main comme elles le sont aujourd'hui, l'écriture est toujours ouverte. Il me paraît plus important d'ajouter ce que la réalité est venue apporter que de modifier la place d'un adjectif (*ibid.* : 71).

Les potentialités du récit ne relèvent pas d'un perfectionnement possible dans le temps de son écriture, mais bien d'un perfectionnement encore inconnu de l'auteure, que le temps de la vie fera apparaître sans que le temps immobile de l'œuvre publiée permette d'y répondre. Ce qui rapproche le mieux la passion amoureuse de l'écriture du récit est donc l'intranquillité qui les caractérise et qui passe par la problématique d'un futur incertain, mais insistant.

Dans le journal extime *Regarde les lumières mon amour* (2014a), l'écrivaine porte un regard assez distancé et objectivant sur l'hypermarché, espace de son quotidien intime et partagé. Elle relit et commente sa propre narration, rythmée selon les jours qui passent, questionnant par exemple certains adjectifs utilisés et les termes employés pour décrire la réalité sociale. Il s'agit d'une forme privilégiée d'intranquillité narrative par le rapport médiateur qu'instaure la narration entre un espace réel et sa représentation dans le texte. Ce genre de dilemme apparaît par exemple dans l'extrait où la narratrice se demande si elle doit dresser le portrait d'une femme noire à partir de la couleur de sa peau et qu'elle s'interroge sur les raisons de son malaise énonciatif et de ce qu'il a à dire sur la sous-représentation des femmes noires dans l'histoire de la littérature française contemporaine (chapitre 2). Le malaise personnel dépend d'un malaise collectif, mais le fait même de le souligner participe à la monstration d'une intranquillité narrative. Par ce qui ressemble à la « vision prophétique du passé », la narratrice refuse de contribuer à un paysage littéraire qui continuerait de contourner ce malaise par l'invisibilisation des femmes noires dans les univers textuels français. Avouant son malaise, elle ajoute cette figure à laquelle réfléchir sans donner de solution, et elle se résout à l'accumulation enrichissante des figures plutôt qu'à une synthèse réconfortante qui exclurait encore une fois les éléments dits marginaux. Émerge ainsi la figure d'un « récit-suggéré », celui qui raconte l'histoire de la représentation des femmes noires dans les œuvres littéraires françaises. Elle s'inscrit par la modalité de son absence prégnante ressentie lors de l'énonciation. Marie-Jeanne Zenetti (2016) ne manque pas de

remarquer que la participation d'Ernaux à la collection « Raconter la vie » se concrétise sous le même mode, soit par une énonciation qui, à la fois, participe au projet et le critique.

Sur ce point, Zenetti mentionne qu'Ernaux ne répond pas à la consigne voulant que les auteurs de la collection produisent un récit de vie ou, comme l'indique le slogan de la collection, un « roman vrai de la société française ». Elle répète d'ailleurs son refus du romanesque depuis le début de son parcours (Zenetti, 2016 : 9). La collection voudrait créer un espace de parole pour des personnalités qui ne seraient pas des professionnels de l'écriture, alors qu'Ernaux, comme le remarque Zenetti, parsème son texte de références littéraires et intellectuelles, décrivant d'entrée de jeu le sujet du journal, sur la quatrième de couverture, comme « un grand rendez-vous humain, un véritable spectacle ». Cette précision introduit sa démarche dans la lignée de l'idée de la société spectaculaire de Guy Debord et installe l'espace narratif dans un lieu comparé à la scène théâtrale (*ibid.* : 10). Zenetti avance que l'esprit critique d'Ernaux sur sa démarche d'écriture se maintient dans cet espace et que s'impose sa position de littéraire sur celle du sociologue : « L'écrivain est celui qui accepte de mourir à ce fantasme d'innocence du langage, celui qui, malade de cette infirmité que revendiquait Roland Barthes[,] ne peut ignorer ce que chaque mot véhicule de non-dit, de rapports de pouvoir, de violences, de hiérarchies subreptices » (*ibid.* : 11). Le récit produit par le littéraire a une ambiguïté énonciative et une intranquillité narrative qui lui permettent de mesurer sa participation à des *habitus* d'écriture liés à son genre, son style et ses accointances littéraires. Avec raison, Zenetti affirme que « [l]a force du propos d'Annie Ernaux tient précisément à cette interrogation quant à la situation d'énonciation qui s'engage via la scène littéraire, à une conscience vive et sans compromission de qui elle est, de ceux à qui elle s'adresse, et de ceux qu'elle dépeint, mais aussi du fait qu'aucune désignation n'est "transparente" ou "naturelle" » (*id.*).

Dans l'ensemble, le récit intime apparaît dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul sous la figure du « récit-suggéré », parce que le personnage autobiographique qui devrait y apparaître est montré comme étant éloigné et différent de l'instance narratrice à qui il échappe. Cette manifestation conteste le postulat définitionnel de base de l'autobiographie avancé dans les années 1980 par Philippe Lejeune, voulant qu'elle relève d'une

correspondance de type identitaire entre l'auteur, le personnage et le narrateur (1996 [1975] : 15). L'acte même du récit de soi engendre une expérience supplémentaire pour les narratrices mises en scène, qui les change toujours de ce qu'elles tentent de montrer à propos du personnage qu'elles ont été. Il revient en partie au lecteur de dépouiller la signification de l'acte d'énonciation duquel l'œuvre naît. Dans cet ordre d'idées, pourquoi Ernaux participe-t-elle à un projet voué à faire émerger des histoires intimes et populaires de certains Français invisibilisés dans l'espace social par le biais d'un journal extime qui la distancie d'eux? Pourquoi accepte-t-elle ce projet qui prend le pari d'investir le domaine de la littérature numérique alors que tout ce qui est lié aux nouvelles technologies dans l'univers diégétique se voit dévalorisé par la narratrice et est présenté comme allant à l'encontre du projet de la collection? Par un dialogue actif, quoique différé, avec l'œuvre et son auteure, le lecteur peut poser plusieurs hypothèses et revisiter les textes et leurs enjeux.

Ces interrogations émergent notamment parce que le récit intime ne formule pas ici directement les critiques qui y sont perçues. Il les suggère sans les imposer. Les lecteurs qui les capteront auront creusé les œuvres jusqu'à s'exposer eux-mêmes à leurs problématiques sous-jacentes. Celles-ci révèlent sans doute le plus fortement, même si c'est de façon implicite, les soucis éthiques des auteures quant à leur production narrative et leurs effets sur autrui. Le récit intime prend aussi la figure du « récit-suggéré » lorsqu'il est représenté de manière symbolique chez Turcotte ou chez Bugul. Le visage du personnage n'apparaît alors pas clairement et ses contours se contredisent. Ce mode narratif renvoie à la construction de l'identité sous la logique du hasard des interconnexions et des affects. La part de l'autre en soi, le soi toujours déplacé par les rencontres de la vie, l'opacité des mots avec lesquels dire son histoire et l'incertitude de la position à adopter en tant que narrateur de sa propre vie sont tous des éléments qui enjoignent le récit de soi à se construire avec les contours du « récit-suggéré », que ce dernier soit figuré dans l'œuvre ou qu'il s'agisse du genre pratiqué par l'auteur. La figure du « récit-suggéré » s'efforce de signaler au lecteur sa part incommunicable et informulable tout en lui demandant de bien vouloir tenter le dialogue.

L'écriture autobiographique exemplifie bien les enjeux de la problématique du lien particulier qu'entretiennent la littérature et l'Histoire selon Glissant. Ce dernier avance

qu'elle consiste à établir « le relevé, ou le repère, d'un rapport collectif des hommes à leur entour, dans un lieu qui change en lui-même et dans un temps qui se continue en s'altérant » (1981 : 235). Glissant précise plus loin que, « [d]ans le temps étalé de la cristallisation de la pensée occidentale, l'histoire et la littérature se rencontrent d'abord dans le mythe, mais la première comme pressentiment du passé, et la seconde comme mémoire du futur » (*ibid.* : 238). L'impression de pouvoir marquer éventuellement la perception future des destinataires guide souvent la conduite du récit pour les narratrices autobiographiques représentées dans les œuvres du corpus et semble être à l'origine de l'intranquillité narrative qui s'y lit comme un choix plutôt que comme un symptôme.

La maison comme l'écriture : le lieu tranquille de l'intranquillité

Dans le corpus, plusieurs métaphores de la relation de la narratrice avec l'écriture passent par l'association du rapport qu'elle entretient avec sa maison. Se dessine ainsi un récit métaphorique qui prend la figure du « récit-suggéré » puisque cette mise en parallèle suggère le récit d'un lien à l'écriture sans le formuler comme tel. La maison représente la plupart du temps un lieu paisible que l'individu s'approprie en s'exprimant à travers son aménagement et en choisissant ceux qui y accèdent. La configuration de la maison renvoie souvent à l'organisation narrative de l'œuvre qui la décrit : les personnages qui y figurent disent la familiarité de la narratrice avec certains types plus que d'autres; les descriptions du décor ressemblent à celles de l'ensemble de l'œuvre; les changements ou les points fixes dans cet espace évoquent aussi la temporalité d'une histoire qui évolue et la stabilité de certaines de ses composantes marquantes. L'intégration de la figure d'une maison renvoie presque chaque fois à la conduite du récit par la narratrice. L'image de la maison expose également le paradoxe d'une intranquillité qui s'érige même dans les lieux de la tranquillité. Dessiné comme un lieu de tranquillité pour la pensée et pour l'action individuelle, cet espace est tout de même insoutenable pour les narratrices qui vivent le tiraillement de ses paradoxes.

Selon Fontanille, la métaphore « consiste à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie » (1998 : 99). Or, le récit métaphorique fait dialoguer deux images provenant d'espaces figuraux différents en les rapprochant par leur

mouvement, leur forme ou leur fonctionnement d'ensemble. Le récit métaphorique interpelle aussi son narrataire sans l'appeler directement. Ce dernier doit effectuer un effort de coopération pour capter la signification du rapprochement qui le constitue, alors que l'émetteur de la figure l'a interpellé par une image familière, donc saisissable, comme celle de la maison. Ce type de récit métaphorique reste toujours en partie ambigu du fait que sa perception demande une interrelation indirecte et différée entre celui qui le conçoit et celui qui le perçoit. Le récit métaphorique renvoie souvent à la démarche auctoriale puisque la correspondance d'une figure – celle de la maison par exemple – à une autre – celle du récit ici –, s'effectue par un regard surplombant la narration et ses effets de sens souhaités. La mise côte à côte des figures appartient davantage à l'instance extratextuelle de l'auteur qu'au narrateur, à l'exception de quelques cas, notamment des œuvres qui mettent en scène un narrateur autodiégétique aux métaphores colorées illustrant sa personnalité.

Dans *Passion simple* d'Ernaux, la pièce où le personnage autobiographique recevait l'amant se détaille à travers la description des objets utilisés par celui-ci, soulignant son passage, puis sa disparition. La narratrice décrit par exemple le tissu du tapis brûlé par une cafetière qu'ils ont posée dessus et elle mentionne : « chaque fois que j'apercevais cette marque, j'étais heureuse en me rappelant cet après-midi avec lui » (Ernaux, 1991 : 29). La maison devient ce lieu privilégié où peuvent être conservées les traces de la présence de l'amant, lesquelles la rassurent en attestant l'existence concrète d'une liaison. En même temps, cet espace se fait inquiétant puisqu'il souligne le manque, rappelant sans cesse l'absence de l'homme désiré : « À partir du mois de septembre l'année dernière, je n'ai plus rien fait d'autre qu'attendre un homme : qu'il me téléphone et qu'il vienne chez moi » (*ibid.* : 13). La maison se fait donc le lieu tranquille où vivre l'intranquillité que provoque l'expectative du retour de l'homme. La demeure du personnage n'est pas décrite autrement que par les marques laissées par un être cher qui ne s'y trouve plus et les actions qu'y accomplit l'amante qui l'attend pour tuer le temps : écrire, visionner un film, parler au téléphone, contempler les traces laissées par l'homme, traces interprétées comme un « récit-exposé » du passage et de l'absence de l'amant (chapitre 3).

Sur ce point, la maison reste un refuge puisque l'amante est dépeinte comme n'étant plus encline à fréquenter les lieux publics. Par exemple, elle ne veut pas partir en voyage pour ne pas manquer l'appel de l'amant, même si elle se résout à partir, toujours en fonction du regard qu'il pose sur elle : « renoncer à partir, c'était lui avouer plus clairement ma passion que de lui dire "je suis folle de toi" » (*ibid.* : 47). Son voyage à Florence est marqué par l'envie de ne pas y être ou d'être accompagnée par lui. Les espaces hors de la vie domestique y sont toujours comparés à la négative : « je suis dans la salle des fichiers de la Sorbonne, je marche boulevard Voltaire, j'essaie une jupe dans un magasin Benetton – avec une telle sensation d'y être encore que je me demandais pourquoi il était impossible de *passer* dans ce jour-là, ce moment-là, de la même façon qu'on passe d'une chambre à une autre » (*ibid.* : 58-59). Marquant ici une référence à l'écriture des chambres à coucher aimées servant de déclencheur au récit rétrospectif de *La recherche du temps perdu* de Proust, la narratrice accentue sa légitimation de l'espace domestique dans lequel son personnage désirait rester. Ce souhait n'est toutefois pas énoncé frontalement dans le récit, contrairement à celui de *Se perdre*, forme diaristique où ce désir est tant répété qu'il en lasse le lecteur.

Dans *Passion simple*, le désir de rester chez soi pour accueillir l'intranquillité résultant de l'attente de l'amant tisse aussi une métaphore d'ordre métatextuelle avec l'écriture intime puisqu'il a été mentionné que la narratrice, voire l'auteure, n'arrive pas à quitter non plus le lieu confortable de l'œuvre en train de se faire. En effet, elle ne sait pas comment et quand arrêter la rédaction de cette passion amoureuse qui est montrée comme ne pouvant pas trouver sa place au sein de l'institution littéraire à laquelle elle tient. La narratrice-personnage craint de voir son histoire tomber entre les mains de critiques fermés à la diversité des sujets abordés en littérature. Ses commentaires autoréflexifs relient le travail impliqué par l'écriture et le mode sur lequel le personnage a vécu sa passion amoureuse, deux expériences aussi présentes l'une que l'autre pendant cet épisode de vie :

tout le temps, j'ai eu l'impression de vivre ma passion sur le mode romanesque, mais je ne sais pas, maintenant, sur quel mode je l'écris, si c'est celui du témoignage, voire de la confidence telle qu'elle se pratique dans les journaux féminins, celui du manifeste ou du procès verbal, ou même du commentaire de texte (*ibid.* : 30-31).

Le caractère commentatif du récit pose la question des possibilités d'un témoignage personnel sur la passion amoureuse pour une écrivaine reconnue par l'institution littéraire. L'hésitation entre conserver la forme plus littéraire du roman sans faire du romanesque ou adopter le style plus essayistique du journal ou du commentaire montre évidemment l'ambiguïté narrative dans le choix même d'une forme à donner à l'histoire personnelle. Les parenthèses servent souvent à commenter ces hésitations dans l'acte d'écriture :

Je ne fuis pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise, « il vint le 11 novembre », ou approximative, « des semaines passèrent ». Il n'y en avait pas pour moi dans cette relation, je ne connaissais que la présence ou l'absence (*ibid.* : 31).

En plus de faire écho à une vision prophétique du passé, l'hésitation entre « la présence ou l'absence » renvoie au rapport ambigu du personnage avec sa demeure. Dans le lieu de l'intime, elle écrit l'histoire de sa relation amoureuse et se questionne sur la manière de la rendre lisible pour autrui, alors que cette expérience ne se vit pas sous le mode de l'intelligibilité. Dans les lieux extérieurs et publics, le récit littéraire laisse sa place à la rêverie, laquelle conviendrait mieux au souvenir de sa relation passionnelle tout en empêchant sa communication. Elle explique ceci :

Il me semblait que j'étais dans mon bon droit de m'adonner sans limites aux sensations et aux récits imaginaires de ma passion.

Dans le R.E.R., le métro, les salles d'attente, tous les lieux où il est autorisé de ne se livrer à aucune occupation, sitôt assise, j'entrais dans une rêverie de A. (*ibid.* : 41).

Cette forme de la rêverie de la passion qui ne peut pas correspondre exactement à son récit fait écho au récit impossible de la rêverie évoqué par Bachelard. L'écart et la comparaison entre ces deux types de fabulation permet au personnage-narratrice de rejouer sa passion amoureuse de manière aussi ambiguë dans le récit. Sur ce point, le lecteur peut aussi trouver les correspondances qui s'installent entre l'écriture et la passion amoureuse, conçues comme des processus sans fin que le récit métaphorique permet en partie d'installer. En effet, le lecteur cherche les correspondances suggérées dans le texte entre le récit et la passion vécue :

Souvent, j'avais l'impression de vivre cette passion comme j'aurais écrit un livre : la même nécessité de réussir chaque scène, le même souci de tous les détails. Et jusqu'à la

pensée que cela me serait égal de mourir après être allée au bout de cette passion – sans donner un sens précis à « au bout de » – comme je pourrais mourir après avoir fini d'écrire ceci dans quelques mois (*ibid.* : 23).

Le « bout » de l'histoire est ici montré comme un bout par défaut, parce que les pages sont écrites et qu'il y aurait toujours plus à dire. Plus encore, le sentiment de devoir écrire s'estompe et autorise l'écrivaine à cesser cette activité. Le sentiment d'intranquillité de la narratrice la conduit à poursuivre le récit jusqu'à ressentir un certain contentement malgré sa non-complétude. Comme la maison, l'écriture devient l'espace tranquille de l'intranquillité, qu'il faut pourtant se résoudre à quitter.

Lieu tranquille, la maison est aussi un lieu hautement symbolique et insoutenable pour les narratrices du corpus puisqu'il est celui d'appartenances ambiguës. Par exemple, Turcotte instaure toujours la figure d'un espace d'écriture permettant de pallier la distance entre le lieu intime et quotidien d'un chez soi mis en parallèle avec un lieu étranger hors d'atteinte. Entre l'habitat d'Albanie et son rêve d'un voyage en Alaska se trouve le cahier de rêve qui permet de mieux penser l'un et l'autre. Dans *La maison étrangère*, entre la maison québécoise d'Élizabeth et l'Europe où demeure l'ancien amant désiré s'installe un bestiaire que le personnage alimente pour penser l'amour et le désir à travers d'autres formes de distances : celle des espèces et celle imposée par le fil des époques. Dans *Autobiographie de l'esprit*, la maison de l'esprit est présentée par l'auteure comme un atelier d'écriture dont la narratrice retrace les fragments. Quant à Ernaux, dans *Passion simple* notamment, mais aussi dans *La femme gelée* ou *La place*, les lieux intimes et quotidiens de l'écriture figurent comme des espaces clos que la narratrice voudrait isoler du monde, de l'amant étranger ou d'un ancien chez soi, celui de la Normandie et de la maison d'enfance, qui ne sont plus les lieux de l'écriture pour l'écrivaine représentée. Dans *Riwan ou le chemin de sable* de Bugul, intégrer la concession du Serigne constitue, pour la narratrice, une manière de se réapproprier le lieu qui l'a vue naître et qu'elle a fui et de trouver le confort nécessaire pour advenir à l'écriture. Elle se résout toutefois à devenir écrivaine lors d'une visite en ville, bien loin de cet espace, et le fait qu'elle n'habite pas la concession est fortement problématisé dans le récit.

Natalie Edwards et Christopher Hogarth (2008) reconnaissent le *topos* du « chez soi » dans *Le baobab fou* de Bugul comme le symbole des changements intimes et politiques vécus

par les Africaines dans la période postcoloniale et leurs conséquences pour l'expression narrative des écrivaines en fonction du confort et de la sécurité nationale et intime (2008 : 85). Edwards et Hogarth remarquent que dans l'incipit, intitulé « Pré-histoire de Ken », la maison familiale des ancêtres est présentée en regard de la problématique de l'ambiguïté, autour de laquelle s'articule aussi la construction narrative de l'œuvre. Par une narration omnisciente, la description de la maison indique qu'elle est aménagée sur un terrain choisi par un étranger. Ce dernier retourne chercher les membres de sa famille pour les y amener, pendant qu'un feu détruit le village. Une fois revenu dans ce lieu réduit en fumée, il devient le premier habitant d'un nouveau village à construire sur les cendres du premier. Ne reste du paysage original qu'un baobab sous lequel la narratrice, enfant, subit la première souffrance liée à sa solitude : elle trouve un vestige de l'ancien village, celui d'une perle enterrée, qu'elle s'enfonce dans l'oreille, alors qu'elle est laissée sans surveillance. Le baobab meurt dans la deuxième partie du récit, abandonné à son tour par la protagoniste qui part vivre en Europe. Edwards et Hogarth perçoivent dans cette description une métaphore de l'identité et des appartenances mouvantes, fragmentées, incertaines, instables, dont le lecteur ne sait reconnaître l'exacte portion héritée ou choisie. Cette description de la maison d'enfance de Ken métaphorise également la narration autobiographique. La narratrice initie son récit par des modes d'énonciation plus anciens, comme le conte et le mythe, et les délaisse en partie en adoptant ensuite le mode plus contemporain du récit autobiographique, lequel connaît quelques entorses lorsque ressurgissent des passages fabulateurs liés au premier mode.

La maison apparaît aussi comme un enjeu lié de près à la narration dans *Riwan ou le chemin de sable*. Par son union avec le Serigne, la narratrice aurait dû intégrer la concession pour vivre dans la cour des femmes. Elle raconte avoir demandé au Serigne de rester dans le même village, mais hors de la concession afin de vivre auprès de sa mère. Celui-ci lui accorde ce privilège, situation inusitée montrant la différence du personnage-narratrice par rapport aux autres femmes ainsi que sa position de négociatrice. Celle-ci se reflète d'ailleurs dans sa posture narrative. Il a déjà été mentionné que la narratrice prend pour focalisées principales trois femmes, dont elle-même, et que son récit autobiographique met à l'avant-plan le vécu d'une coépouse qui la précède, Rama. Elle relate l'histoire de cette jeune femme en oscillant de l'écriture factuelle à la fiction impliquée par le fait qu'elle n'a pas été témoin de l'arrivée

de Rama dans la concession, alors qu'elle la détaille. La double appartenance du personnage à l'espace consacré aux épouses du Serigne et à la maison maternelle prépare le lecteur à reconnaître l'éthos d'une narratrice ambivalente sur la stratégie à adopter pour énoncer son histoire. Elle introduit l'institution polygame autant qu'elle la contourne. Elle investit le récit de soi autant qu'elle le dépasse. En effet, la maison de la mère que le personnage choisit d'habiter est une distance prise par rapport à la pratique institutionnelle de la polygamie à laquelle elle consent, en partie pour conforter les attentes de sa mère. Quant au genre autobiographique, elle le détourne par l'utilisation du conte, de la fiction et de l'écriture de l'Autre. Il en ressort donc une triple intranquillité : matrimoniale et identitaire pour le personnage, narrative pour la narratrice et générique pour l'auteure.

Dans tous les cas, l'interaction entre l'aménagement symbolique du chez soi, sa description et l'histoire racontée tisse une métaphore de l'intranquillité narrative des narratrices qui font du récit une pratique fondamentalement intime et identitaire, mais aussi interrelationnelle. Le lecteur rencontre des maisons où elles ne se sentent jamais tout à fait tranquilles et qu'elles doivent imaginer ou investir autrement chaque fois que les personnages qui l'habitent ou qui y passent changent. L'écriture est montrée comme un refuge réconfortant à première vue, mais ce que l'exposition de cette écriture signifie pour autrui rend les narratrices ambivalentes dans leur rôle d'énonciatrices. Les transformations de leur environnement les empêchent de s'installer confortablement dans leur maison, comme dans le « je » de leur narration, dont elles ne cessent d'évoquer les possibilités. Le moyen de la métaphore tissée entre la maison et la narration permet ainsi de suggérer une histoire sous-tendant les choix narratifs par lesquels les autobiographes choisissent de raconter, sans obliger le lecteur à orienter son interprétation en fonction du métatexte construit subtilement.

Le récit délirant : de la déraison à son énonciation

Des mises en scène de narrations intranquilles au fondement de la figure du « récit-suggéré » naît souvent une forme de folie énonciative qui incite le lecteur à douter de l'autorité narrative. Pourquoi la narratrice de *Riwan ou le chemin de sable* fait-elle du personnage mythique de Rama le cœur d'une narration prétendue autobiographique? Pourquoi s'identifie-t-elle à Riwan, cet homme assez fou pour être retenu par des chaînes et

nécessitant les soins et les enseignements du Serigne afin d'être contenu et guéri? Qu'est-ce qui explique les hallucinations et les obsessions de Dior dans *Cacophonie* et les dialogues qu'elle entretient avec elle-même de façon schizophrénique? Qu'est-ce qui laisse la narratrice de *Passion simple* tomber dans un cycle infernal d'attente ne promettant rien de bon quant à la lucidité qui déterminait son personnage d'écrivaine dans les écrits précédents? Et que dire de la peur qui tenaille Albanie dans *Le bruit des choses vivantes* lorsqu'elle imagine de manière insistante la disparition de sa fille, rappelant sans cesse son traumatisme de la perte? Qu'en est-il de l'organisation éclatée et chaotique d'*Autobiographie de l'esprit*, que le titre annonce comme un récit intime, normalement régi par une forme plus organisée et linéaire? La folie des personnages ou des narratrices fonctionne aussi comme une métonymie de l'œuvre et de son écriture. Les trames narratives sont sans cesse décalées des formes qu'elles devraient prendre selon le genre annoncé ou en fonction de l'histoire attendue. Plus encore, le dédoublement de personnalité entre les autobiographes et leur personnage autobiographé se lit le plus souvent comme un délire qui dessine une figure de « récit-suggéré ».

Sur ce point, un dossier de *Présence africaine* intitulé « Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain : Variations autour du réalisme et de l'engagement » (2004) éclaire la lecture sclérosée des œuvres africaines et antillaises qui provoquerait l'association de leur narration au délire. Selon Isaac Bazié et Justin Bisanswa, directeurs du dossier, lorsque la folie, l'absurdité ou le chaos apparaissent dans des œuvres africaines, ils sont « interprétés comme les signes de la décomposition des pays africains, de la liquéfaction des êtres et des choses dans un univers devenu sans repère » (2004 : 6). Le numéro cherche à dépasser ce type d'interprétation référentielle du texte en montrant que la folie permet plutôt de jouer avec les possibilités de l'expression écrite de manière critique puisqu'elle « défie les capacités d'« expression » du langage humain et [...] de l'écriture » (*id.*). Elle le fait en détournant l'idée d'un texte qui reflèterait directement les discours engagés d'un auteur et se prête alors aux jeux de masques instaurés par le pacte d'illusion consentie du roman.

Cette conception de la folie narrative comme un dispositif réflexif sur les possibilités de l'écriture dans le texte africain ou antillais est très à propos et peut s'étendre à un corpus beaucoup plus large encore. Claude Blum attribue d'ailleurs à l'*Éloge de la folie* (1511)

d'Érasme la paternité de la personnification de la voix narrative sous le masque de la folie. Blum remarque que l'instance narrative est sans doute la première dans son genre et sous-tend une norme qui s'imposera dans la modernité, raison qui explique la postérité de l'œuvre et son possible réinvestissement dans le contemporain (dans Érasme, 1992, « Introduction de "Éloge de la folie" » : 3-6). Le fait que la narratrice de cette déclamation soit une personnification de la folie parodie le genre du sermon par lequel l'auteur s'adresse normalement directement au public. Blum souligne l'originalité de la manœuvre qui permet à Érasme de discourir de biais par la mise en scène qu'il donne à une voix narrative dont les propos ne peuvent pas lui être imputables, considérant que la folie discrédite son autorité narrative. Par un tour rhétorique, une vérité est tout de même énoncée puisque la folie avoue sa mascarade : « dans la permanence de ces négations extrêmes [...] le "je" de l'*Éloge* s'affirme comme vérité : le masque de Folie est toute vérité parce qu'il se reconnaît comme masque » (*ibid.* : 5). Selon Blum, il s'agit d'une préfiguration de la problématique de l'ambiguïté du « je » dans la littérature et la philosophie modernes :

C'est déjà le « je » moderne qui se fait entendre du fond de cette œuvre, un « je » solitaire et mélancolique, fasciné par son identité divisée, s'échappant à soi, et ne se saisissant plus, finalement, que dans une tension vers la transcendance qui s'épanouit dans le silence de la contemplation (*ibid.* : 6).

Pour Jean-Claude Margolin, Érasme lègue une forme d'engagement de biais qui entre en écho avec celle des lettres et humanités contemporaines. Pour ce dernier, les différents genres investis par l'auteur, les moyens rhétoriques qu'il prend pour convaincre son destinataire, l'attention particulière portée à ce destinataire et son sens du « *decorum* », c'est-à-dire de la convenance du dire par rapport à la situation d'énonciation (Margolin, dans Érasme, 1992 : XIII), font en sorte qu'Érasme « [é]chapp[e] à tous les efforts de systématisation de la part de ses commentateurs » (*ibid.* : II). Margolin précise que l'attention d'Érasme aux effets potentiels de son discours aurait provoqué l'amenuisement de ses idées dans le monde des lettres au profit de son désir de neutralité. Or, selon le chercheur, cette valeur serait aujourd'hui revisitée en tant que qualité rhétorique :

Neutre? Certes, il voulut plus d'une fois le rester, mais depuis quand la neutralité est-elle synonyme de lâcheté? [...] [L]'histoire du monde nous a appris qu'en certaines circonstances la volonté de ne pas s'engager en un combat douteux, et de ne pas rallier

tel ou tel camp, demandait plus de courage et de fermeté qu'un engagement aveugle et fanatique : elle vous met en tout cas à l'abri des reniements futurs. « Je reste neutre, autant que possible, a écrit Érasme, afin de mieux servir les sciences en train de renaître, et je crois qu'une réserve adroite est appelée à de meilleurs résultats qu'une brutale intervention » (*ibid.* : 4).

Le genre de la déclamation, plus directement attaché à l'autorité d'un auteur et à un discours qu'il veut transmettre par différents procédés rhétoriques, est détourné par cette figure de la folie. Elle masque le sérieux du propos et engendre une forme d'ouverture ludique chez le lecteur tout en mettant une barrière plus opaque entre le propos énoncé et la responsabilité de l'auteur quant à celui-ci. Cette méthode fonde une forme d'incertitude qui conduit à une neutralité dans la prise de position, imposant dès lors différents niveaux interprétatifs du discours à travers le récit. Cette mascarade de la narratrice qui se dit « folle » montre aussi l'opacité et l'ambiguïté du langage.

La folie ou l'obsession représentée dans les œuvres du corpus ne sont pas non plus le reflet d'une folie des auteures ou le miroir d'un monde fou dans lequel elles vivraient. L'intranquillité narrative par laquelle se repère le plus souvent la folie énonciative n'est pas non plus à associer à un désordre psychologique des narratrices. L'intranquillité narrative qui permet de déceler dans les œuvres contemporaines un imaginaire du récit valorisant la figure du « récit-suggéré » est plutôt une stratégie d'énonciation, du moins un dispositif textuel, permettant d'exprimer des visions du monde sans les expliciter directement. Les œuvres littéraires ne se réduisent pas à une fonction communicationnelle, même si celle-ci advient de biais, par l'opacité et l'ambiguïté attribuables au partage commun mais non identique du verbe par les êtres de langage. Encore faudrait-il mentionner que la définition donnée au terme de folie ne va pas de soi et qu'elle dépend de normes instituées qui sont sans cesse rejouées par ceux qui y sont identifiés. Il en va de même pour le récit délirant, qui ne pourrait être caractérisé ainsi sans être mis en relation avec un récit dit « normal » dans l'espace collectif qui l'accueille, voire sans être ressenti ainsi par un des acteurs de l'énonciation.

Sur ce point, Georges Canguilhem, médecin et philosophe ayant influencé les travaux de Michel Foucault sur l'histoire et l'acception du terme de folie, revient dans *Le normal et le pathologique* (1943) sur l'entendement de ce concept en psychiatrie. À l'instar de Blondel,

Canguilhem mentionne que « ce que les malades expriment dans les concepts usuels, ce n'est pas directement leur expérience, mais leur interprétation d'une expérience pour laquelle ils sont dépourvus de concepts adéquats » (2003 [1943] : 91). C'est cet entendement ambigu du terme de maladie qui complique la communication et l'intelligibilité des affections vécues par le patient. Le concept même de normalité, par rapport auquel se jauge celui de la maladie, n'a pas de balise déterminée à l'avance et se transforme en fonction des expériences humaines vécues. Canguilhem explique à ce sujet que « [l]es constantes physiologiques sont donc normales au sens statistique qui est un sens descriptif et au sens thérapeutique qui est un sens normatif » (*ibid.* : 98-99). Pour être pathologique, l'anomalie doit donc affecter l'individu qui se sentirait alors diminué ou inadapté en regard de ce qu'il définit lui-même comme étant normal dans sa vie. Canguilhem mentionne aussi que l'anomalie s'inscrit dans la spatialité en ce qu'elle doit être comparée à d'autres individualités partageant un environnement. Quant à la maladie, elle se manifesterait dans l'ordre de la chronologie, provenant d'un changement d'état qui fait remarquer à l'individu son inadaptation (*ibid.* : 114). La maladie est donc un rapport à soi-même et aux autres dans le temps et l'espace :

Il n'y a pas de fait normal ou pathologique en soi. L'anomalie ou la mutation ne sont pas en elles-mêmes pathologiques. Elles expriment d'autres normes de vie possibles. Si ces normes sont inférieures, quant à la stabilité, à la fécondité, à la variabilité de la vie, aux normes spécifiques antérieures, elles seront dites pathologiques. Si ces normes se révèlent, éventuellement, dans le même milieu équivalentes, ou dans un autre milieu supérieures, elles seront dites normales. Leur normalité leur viendra de leur normativité (*ibid.* : 121).

Pour Canguilhem, la normalité est jugée socialement par rapport à une masse et aux statistiques qu'elle impose, alors qu'il n'en va pas ainsi pour la maladie mentale. Dans ce domaine, « [l]a frontière entre le normal et le pathologique est imprécise pour des individus multiples considérés simultanément, mais elle est parfaitement précise pour un seul et même individu considéré successivement » (*ibid.* : 156).

Le problème du psychiatre se trouve donc dans l'ambiguïté du récit de vie du patient, qui lui permettrait de diagnostiquer la maladie mentale, de mettre un nom sur ses affections et de prévoir un traitement adéquat, ne sachant jamais si son interprétation de ce récit intime des affections et des souffrances d'autrui est adéquatement comprise. Or, le patient consulte

et est amené à faire le récit de sa vie et de ses symptômes à un spécialiste parce qu'il croit en la transformabilité de sa situation. C'est par cet horizon d'intelligibilité de la maladie dans sa possible transformation et dans son rapport au social que le récit de la folie, du délire, de l'obsession ou du non raisonnable revêt la figure par excellence du « récit-suggéré ». Jacob entrevoit d'ailleurs que le caractère transformateur donne au récit son ambiguïté essentielle. L'art a, pour elle, la fonction d'alimenter le « récit-suggéré » qui reste dans l'ambiguïté, laquelle n'est pas conçue comme un échec communicationnel ou un signe d'anormalité :

Une des fonctions de l'art au sein des sociétés humaines est de permettre à chaque individu, alors qu'il a enraciné son existence dans une convention de réalité suffisamment stable pour pouvoir y assurer sa survie, de percevoir que cette convention de réalité qui le régit est une version des choses, est cette version des choses qui donne au monde et à lui-même une lisibilité, mais que cette version pourrait tout aussi bien en être une autre. L'art accomplit sa fonction en proposant des versions, des fictions diversifiées du monde, d'autres organisations, d'autres matrices de perception, d'autres synthèses, d'autres images globales, d'autres intuitions, plus ou moins conformes avec les fictions dominantes (2001 : 36-37).

Des trois auteures étudiées, Ken Bugul manipule le plus souvent la figure de la folie. Notons déjà les titres du *Baobab fou* et celui de *La Folie et la Mort*. Le personnage éponyme de Riwan dans *Riwan ou le chemin de sable* est d'ailleurs empreint de folie et il constitue une clé de lecture importante du roman. La narratrice voit le Serigne apaiser celui qui ne semble pas pouvoir être contenu. Il le transforme en un être spirituel sain d'esprit, sans que la narratrice ne puisse dire exactement comment cette métamorphose s'est opérée. La fascination de la narratrice pour la figure du « fou » guéri dans laquelle elle se reconnaît ne cesse d'intervenir dans son récit :

Riwan pouvait tout braver, parce qu'il ne sentait pas, ne pensait pas, ne raisonnait pas, ne faisait pas intervenir des notions de droit, de devoir, de dû, d'acquis, de Dieu. Riwan était dispensé des débats de la conscience.

Peut-être.

Et si Riwan avait été une femme?

Mais Riwan n'était pas une femme.

Dans sa soumission, il n'y avait pas de transposition (Bugul, 1999 : 31).

Riwan ne se soumet pas à un ordre prescrit par le Serigne pour devenir pareil à lui ou à d'autres, mais simplement pour passer de son malaise à une quiétude, reconduite dans le temps par chaque geste répété. Jaugeant sa propre normalité de manière comparatiste, la

narratrice se demande : « une femme pouvait-elle être Riwan? » (*id.*) Elle expose ainsi, par la comparaison et le questionnement, le malaise identitaire lié aux normes chez son personnage, voire son désir de transformation plus précisément.

En effet, la folie n'est jamais abordée dans le but de caricaturer ou d'étiqueter un personnage. Elle représente un désir de transformation de l'humain dans le temps de sa vie. La narratrice, elle-même, raconte son désir passé d'être soignée, comme l'a été Riwan. Sa réhabilitation s'inscrit aussi dans l'horizon confortant d'un avenir où la transformation de soi demeure possible. Ce n'est donc pas le déséquilibre de la figure du « fou » que le récit vise à montrer chez Bugul. Au premier plan, ce sont les possibilités transformatrices associées au personnage de Riwan et intériorisées par le personnage autobiographique qui apparaissent dans *Riwan ou le chemin de sable*. Le traitement de cette folie passe par le rituel du geste répété, lequel n'appelle pas de questionnements métaphysiques, mais l'obéissance à un être de confiance qui assure la quiétude en retour. Pourtant, il s'agit d'un geste dont la répétition amène également la preuve de l'intranquillité, puisque la paix de l'esprit ne peut être atteinte que par la répétition rituelle, rendant au concept de santé mentale son essence dynamique.

Dans l'entretien qu'elle accorde à Carine Bourget et Irène Assiba d'Almeida (2003), Ken Bugul rattache son mariage à une forme de réhabilitation lui permettant de vivre sereinement deux facettes de sa personnalité dans une société où celles-ci ne vont pas de soi : ses origines rurales et traditionnelles – du point de vue religieux – ainsi que l'éducation européenne en lettres qui fait d'elle une figure d'intellectuelle. Elle explique ceci :

Le Serigne m'a réhabilitée, m'a « soignée », mais celles qui m'ont vraiment appris les bienfaits qu'on peut trouver dans la polygamie, ce sont les femmes qui m'ont dit : « pourquoi se concentrer sur un homme? Concentre-toi sur toi, occupe-toi de ta beauté, de ton travail, de ce que tu gagnes, habille-toi pour toi-même ». Forcément je vais sublimer ce milieu qui m'a récupérée, parce que je ne me sentais pas bien et que j'avais essayé toutes autres formes de retrouvailles avec moi-même qui avaient échoué, donc il y a un petit côté de sublimation voulue ou non voulue, par reconnaissance pour des gens qui m'ont remise sur pied (*ibid.* : 356-357).

Dans *Riwan ou le chemin de sable*, la figure de la folie est rapprochée d'une anomalie statistique choisie puisque liée à l'espace occupé délibérément par le personnage. Ne trouvant

pas de miroir dans lequel se refléter, cette femme cherche des visages qui lui ressemblent et qui lui permettent de s'exprimer. Ce sont ces « semblables » que trouve la narratrice dans son mariage polygame, à travers la figure du Serigne réunissant toutes les femmes sous une même forme d'identité. Dans le même entretien, l'auteure mentionne que les réflexions de sa narratrice sur la possibilité pour Riwan d'être une femme sont à interpréter ainsi :

Riwan est tellement imprégné du Ndiguel qu'il ne se sent plus ni homme, ni femme, ni rien du tout. Il s'oublie. Quand je répète : « Et si Riwan était une femme? », je me pose la question de savoir si une femme peut suivre le Ndiguel jusqu'à ce point. Mais j'ai bien précisé dans le livre que les femmes ne choisissent pas de Serigne. [...] Malgré le fait que je dise souvent qu'il ne faut pas se comparer avec les hommes, je me pose la question de savoir si la femme a cette capacité de se dépasser pour pouvoir se comporter comme Riwan. Est-ce que la femme peut parvenir à maîtriser ses sens de femme pour simplement obéir au Ndiguel? Je continue à me poser la question » (*ibid.* : 357).

La narratrice ne s'associe donc pas totalement au personnage de Riwan et ne valorise pas tout à fait le type d'obéissance – par dépit – qui le soigne. Son libre arbitre est déjà remis en question par la première apparition du personnage, qui le montre enchaîné et maîtrisé par ceux qui le conduisent vers le Serigne.

Certes, la narratrice n'amende pas l'obéissance aveugle même si elle cherche ce qui, dans cette obéissance, forge aussi la réhabilitation. En expliquant le titre de l'œuvre, l'auteure mesure ce qui, chez elle, est semblable ou dissemblable à la figure de Riwan :

J'ai vu la corrélation entre Riwan et moi-même dans le mouvement. Le chemin de sable et toutes ces allées et venues que je faisais dans ma propre vie, entre la maison et celle du Serigne, pouvaient être assimilés à Riwan qui est toujours dans ses va-et-vient avec le Ndiguel. En effet, pour ma propre réhabilitation, j'allais tous les jours chez le Serigne, qui me reconstituait pour ainsi dire, qui me refabriquait, qui me réconciliait avec moi-même. Le personnage de Riwan est constamment en mouvement [...]. Comme le Serigne avait guéri Riwan en lui donnant des ordres qu'il devait exécuter dans le mouvement, je me suis dit que moi aussi, c'était peut-être dans les mouvements, dans ces allées et venues qu'il me guérirait de mon aliénation, de ma folie (*ibid.* : 358).

Cette précision laisse entendre que, derrière la figure de la folie, est favorisé le mouvement perpétuel qu'elle impose à l'individu en fonction de l'environnement dans lequel il doit trouver un équilibre à maintenir avec dynamisme. Celui-ci s'impose par le caractère essentiellement ambigu de l'interprétation même de la folie dans l'espace social et de son

expérience à travers le temps par le sujet. La problématique du roman est bien, pour le personnage de la narratrice, de trouver une certaine harmonie dans le changement identitaire qu'elle doit vivre pour être mieux acceptée dans les différents milieux où elle gravite. En se mariant avec le Serigne, la narratrice entre dans le moule de la tradition du mariage polygame, et conserve en même temps son droit de sortie et la maison de la mère comme résidence principale. Étant une épouse particulièrement consultée au sujet des affaires politiques, intellectuelles et internationales, elle ne perd pas non plus son statut d'intellectuelle à la suite de son mariage. C'est par la reconnaissance de tout ce qu'elle était déjà que la transformation de son état, et non pas de son identité, est rendue possible et que la guérison par le mariage survient. La folie apparaît donc dans le roman comme un moment d'intranquillité à ne pas évacuer tout à fait.

Cette folie dessinée en regard du potentiel de transformation de l'individu prépare le lecteur à ne pas figer son interprétation des représentations qui construisent l'histoire de *Riwan ou le chemin de sable*. En effet, la trajectoire des trois femmes mises en scène montre aussi leur fin imprévisible en raison d'un comportement qui peut changer à tout moment. Observant leur transformation, nous voyons qu'elles risquent à tout moment d'être plongées d'un côté ou de l'autre de ce que leur société désigne comme étant la normalité ou la folie. Par exemple, Rama, la plus jeune épouse, semble s'être adaptée à son mariage avec un Serigne âgé, alors qu'elle ne le désirait pas au départ et en était peinée. Lorsque le Serigne expose sa nouvelle femme devant la concession pour la présenter publiquement aux différents témoins, il performe un type de récit gestuel qui accorde à Rama son statut social : « Une épouse de Serigne ne pouvait sortir qu'exceptionnellement et sur seul ordre de ce dernier. Rama était ainsi présentée. Sokhna Rama, la nouvelle sokhna du Serigne, du Grand Serigne! » (Bugul, 1999 : 125) La répétition de ce geste confirme son nouveau statut et la rend fière, ce qui lui permet de faire le deuil de son ancienne vie : « Rama voulait devenir Sokhna Rama, complètement, totalement » (*id.*). Pourtant, le rituel doit être préservé pour que le discours qu'il génère soit perpétué et les questionnements intimes de Rama sont exposés au lecteur pour montrer la fragilité et l'incertitude ressenties par rapport à sa place dans la concession : « elle n'osait pas demander au Serigne si elle aurait sa chambre un jour. On ne posait pas de questions au Serigne. Et pourtant, cette question lui brûlait les lèvres

chaque jour » (*id.*). Avec l'arrivée de ses règles, Rama perd ses illusions puisque le Serigne la remplace par Sokhna Mame Faye (*ibid.* : 130) et elle ne reçoit jamais de chambre à elle. Les montagnes russes identitaires surviennent parce qu'elle ne sait pas reconnaître sa place à travers l'interprétation des demandes faites par le Serigne, qui la garde plus souvent auprès de lui, mais en appelle parfois d'autres. Lorsque ce dernier épouse la narratrice, qui reçoit alors des traitements favorables, Rama perd l'équilibre et refuse les règles du jeu social, choisissant ce que la narratrice associe à la folie et la mort.

À ce propos, la narratrice explique ainsi l'absence première de rébellion chez Rama :

Partir?
Pour aller où et y retrouver quoi?
Un réceptacle pour la Condamnation?
Un asile pour le Renoncement et la Renonciation?
[...]
Rama ne se posait pas ces questions!
Peut-être qu'à sa place, à une certaine époque de mon aliénation, de mon assimilation à autrui, j'aurais été tentée de choisir la mort... (*ibid.* : 52)

Ici, le fait de désobéir, mais surtout de quitter la place trouvée en société, se compare à l'internement ou à la mort. Lorsque la jeune femme refuse de se rendre auprès du Serigne qui l'appelle, c'est donc sa renonciation au Ndiguel – principe d'obéissance assurant la tranquillité d'esprit – qui est performée et qui renvoie le personnage dans la folie :

Ici, chez le Serigne, les règles du jeu étaient d'autant plus respectées que la relation se fondait essentiellement sur le Ndiguel. La rivalité était stimulante dans ce milieu où les échanges de valeurs étaient basés sur des attitudes et des comportements valorisants, de dignité, de dépassement, de civisme, des actes positifs, même si parfois, il fallait mener un rude combat intérieur contre la tentation matérielle et l'égoïsme (*ibid.* : 174).

Lorsque Rama transgresse les règles en quittant avec un autre homme, le récit tombe dans l'indicible. Différents passages marquent l'histoire de Rama, que tout le monde dit connaître, mais dont personne n'a été témoin et qu'aucun énonciateur n'accepte de garantir :

Tola Mbow la castée avait même chuchoté que ce disciple étrange qui osait s'aventurer dans la cour des femmes aux heures chaudes de la journée, heures pendant lesquelles dans cette région, le soleil faisait taire les plaintes, ce jeune homme semblait être un parent de Rama. Tola Mbow voulut s'excuser, déclara que c'était seulement une banale

présomption et ne voulut plus en parler, bien qu'elle eût encore aperçu le jeune homme grand et très mince cette fois-là avec Sokhna Rama, dans la cour intermédiaire... (*ibid.* : 208)

Personne ne l'avait vue partir, alors? (*ibid.* : 215).

Nul ne savait comment Sokhna Rama avait quitté la concession. Pourtant la veille, elle était bien là, belle et terriblement présente.

La rumeur commença à enfler discrètement dans la cour des femmes (*id.*)

Personne n'osait commenter l'événement mais tout le monde savait maintenant que Rama s'était enfuie (*ibid.* : 216).

Le récit inexplicable ou marginal est perçu comme un non-sens, se doublant d'une folie énonciative. Son indicibilité rend le personnage fou, folie qui se lit en fonction des jugements normatifs d'une masse sociale.

La narratrice retrouve, quant à elle, un équilibre à travers l'assentiment social, se sortant de la folie dans laquelle elle avait sombré lors des autobiographies précédentes. N'accusant pas la société pour la fin tragique de Rama, elle expose comment l'apprentissage du doute lui aura permis une forme de guérison :

J'avais appris à m'occuper, à remplir ma vie, à croire en moi, à croire en Dieu, sans dogme rigide, sans rite compliqué, à croire tout simplement en Lui, sans interrogation mais en n'excluant pas le doute qui était comme le corps nécessaire et vivant de la foi. Je ne serais plus jamais la même personne. J'étais devenue ce que j'étais, j'étais devenue moi-même (*ibid.* : 219).

L'expérience d'une même situation fluctue selon les antécédents des personnages. La représentation de ces portraits montre l'ambiguïté de toute situation humaine dans un cadre collectif. La narration ambiguë de l'œuvre dans son ensemble permet aussi à Bugul de ne pas poser une norme pour atteindre l'équilibre, la laissant se définir de manière dynamique.

Dans *Cacophonie*, le désir de neutralité et de non-positionnement du personnage de Sali par rapport aux groupes sociaux auxquels elle s'associe engendre une ambiguïté identitaire qui la fait basculer dans la folie, laquelle se répand de manière beaucoup plus visible sur l'énonciation de l'œuvre. Le personnage veut quitter la demeure héritée de son défunt mari sans s'y résoudre puisqu'elle ne supporte pas l'idée de s'exposer aux regards des voisins et de devenir l'objet de leurs ragots. L'incipit qui met en scène un immigrant illégal

forcé de retourner chez lui introduit un topos bugulien, soit la vulnérabilité de celui qui retourne chez lui en partie transformé : « Le retour forcé chez soi est la pire des humiliations que connaissent tous ceux qui l'ont subi. Pour certains, il n'y a pas d'autre choix que la folie ou la mort » (Bugul, 2014 : 10). La narratrice explique le traumatisme de Sali à ce sujet :

Toute petite, séparée de sa mère, ne pouvant plus supporter les souffrances de l'éloignement, elle s'était enfuie un jour et avait couru la retrouver pour se blottir dans ses bras et faire sécher ses larmes. Sa mère ne l'attendait pas quand elle est arrivée, essoufflée, excitée. Devant son accueil presque indifférent, les bras qu'elle tendait vers elle étaient retombés le long de son corps (*ibid.* : 10).

Ce traumatisme est relatif à la transformation identitaire forcée par une altérité qui n'accueille pas la vision de soi que s'était faite l'individu. Cet extrait entre en écho avec le récit d'abandon de l'enfant par sa mère évoqué dans le premier roman autobiographique de l'auteure, *Le baobab fou*. La narratrice rejoue en partie l'histoire de son personnage autobiographique en y insérant des données fictionnelles par ce jeu intra-intertextuel. Le premier récit de vie commençait par le cri de l'enfant laissée seule. Dans le dernier roman, la narratrice abandonne la petite fille à son silence : « Elle était là debout, la bouche ouverte et le cri n'avait pas retenti » (*ibid.* : 13). Les peurs de Sali ne traversent pas non plus la barrière du silence. La narratrice les évoque sous un mode suggestif et non par un ton explicatif, engageant le lecteur sur la piste interprétative de la paranoïa du personnage, qui sent sa mort venir et qui craint le regard d'autrui de manière excessive.

Certes, la peur malade que ressent Sali à l'idée de retourner en Afrique semble non justifiée lorsque le lecteur s'en tient à l'énoncé de l'incipit. Pourtant, dans le récit, la narratrice montre au lecteur l'ambiguïté des concepts de « retour » et de « chez soi ». En effet, Sali choisit de quitter la maison jaune où elle se sent prisonnière des regards réducteurs d'autrui sur elle. Elle cherche alors un lieu à investir, hésitant entre le Sénégal, l'Europe et Haïti, lieu qu'elle idéalise. D'un côté, elle effectuerait une forme de retour chez elle, puisqu'elle a déjà habité au Sénégal et en Europe, et qu'ils sont ainsi des lieux qui fondent une partie de sa personnalité. De l'autre, il s'agirait vraiment de partir, puisqu'elle n'a jamais mis les pieds en Haïti. Toutefois, son rêve d'Haïti la laisse penser que ce pays fait aussi partie de son identité et qu'il s'agit d'un imaginaire déjà habité :

Haïti semblait un mirage, mais ce pays était en elle, et elle se l'était approprié, pour posséder quelque chose à quoi s'accrocher si les amarres la lâchaient. Elle pensait partir en Haïti et arrivée là-bas, elle jetterait dans la mer des Caraïbes ses uniformes de membre de clubs et de prisonnière et courrait toute nue dans les rues de la Cité Soleil pour savourer sa renaissance. Là, elle pensait qu'elle n'aurait plus à remettre en cause ses convictions et ses certitudes, acquises tout le long de son parcours en dents de scie, pour être dans le coup, du côté gauchisant, socialisant, démocratisant, militant, branché (*ibid.* : 64).

Sali se projette donc en ce pays inconnu du point de vue de l'expérience, mais bien connu du point de vue de l'imaginaire. Ce pays qu'elle ne se représente qu'à travers l'imaginaire est plus facilement voué à une réappropriation en regard de toutes ses facettes identitaires. Parce qu'elle y serait totalement étrangère, donc illisible pour autrui, elle n'aurait plus l'obligation de tuer quelque chose en elle pour entrer en communication avec autrui. L'étrangeté perçue comme une forme de folie deviendrait alors un avantage dans cette idéalisation qu'elle reconnaît pourtant elle-même comme un « mirage ».

Dans cette perspective, le personnage désire se « déclarer décédée » avant de mourir, c'est-à-dire qu'elle veut se délester d'une vie enregistrée de manière officielle avant de voir sa mort biologique survenir, souhait du personnage rapporté directement par la narratrice :

*Ainsi déclarée décédée, je pourrai sortir de moi, me détacher de mon corps physique, de mon apparence, de mon appartenance à un club, à toute certitude, à toute conviction, à mon moi militant sans foi. Et cette fois, je ne serai plus montée de toutes pièces tel un robot métaphysique. Si ma mère n'a pas voulu de moi, si la belle-famille ne veut plus de moi, si les miens, les clubs ne veulent plus de moi, si personne ne veut de moi, je vais commencer à aimer cette créature délestée de toute pesanteur (*ibid.* : 130).*

La marque de l'italique semble indiquer que la narratrice se distancie de cette idée, sans doute parce qu'elle sait que ce plan sera un échec pour Sali. La vie en aura voulu autrement pour elle, montrant les limites de la raison du personnage autant que celles du lecteur. Ce dernier, jugeant le personnage en raison de sa paranoïa et de la prédominance de ses fabulations sur sa réalité, constate finalement que l'excessivité du scénario imaginé se réalise. Lorsque le personnage choisit de partir et de se transformer socialement par le fait même, il meurt par accident dès le seuil atteint. Le seul lieu où Sali peut se départir des identités prescrites et prédéfinies reste donc celui du dialogue intérieur. Comme mentionné précédemment, la fin du récit éclaire l'identité entre le personnage et la narratrice. Pour que le lecteur ne soit pas

amené à discréditer la narration, Sali se camoufle derrière la voix narrative en apparences hétérodiégétique et extradiégétique, laquelle adopte une perspective omnisciente. C'est donc en imaginant une narratrice externe à elle que Sali s'autorise à raconter l'histoire du jugement oppressant d'autrui sur sa folie ou sur son anormalité, dévoilant toutefois par le fait même les détours énonciatifs qu'a dû prendre la narratrice afin que le lecteur lui donne du crédit et ne targue pas sa narration de se réduire à une folie énonciative.

Le caractère à la fois social et personnel de l'identification de la folie s'illustre aussi dans *Passion simple* d'Annie Ernaux comme étant incrusté dans la manière qu'a la narratrice de formuler son récit. Dans cette narration intime rétrospective, la narratrice ne cesse de justifier la normalité de sa passion amoureuse extraconjugale en l'associant à des exemples de chansons, de films ou de récits populaires (revues grand public, livres à gros tirage, discussions intimes surprises en public, films pour adultes) qui les mettent en scène. Du point de vue de l'énonciation, la surdose de justifications données à cette situation évoque le malaise de la narratrice par rapport à l'histoire vécue dont elle se distancie aussi. Le lecteur comprend alors la non-concordance entre le temps de la passion amoureuse et celui du travail intellectuel de l'écrivaine. Pour cette raison, la narratrice se distancie de cette expérience qu'elle définit comme étant déraisonnable lorsque vient le temps de l'écrire. Ce recul pris par rapport à l'expérience passionnelle et la justification répétée des images de passions amoureuses dans son univers familier dessinent la figure d'une passion amoureuse déviante en regard de l'idéal normé du champ intellectuel, quoiqu'en phase avec la masse sociale décrite. Ce jeu discursif accentue l'idée que le « raisonnable » ou le « normal » dépendrait d'une forme de jugement normatif investi par les « juges » comme par les « jugés ».

Il a également été souligné que la narratrice peine à sortir de son propre récit puisque le sens de sa passion amoureuse change à mesure que le temps l'en éloigne. La présence de l'écrivaine surgit, quant à elle, là où la décision du point final s'impose par la publication. Ce décalage entre le temps de l'histoire et celui de sa narration – voire ceux de sa narration considérant que celle-ci revient sur elle-même par l'usage des parenthèses – apparaît dès l'incipit, par un récit à la fois rétrospectif et proleptique : « Cet été, j'ai regardé pour la première fois un film classé X à la télévision, sur Canal +. Mon poste n'a pas de décodeur,

les images sur l'écran étaient floues, les paroles remplacées par un bruitage étrange, grésillements, clapotis, une sorte d'autre langage, doux et ininterrompu » (Ernaux, 1991 : 11). L'anecdote représentée au début du récit survient après l'événement de la passion amoureuse qui en fera l'objet. Cet extrait sert à justifier la production de ce récit malgré les résistances institutionnelles qu'il pourrait connaître dans le paysage intellectuel. Dans cette mise en scène, la narratrice dévoile sa curiosité pour le récit pornographique, mais elle expose aussi son exceptionnalité puisqu'il s'agit de sa « première fois ». Elle reste pudique lorsqu'elle indique le flou subsistant dans les images montrées, évoquant tout de même l'énonciation d'une forme de douceur inavouable. Une réflexion sur la pudeur imposée à certains acteurs de l'espace social est alors entamée. Le récit pornographique provoque un effet choc sur l'énonciateur intellectuel auquel il ne s'adresse sans doute pas, ici représenté par la narratrice-écrivaine. Le manque d'accoutumance de l'intellectuelle à cette forme de récit provoque sa réactivité, amplifiée par son manque d'attentes précises envers lui : « L'histoire était incompréhensible et on ne pouvait prévoir quoi que ce soit, des gestes ou des actions » (*id.*). Pourtant, exposer ce type de récit conçu comme déviant ou anormal à une narratrice qui ne le consommait pas le rend un peu plus lisible et un peu plus normal : « On s'habitue certainement à cette vision, la première fois est bouleversante. Des siècles et des siècles, des centaines de générations et c'est maintenant, seulement, qu'on peut voir cela, un sexe de femme et un sexe d'homme s'unissant » (*ibid.* : 12).

Cette potentialité de normalisation de chaque récit perçu comme déviant risque sans cesse de le faire tomber dans la « fiction dominante » (Jacob, 2011 : 35) considérée au chapitre précédent. Chez Ernaux, tout récit exposé dans l'univers social s'y taille également une place et, à force d'être répété, arrive à sortir de la marginalité à travers le regard de ceux qui, en le recevant, le font aussi exister collectivement. La nécessité pour le récit marginal d'être mis en circulation dans le monde pour au moins tenter de s'y inscrire plus frontalement apparaît comme une motivation pour écrire et publier l'histoire peu convenue de la passion amoureuse et déraisonnable d'une figure d'écrivaine intellectuelle déjà reconnue à cette époque. C'est ce que la narratrice entend lorsqu'elle se confie sur les motivations possibles d'un tel récit : « Il m'a semblé que l'écriture devait tendre à cela, cette impression que provoque la scène de l'acte sexuel, cette angoisse et cette stupeur, une suspension du

jugement moral » (Ernaux, 1991 : 12). L'œuvre formule, en même temps que l'histoire d'un amour passionnel d'écrivaine, celle d'un récit marginal risquant la reconnaissance sociale en s'exposant au regard d'un lecteur invité à entrer dans le jeu l'instant d'une lecture.

Ce qui se dégage de la mise en scène de la folie dans l'histoire et dans l'énonciation est surtout la construction sociale de cette dernière et la perspective d'une transformation possible ou souhaitée qui provient autant de l'individu qui se sent atteint de cette folie – que ce soit un personnage ou un narrateur – et du jugement d'autrui – souvent le lecteur – sur l'insaisissabilité inquiétante de cet individu en fonction de la masse à laquelle il l'associe. La figure d'une folie sociale repose donc sur l'état d'ambiguïté constitutive de la personne, laquelle ne peut pas être contournée au risque de sombrer encore plus loin dans la folie, comme c'est le cas pour le personnage de Sali. Cette dernière devient obsédée par le problème de son identité multiple qu'elle voudrait rendre cohérente et lisible pour autrui. Entrer dans le moule, devenir normale ou sortir de la folie n'implique donc pas de se départir des caractéristiques qui tiennent l'individu à l'écart de la société. Il s'agit plutôt de rendre possible, notamment par son exposition dans l'univers culturel et social, le croisement de ses multiples appartenances, comme l'illustre le cas de la passion amoureuse d'une écrivaine dans *Passion simple* ou celui du mariage polygame d'une intellectuelle européanisée dans *Riwan ou le chemin de sable*. Ce n'est toutefois pas le type de cohérence du « récit-imposé » que recherche Sali, type de récit qui imposerait de manière autoritaire les liens à faire entre ses différentes facettes. Du point de vue énonciatif, la narration délirante ne nourrit pas la nature folle d'un personnage, mais constitue un dispositif pour inciter le lecteur au travail interprétatif réconciliant l'énoncé et l'énonciation. Ce travail le fait réfléchir à l'ambiguïté de toute détermination de folie ou de délire chez autrui, détermination qui repose sur des normes sociales reconduites lorsqu'elles sont érigées comme les fondations de notre propre jugement d'autrui. La figure du « récit-suggéré » invite ainsi le lecteur à un temps de pause pour réfléchir à sa part de responsabilité dans la non-intelligibilité d'une narration.

De la figure du « récit-suggéré » à l'intranquillité narrative

De fait, la folie énonciative renvoie aux conditions de lisibilité et à la normativité de la reconnaissance littéraire des textes dans l'espace contemporain de sa réception. Elle raconte

ainsi un récit second, beaucoup plus sensé et construit stratégiquement par l'auteur. C'est ce qu'entend Suzanne Jacob lorsqu'elle affirme que

la littérature, lorsqu'elle est mise à la question par la psychologie médiatique, est mise en demeure de livrer les moteurs inconscients de sa genèse comme si elle était atteinte d'une maladie à diagnostiquer dont les œuvres seraient le symptôme ou les éruptions. Le seul message qu'on cherche à extirper de l'œuvre au cours de cet interrogatoire est un diagnostic. Ce diagnostic est bien sûr fatal, non pas à l'écrivain qui peut toujours aller se refaire un inconscient au bord d'un lac, mais à la littérature elle-même *parce qu'il la rend stérile pour le lecteur*. L'œuvre lue comme la confession irrépressible de l'inconscient masquée par le style, et non pas comme un récit choisi et orienté vers le dehors par un travail, perd toute sa force de rencontre avec l'interlocuteur qui porte désormais des gants stériles pour tourner les pages (2001 : 46-47).

La folie énonciative joue avec cette habitude tenace des lecteurs en exhibant les différentes interprétations possibles d'un texte ainsi que la mouvance des prises de position qui s'y inscrivent et les formations imaginaires s'y trouvant. Elle reste la meilleure stratégie associée à la figure du « récit-suggéré », ce récit étant imaginé comme intrinsèquement mouvant, ajustable, dépendant des fluctuations interprétatives provoquées par le regard d'autrui et conscient de l'impermanence de la proposition du monde qu'il formule. C'est en ce sens que je caractérise la figure du « récit-suggéré » par sa logique énonciative d'intranquillité. Sur ce point, il faut préciser que celle-ci est loin de consister en un état pathologique anxieux de l'énonciateur. Il ne s'agit pas de poser à mon tour un diagnostic sur les narrations contemporaines comme si elles étaient atteintes d'un défaut dont elles devraient se départir. L'intranquillité narrative est plutôt la détermination répétée par l'énonciateur qui choisit de ne pas se conforter en se confondant avec son propre récit, ne s'enfermant pas en lui.

Les narrations délirantes, celles indicibles de l'intimité, celles naïves de l'enfant et celles plus polysémiques engendrées par le récit métaphorique sont caractérisées pour leur mouvance et leur énonciation souvent inintelligible ou imprévisible. Elles ressemblent à plusieurs narrations contemporaines associées à la narration non fiable, mais en sont-elles vraiment? Selon Frank Wagner, la narration non fiable est un phénomène poétique et énonciatif répandu aujourd'hui et « l'un des vecteurs privilégiés par les littérateurs de la modernité puis de la postmodernité pour problématiser, voire pour redéfinir (fût-ce par l'absurde) les modalités de la "communication" littéraire » (2016 : 150). Selon Booth, que

synthétise Wagner, la marque narrative du narrateur non fiable repose sur « une *distance* perceptible, séparant cette instance de l'auteur impliqué » (*ibid.* : 151). De fait, se déploient dans le roman contemporain les bases d'une polyphonie dans le texte puisque deux systèmes énonciatifs y apparaissent clairement, permettant au lecteur de dire que l'un est non fiable par rapport à un autre se trouvant dans le même texte. Dans les œuvres du corpus, l'énonciateur du « récit-suggéré » se caractérise surtout par l'intranquillité qu'il vit par rapport à l'ambiguïté de sa production narrative. Il énonce son récit en sachant qu'il aurait pu prendre une autre voie et il sait que l'énonciataire pourrait se l'approprier autrement que par la piste interprétative qu'il lui tend. Parce que sa faillibilité s'expose au lecteur, il semble s'éloigner du narrateur non-fiable puisque l'exposition délibérée de sa faillibilité reste fiable.

À propos d'un point en commun qui permet de lier la figure du « récit-suggéré » aux narrations non fiables, Wagner mentionne que malgré les discordes théoriques sur la question, elles sont reconnues pour une fonction qui les rassemble et sur laquelle les chercheurs s'entendent : elles font réfléchir à « la mutabilité des normes sur lesquelles nous prenons appui au moment de porter un diagnostic de non fiabilité narrative » (*ibid.* : 167). Cette mutabilité des normes par lesquelles nous interprétons les récits de l'espace social et des textes littéraires représente précisément la visée de l'énonciateur inquiet imaginé à travers la figure du « récit-suggéré ». La figure du narrateur inquiet représente une forme de production narrative sans pour autant que l'œuvre qui la met en scène n'adhère à ce type de narration non fiable. De manière générale, la figure du « récit-suggéré » produite par cet énonciateur inquiet, comme celui de la narration non fiable, provoque « l'attention du lecteur [qui] est attirée sur la *médiation* dont dépend son accès à l'histoire racontée – ainsi dépouillée de son illusoire “évidence” » (*ibid.* : 169). Toutefois, il ne le fait pas nécessairement par la voie de la tromperie ou, comme pour les cas d'ironie souvent mobilisés par Wagner, par la moquerie d'un narrateur qui en saurait moins que le lecteur. La narration inquiette fait un pas de plus lorsqu'elle choisit la non-évidence comme mode d'énonciation en s'assurant du dédoublement des figures de l'ambigu « récit-suggéré » par une énonciation tout aussi ambiguë de l'œuvre. L'ambiguïté n'est alors plus l'une des déclinaisons de la narration non fiable, mais une forme de gage de fiabilité puisqu'elle tient compte le constat postmoderne d'un univers construit sur des récits à réinterpréter sans cesse.

PARTIE III

De la poétique à l'éthique

À partir de la figuration du récit dans les œuvres d'Annie Ernaux, d'Élise Turcotte et de Ken Bugul, est-il possible de dégager les grands traits de l'éthique littéraire de chaque auteur? Des points de recoupement entre ces trois auteurs bien différentes permettraient-ils d'avancer une éthique littéraire contemporaine dépassant chaque initiative personnelle et s'inscrivant dans des pratiques plus larges encore? La troisième partie de la thèse, constituée d'un seul chapitre, aborde ces deux questions, sachant qu'y répondre reste le plus grand pari de la thèse. Pour ce faire, seront précisés l'éthique littéraire déduite des œuvres de chaque auteure et leurs traits communs, lesquels seront parfois liés à des pratiques narratives contemporaines déjà documentées. Ayant défendu l'idée que l'éthique littéraire relève d'une réflexion de l'auteur sur son geste d'écriture (chapitre 1), je me demanderai d'entrée de jeu comment cette conception se rapproche et se détache des études posturales de Jérôme Meizoz (2007, 2011). Le caractère longitudinal de ses travaux a retenu mon attention, sa démarche d'enquête s'étendant sur plusieurs années afin de repérer un ensemble complexe de facteurs ayant mené un individu à prendre position d'une certaine manière. Mes recherches se distinguent toutefois de l'aspect sociologisant des études posturales qui exigent de maîtriser un vaste ensemble de données que je n'ai pas cherché systématiquement à documenter : les institutions et les acteurs littéraires impliqués dans le dynamisme de l'œuvre; des informations relatives à la condition de l'écrivain, voire à sa situation sociale hors du circuit littéraire; ses différents rôles (professeur, écrivain, militant); sa réception critique. J'ai plutôt approfondi des cas particuliers sur la base des constantes et des divergences au sujet de l'imaginaire du récit déployé dans l'œuvre.

À ce propos, dans ses études posturales, Jérôme Meizoz reprend le concept d'*ethos* comme entendu chez Ruth Amossy ou Alain Viala – image d'auteur produite à la jonction de la poétique du texte et du contexte littéraire –, y associant de près l'idée d'une agentivité auctoriale : « La “posture” est la manière singulière d'occuper une “position” dans le champ littéraire. Connaissant celle-ci, on peut décrire comment une “posture” la rejoue ou la déjoue » (2007 : 18). Il s'agit, pour lui, d'une forme d'« identité énonciative » (*id.*) en partie choisie par l'acteur qui la jauge dans un espace social et culturel qui le dépasse pourtant.

Meizoz nuance la question de l'intentionnalité en précisant bien que la posture n'est effective que si elle est validée dans l'espace littéraire de l'écrivain, ce « pourquoi on ne peut se contenter de décrire les éléments les plus visibles ou cosmétiques d'une posture, comme s'il s'agissait d'une mise en scène intentionnelle » (*ibid.* : 21). Puisque les auteurs qu'il étudie se situent surtout à la fin du XIX^e siècle, je me suis demandé s'il était possible dans un contexte contemporain globalisé de mesurer le réel positionnement d'un auteur dans le champ littéraire. Je ne suis pas convaincue que nous pouvons toujours la déduire des mises en scène de l'écrivain trouvées dans ses œuvres comme dans ses médiatisations, alors que les médias qui rendent accessible sa figure sont plus que jamais faits de montages complexes, se situant dans des espaces littéraires de moins en moins prévisibles et circonscrits. Plus encore, la méthode de Meizoz s'adresse à des écrivains qui connaissent une longue trajectoire et qui restent relativement bien médiatisés, ce qui se perçoit lorsqu'il mentionne que « toute une jeune génération d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse (Angot, Beigbeder, Nothomb, Donner, Despentès ou Houellebecq) [...] surjoue la médiatisation de leur personne et l'inclut à l'espace de l'œuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule performance » (*ibid.* : 19-20). Or, qu'en est-il de l'analyse posturale dans le cas d'œuvres moins médiatisées?

Des plus pertinentes dans le paysage littéraire actuel, cette approche me semble plus applicable à un type de corpus bien ciblé et ne sied pas à l'analyse des œuvres moins vouées à une médiatisation de masse. Les auteures que j'étudie écrivent parfois dans les journaux et accordent quelques entrevues, mais elles restent assez discrètes sur la scène médiatique hors du livre, à l'exception peut-être d'Ernaux dont Meizoz traite d'ailleurs dans son deuxième volume sur la posture littéraire (2011). Je retiens toutefois de Meizoz un conseil de lecture invitant à considérer l'œuvre « comme un "discours" en interaction permanente avec la rumeur du monde » (2007 : 11). J'apparente cette idée de « rumeur du monde » à ce lieu plus abstrait de l'imaginaire social, déjà évoqué au deuxième chapitre, lieu que les productions narratives moins médiatisées (réseaux sociaux, entretiens, conférences, etc.) travaillent aussi. Il reste à savoir si les auteures considèrent leur propre production narrative comme une forme d'implication dans le social, alors qu'elles prennent peu position dans les médias plus traditionnels ou sur les réseaux sociaux. L'analyse figurale des récits dans les œuvres étudiées

m'a fourni de précieux indices, mais les constructions imaginaires du récit dans l'espace textuel n'alimentent pas nécessairement des conclusions à tirer sur le positionnement des auteures quant à la place sociale envisagée pour leurs œuvres. L'éthique auctoriale n'est pas toujours évidente à la première lecture. C'est en mettant en relation les œuvres d'une même auteure les unes avec les autres que se manifeste un imaginaire du récit autour du thème récurrent de la responsabilité de l'énonciateur quant au produit de son énonciation.

À cet effet, c'est le caractère incontrôlable des positionnements des narratrices qui est davantage exposé dans leurs textes plutôt que des prises de position claires sur les sujets abordés. Le caractère en partie intentionnaliste des postures littéraires, telles que conçues par Meizoz, ne suffit donc pas dans le cadre de mon étude, même si l'objectif auquel il répond reste en arrière-fond. Ce dernier cherche à se distancier du structuralisme de la théorie des champs littéraires pour « articuler un état du champ avec les *options discursives* des auteurs, leurs tons et styles » (Meizoz, 2011 : 9). Il pense alors de manière plus dynamique le positionnement dans le champ littéraire et redonne une part de responsabilité à l'écrivain dans ce processus, ne laissant pas à l'*habitus* (Bourdieu, 1992) le poids de toute une série de choix personnels provenant aussi de l'auteur. Dans cette lignée, j'ai trouvé plus pertinent de restreindre mon sujet aux constructions figurales du récit qui reviennent dans la trajectoire des auteures, marquant une conception de leur pratique. J'ai voulu éclairer les variations de cette construction dans le parcours auctorial, changements qui permettent d'insister sur une conception et un positionnement qui ne sont jamais définitifs. Si intention il y a, elle est surtout de ne pas donner un rôle social figé à l'œuvre littéraire. Mes résultats illustrent une conscience plus contemporaine des écrivaines qui, tout en reconnaissant faire des choix dans leur pratique, semblent ressentir surtout leur manque de contrôle quant au sort interprétatif des œuvres et de leurs médiatisations.

Meizoz rattache ce manque de contrôle à l'inscription sociale de l'auteur, qui n'est « pas seulement l'acteur culturel qui signe un texte. Littéralement, il est aussi *produit* de son œuvre et de tous les discours qui participent à cette collective "création biographique". En effet, l'auteur livre dans l'œuvre une image de soi diffusée dans le public, qui constitue en retour sa *posture* » (*ibid.* : 45). Sur la conception collective de ce qu'est un écrivain, Barthes,

dans « Écrivains, écrivants » (1960), distingue « l'écrivant » de l'écrivain par son utilisation transitive du langage, dont il se sert pour transmettre des messages et influencer l'énonciataire. Quant à l'écrivain, il s'en sert de manière intransitive, communiquant de biais, à partir du travail du langage. Barthes remarque que l'écrivain français, entre le XVI^e et le XIX^e siècle, avait le monopole social de la parole, alors que d'autres acteurs se sont approprié cette place à partir de la fin du XIX^e siècle (1960 : 148). L'intellectuel est un énonciateur que Barthes associe à l'écrivant, contrairement à l'écrivain dont l'écriture est une « action [...] immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument : le langage » (*id.*). Pour lui, l'écrivain ne peut pas s'engager, mais il peut "être responsable" » (*ibid.* : 150), non pas des idéologies véhiculées par les représentations inscrites dans ses textes, mais en montrant dans l'œuvre que son activité soutient « la littérature comme *un engagement manqué* » (*id.*). Il met toutefois en garde contre la sacralisation du travail formel, qui « permet à la (bonne) société de distancer le contenu de l'œuvre elle-même quand ce contenu risque de la gêner, de le convertir en pur spectacle » (*ibid.* : 151). D'ailleurs, Barthes repère dans les années 1960, la naissance d'un « écrivain-écrivant » qui revendique, mais qui revendique la non-communication ou le non-engagement, position qui devient le nouveau paradigme de sa reconnaissance institutionnelle (*id.*).

Or, l'écrivain ne peut pas non plus sortir de l'engagement par sa stratégie plus formaliste puisque celle-ci implique son positionnement quant à la question du « comment dire autrement ». Dominique Maingueneau (1993) explique bien comment le contexte de production de l'œuvre (champ littéraire, acteurs, supports, situation sociale de l'écrivain) laisse des traces à même sa composition et en fait un acte d'énonciation, soit un acte inscrit dans le social. L'énonciation est pour lui « le pivot de la relation entre la langue et le monde : elle permet de représenter certains faits dans l'énoncé, mais elle constitue elle-même un fait, un événement unique défini dans le temps et l'espace » (Maingueneau, 2004 : 57). La situation paradoxale de l'écrivain-écrivant relevée par Barthes rejoint donc le concept de *paratopie*, que Maingueneau qualifie comme « une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (*ibid.* : 28). Or, le jeu formel de l'écrivain contemporain relève bien de la négociation entre un projet

singulier dont la singularité repose sur un rapport instable et incertain avec l'ensemble, lui-même mouvant, des acteurs qui reconnaissent l'auteur.

Pour Ernaux, Turcotte et Bugul, il ne semble pas non plus que l'enjeu soit de restreindre leur pratique narrative au champ littéraire, mais plutôt à l'ensemble des récits effectifs ou potentiels circulant dans le monde. Elles mettent en scène des figures d'énonciateurs qui ne sont pas tous écrivains et qui ne sont pas toujours conscients de l'ampleur des effets de leurs récits. C'est dans ce sillage que leur figure d'écrivaine se dessine. Mon pari a été de croire qu'une image d'auteur se crée à travers la figuration de différentes manières de pratiquer le récit, manières qui ne relèvent pas uniquement du champ littéraire. Les points stables de la relation entre l'énonciation de l'œuvre et les énonciations qui y figurent m'ont permis de dresser les constantes d'une éthique narrative. Là où Meizoz explique que « [l]e propos d'un texte et sa mise en forme sont liés non seulement à une psyché, un imaginaire propre, mais aussi à la position (spatiale, temporelle, etc.) que leur auteur occupe ou désire occuper dans le champ littéraire, qui dessine un type d'espace des possibles artistiques » (2011 : 30-31), j'ai préféré investiguer ce qu'il esquisse plus rapidement, soit l'« imaginaire propre » à l'écrivain, concept qu'il énonce sans l'approfondir. L'« auto-crédation » comme souci chez les auteurs abordés par Meizoz ne me semble d'ailleurs pas la première piste à investir dans le cas des auteures étudiées dans la thèse. Leurs œuvres contestent l'idée d'autorité ou d'auctorialité, représentant des narrateurs et des énonciateurs incertains de leur statut ou de leur rôle à tenir.

Mon approche reste plus ethnologique que sociologique, c'est-à-dire que je m'intéresse davantage à approfondir quelques cas desquels j'extrai les bases d'un imaginaire du récit, sans pouvoir identifier précisément l'étendue sociale pouvant se rapporter à mes observations, ce qu'une approche sociologique permettrait mieux d'accomplir en liant plus largement les œuvres à des dynamiques institutionnelles et des considérations historiques qui les éclairent. À l'instar de Jean-Marie Privat, Meizoz explique que l'ethnocritique développée en France depuis les années 2000 se penche sur « le processus créatif (une ethnogénétique) et sur les médiations éditoriales qui aboutissent au texte » (*ibid.* : 192). J'envisage la thèse dans cette perspective beaucoup plus centrée sur l'activité créatrice de

chaque auteure, que j'ai surtout documentée dans des analyses internes et intra-intertextuelles des œuvres. Ernaux, Turcotte et Bugul proviennent de trois continents différents et le contexte littéraire qui est le leur a subi des transformations pendant leur quarantaine d'années passées à l'écriture. Même avec un esprit des plus synthétiques, des études posturales plus orientées du côté des analyses institutionnelles auraient demandé plus d'espace et d'efforts sans répondre pour autant aux objectifs précis de la thèse. Cette conception a tout de même inspiré mon hypothèse et mon regard sur les œuvres puisque je considère que l'éthique littéraire entretient un rapport avec la conscience qu'a l'auteur d'être en train de produire une action sociale lorsqu'il écrit l'œuvre et lorsqu'il la publie. Il reste que les récits dits postmodernes ont surjoué cette autoréflexivité et en ont fait parfois un critère esthétique de la reconnaissance institutionnelle. Il a été essentiel, pour moi, de ne pas prendre la narratrice autoréflexive des œuvres du corpus pour l'auteure lorsque ses autoréflexions relevaient plutôt d'un jeu esthétique. Il s'agissait plutôt de voir les traces de l'acte autoréflexif de l'auteure, souvent implicites, ce que j'ai fait à travers l'analyse d'un imaginaire du récit articulé aux imaginaires du récit d'œuvre en œuvre.

Des constantes se sont manifestées dans le corpus étudié : une valorisation du « récit-suggéré », l'inévitabilité de la production de « récits-exposés » qui sont parfois même involontaires et l'incontournable nécessité des « récits-imposés » comme fondement de toute communication interpersonnelle, même s'ils sont détournés, évités et dévalorisés dans les univers textuels. Se dessine surtout la valorisation nette d'une énonciation intranquille vers laquelle tend aussi l'énonciation des œuvres étudiées. Pour chaque auteure, je synthétiserai l'imaginaire du récit dressé dans ses œuvres et l'éthique narrative qu'il est possible d'y lire en regard de l'ensemble d'une trajectoire littéraire. Il s'agit aussi de mesurer l'applicabilité de la méthode d'analyse de l'éthique narrative proposée lors du premier chapitre de la thèse, voulant que l'étude approfondie des figures de récit apparaissant dans certaines œuvres d'un auteur facilite la déduction que nous pouvons faire de la place et du rôle social qu'il attribue à sa propre production narrative à partir de quelques entretiens ou quelques textes plus essayistiques et en regard des différentes œuvres qui sillonnent son parcours global.

CHAPITRE 6 – De l'idéalisation du récit ambigu à sa réalisation : l'éthique de la responsabilité et ses limites

[L]es événements d'un récit devaient être présentés au travers d'un filtre de subjectivité. Ce filtre est constitué par la sensibilité de l'écrivain. *Grosso modo*, en dépit de la diversité de la narration, il demeure le même, livre après livre. C'est la voix inaltérable de l'auteur, n'en déplaît aux professeurs de littérature, s'évertuant à distinguer le Narrateur de l'Auteur (Maryse Condé, *La Vie sans fards*, 2012 : 232).

Cet ultime chapitre propose de détailler plus systématiquement l'éthique narrative de chaque auteure en regard d'une synthèse des figurations du récit dans l'ensemble de sa production narrative. Je montrerai que, chez les trois écrivaines, émerge une éthique de la responsabilité qui passe par l'adoption d'une intranquillité narrative. Conscientes des limites de la perfectibilité du récit dans un contexte d'ambiguïté et désireuses de participer à la revitalisation des imaginaires sociaux par l'écriture, les auteures, tout comme les énonciateurs qu'elles imaginent, semblent soucieuses d'éviter les violences symboliques qu'elles dénoncent, sachant qu'elles sont aussi susceptibles d'y participer par l'œuvre. Cette éthique narrative partagée se manifeste différemment chez chaque auteure. Par exemple, un engagement politique plus frontal apparaît chez Turcotte dans *Le parfum de la tubéreuse* (2015), alors qu'Ernaux embrouille de plus en plus l'engagement social pour lequel elle a d'abord été reconnue lors de la publication de *La place* (1983) lorsqu'elle se permet des expérimentations formelles qui la dégagent de l'écriture strictement autobiographique – pensons à la lettre imaginaire écrite à sa sœur décédée dans *L'Autre fille* (2011a). La démarche de Bugul est semblable à celle d'Ernaux quant au passage de l'autobiographie (*Le Baobab fou*, 1982 ; *Riwan ou le chemin de sable*, 1999) à un texte de plus en plus expérimental, sachant qu'elle s'engage plus frontalement dans la fiction (*Cacophonie*, 2014), même si les thèmes politiques soulevés restent similaires d'une œuvre à l'autre : le postcolonialisme, le racisme, le traitement des exilés, le traitement de ceux qui reviennent au pays, la condition féminine, la situation sociale de l'intellectuel ou de l'artiste et la religion.

La perfectibilité infinie du récit ambigu

Dans l'ensemble des œuvres du corpus, j'ai déjà remarqué que même si la figure du « récit-suggéré » est la plus valorisée, elle apparaît le plus souvent comme un idéal d'ambiguïté du récit plus ou moins réalisable. Si le « récit-exposé » a la capacité d'être rendu visible malgré son caractère narratif flou et inachevé et si le « récit-imposé » a le pouvoir de déterminer et d'influencer de manière autoritaire les conceptions du monde, le « récit-suggéré » vise plutôt la perfectibilité incessante de la signification pour autrui. C'est ce qu'expose exemplairement l'utopie de la narration de l'au-delà dans le corpus élargi des œuvres de Turcotte, Bugul et Ernaux, effectuée par des narratrices décédées chez les deux premières (*Le parfum de la tubéreuse* et *Cacophonie*) et des narrateurs décédés chez les deux dernières (*De l'autre côté du regard* et *L'Autre fille*). Se raconter ou être raconté après sa propre mort suggère une difficulté à concevoir l'achèvement de l'interrelation engendrée par la pratique du récit. Imaginer ce « récit-suggéré » ultime modifiable, discutable et encore réalisable après la mort propose l'idée d'une non-finitude de l'énonciation et d'un refus de l'incommunicabilité à venir qui menace la vie de chaque récit. Chez les trois écrivaines, il s'agit de comprendre que le récit, malgré tout, communique. Il produit de l'intelligible, même si les narratrices préféreraient que cet intelligible soit de l'ordre du modifiable et du problématisable, ce qui les amène à idéaliser le récit ambigu qui enrichirait ses possibilités au-delà du trépas de l'énonciateur.

Les trames narratives des œuvres étudiées restent tout de même des plus lisibles en regard de l'ensemble des productions littéraires contemporaines. En effet, beaucoup d'œuvres expérimentent plus drastiquement les possibilités évocatrices d'une narration ambiguë qui ne se fixerait pas à des fins de lisibilité, s'éloignant de la forme canonique caractérisée par une structure narrative servant une intrigue (Baroni, 2007). Or, les œuvres du corpus respectent généralement cette forme traditionnelle assez lisible. Elles ne miment pas une intrigue qu'elles déconstruiraient en la mimant, structure plutôt ironique retrouvée par exemple dans les œuvres de Jean Echenoz (*Un an*, 1997; *Les grandes blondes*, 1994). Même si elles mettent en scène les incertitudes énonciatives des narratrices, les œuvres étudiées ne vont pas jusqu'à créer un narrateur indécis à un point tel qu'il n'arriverait même pas à commencer son récit, comme la narratrice rencontrée dans *La vie littéraire* (2014) de

Mathieu Arsenault. Le procédé stylistique d'ambiguïisation du récit poussé le plus loin par les auteures étudiées reste celui d'une écriture symbolique demandant au lecteur un travail interprétatif pour acquérir une forme d'intelligibilité. Les auteures ne tombent pas non plus dans un onirisme aussi profond que celui de *Marée montante* (2017) de Charles Quimper, qui imagine la narration d'un père endeuillé en état post-traumatique, jetant son lecteur dans un univers symbolique dont il ne peut déterminer la part du réel et du délire.

Dans l'univers des œuvres, les auteures mettent en évidence l'ambiguïté des récits mis en scène, rapportant le plus souvent cette ambiguïté à l'usage d'un langage qui s'inscrit dans le collectif. En montrant l'idéal du « récit-suggéré » sans le pratiquer elles-mêmes par l'énonciation de leurs œuvres, les auteures performant une narration qui ressemble à une forme de confession des limites de l'écriture quant à l'atteinte de cet idéal. Le présent chapitre montre qu'Ernaux, Turcotte et Bugul prennent en charge différemment cette communication ambiguë tout en conservant chaque fois l'idée d'une intranquillité narrative à adopter par l'énonciateur. De plus, elles valorisent une forme de neutralité quant à leur figure publique, laissant l'énonciation de l'œuvre prendre part aux débats sociaux sans prendre position elles-mêmes clairement et strictement. Leur éthos n'est pas tourné vers une rhétorique de la conviction comme pour le « récit-imposé » tel que dessiné dans leurs œuvres. Si l'idéalisation de la figure du « récit-suggéré » se conjugue mal à sa réalisation concrète dans chaque œuvre qui la met en scène, l'ambiguïisation des récits produits par les auteures s'éclaire et émerge à partir d'une analyse de l'ensemble de leur parcours. Leur posture intranquille semble admettre les limites d'une éthique de la responsabilité, sans pour autant les délester de toute responsabilité sociale.

Annie Ernaux : se garder des violences du passé contre celles à venir

L'analyse des figures du récit dans les œuvres d'Ernaux a dévoilé trois problématiques marquantes. D'abord, tels que représentés dans les univers textuels, les différents types de récits sont rendus intelligibles à travers certains stéréotypes socialement partagés dont ils réitèrent la prégnance en les mobilisant à nouveau au profit d'une communication efficace. La transmission du récit, soit son adresse à autrui et la gageure de sa compréhensibilité, est ainsi garantie par des imaginaires ou des idées communes, qui relèvent souvent du stéréotype.

Dans les univers textuels d'Ernaux, ces stéréotypes sont montrés à travers leur part de violence, que celle-ci soit consciente ou non. Certains sujets se voient ainsi exclus des récits partageables selon l'ordre social dans lequel ils s'insèrent : les beuveries des clients du père dans les récits intimes prononcés à l'école (*Ce qu'ils disent ou rien*); la passion amoureuse extraconjugale d'une femme cultivée et d'âge mûr (*Passion simple*); ou l'avortement d'une mère dans les récits familiaux énoncés lors des dîners festifs (*Les années*). Ces codes sociaux se dessinent comme des violences pour l'énonciateur, ce dernier ressentant sa marginalité dans les options narratives qui s'offrent à lui. Par exemple, l'enfant de *Ce qu'ils disent ou rien* sent qu'il ne peut pas raconter en classe ses vacances d'été au café de son père alors que les élèves relatent leur voyage, vivant du coup la violence des différences de classes et interprétant sa place sociale hors de l'école, sauf au prix d'une césure et d'un reniement du milieu d'origine. L'enjeu de cette mise à nu de stéréotypes associés à la forme convenue et aux thèmes acceptables d'un récit est celui de sa transmissibilité. Pour que le récit soit transmissible, il doit incarner des conditions et des traits partageables. De fait, un sentiment de non-conformité se développe chez les personnages affectés par leur marginalité, répétée tant que sont transmis les mêmes codes, lesquels découlent évidemment des stéréotypes.

Le deuxième point se rapporte à la réception ambiguë du récit, en partie relative aux médias qui le véhiculent et l'influencent. En effet, pour capter un récit, il faut d'abord savoir reconnaître qu'il a été formulé, ce qu'assurent comme fonction certains médias associés aux productions narratives. De ce point émerge surtout la problématique des médias montrés comme étant plus favorables que d'autres à la captation d'un récit : la radio, la télévision, la chanson, les journaux, les œuvres littéraires, les lettres, les récits oraux, les confidences. D'autres sont représentés comme des porteurs de récits potentiels encore non visibles ou comme des récits insoupçonnés par leur producteur ou leur récepteur. Il s'agit par exemple des entrées de dictionnaire, qui sont des textes plus descriptifs et explicatifs que narratifs, mais qui créent – à force de réinscription ou de légères modifications dans les versions successives – une histoire du mot, voire du monde qui le contient. C'est ce qui se perçoit avec la définition que donne le dictionnaire de l'onanisme et que reproduit *Les années* (2008). Il a été vu qu'elle forme une petite histoire des interdits sexuels puisqu'elle montre les tensions qui existaient entre la perception officielle de la sexualité, lue dans le dictionnaire,

laquelle résistait à la supposée libération sexuelle suggérée par les productions artistiques de la même époque. Il en va de même du récit inscrit dans l'aménagement d'un espace comme celui de l'hypermarché dans *Regarde les lumières mon amour* (2014a). Les modifications des emplacements voués au domaine du livre et de la presse racontent l'histoire d'une dévalorisation progressive de cette sphère au nom d'une économie visant les ventes massives plutôt que la diversité, ce qui crée aussi un décalage avec le discours suggéré par l'hypermarché sur la diversité sociale, comme les rabais offerts lors des fêtes du Monde.

De manière sous-jacente, ces mises en scène soulèvent finalement la question de la responsabilité limitée des énonciateurs quant aux effets de leurs récits dans un espace social complexe. Ernaux met en scène un récit qui se constitue parfois petit à petit sans que son producteur en ait conscience. Cette situation suggère une responsabilité partagée du récit, même en ce qui concerne le récit consciemment produit par un auteur, puisque la compréhension de celui-ci est toujours validée par sa captation par autrui et sa mise en circulation. L'effet souhaité d'un récit crée souvent le contraire chez celui qui le produit. Par exemple, dans *Passion simple* (1991), les objets manipulés par l'amant sont volontairement laissés intacts par la protagoniste pour lui rappeler à elle-même le désir assouvi du passage de l'amant. Paradoxalement, le récit montre que toute personne peut se tromper puisque la protagoniste qui adressait à elle-même cette mise en scène ressent en l'observant non pas la plénitude, mais bien plus le manque de l'amant encore désiré. Cette dynamique de l'effet transformable et imprévisible d'un récit sur son destinataire perdure jusque dans la dernière œuvre de l'auteure, *Mémoire de fille* (2016), dont la mise en scène des récits montre bien que l'expérimentation d'une sexualité libérée apprise dans les romans et dans l'ère du temps est d'abord vécue fièrement par la protagoniste, mais devient très rapidement une source de honte. En effet, le personnage intègre plus tard le monde universitaire et comprend que ce qu'elle croyait être une liberté consiste en une autre forme d'emprisonnement, celle de la femme objectivée qu'elle apprend à reconnaître à travers les essais théoriques de Simone de Beauvoir, mais aussi à travers les récits personnels que n'énoncent pas les autres filles éduquées qui l'entourent : celle de l'acte sexuel féminin précipité hors d'un cadre conjugal. Encore une fois, l'accent est mis sur l'ambiguïté du récit taillé à même son caractère relationnel, participant au tissu d'un imaginaire collectif en constante modification.

Du constat de son engagement par la critique aux réserves de l'auteure

L'incertitude quant à l'interprétation future d'un récit limite, chez Ernaux, la responsabilité que peut endosser son producteur quant à ses effets. Par exemple, une vieille photo de soi évoque l'étrangeté de la mise en scène et du décor, lesquels racontent une époque disparue, mais aussi des traces de cette époque qui ont persisté et qui permettent de se reconnaître à la fois en tant que même et en tant qu'Autre de la photographie. Insérer la description de ces photographies dans un texte réfléchissant au passage du temps, comme Ernaux le fait dans *Les années*, n'est pas un geste anodin puisqu'elle se montre alors consciente du fait que la description de la photographie est une description du passé qui pourrait à son tour être dépassée temporellement par le lecteur futur. L'œuvre fonctionne ainsi en exposant le futur étranger du texte à même le présent de sa construction. Lyn Thomas (2008) voit le même jeu dans l'utilisation du « elle » qui marque la distance de l'écrivaine avec son personnage autobiographique, celle-ci exposant sa conscience du futur proche ou lointain dans lequel se trouve le lecteur qui la lira, jusqu'au moment d'une mort projetée donnant plus de consistance au « elle » qu'au « je » (2008 : 110).

Ces rapports à l'Autre, à un social diffus et dynamique et à une temporalité en marche sont autant de marques énonciatives d'une posture intranquille chez les narratrices, comme chez l'écrivaine. Celle-ci se repère notamment dans la répétition et le réajustement, d'œuvre en œuvre, du traitement de la thématique des injustices sociales, dont l'objet change au gré des œuvres : les inégalités de classes, les iniquités de genre, le sexisme, l'âgisme et le racisme. Cette insistance à traiter de tels sujets sociaux conduit à l'interprétation du caractère engagé de l'œuvre. J'ai montré dans le premier chapitre que Judith Butler identifie la puissance du discours postmoderne dans l'acte choisi et contrôlé de la répétition, soit de la reproduction ou de la contestation de certains effets idéologiques produits sur autrui à travers le réinvestissement du discours instigateur.

De surcroît, Barbara Havercroft (2015) suggère d'inscrire l'écriture d'Ernaux dans le sillon de l'agentivité, théorisée comme une forme d'engagement au féminin par différentes chercheuses (Judith Butler, Rita Felski, Patricia Mann, etc.). Elle retient la définition de Patricia Mann, qui articule l'agentivité autour de l'apport en signification d'une action dans

un contexte institutionnel ou social donné, tout en s'appuyant sur la conception plus littéraire que fournit Felski, pour qui « le langage occupe une place capitale dans le fonctionnement de l'agentivité, vu son rôle déterminant dans la transmission de l'idéologie et dans la construction de toute subjectivité » (Havercroft, 2015 : 82). Remarquant l'attention d'Ernaux à la langue, à la poétique et à l'imaginaire qu'ils façonnent, Havercroft reconnaît que

l'inscription de l'agentivité dans les textes d'Annie Ernaux va bien au-delà de la seule représentation des actions des personnages. En suivant les propos de Butler concernant la répétition et la variation qui sont, pour elle, au cœur de l'agentivité, [elle] avanc[e] que le discours utilisé pour (re) présenter le passé dans l'œuvre d'Annie Ernaux est lui-même susceptible de constituer une forme d'agentivité, critiquant les contraintes et les mentalités antérieures et actuelles et agissant sur les attitudes du lectorat et sur les normes sociales (*id.*).

Parmi les marques narratives de l'agentivité que repère Havercroft chez Ernaux (cliché, intertextualité, métatextualité, etc.), deux stratégies discursives sont plus solidement liées à l'itération et au déplacement : les stéréotypes et la citation (*id.*). À ce propos, de nombreux travaux remarquent aussi les jeux d'Ernaux avec les stéréotypes²⁰ ou la citation²¹.

Pour ce qui est des stéréotypes, ils sont dessinés comme l'envers de la pensée critique dans les œuvres parce qu'ils simplifient et catégorisent ce qui, pourtant, relève d'une complexité qui échappe même parfois à l'entendement de l'écrivaine. J'ai notamment observé cette conception lors de l'analyse des dilemmes que rencontre Ernaux dans ses descriptions des personnes démunies ou racisées dans *Regarde les lumières mon amour*. De

²⁰ Huguény-Léger (2012) souligne, à propos des *Années*, le jeu avec le « on », le « nous » et le « elle », illustrant ce qui relève d'un commun généralisé et ce qui peut s'appliquer à un vécu personnel. Jordan (2011) voit dans *Les années* et *L'Usage de la photo* une tentative de rendre visible de manière moins stéréotypée la femme vieillissante. Wolf (2011) souligne, quant à elle, le « mythe ouvrier » auquel répond l'écriture des trois premiers romans d'Ernaux à travers même le travail du stéréotype qu'elle effectue en se positionnant comme une transfuge de classe, incarnant et distanciant en même temps ce mythe. Wroblewski (2015) montre le stéréotype de la femme flâneuse ou observatrice de la société constamment renvoyée à la figure de la criminelle, et explique qu'Ernaux accepte à la fois d'incarner ce cliché et de le modifier de manière autocritique.

²¹ Meizoz (2007) aborde le discours rapporté et sa portée polyphonique. Huguény-Léger (2012) rapporte ces procédés de citation à la construction d'un soi empreint des Autres et des clichés qu'ils véhiculent. Thomas (2008) travaille l'intertexte proustien dans ses œuvres des années 1980 et 1990, et réfléchit à ce que la littérature « sauve » lorsqu'elle cite et re-cite, changeant l'interprétation du texte d'origine en l'actualisant.

leur côté, les citations directes énoncent, selon Havercroft, la violence des préjugés en distanciant l'auteure des propos énoncés. Elle donne l'exemple du ton narquois du médecin dans la scène de l'avortement de *L'événement* (*ibid.* : 86), lequel méprise la jeune femme qu'il croit peu éduquée, ton qui change d'ailleurs lorsqu'il comprend qu'elle suit une licence de philosophie. Quant à l'autocitation – citation revenant d'œuvre en œuvre –, Havercroft remarque qu'elle laisse paraître ce qu'il est impossible de nuancer par l'écriture, demandant toujours d'être redit similairement et montrant une « tâche énonciative ardue que se donne Ernaux » (*ibid.* : 87). Elle se manifeste lors de transcriptions d'expressions normandes ou populaires, exhibant ce que la littérature n'a pas les moyens d'écrire dans un français dit standard. Selon Havercroft, « Ernaux se sert adroitement du stéréotype et de la citation pour représenter le passage de ses narratrices d'un état d'assujettissement à celui d'agent et ce, par le biais du même discours susceptible de les garder prisonnières de leur sujétion » (*id.*). C'est à l'intérieur de ce risque qu'Ernaux mesure sa responsabilité narrative.

Une autre marque d'agentivité par la répétition serait l'utilisation fréquente d'archives chez l'auteure. Sur la figure de l'archive dans les œuvres contemporaines, Michael Sheringham remarque qu'elles sont perçues comme « des matériaux qui appartiennent à un espace intermédiaire ou commun » (2002 : 25). Selon lui, le narrateur qui se sert de l'archive pour embrayer son récit fait apparaître surtout sa résistance devant l'archive, qui ne suffit pas à imposer un sens que le narrateur tente de sonder, exhibant bien plus l'effet et le rôle de la médiation qui est sienne. Sur l'utilisation caractéristique de l'archive par la narratrice autobiographique d'Ernaux, notamment dans *La honte*, Sheringham voit le signe d'une autobiographie qui réfléchit sur ses limites et sa discontinuité. La figure de l'archive est liée à l'itération fondant les stéréotypes, procédé auquel réfléchit la narratrice en affirmant que son œuvre ne constitue pas un récit, mais bien plutôt un texte matériel, forme d'archive.

En ce qui concerne l'autocitation, Jean Manuel Munoz et Francisca Romeral Rosel (2006) appliquent une analyse discursive aux entretiens d'Ernaux en étudiant « trois formes du discours rapporté qui sont représentatives de ce [qu'ils estiment] être la “zone de subjectivité minimale” du domaine du “soi” » (2006 : 85). La plus itérative dans le cas des entretiens serait celle relevant du « discours permanent », près du lieu commun ou de

l'opinion et « mis en circulation par le locuteur lui-même, que celui-ci répète ci [*sic.*] et là à des interlocuteurs souvent différents, sous des formes souvent différentes, tout au long de sa vie ou durant une étape de sa vie » (*ibid.* : 88). Ce discours permanent permet d'objectiver le discours, d'en effacer les traces de l'énonciateur pour les faire admettre comme des vérités. Les thèmes présentés comme des vérités dans les entretiens relèvent surtout, selon Munoz et Rosel, de la pratique de « l'écriture » qu'Ernaux « sauve » de la réalité et qui fonde sa légitimité (*id.*). Ernaux conçoit ainsi son activité dans le monde, comme celle de l'écriture.

Le récit comme pratique : entre cristallisation et éclatement des stéréotypes

Même si l'auteure conçoit ses textes comme des actions, elle n'adopte pourtant pas la posture de l'écrivain engagé de Sartre. En effet, la littérature n'est pas, pour elle, un outil politique, même si ses moyens touchent le monde politique et social. Dans cet ordre d'idées, Ernaux mentionne souvent son malaise à expliquer ses récits en entretien, sachant que la spontanéité de ce contexte d'énonciation risque de faire dire à l'œuvre le contraire de ce qu'elle cherchait à dire mieux. Dans *Le vrai lieu* (2016), série d'entretiens accordés à Michelle Porte, Ernaux commence par expliquer la violence du procédé de l'entretien et, plus encore, de l'entretien filmé : « au début, ce face-à-face rapproché dans un espace restreint, sous l'œil sans regard de la caméra, m'a paru d'une violence inexplicable » (2016 : 10). Le titre réfère d'ailleurs à son affirmation d'un « vrai lieu » d'expression et d'intervention trouvé en l'écriture, plus proche de la subtilité expressive :

Les propos qu'on va lire portent donc la marque de la *spontanéité* à laquelle j'étais contrainte et qui s'est avérée [...] une forme de mise en danger semblable à celle que j'attends plus ou moins de l'écriture [...]. En effet, c'est une autre vérité [...] qui émerge de la parole filmée [...], vérité qui jaillit de façon brutale, affective, dans des images... des raccourcis... (*ibid.* : 11-12)

Tout au long de l'entretien, Ernaux se confie sur sa réticence à répondre aux questions et mentionne ceci : « [c] e qui est intéressant, c'est ce qu'on écrit. [...] Je ne parle pas avec facilité des livres que j'ai écrits parce que je pense toujours à ceux qui sont devant moi » (*ibid.* : 32). L'auteure se prête au jeu, mais il s'agit d'un entretien « nettoyé » pour la publication, qui se rapproche finalement d'une œuvre écrite. Dans ses réponses, Ernaux retourne d'ailleurs sans cesse à ses récits, performant son « vrai lieu » comme étant l'écriture.

Il en va de même lorsque l'auteure cite d'autres œuvres. À cet égard, Munoz et Rosel identifient dans ses entretiens plus qualitatifs une forme de « discours en écho-énonciation », type d'énonciation qui marche dans les traces des discours prononcés par un personnage reconnu sans fusionner complètement avec ces traces, laissant un peu de soi à travers elles sans s'y confondre (2006 : 93). Dès *La place*, l'auteure s'approprie d'autres textes de manière critique, par exemple les descriptions bienveillantes de Proust sur la femme de maison provenant d'une classe inférieure. Ce faisant, elle montre la littérature comme un objet de transmission, mais aussi comme un objet d'appropriation, comme si l'écriture était un « bien public » (*ibid.* : 95), soit un objet inscrit dans le social, que quiconque peut s'approprier et transformer à son tour, contrairement à un bien privé. Les chercheurs remarquent qu'Ernaux continue d'employer cette stratégie d'œuvre en œuvre, en reprenant les mêmes figures (notamment Proust, Sartre, de Beauvoir), lui permettant la mise en scène d'une image d'auteure stable (*ibid.* : 96). Elle se situe bien elle-même comme une agente littéraire et tout ce qui a trait à ses œuvres y est constamment ramené, indiquant aussi les limites qu'elle conçoit dans l'agir social de l'écrivain, dont la place se restreint plutôt au texte. Les figures du récit chez Ernaux suggèrent l'intranquillité relative à l'énonciateur idéalisé, prenant la plupart du temps les traits d'un littéraire averti des limites de sa pratique et soucieux d'éviter l'expansion des idées créées par le texte. En bref, le récit littéraire figure comme une pratique plus qu'un produit et le récit idéal, plutôt que d'être fixé, serait toujours perfectible en fonction de son réinvestissement.

Dans cet ordre d'idées, le récit littéraire imaginé dans les œuvres agit sur les personnages, notamment sur leur sentiment du monde. Le plus souvent, les récits littéraires sont montrés comme exerçant une forme de violence symbolique sur certains types de lecteurs qui cadrent moins dans le monde textuel. Les destinées extraordinaires qu'ils y rencontrent deviennent la norme à force de s'accumuler et se font exemplaires de catégories dont ils sont exclus, d'où l'insistance des œuvres à démontrer que les structures vouées à la démocratisation sociale perpétuent souvent d'autres exclus. Ce serait le cas dans *Regarde les lumières mon amour* lorsque le journal expose les paradoxes d'un récit numérique voué à faciliter la participation citoyenne et la démocratisation sociale, alors qu'il dissimule en même temps ses « exclus ». Ernaux les met bien en scène à partir d'un espace observé qui

est dit celui de la plus grande diversité en France : l'hypermarché. L'auteure ne le mentionne nulle part, mais notons les limites de l'objectif du « parlement des invisibles » donné à la collection « Raconter la vie », parlement qui pallierait le manque de visibilité et de considération de la parole de certains groupes sociaux dans l'espace collectif. Or, le *Rapport 2018 sur l'état de la Francophonie numérique* (OIF, 2018) souligne que plus de la moitié de la population utilisant Internet dans le monde francophone est composée de jeunes de 15 à 24 ans et que les personnes âgées, les gens vivant en contexte rural, les femmes ou les personnes moins bien nanties financièrement échappent le plus souvent à la communauté numérique, cela même en France. Ne s'agit-il pas des traditionnels exclus de la prise de parole en public? Ces groupes sont ceux qu'Ernaux met en scène dans une position de vulnérabilité par rapport à la maîtrise des technologies numériques, lesquelles sont évidemment nécessaires à la participation aux récits circulant sur Internet. Ne prenant pas parti, Ernaux opère un pas de recul avec l'écriture de cette enquête participante en s'identifiant, elle-même, en tant que personne vulnérable en contexte numérique.

L'œuvre littéraire, elle-même, est montrée comme le lieu forgeant certaines exclusions, fondant sa légitimité par une distanciation d'avec la masse des écritures, voire en se déconnectant des communications ordinaires du monde. Ernaux contribue à cette logique lorsqu'elle remet toujours à l'avant-plan l'œuvre plutôt que les discours plus directs des entretiens. Ses œuvres rejettent tout de même l'ironie ou la distanciation de la masse sociale, montrées comme des complaisances servant la distinction servile de l'écrivain dans un système littéraire qui le dominerait plus que celui-ci domine le monde en réalité. Dans *Passion simple*, les « règles du jeu » empêchent la narratrice de raconter librement son expérience féminine de passion amoureuse, laquelle est associée de manière stéréotypée à la culture populaire et à sa déraison. Pourtant, la narratrice met en scène l'effet réconfortant de ces formes d'expression populaires dépréciées : les récits des magazines féminins rassurent l'amante en l'incluant dans une communauté de désirantes; la chanson conserve la puissance d'une émotion vécue; les photographies conscientisent l'endeuillée à ce qu'il reste en soi des époques disparues. Malgré tout, dans l'ensemble de sa production narrative, les stratégies d'auto-citation de l'auteure manifestent une forme de valorisation du récit littéraire contre la parole plus spontanée ou populaire, alors que l'œuvre dans ses écrits apparaît comme

défaillante quant au type d'autorité qu'elle se donne par cette forme d'auto-citation valorisant l'œuvre littéraire travaillée plutôt que le récit spontané. Se dessine alors une limite au champ d'intervention de l'écrivaine, à même le dialogue qui s'établit entre les figurations dans l'œuvre et son énonciation en tant que telle. De fait, Ernaux esquisse son action dans l'espace textuel, montré comme déconnecté du social et limité à une sphère littéraire qui permet difficilement d'attribuer une responsabilité civile à l'écrivaine²².

Une distanciation impliquée

La représentation du récit littéraire idéal dans les œuvres d'Ernaux montre un écrivain qui est toujours aussi un écrivain (Barthes, 1960) : sa parole est à la fois intransitive, le message étant véhiculé par le travail du langage et de l'imaginaire, et transitive, produisant des effets de sens inévitables sur les lecteurs et servant d'outil à une forme d'intervention sociale. Le parcours littéraire d'ensemble d'Ernaux illustre exemplairement le paradoxe de l'écrivain-écrivain. Son œuvre donne place à des voix normalement silencieuses dans la société, l'Histoire et la littérature, notamment celles des femmes, des personnes provenant des classes populaires, de celles plus âgées ou de celles immigrées. Ces voix sont montrées comme étrangères aux œuvres littéraires françaises, alors que le genre autobiographique pratiqué par Ernaux autorise la réunion de ces figures distancées pour les faire coexister dans l'espace textuel, lequel inclut la personne de l'auteure. Dans cette distance sublimée se joue un double mouvement paratopique : la distanciation et l'implication de l'écrivaine. Or, puisque cette implication se rapporte sans cesse au rôle d'écrivaine tenu par Ernaux et mis en scène dans ses œuvres comme un rôle à redéfinir perpétuellement, le lecteur en quête d'un guide moral pour orienter ses conceptions du monde restera bredouille.

²² Lorsqu'Ernaux adopte une parole plus directe sur la scène sociopolitique, il s'agit chaque fois d'un moment de crise lié à des revendications ou des scandales (affaire Millet) entourant des sujets déjà traités dans ses œuvres (avortement, gilets jaunes).

À titre d'exemple, dans *Ce qu'ils disent ou rien* (1977), Ernaux choisit de mettre en scène une narratrice qui utilise le langage d'une adolescente française née dans la classe populaire, par autant d'éléments que le lexique normand utilisé, le ton familier adopté, le sociolecte adolescent mis de l'avant et la structuration lacunaire des phrases qui contiennent de nombreuses élisions, des contractions et des inversions stylistiques. Pourtant, l'auteure la dépeint comme une jeune fille choyée par son accès à l'éducation et par sa fréquentation d'amis éduqués qui lui apprennent un langage bourgeois à l'aune duquel elle mesure l'aliénation de son milieu d'origine. Naît alors un désir d'écrire ce qu'elle n'avait jamais pu lire et qui la fait se sentir différente, mais un inconfort demeure puisqu'elle ne se conçoit pas en maîtrise du langage littéraire. La jeune adolescente qui prête sa voix au roman abandonne ainsi son projet. Comme pour renforcer cette idée de l'incompétence linguistique de l'adolescente d'un point de vue littéraire, la voix d'Ernaux s'imisce en quelques endroits, lorsqu'il y a décrochage dans le point de vue du personnage et qu'une opinion est donnée de manière omnisciente sur la narration. Ces maladresses révèlent une tension qui habite Ernaux au début de son parcours d'écrivaine et expliquent sans doute que seule cette œuvre n'ait pas été retenue dans l'anthologie *Écrire la Vie* (2011b). À Frédérick-Yves Jeannet (2003 : 26), elle avoue qu'avant *La Place* (1983), elle ne concevait pas la possibilité d'un espace littéraire autre que celui du roman de fiction. Dans *Ce qu'ils disent ou rien*, Ernaux ne s'engageait alors pas ailleurs que dans la monstration d'une langue étrangère à la culture littéraire, qu'elle réussissait à faire passer dans ce milieu par la publication même de l'œuvre chez Gallimard. Toutefois, par sa publication sous le nom de roman se dévoile aussi l'impossibilité d'exprimer une culture populaire au nom d'un « je » d'écrivain, tenu à la distinction sociale. La dénonciation n'est donc pas claire pour le lecteur et aucune voie à suivre – celle de l'écriture normée ou d'un langage populaire – n'est absolument privilégiée.

Avec *La Place* (1983), Ernaux formule la poétique qu'elle perfectionne tout au long de sa carrière. Tel que mentionné précédemment, l'autobiographie s'ouvre sur un dilemme : comment ne pas trahir la représentation de celui dont elle veut écrire la biographie, son père ouvrier devenu commerçant, tout en l'écrivant par le biais d'un récit qui mobilise un niveau de langue et une culture qui sont ceux de la culture lettrée qu'elle a acquise? Si la représentation du texte se concentre sur la vie du père, son enjeu reste aussi la position

littéraire d'Ernaux, qui complique l'éthique à laquelle elle aspire : « Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant", ou d'"émouvant". Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée » (Ernaux, 1983 : 24). Cette existence partagée se traduit par une écriture simple, qu'elle nomme « l'écriture plate », qui ressemblerait un peu à l'écriture d'un « récit-exposé », qui expose un vécu sans imposer de logique interprétative ou sans même chercher à engendrer d'interrelation avec le lecteur comme le ferait le « récit-suggéré ». Pourtant, le récit montre encore la distance qui existe entre la narratrice et son père à partir de ses références à la culture restreinte ou à l'imaginaire littéraire. Dès l'incipit, elle enseigne *Le père Goriot* de Balzac, évocation qui peut souligner la prégnance du réalisme sur sa conception de la littérature, mais aussi l'influence de l'intrigue sur elle puisque l'enjeu de *La place* est de ne pas trahir son père par l'écriture, comme a été trahi le Père Goriot.

Paradoxalement, Ernaux avoue avoir cherché longtemps une voie vers « l'écriture plate » dans ses entretiens, alors que la narratrice de *La place* prétend que ce choix lui est venu naturellement. Aussi, elle dit rejeter le souvenir, celui-ci se manifestant pourtant par une poétique de la mémoire défaillante que trahissent des formules telles que « je crois » (*ibid.* : 14), « je ne sais plus » (*ibid.* : 15) ou « je ne me souviens pas » (*ibid.* : 16). Ces ambiguïtés dessinent ainsi une analogie entre l'attitude hésitante du transfuge de classe qu'était son père et sa démarche d'écriture. En effet, l'écriture autoréflexive qui interrompt le rythme attendu du récit expose la place encore instable qu'occupe l'auteure, entre l'écrivaine et l'écrivante. C'est que, pour Ernaux, selon l'entretien accordé à Jeannet dans *L'écriture comme un couteau* (2002b), l'écriture s'inscrit dans le social en tant qu'événement de la vie : « le fait d'écrire donne à l'existence sa forme. J'ai parfois l'impression de vivre sur deux plans à la fois, celui de la vie et celui de l'écriture » (2002 : 119). Ne se distinguant pas des autres événements de sa vie, ses œuvres incorporent chaque fois la mise en scène de leur écriture. Ernaux explique que l'indication de la date d'écriture à la fin des récits découle du « désir de montrer le temps réel de l'écriture du livre, sans les préparatifs, les abandons, de l'entrée définitive dans le projet jusqu'à son aboutissement » (*ibid.* : 127). S'inscrit donc

dans le texte un regard distant de l'auteure sur sa propre activité littéraire, même si la narratrice affirme parfois l'évidence de certains choix, comme l'« écriture plate ».

La narratrice des *Années* critique d'ailleurs le manque de patience des énonciateurs qui ne chercheraient que des discours directs et empêcheraient ainsi les récits moins transitifs de s'énoncer : « Dans la vivacité des échanges, il n'y avait pas assez de patience pour les récits » (Ernaux, 2008 : 230). Le lecteur attentif verra un conseil de lecture s'ériger en ce commentaire métatextuel : s'armer de patience pour transformer le texte décousu en récit. Pourtant, la narratrice ne refuse pas à ce récit littéraire sa part transitive et plus directement engagée. Elle termine l'œuvre en avouant clairement que la langue est d'abord un outil de lutte, même si la pratique de l'écriture expose les limites de cet « outil » :

elle n'écrirait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous, le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce qui la révoltait. Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte. Elle n'a pas abandonné cette ambition mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles, des nappes chargées de nourritures évanouies, cette lumière qui était déjà là dans les récits des dimanches d'enfance et n'a cessé de se déposer sur les choses aussitôt vécues, une lumière antérieure. Sauver (*ibid.* : 241).

Ernaux accole un mot évocateur à sa démarche auctoriale et à l'action principale qu'elle opère : « sauver ». Elle ne dicte pas la relation à établir entre ces images et le monde d'aujourd'hui, montrant bien qu'il n'en restera, de toute façon, que des traces dans la mémoire de ceux qui lui survivront. C'est ce caractère incomplet et flou de la trace qui permettra aux histoires d'être investies encore dans ce qu'Édouard Glissant (1981) appelait la « poétique de la relation », favorisant l'opacité et l'accumulation des souvenirs plutôt que leur appauvrissement dans un effort de mise en récit linéaire et discriminant.

De l'idée d'un récit littéraire comme pratique sociale découle évidemment celle d'une forme de responsabilité quant à ses répercussions. Or, son effet est montré comme distant au moment de l'écriture, seul moment où la responsabilité en tant que telle peut se pratiquer pour l'écrivain, celui-ci ne pouvant réajuster le tir que par les œuvres suivantes. Il en va ainsi avec l'adoption de la langue populaire de l'adolescente-narratrice de *Ce qu'ils disent ou rien*, clairement distanciée du langage de l'auteure qui se présente comme étant supérieure d'un

point de vue linguistique, forme de violence que refuse la narratrice de *La Place*. La représentation insistante de divers types de récits aussi intransitifs que ceux provenant de la littérature (confidence interceptée, récit fragmentaire de l'album photographique, récit archivistique, récit performatif) les montre aussi de par leurs effets imprévisibles, altérés et différés, quoique concrets, n'épargnant plus l'écrivain d'un procès sur la responsabilité sociale. Une concordance se repère donc entre les réflexions métatextuelles et paratextuelles d'Ernaux, permettant que son écriture soit une action dans le monde au-delà des incidences repérables qu'elle produit, sans rejeter l'idée d'un engagement qui s'inscrirait dans la manière par laquelle l'acte d'écriture se déroule et évolue.

Les dilemmes rencontrés et les nombreuses digressions assez transitives dans lesquelles l'écrivaine se confie sur sa méthode d'écriture forment tout de même une adresse au milieu littéraire, servant à y jauger sa place. Un certain renversement des rapports entre intransitivité et transitivité de l'écriture répond ainsi à l'inquiétude de Barthes concernant l'engagement *manqué* des écrivains contemporains au profit d'un souci formel qui les mènent à refuser autant que possible un rôle social autre que celui de la « création pure ». Chez Ernaux, la transitivité de l'écriture s'adresse plus au milieu littéraire et aux instances qui ont l'autorité requise pour accorder une valeur aux œuvres produites. Quant à l'effet plus abstrait issu de leur caractère intransitif, il est montré comme s'adressant plus directement aux lecteurs, alors que la tradition littéraire pense l'abstraction comme marque de distinction.

La perfectibilité du récit

Le récit littéraire imaginé par Ernaux se joue alors dans le positionnement *paratopique* par lequel l'énonciateur est à la fois écrivain et écrivain, se donnant des objectifs et visant la communication, sans pour autant engager son œuvre de manière définitive, lui permettant une forme de perfectibilité à la mesure du temps qui passe. Cette perfectibilité est surtout montrée comme nécessaire dans un contexte où le récit littéraire ne suffit jamais pour représenter fidèlement, sensiblement ou complètement une réalité complexe. La schématisation narrative de cette insuffisance dans les œuvres d'Ernaux se réalise notamment par la mise en scène d'autres médiums permettant une expression parfois plus juste : la photographie, les extraits de journaux, les archives, les récits historiques ou scientifiques, la

confidence, etc. L'apparition de ces différentes formes narratives produit l'effet d'un métatexte sur les limites du récit littéraire et engendre une déhiérarchisation des productions narratives capables de rendre le monde signifiant.

Plus le temps passe, moins les œuvres d'Ernaux limitent la parole aux procédés narratifs, caractéristique qu'éclairent l'usage de listes, les passages qui ressemblent à des aphorismes par leur logique d'association libre et l'utilisation de moyens expressifs figuratifs qui ne sont pas directement liés à un ordre narratif (photographie). L'organisation impressionniste adoptée par Ernaux dans *Les années* laisse au lecteur le loisir de remplir les trous laissés et de faire ses propres associations. L'énonciatrice vieillissante mesure aussi son histoire à travers les traces de la mémoire, prenant conscience du fait qu'elle laissera à ceux qui la suivront une trace aussi incertaine que celle mimée par le texte : « Et l'on sera un jour dans le souvenir de nos enfants au milieu de petits-enfants et de gens qui ne sont pas encore nés. Comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire » (Ernaux, 2008 : 15). Dans les lieux quotidiens de la transmission, illustrés dans *Les années* par les scènes des dîners familiaux, Ernaux représente ce que les mutations contextuelles font subir aux discours, lesquels doivent s'adapter sans cesse, sans trop changer puisque leur structure fonctionne toujours autour de forces dominantes. Par exemple, les récits épiques d'anciens combattants magnifient le soldat comme les récits technologiques des générations nouvelles font dominer les jeunes dans les discussions, toujours au détriment de certaines générations ou d'autres groupes.

Finalement, par cette perfectibilité incessante des récits, l'œuvre d'Ernaux propose d'atténuer leur hiérarchisation. L'importance ou l'adéquation du récit ne sont plus rattachées à ses qualités esthétiques et à son originalité, mais à différents critères plus contingents, notamment la concordance des divers contextes énoncés avec celui de l'énonciation. La figure de l'écrivaine dévoile alors le doute du bien-fondé de son approche esthétique et de la possibilité pour son écriture de transmettre un récit tel qu'elle le désire et qu'elle le conçoit, sachant que la réception retravaillera le sens de l'œuvre achevée. Les malaises énonciatifs qui apparaissent dans les commentaires métatextuels – comme celui lié à la description d'une femme noire dans *Regarde les lumières mon amour* – témoignent des limites, mais aussi de

la responsabilité de l'écrivain par rapport à un imaginaire social qui le dépasse, mais dont il est bel et bien partie prenante. Avant tout, ce qu'Ernaux met en scène dans les situations de malaises énonciatifs est la faillibilité de l'écrivain, participant souvent malgré lui à des inégalités sociales qu'il ignore et qu'il croit même éviter ou combattre par ses œuvres. L'écrivain est montré comme un être embarqué plutôt qu'engagé, même celui se permettant la non-intervention sociale sous le couvert d'un esthétisme pur ou d'un ludisme expérimental.

Dans cet ordre d'idées, l'écrivain imaginé dans les œuvres d'Ernaux est bien celui que Bruno Blanckeman qualifie d'écrivain impliqué, marquant son engagement du sceau de son travail formel (2015). Par rapport à la relativisation progressive des pouvoirs symbolique et politique associés à la culture, déclin de pouvoir qu'il perçoit plus manifestement à partir des années 1980 en France (*ibid.* : 125), Blanckeman avance que, dans les œuvres et les entretiens des écrivains d'aujourd'hui, se lit une « éthique appliquée, référée à une expérience de la vie commune, [et se repère] une éthique *impliquée*, fondée sur le constat d'être partie prenante d'un tout, d'une collectivité, de ses événements et de ses années de vie commune, dont tout un chacun est à la fois agent et objet, en partie responsable, en partie contraint » (*id.*). Pour le chercheur, cette posture éthique s'expose par la construction formelle de l'œuvre, par la diversification des points de vue, par les nuances sans cesse relancées, qui montrent aux lecteurs « cette simultanéité et cette réversibilité des postures » (*ibid.* : 126). En plus de pratiquer cette forme de responsabilité dans sa production narrative, Ernaux la problématise et la thématise à même l'univers figuratif des œuvres. Cette approche de l'écriture n'est pas qu'une exigence littéraire du contemporain pour elle, mais elle constitue une prise de position et un guide dans la production de ses œuvres, pensées en fonction de leurs réceptions possibles et de ce qu'elles présagent. L'écriture se manifeste comme une relation incertaine, partielle et provisoire avec les lecteurs.

L'intranquillité narrative comme éthique de la responsabilité : de l'auteur aux lecteurs

L'éthique littéraire d'Ernaux dégagée des figures du récit dans ses œuvres se synthétise ainsi sous le signe de l'intranquillité narrative, laquelle se pose par rapport à la question de la responsabilité de l'auteure à l'égard de ses lecteurs effectifs et potentiels. Cet idéal se repère dans la construction d'un récit qui reconnaît ses limites, détournant la question de

l'autorité narrative au profit de celle de sa perfectibilité. En effet, le récit est perçu comme étant adaptable aux publics ou aux contextes et ne se conçoit pas comme un produit fini. Les plus récentes œuvres montrent toutefois que la perspective de la mort de l'énonciateur présage une forme d'irréversibilité du récit énoncé. Par exemple, le récit de la mère dans *L'Autre fille* fixe sa préférence pour l'enfant décédée et marque l'imaginaire de la narratrice reléguée au rôle d'enfant de remplacement, effet irréversible puisque la mère décédée à son tour ne peut plus ajuster ou réparer ce premier récit fondateur pour sa deuxième fille. Plus l'œuvre ernausienne avance, plus la construction narrative devient fragmentaire, polysémique, intertextuelle ou transgénérique, appelant l'acte interprétatif d'un lecteur qui servira à son tour à la perfectibilité du récit par sa réception sans cesse renouvelée. Par exemple, la narratrice de *Passion simple* hésite à clore son récit par la publication et laisse entendre au lecteur que le récit autobiographique ne concorde pas tout à fait au réel vécu par le personnage, par la narratrice ou par l'auteure. C'est encore le lecteur qui opère la comparaison entre le journal intime dense et répétitif, *Se perdre*, au roman qui en est tiré, *Passion simple*, afin de réfléchir à la signification de l'épuration du texte, laquelle suggère une forme d'artificialité du récit autobiographique. Plus encore, dans *Les années*, seul le lecteur peut rétablir des liens signifiants entre les fragments de l'histoire. C'est lui qui crée des liens lorsque l'ambiguïté s'exhibe, même s'il n'a pas l'obligation de travailler à obtenir une signification supplémentaire puisque plusieurs récits restent assez simples pour se lire aussi bien de manière superficielle.

La perfectibilité et l'ambiguïté des narrations caractérisant l'éthique narrative d'Ernaux concernent, toutes les deux, l'effet relationnel et social que peut produire le récit par sa réception. Cette responsabilité reste limitée compte tenu du fait que les œuvres de l'auteure mettent en évidence les limites de tout énonciateur quant aux effets de son énonciation sur autrui. J'ai hésité à identifier cette démarche d'Ernaux à ce que j'ai décrit au premier chapitre comme relevant du perfectionnisme moral. Proposé par Stanley Cavell (2006; Domenach, 2006), il s'agit d'une manière de surpasser le scepticisme généralisé de l'époque postmoderne en renouvelant sans cesse la négociation du sens en regard d'un contexte à la fois singulier et social. La figure valorisée du narrateur intranquille comprend bien une perfectibilité morale, mais le principal enjeu est surtout l'exercice, par ce narrateur, d'une forme de

responsabilité dans un contexte d'ambiguïté généralisée connu et assumé, ce que développe mieux Judith Butler (2004). Plus encore qu'une intranquillité visant la perfectibilité du récit, le narrateur tel qu'illustré dans les œuvres entretient une intranquillité par rapport aux interprétations imprévisibles des récits produits en regard du futur, futur projeté au-delà de son propre temps de vie. Émerge ainsi davantage la question de la responsabilité limitée de l'écrivain que la possibilité de perfectionner ses récits.

En somme, comme Meizoz (2011) le remarque aussi, ce qui persiste dans chaque œuvre est un refus de l'écriture normative. Revisiter sans cesse son œuvre et interroger les stéréotypes qui pourraient s'y perpétuer permet à Ernaux d'éviter que la vision véhiculée par ses récits se pose ultimement en norme de sa propre écriture. Son intranquillité narrative est liée à un refus de dominer en tant qu'écrivaine et à la reconnaissance qu'elle dominera parfois sans s'en rendre compte. Il reste possible de se demander comment le lecteur arrive à capter cette norme d'écriture qui caractérise des œuvres aussi différentes que celles approfondies dans la présente étude : *Passion simple*, *Les années* et *Regarde les lumières mon amour*. Il s'agit respectivement du récit intime d'une passion amoureuse entrecoupé par des commentaires métatextuels explicites; d'une autobiographie fragmentée et distanciée, écrite au « elle », au « on » et au « nous », qui dresse une histoire de la France traversée par une conscience individuelle; et des notes d'observation quotidienne que l'auteure accumule pendant une année à propos d'un hypermarché qu'elle conçoit comme une scène sociale, récit prenant part à un projet d'édition numérique mis en place par des sociologues. Ultimement se dégage le désir de ne pas imposer normativement les contours de ce qui peut se lire comme une œuvre littéraire. Plus encore, les thèmes et les figures qui survivent chaque fois à cette translation formelle en disent long sur les terrains plus précis dont se soucie l'auteure et pour lesquels elle adopte une prudence énonciative : les effets des différents récits sur la vie et la sensibilité d'autrui; la violence des dominations de classe, de sexe, de genre ou générationnelles; ainsi que les tabous qui se cachent derrière les non-dits ou les non-figurés de la littérature. S'interroger sans cesse sur le récit littéraire comme sur tout autre type de production narrative se présente comme l'un des traits formels de l'éthique littéraire d'Ernaux, qu'elle n'impose pas pour autant en tant que norme morale à suivre pour tous.

Élise Turcotte : du vertige au ludisme d'un récit à explorer

Les œuvres d'Élise Turcotte ne participent pas à l'idéalisation d'une forme de récit qui s'afficherait comme la norme à suivre d'un point de vue moral autant qu'esthétique. Leur enjeu le plus manifeste reste celui de la narrabilité (Revaz, 2009), c'est-à-dire des sujets qui acquièrent assez d'importance ou qui sont assez inusités pour attirer l'attention et faire l'objet d'un récit, participant ainsi au portrait global du monde et de l'histoire. Les personnages narrateurs dans les univers de Turcotte ne savent jamais comment raconter et quoi raconter et les modèles narratifs qui les entourent ne les aident pas toujours. D'entrée de jeu, il faut avouer que si j'ai analysé les productions narratives en prose d'Élise Turcotte dans le cadre de la thèse, ce choix a surtout été dirigé à des fins de comparaison avec les romancières et les autobiographes du corpus. Toutefois, les œuvres poétiques de Turcotte mettent en scène, critiquent ou du moins problématissent aussi le récit, voire le font parfois davantage que certaines œuvres retenues dans cette recherche.

À ce sujet, je ne peux pas passer sous silence l'inclination narrative des premiers recueils poétiques de l'auteure. Daniel Laforest (2013) remarque que plusieurs critiques insistent sur la poéticité du *Bruit des choses vivantes* en attribuant ce caractère poétique à un raccourci liant l'image (le motif du tableau, du miroir, etc.) à la poésie. Ce dernier relance les dés en inversant en partie ce rapport, précisant que les premiers recueils poétiques préfiguraient déjà la narration de type romanesque « par la problématisation même de ce terme à l'équivocité certaine qu'est "l'image" » (*ibid.* : 62). L'ambiguïté de l'idée même d'image, surtout lorsque celle-ci est narrativisée, est bien éclairée par Laforest. J'ajouterais que la problématisation de ce que contient l'image, de l'ampleur de son territoire évocateur et du degré de sa narrativité interroge aussi les limites du récit fait de mots. La figure de l'œuvre littéraire chez Turcotte est parfois dessinée comme peu adéquate pour provoquer le sentiment d'habiter l'histoire qui s'y trouve.

Or, le caractère réducteur et oppressant des récits narratifs selon leur acception générale – c'est-à-dire ceux écrits, ceux de l'Histoire officielle, ceux transmis de génération en génération comme les mythes – figure déjà dans les premiers recueils poétiques, comme pour justifier le choix de la poésie comme genre adopté. L'ouverture de *La terre est ici* fournit

un bon exemple : « Je suis un personnage : je tombe par terre dans la cuisine. Étendue sur le plancher, je reste là tout l'après-midi. /Personne ne m'a vue mourir. Pourtant, je suis si certaine d'avoir été aimée. Je suis si contente » (Turcotte, 1989 : 9). La structure d'un début de roman, du moins d'un récit, s'y trouve : le personnage, l'événement perturbateur de la chute, le mystère de la mort de ce « je » qui, pourtant, raconte toujours et la tension narrative provoquée par la curiosité qu'engendre le contentement du personnage face à sa mort accidentelle. Avec les objets et les éléments de la terre qui s'animent dans les phrases suivantes, le personnage lyrique se place d'emblée dans le monde des objets et des idées plutôt que dans celui de l'Histoire. Dans la section intitulée « Les paysages », ceux-ci deviennent les sujets d'une histoire différente, que le « je » lyrique ne sait pas comment placer dans une narration comme dans sa vie :

Les anges sont trempés jusqu'à l'os. Nous le disons comme si nous étions partout avec eux, appuyant sur la vie sans larmes, cognant des clous comme d'autres anges qui ont perdu la raison. Nous parlons seuls, l'histoire est partout avec le sens, avec les villages et les vérandas. Nous parlons pour crier, mais des rubans de larmes nous accaparent l'esprit. La poussière balayée, même si nous ne le voulons pas, des corps restent debout, des corps marchent; choses passées, présentes; pierres tourmentées par une mémoire plus forte que tout (*ibid.* : 43).

Dans cet extrait, les êtres qui vivent se trouvent solitaires par rapport aux morts qui sont davantage remémorés, alors que les vivants font continuer l'histoire puisque des « corps restent debout, des corps marchent » (*id.*). Quelques pages plus loin, le sujet lyrique retrouve sa parole dans un lieu collectif marqué par l'usage du « nous » :

Recommençons à parler, à ne reculer devant rien : devant aucune forme insensée de canyons, aucune gorge où tombent les pluies de marbre, les planètes, la couleur. Imaginons l'Histoire. Une barrière immobile avec le bout du monde qui articule. Un monument à la disparition (*ibid.* : 47).

Ce lieu collectif et vivant est donc celui de l'imagination de l'Histoire plutôt que celui de sa mémoire, idée qui revient souvent dans les romans de l'auteur.

Laforest (2013) remarque d'ailleurs que la dernière section de *La terre est ici*, « Les portraits », annonce le premier roman, *Le bruit des choses vivantes*. Par exemple, dans « Encore quelques heures », se lit : « Elle a répandu sa vie comme un événement : tout

commence, tout est terminé. [...] Pour lui, elle ouvre sa collection d'objets avec vue sur le monde. Tout y est, détaché. Elle ouvre le présent : voici la chaleur qui pénètre au centre, et chaque petit désastre qui arrive à ne plus parler » (Turcotte, 1989 : 105). Se repère la réflexion sur le temps et le fait que les vraies histoires n'ont pas de début ni de fin, que tout semble se trouver dans le présent, dans le milieu. Se remarque également la force évocatrice des objets, conservés par une personne, mais surtout, de leur ensemble, qui dit souvent mieux la personnalité qu'une narration d'événements. Le titre lui-même du premier roman, *Le bruit des choses vivantes*, en dit long sur ce que les objets « vivants », ceux investis et réinvestis par les individus, disent de la vie et des histoires. Le lecteur y lit presque une justification de l'auteure sur la forme qu'a prise le recueil et sur le caractère poétique à venir du roman, écrit parallèlement. Rappelons sur ce point la première phrase du roman, déjà évoquée dans le deuxième chapitre : « Plusieurs choses arrivent dans ce monde. Quelquefois, tout est contenu dans un drame, une joue ou simplement dans l'état des paysages » (Turcotte, 1990 : 11). Se répètent l'énumération de différents éléments potentiellement narratifs ramenés au même plan et la place donnée aux choses et à ce qu'elles évoquent aussi bien qu'aux drames.

De manière plus générale, le parcours littéraire de l'auteure autant que ses entretiens laissent entrevoir une énonciatrice en constante expérimentation des moyens de dire le monde, l'histoire, le soi et le territoire, sans en épuiser le sens. S'y trouve également une valorisation de l'expression artistique en tant que pratique exploratoire ancrée dans le monde, nourrie par l'imagination et se donnant à lire par différents supports possédant chaque fois des avantages comme des défauts. L'institution littéraire n'est pas pointée du doigt comme une limitation des possibilités de l'expression et Turcotte la met peu en scène contrairement à Ernaux ou Bugul. La perfectibilité du récit se rapporte alors plutôt à une porosité aux récits environnants qui s'accumulent et qui ne peuvent faire autrement que d'alimenter toujours celui de l'auteure, qui souhaite à son tour que ses récits participent à ce grand brassage. Cet engagement de l'auteure par l'esthétique et le travail formel ne détourne toutefois pas son implication pour des causes sociales. Sur ce point, j'avancerai même que Turcotte est l'auteure du corpus qui adopte le plus strictement l'engagement par la forme, fournissant l'œuvre la plus travaillée du point de vue formel et redéfinissant par sa pratique le concept de récit, ses limites et l'étendue de ses possibles interventions sociales.

Un pied dans le champ, l'autre dans la forêt

Dans les œuvres d'Ernaux et de Bugul se dégage très clairement une critique de l'institution littéraire qui se retrouve moins chez Turcotte. Il faut avouer que son insertion dans l'institution littéraire québécoise semble s'être produite sans trop de résistance. Même si Denise Brassard (2006 : 9) souligne que son œuvre est assez peu travaillée par les chercheurs et les critiques, elle précise qu'elle a fait l'objet d'un dossier dans la revue littéraire grand public *Lettres Québécoises* (2005) et dans la revue spécialisée *Voix et Images* (2006). Il reste que parmi ses critiques se tiennent de grands noms tels que Michel Biron, Martine-Emmanuelle Lapointe, Denise Brassard, François Paré, Pierre Nepveu, François Ouellet, Marie-Pascale Huglo et d'autres encore. De plus, l'auteure a très vite remporté des prix littéraires pour plusieurs genres. Turcotte est la seule auteure à avoir obtenu deux fois le Prix Émile-Nelligan, prestigieuse reconnaissance dans le champ de la poésie québécoise. Son premier roman, *Le bruit des choses vivantes*, s'est vu décerner le prix Louis-Hémon. *La maison étrangère* a obtenu le Prix du Gouverneur général, tout comme le livre jeunesse *Rose : derrière le rideau de la folie*. L'auteure a aussi longtemps enseigné la littérature au cégep du Vieux Montréal et a été invitée dans diverses universités (McGill, UQÀM, Université d'Ottawa).

Dans *Histoire de la littérature québécoise* de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (2007), *La terre est ici* et *Le bruit des choses vivantes* sont mobilisés afin d'exemplifier « La poésie et la fiction intimistes » des années 1980, assez discrètes, retournant vers une forme de lisibilité et exploitant des thématiques liées à l'intimité, la quotidienneté, la mémoire, le corps, le « paysage immédiat » et le souci de l'avenir (*ibid.* : 604). Le roman les intéresse davantage pour sa valorisation du surgissement de l'image, sa porosité aux choses et aux récits venant de l'extérieur, sa figuration de la maison, et la fragilité et la fugacité des relations interpersonnelles thématiques, notamment celle entre la mère et la fille (*ibid.* : 610). Un peu plus loin, ils citent Turcotte comme l'une des « poètes du paysage » marquant le passage de la question nationale à celle du territoire et du paysage habités (*ibid.* : 613). Fort reste à parier que l'écrivaine pourrait trouver une place dans une section sur l'intermédialité et l'hybridité générique actuelle.

Dès lors, pourquoi les œuvres de cette auteure prolifique et reconnue ne sont-elles pas l'objet d'une plus grande masse de travaux critiques ou d'une plus grande attention médiatique? Il faut avouer que la démarche et les spécificités de l'auteure sont difficiles à délimiter et à embrasser dans leur ensemble. Elle travaille une diversité de genres (nouvelle, poésie, essai autobiographique, roman, récit, récit jeunesse, poésie jeunesse) et publie dans plusieurs maisons d'édition ou collections (VLB, du Noroît, Leméac, La Mèche, Alto, La Courte échelle). Elle expérimente l'intégration de photographies ou de dessins dans ses œuvres et ses univers foisonnent de références d'horizons épars. Si un de ses pieds sillonne le champ restreint de l'institution littéraire québécoise, l'autre se balade dans une forêt où sont plantées bien d'autres souches pour l'inspiration et la pratique. Dans *Autobiographie de l'esprit*, la narratrice autobiographique compare d'ailleurs sa démarche d'écriture à une « danse en forêt » (Turcotte, 2013 : 23), que j'entends « dense » en forêt. Turcotte mentionne d'abord les moments de facilité, ceux des élans soudains de création qui font apparaître la clarté des mots ou des scènes. Elle confie ensuite sa réaction lors des instants de vive clarté : « je me tourne alors vers le noir. Cette clarté m'apeure » (*id.*). Elle imagine une obscurité sylvestre où se discerne encore ce qui se cache : « J'ai rêvé toute ma vie d'une cabane dans le bois pour écrire. Je m'y suis vue comme un animal aux aguets, près de mon être vrai et solitaire » (*id.*). Ce rêve est pourtant décrit comme un idéal inatteignable puisque la vie sociale où se campe l'écriture continue et interrompt la solitude et l'introspection impliquées dans l'idéalisation de la forêt. À ce sujet, la narratrice confie ceci : « C'est ainsi que la résistance s'est peu à peu révélée être ma manière de travailler. /C'est peut-être cela la danse; danser en forêt » (*ibid.* : 24). Derrière la simplicité de certaines œuvres se cache en effet une résistance manifeste par la densité du texte. Bref, son étalement dans le champ littéraire, la discrétion des thèmes et la densité de leur traitement expliquent peut-être que Turcotte soit reconnue, mais peu étudiée.

Le bruit des narrations vivantes : le travail formel qui interpelle

Des trois ensembles de textes étudiés, ceux de Turcotte sont les moins explicites quant aux thèmes sociaux. Les récits de l'auteure s'installent le plus souvent au cœur d'un présent dont il est difficile d'extraire les intérêts de l'énonciateur et ses effets sur autrui dans un temps plus large que celui du moment précis de l'énonciation. Il n'est donc pas étonnant que la

question de l'éthique narrative soit d'abord peu évidente à la première lecture des œuvres. Cette particularité marque d'ailleurs ma démarche de recherche comme en fait foi la presque absence de références à Turcotte dans le premier chapitre de la thèse, lequel théorise l'éthique narrative en mobilisant des exemples éclairants tirés des œuvres du corpus pour mieux expliquer les concepts et la méthode. Quant au deuxième chapitre, portant plus précisément sur l'acception du récit et de ses différentes figures, il se réfère beaucoup plus souvent aux œuvres de Turcotte, qui thématisent généralement la construction du récit et sa valeur et qui se penchent chaque fois sur « comment dire ».

Or, le premier chapitre a bien montré que derrière la définition de ce qui fait récit, réside le plus souvent la question centrale de l'éthique narrative engendrée par l'ambiguïté relative à l'altérité. Ce qui fait récit pour moi fait-il récit pour autrui? D'ailleurs, comment rendre intelligible le récit pour autrui? Quel récit produire pour autrui? Les narratrices de Turcotte ne se demandent pas comment écrire ou comment s'écrit l'histoire pour elles-mêmes, mais bien parce qu'une altérité entre en jeu. La figure de l'enfant – celle de Maria, comme celles des enfants de la narratrice dans *Pourquoi faire une maison avec ses morts* ou celle des adolescents décédés à qui elle enseigne dans *Le parfum de la tubéreuse* – représente exemplairement cette porosité de l'humain aux récits circulant dans le monde, porosité qui est montrée dans l'œuvre comme la raison première d'un souci éthique dans l'acte de narration. Sur ce point, *Autobiographie de l'esprit* s'ouvre sur un collage évocateur composé de la juxtaposition d'une photo d'enfance de l'auteure à celle d'un cerf, son animal totem. Ces deux images représentent l'idéalisation de soi par l'auteure, identité construite, multiple, faite d'intuition (enfant, animal) et de divers genres (humain et animal). De la même manière, la composition d'ensemble d'*Autobiographie de l'esprit* sert à rendre un peu plus riche l'interprétation des œuvres précédentes pour le lecteur comme peut-être pour l'auteure qui revient sur elles, sans toutefois leur imposer un nouveau sens. Le lecteur est ainsi interpellé puisqu'il s'agit de l'ouvrir à une démarche lui rendant autrement significantes les œuvres déjà parcourues. À celui qui n'aurait jamais lu Turcotte, *Autobiographie de l'esprit* s'avèrerait définitivement moins intéressant. Or, si le sens de l'œuvre passée échappe même parfois en partie à l'auteure quelques années plus tard, comment prétendre qu'il puisse être intelligible pour le lecteur? Cette réflexion se déploie à travers les enjeux plus formels de ce texte

complexe – fragmentaire, peu mis en contexte, transgénérique, plurimédiatique, non chronologique et sans unité évidente –, et il semble que le but soit d'enrichir les interprétations du texte plutôt que d'en donner une intelligibilité « autre ».

Une particularité narrative qui manifeste l'inclination à raconter malgré l'observation de l'ambiguïté des récits découle de la manière qu'ont les narratrices de Turcotte de mentionner leurs incertitudes et leurs inquiétudes quant à la réception de leurs récits. Pour cette raison, elles avancent dans une énonciation intime qui tente de se limiter au temps présent, même lorsqu'elles abordent l'avenir ou le passé. Par rapport à ces deux autres temporalités, ce qui importe est qu'elles rendent le présent fragile et le geste de raconter précaire. À titre d'exemple, dans *Autobiographie de l'esprit*, dès que l'auteure fait un retour sur le passé, elle retombe rapidement au présent ou dans un passé plus proche, aspect typique du genre diaristique adopté. Dans cet extrait, l'auteure se confie sur une expérience à Paris, qui lui en rappelle une en Suisse :

je refais le trajet d'un autre voyage. Je repasse par le musée de l'art brut à Lausanne, ma petite valise à images se remplissant d'animaux, d'objets fous, de visages angoissants. Je revois mon chagrin perdu au milieu du lac Léman. Comme les choses se décousent et se recousent de manière étonnante parfois. Le fil du deuil m'attache maintenant à ce tableau de Dubuffet. Je me suis sauvée pour vivre. Pour que ce que j'ignorais alors, assoiffée de beauté devant le grand lac, soit dit en silence. Et voici que je marche dans une autre ville avec les mêmes images (*ibid.* : 136-137).

L'écriture permet de revivre comme un présent ces expériences, qui ne sont pas non plus écrites au passé dans cette entrée du carnet de voyage. Entrelaçant ces passages et ces images puisées ou remémorées à Paris, elle se demande ceci : « Les mots viendront-ils ? » (*ibid.* : 139) Cet horizon futur suggéré sera ramené à un présent dans lequel quelqu'un s'en préoccupe : « Ce sera plus tard. La jeune femme a entamé une première bouteille de vin. Une musique sort par la fenêtre [...]. Je prends le son en photo. Ensuite, je vais au-dehors pour la millième fois » (*id.*). Si elle énumère ces gestes au présent, le fait de les consigner dans un journal implique évidemment qu'ils ont eu lieu. Le retour à un présent énonciatif accentue une relation éthique entre l'écrivaine et son lecteur, lecteur ainsi interpellé dans cette relation. Cette temporalité dessine une narratrice intranquille qui se questionne sans cesse sur

l'énonciation et cherche à ne pas la fixer, déterrante même ce qui a été raconté trente ans plus tôt pour en faire l'arrière-fond indéterminé, quoique présent, du récit d'aujourd'hui.

Quelle autorité pour le narrateur intranquille?

Le chapitre 5 de la thèse illustre comment les narratrices de Turcotte participent à l'intranquillité narrative, posture identifiable chez l'auteure également, qui se lit non seulement dans ses œuvres, voire dans ses critiques, mais qui s'explique aussi dans les entretiens. Cette intranquillité narrative relève surtout d'une perméabilité de l'imaginaire à la rencontre d'autrui. Autrement dit, l'imaginaire personnel touche à des imaginaires collectifs toujours mouvants, imprégnés les uns des autres, qui ne donnent jamais une image stable de ce qu'ils sont, un peu comme le conçoit Castoriadis (1975) dans un horizon sociopolitique. Or, ce côté plurauctorial de l'imaginaire social apparaît comme si les narratrices de Turcotte demeuraient conscientes de prendre part à un imaginaire collectif. À propos de la multiplication des autorités narratives, ont été mentionnées les nombreuses références littéraires dans *Le bruit des choses vivantes*, intégrées dans l'espace quotidien d'Albanie et infiltrant sa narration. Il en va ainsi également du cahier de rêves, que coécrivent Albanie et Maria en prenant appui sur des énonciations diverses provenant d'autres sources : des images publicitaires, des citations, des dessins, des photographies, etc. Rappelons-nous combien *Autobiographie de l'esprit* est composée des œuvres des autres et expose une auctorialité plurielle, notamment celle des installations muséales.

La démarche plurauctoriale de Turcotte se manifeste aussi très clairement dans les péritextes. Le plus éclairant est celui produit dans un colloque qui posait la question « Où la création résiste-t-elle? » (Sorbonne Nouvelle, 3 mars 2015). Turcotte présentait une communication, « Supplément au *Parfum de la tubéreuse* d'Élise Turcotte », en duo avec Kateri Lemmens, chercheuse et critique. Cette présentation, publiée en ligne sur le site

*Chambre claire : l'essai en question*²³, précède en réalité la parution du *Parfum de la tubéreuse* qu'avait pu lire Kateri Lemmens en première ligne. L'auteure et sa lectrice approfondissent la démarche auctoriale et l'univers fictionnel créé en regard du « Printemps érable » québécois, réfléchissant à la place de la littérature dans ce contexte social mouvementé. Rare prise de position politique claire d'Élise Turcotte, celle-ci se manifeste surtout par le biais de l'œuvre, dont les étapes de création sont esquissées. La première des trois parties de l'article, « Du Printemps érable à l'architecture d'une résistance », est écrite par Turcotte, qui met en relation étroite les événements de 2012 et ses effets sur son acte créateur. Le lecteur apprend qu'alors qu'elle prenait la rue et constatait le détournement du langage au profit des discours politiques, elle s'est « trouvée dans l'impossibilité de continuer [ses] projets d'écriture » (Turcotte et Lemmens, 2015). Ce qu'elle a créé à ce moment était plus transitif, notamment une lettre écrite au premier ministre et diffusée dans *Le Devoir*, puis partagée dans les médias sociaux.

Cette lettre demeure un acte de création puisque l'auteure avoue ne pas chercher à atteindre un destinataire concret (le premier ministre), qu'elle sait indifférent aux écrivains. Elle détourne ainsi le genre épistolaire pour s'adresser aux concitoyens sur un sujet éminemment politique : « *Je vous écris cette lettre, sachant par avance que la parole d'un écrivain ne vous intéresse pas, que vous ne la lirez pas puisqu'elle n'a et n'aura jamais aucune incidence sur la vie économique de votre pays* » (*id.*). Turcotte y aborde l'effet concret que peut avoir le langage et son usage dans l'espace social, incidence qu'elle considère plus importante encore que les gestes perceptibles : « *vous et vos ministres pratiquez depuis des mois un détournement du sens des mots qui fait mal. Plus mal que tout ce que des policiers armés de matraques peuvent faire à une jeunesse qui se tient debout. Je dis une jeunesse, mais je ne parle pas d'âge; je parle d'engagement, de lucidité profonde, d'espoir en l'avenir de ceux qui nous remplaceront* » (*id.*). Associant le premier ministre à

²³ Le site Internet et une description plus exhaustive du projet sont accessibles à cette adresse : <http://chambreclaire.org> (consulté le 19 janvier 2019).

un maître de la manipulation du langage, le prestige du titre se retourne contre lui puisque cette maîtrise est identifiée à son assujettissement aux forces sociales :

Des glissements de sens se sont lentement opérés. Par exemple, il y a longtemps que le bien culturel est devenu un produit [...]. C'est ainsi, par la déperdition du sens précis des mots, par une sorte d'accoutumance à ces trafics insidieux du vocabulaire, que la confusion peut venir à régner (*id.*).

Plutôt que de maîtriser le discours politique, ce dernier est dépossédé de son autorité énonciative n'étant que partie prenante d'une génération confuse par l'insertion d'un vocabulaire néo-libéral dans toutes les autres sphères de la société. Les narrations politiques y seraient engluées, étant prisonnières d'un manque de maîtrise des conditions leur ayant permis de dominer ainsi. Ultimement, le lecteur comprend pourquoi l'écrivaine ne sait plus écrire : elle a perdu sa conviction en quelque chose qui serait partageable par les mots et en sa vision des décalages interprétatifs comme des sources d'apprentissage et d'enrichissement. Il ne reste alors que l'incompréhensible, l'inaudible et l'absurde. Elle confie : « *j'ai eu peur de vivre désormais dans un roman de science-fiction où plus personne ne parle la même langue. Jusqu'à votre ministre de la Culture qui a démontré plusieurs fois à quel point elle aussi ignore le poids des mots "violence" et "intimidation"* » (*id.*). Turcotte termine sur une note d'espoir qui vient du constat qu'elle n'est pas seule avec son sentiment d'impuissance paralysant, celui-ci étant partagé par ses amis artistes.

Cependant, Turcotte précise dans son témoignage que son retour à l'écriture a été facilité par le fait qu'en revenant au projet du *Parfum de la tubéreuse*, elle a constaté qu'il entraînait en ligne directe avec le contexte sociopolitique qu'elle venait de traverser. Elle y aborde le thème de l'enseignement supérieur et met en scène des personnages morts à qui la narratrice devait continuer d'enseigner la littérature, à partir d'un seul livre récalcitrant. L'ambiance politique tendue s'est montrée plus incrustée dans son imaginaire intime que ce qu'elle pouvait imaginer, les événements de 2012 lui donnant même une matière pour rendre cet univers symbolique et onirique mieux partageable avec les lecteurs : « Ce qui me frappe maintenant, c'est que j'avais créé – bien avant le printemps 2012 – un espace où ce sont des morts, des fantômes, qui révolutionnent le réel avec leur vision de la littérature, de la révolte et de l'enseignement. Si cette vision a été ensuite grandement imprégnée de la crise sociale

qui a eu lieu [...] – mon roman était déjà en un sens anticipatoire » (*id.*). Si le lieu idéal d'enseignement créé prend la forme d'un purgatoire irréaliste, c'est en grande partie en raison d'une situation sociale peu accueillante pour ces questionnements sur l'enseignement et la culture. D'ailleurs, inspirée du *Vrai lieu* d'Ernaux qu'elle cite, Turcotte explique ses choix d'un lieu imaginaire et d'une narration éclatée qui permettent de « faire voir autrement », fonction attribuée à la littérature par l'auteure française. Turcotte expose ensuite sa démarche, qui entre en écho avec l'actualité, et montre que l'imaginaire circule du réel à la fiction et vice versa, imaginaire dont l'écrivain gagne à s'emparer. C'est ce qu'elle accomplit en s'ouvrant à d'autres créateurs (Annie Ernaux, Annie Le Brun, Can Xue, etc.) et à d'autres horizons aussi riches pour continuer les réflexions entamées lors de la crise sociale.

Le fait de se confier sur cette œuvre dans une conférence à plusieurs voix avant même sa parution illustre la logique pluriautoriale de Turcotte. La deuxième partie de l'intervention est prise en charge par Kateri Lemmens qui s'interroge à partir de sa lecture :

Mais écrire et résister? Est-ce encore seulement possible? Comment écrire et échapper sans tomber dans les pièges de l'engagement (manichéisme, naïveté, prises de partis idéologiques) qui minent la force, la justesse de la fiction ou de la poésie – ses nuances, ses contre-jours, ses jeux d'ombres et de lumières? Et tout aussi fort, comment échapper au désarroi de l'impuissance? (*id.*)

Lemmens prend position en mentionnant les limites visibles et évidentes de l'écrivain comme acteur social tout en instaurant l'affirmation de sa nécessité. Sa réponse au « comment s'engager par l'écriture? » fait écho aux propos de Turcotte d'une manière plus théorisée, quoique toujours imagée : « En montrant que la parole n'est pas figée, que l'ordre des discours n'est pas l'exosquelette de la pensée, que l'imagination n'est pas une chose réglée d'avance, soudée d'avance, la création poétique fissure la pensée et la langue de l'intérieur » (*id.*). Lemmens, elle-même professeure, se sent interpellée par la relation s'instaurant entre l'enseignante mise en scène et ses étudiants, relation incertaine et déroutante d'un côté comme de l'autre. L'enseignante en est la médiatrice, sans pour autant imposer des modalités fixes. La connaissance acquise est plutôt celle d'une expérience continue, d'un lâcher-prise par l'acceptation d'une interrelation spontanée qui enrichit chacun et que Lemmens associe à l'expérience déroutante de la mort : « c'est à la mort et à la solitude que reconduit, en tout

dernier lieu, *Le parfum de la tubéreuse*. Ce que *transmet* Irène, bien plus qu'elle ne l'enseigne à ses étudiants, eux aussi revenants, c'est la découverte d'une voyance foncièrement poétique. Ce vers quoi elle les emmène, c'est bel et bien le recouvrement de l'image de leur mort propre » (*id.*). À ces individus prisonniers de leur solitude, l'enseignante apprend une gestuelle partagée : la réappropriation de récits diversifiés, fondateurs du récit de soi.

Finalement, une conception transauctoriale de l'autorité narrative se dégage des œuvres et des commentaires sur elles. La troisième partie de l'article éclaire cette idée à travers des extraits des cahiers d'écriture. S'y trouvent des citations d'écrivains ou de philosophes qui aident à penser le monde fictif, des croquis reproduits comme celui du *panopticon* imaginé comme architecture du bunker, des analogies à investir, etc. Plus encore que des citations, ces multiples références s'intègrent à la parole de l'écrivaine. Il est même souvent difficile d'identifier ce qui provient d'elle ou d'ailleurs. Or, par la publication de ces cahiers, un peu comme le fait Ernaux, Turcotte se positionne clairement dans une perspective transauctoriale, se dégageant d'une position autoritaire sur sa production narrative et dévoilant les marques invisibles et durables du littéraire, pouvoir que la crise de 2012 lui a rappelé.

Le récit : réitération de la présence et fuite du modèle

Le récit figure aussi dans les œuvres de Turcotte comme un processus inachevé, ce qui constitue sa force puisqu'il reste toujours ajustable. S'élabore dès lors un retour continu du récit au présent de sa production. Ce présent n'est toutefois pas un présent naïf et sans historicité puisqu'il reste sensible aux souvenirs qui le constituent ou aux désirs qu'il crée, deux modalités relevant du passé comme de l'avenir. C'est plutôt le caractère fuyant du présent que mettent en scène les narratrices de Turcotte. Or, derrière l'idée de cerner et d'exposer dans le temps durable du récit des moments de vie fugaces se trouve l'abandon du désir de raconter l'histoire ou une histoire totalisante. Cette exposition d'un récit qui est simplement là et qui se réalise sans égards pour les stéréotypes de sa conceptualisation m'apparaît caractéristique d'un ensemble d'écrivains contemporains qui, depuis les années 1990, produisent des récits qui refusent de marquer nettement ce qui relève de l'ordre de l'œuvre littéraire exceptionnelle ou distinguée. Ils se gardent de plus en plus de le faire puisqu'ils y perçoivent maintenant des actes de domination symbolique ayant de réels

impacts dans l'organisation sociale, que ce soit pour les groupes non représentés ou représentés de manière stéréotypée dans les œuvres. Or, les instigateurs de ces récits savent que dès qu'ils formulent un récit, ils participent sans le vouloir à marquer les contours de ce qui se conçoit comme tel. Pour éviter cette réduction potentielle du concept à leur propre pratique, les récits valorisés dans le monde textuel s'inscrivent dans un processus narratif continu dont l'objet ne peut être normalisé à grande échelle puisqu'il reste inachevé en partie. Ce type de récit idéal dans les œuvres de Turcotte ressemble à celui qu'elle pratique.

Dans les œuvres de l'auteure, le geste qui exige la prudence est surtout celui de la répétition de certains schèmes narratifs ou conceptuels, susceptibles d'imposer un entendement dominant de ce qui est narrable. Dans *Autobiographie de l'esprit*, il y a toujours une fragmentation et une dispersion des types de discours afin de ne pas produire un récit autobiographique linéaire, totalisant et résumable. Dans *L'île de la Merci*, les récits dramatiques d'enlèvements et d'agressions de jeunes femmes, d'une en particulier qui semble obséder la protagoniste, sont représentés par des coupures de journaux qu'elle collectionne en cachette, mais qui ne participent pas directement à la trame principale du récit. Cette archivistique quotidienne des tragédies féminines lues comme des faits divers semble d'ailleurs alimenter l'imaginaire des années 1990 au Québec. Le même type de démarche se retrouve par exemple dans *Un livre sur Mélanie Cabay* (Blais, 2018), œuvre plus récente qui illustre pourtant de manière semblable les féminicides québécois de ces mêmes années. Dans ce récit d'enquête, François Blais présente sa collection d'extraits de presse documentant les femmes enlevées, disparues et retrouvées dans les dernières années au Québec. Comme la protagoniste de *L'île de la Merci* qui ne semble pas savoir quoi faire de sa collection, le narrateur ne s'autorise pas à écrire la biographie de Mélanie Cabay, inconnue dans son ensemble de toute façon. Il choisit plutôt d'énumérer les cas d'enlèvement pour faire comprendre derrière cette performance l'ampleur et l'étendue du drame, en l'opposant à la naïveté adolescente qui l'accompagne paradoxalement à travers des bribes de récits autobiographiques de son adolescence non inquiète et paisible dans ces années. Encore une fois, le manque d'intelligibilité de ce qui paraît sous une forme pourtant autoritaire dans la presse écrite est dû à l'isolement que le récit journalistique fait de chaque fait divers, comme s'il ne participait pas à un grand mouvement d'ensemble, à un plus grand récit. Or,

le récit individuel devient collectif au moment où sa répétition incessante se produit. Collectionner les coupures de journaux racontant ces drames humains signifie plus largement que ceux-ci ne sont justement pas des faits divers, mais bien des phénomènes sociaux. Dans la répétition, un récit global émerge même lorsqu'il n'a pas été formulé ainsi, récit global que les auteurs semblent éviter de raconter directement, le laissant être décodé.

De surcroît, les figures du récit littéraire dans les œuvres de Turcotte ne sont pas excusées d'une exigence de prudence quant aux schèmes d'intellection du narrable qu'ils participent aussi à construire. À ce propos, les deux personnages les plus littéraires du *Parfum de la tubéreuse* – la professeure de littérature, Irène, ainsi que son étudiante la plus attentive, Lydie – retardent, toutes les deux, le moment de rendre perceptible pour autrui le texte symbolisant leur mort. L'enseignante ne donne jamais à entendre le sien aux étudiants. Se manifeste alors une éthique chez elle, qui n'impose pas à la conscience d'autrui un récit qui pourrait devenir modèle et qui, par sa répétition par les étudiants, deviendrait un type immuable et réducteur pour l'expression de soi. De là vient la frustration d'Irène devant la paresse intellectuelle de sa collègue, Théa, qui enseigne les mêmes œuvres chaque année, les érigeant ainsi en modèles fixes d'une littérature que la protagoniste voudrait plus vivante. Dans les œuvres de Turcotte en général, la hiérarchisation des récits n'est pas complètement évacuée, puisque le récit littéraire reste fortement valorisé. Pourtant, cette valorisation n'est pas présentée sous la forme d'un discours, étant plutôt performée dans l'univers textuel.

En regard de ce rapport aux modèles du récit dans les œuvres de Turcotte, j'ai moins abordé la question du genre littéraire dans le cadre de la thèse, mais les propos de Laforest mentionnés plus tôt montrent que le mélange des formes et des genres littéraires fonde, chez Turcotte, une pratique narrative qui tient tête aux modèles. Il en va de même avec le nombre de genres qu'elle investit. La répétition des mêmes sujets, traités sous des formes génériques différentes, semble être une réponse éthique de l'auteure qui répond à celle observée dans l'analyse figurale des œuvres du corpus restreint : plutôt que d'imposer un modèle, elle en multiplie les possibilités. Il faut toutefois admettre que ce jeu de déplacement trouve sa limite là où l'énonciateur ne peut plus raconter, ce que thématisent les récits *post mortem* qu'imagine Turcotte dans *Le parfum de la tubéreuse*. La question du « comment

transmettre » dans cette condition vulnérable et éphémère de l'humain mortel surgit à une époque que Martine-Emmanuelle Lapointe (2008) associe à un « syndrome de la fin » dans l'imaginaire littéraire, du moins pour le cas québécois étudié, notamment chez Turcotte, Nelly Arcan et Stéfani Meunier. Cet imaginaire se soucie de ce qui est fait avec ce qui disparaît. À propos de Turcotte, elle remarque que *Pourquoi faire une maison avec ses morts* interroge « l'absence d'espace réservé aux défunts dans le monde contemporain » (Lapointe, 2008 : 145), amenant la narratrice à réfléchir à la transmission : « Comment transmettre lorsque l'avenir même est en voie d'oblitération, lorsque le seul horizon offert aux héritiers ne se présente que sous la forme d'une vague promesse? » (*id.*) Or, aucune réponse claire n'est fournie dans les œuvres de Turcotte, à l'exception du geste même de raconter et de créer des narrations signifiantes dans un présent qui continue de participer à la déconstruction, la construction et la reconstruction, jusqu'à ce que la fin arrive. Cette fin inévitable devient le moteur du récit plutôt que son empêchement. Dans *Le bruit des choses vivantes*, par exemple, l'idée pour Albanie de voir Maria grandir sans avoir trouvé le moyen de lui raconter leur histoire commune crée assez d'anxiété chez la mère pour que celle-ci trouve le moyen de raconter à partir du cahier de rêves. La conscience du temps qui s'écoule motive les énonciateurs à surpasser l'anxiété en racontant, même si leur narration demeure intranquille.

L'intranquillité narrative : moteur et exigence d'écriture

L'intranquillité narrative idéalisée dans l'œuvre reflète en partie celle de l'auteure, plus visible dans *Autobiographie de l'esprit* qui brode aux histoires existantes et déjà publiées des contours voués à l'enrichissement ou aux déplacements interprétatifs, tout en ébauchant ce qui se construit encore et qui habite l'auteure sans avoir trouvé de forme ou d'histoire concrètes où se déployer. Dans le même ordre d'idées, Pierre Nepveu (1995) conçoit le chaos s'installant dans la maison du *Bruit des choses vivantes* comme un état à partir duquel créer du sens, au jour le jour. D'ailleurs, Nepveu ne considère pas l'intrusion des images médiatiques dans la maison comme des violences – même s'il a été vu qu'elles paralysent d'abord Albanie dans le récit de son histoire –, mais comme des éléments dont les personnages deviennent témoins, se liant à eux et se laissant imprégnés par eux lorsqu'ils se les réapproprient. Nepveu rapporte ce jeu au décentrement de la littérature québécoise des années 1980-1990, où l'idée d'une identité fixe liée à celle du territoire – ici la

maison – serait dépassée par celle d’un territoire plus intérieur, mixte et poreux aux diverses influences. Pour Nepveu, « [l]e roman d’Élise Turcotte n’est pas davantage porté sur les jeux postmodernes qu’a étudiés une Janet Paterson : pas d’autoréférence ici, aucun jeu sur la pluralité des voix narratives » (1995 : 46). Même s’il a en partie raison, je dirais que les voix narratives restent plurielles puisque le statut de témoin de la narratrice problématise justement sa vulnérabilité en ce que sa propre voix se laisse imprégner par celles qui l’entourent. C’est en prenant conscience de cette voix plurielle en elle qu’elle tente de moduler son propre récit de peur d’influencer à outrance la voix en construction de son enfant, des plus vulnérables. Le récit idéal représenté, ce récit-collage-collectif produit par Maria et Albanie, renvoie de manière autoréférentielle à la construction même du roman. J’ai mentionné dans l’introduction que l’œuvre provient de la thèse de Turcotte, accompagnée d’un journal d’écriture où se trouvent des citations de sa fille retranscrites dans le roman.

Le bruit des choses vivantes peut-il pour autant être classé dans la catégorie des romans postmodernes? Sans entrer trop en détails dans ce débat, je préciserais que Nepveu n’est pas le seul lecteur de Turcotte à avoir souligné sa sortie d’une tendance plus formaliste et une sorte de retour au récit. François Ouellet (1993) l’a aussi rattachée à une nouvelle génération d’écrivaines qui n’auraient plus, à partir des années 1990, les inquiétudes formalistes des auteures féministes qui les précédaient, considérées dans la mouvance d’une esthétique postmoderne. Cette nouvelle génération travaillerait la question de l’identité et de l’altérité de manière plus transitive, par une écriture qui, « sensible et audacieuse, est détachée des préoccupations formalistes du groupe féministe » (Ouellet, 1993 : 49). Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik hésitent aussi à insérer l’auteure dans le courant minimaliste fortement imprégné d’un travail de la forme au-delà de l’intrigue. Elles reconnaissent dans *Le bruit des choses vivantes* certains traits associés à ce que Frances Fortier et Andrée Mercier (2004) désignent comme un minimalisme narratif, fondé surtout sur un déploiement minimal de la narrativité traditionnelle, centrée davantage sur l’enchaînement causal et l’action, pour adopter une logique des sensibilités s’appuyant sur une vision personnelle du monde guidant le déroulement plutôt décousu d’une histoire (Huglo et Leppik, 2010 : 29). Huglo et Leppik remarquent que l’auteure travaille pour créer cet effet de simplicité, qui camoufle des enjeux plus complexes (*id.*). La narratrice déconstruit bien l’idée d’intrigue en ne mettant ni début

ni fin à son histoire, mais plusieurs intrigues faciles à suivre s’y développent tout de même. Dans un article portant plus précisément sur *Le bruit des choses vivantes*, Huglo nuance son association aux écrits minimalistes et métaféministes plus intimes des années 1980 (2009 : 100), soulignant que le « mode mineur » relèverait aussi d’un rapport au social. Prenant l’écriture « plate » d’Ernaux à titre d’exemple, elle soutient que le travail formel reste souvent le point de départ de la subjectivité narrative, subjectivité aussi faite de contraintes appartenant et participant à la sphère collective.

Enfin, ce refus postmoderne du récit autoritaire passe souvent par la déconstruction et l’éclatement formel par l’idée d’un détournement de l’engagement au profit de jeux ludiques ou d’un repli dans la perspective intime. Or, même ces récits participent à un grand récit qui schématise, malgré lui, une conception globale du monde, de certaines thématiques ou de l’histoire. Devant ce constat, Turcotte montre chaque figure de récit comme une pratique dynamique jamais fermée puisque pluriautoriale ou transautoriale et mise en relation avec les énonciateurs. Ses récits se conçoivent aussi lorsqu’elle emploie l’intertextualité et l’intermédialité, se distanciant ainsi de la construction imaginaire qu’elle produit et empêchant de les considérer de manière fermée et définitive, ce qu’illustre exemplairement l’intra-intertextualité d’*Autobiographie de l’esprit*. De plus, la schématisation temporelle de chaque récit se déploie à partir du nœud modal que constitue l’instant énonciatif, ancré dans un présent toujours répété, ce qui permet à l’auteure de refuser la modélisation définitive du récit et suggère que ses schèmes réitérés construisent en réalité un imaginaire par lequel jauger sa valeur et son intelligibilité.

Ken Bugul ou la vulnérabilité comme conscience exacerbée du destinataire imaginé

En ce qui concerne Ken Bugul, sa trajectoire auctoriale montre un déplacement évident des genres investis allant de l’autobiographie à l’autofiction, pour se terminer par des fictions à vagues échos autobiographiques. À ce sujet, mon mémoire de maîtrise suggère la manifestation de plus en plus évidente d’une personnalité d’écrivaine, mise de l’avant par Bugul au-delà des autres postures auxquelles elle est associée : féministe, écrivaine engagée, intellectuelle, migrante, noire, Africaine, militante, etc. Chaque étiquette est montrée dans l’œuvre comme un stéréotype avec lequel il est dangereux de s’acoquiner et l’activité créative

de l'écrivaine se présente comme l'un des meilleurs moyens pour ne pas figer les chapeaux qu'elle prend tour à tour. Même si plusieurs sujets liés à l'engagement littéraire se retrouvent dans ses œuvres, le geste même de raconter est davantage mis en scène et exposé au lecteur, mettant de l'avant non plus des sujets (racisme, discriminations, postcolonialisme, problèmes familiaux, féminisme, âgisme, intégrisme religieux), mais plutôt la question de savoir comment aborder ces sujets afin de ne pas figer à son tour des représentations mises à mal dans les romans parce qu'elles sont encrassées dans des traditions.

Il n'est donc pas question de se faire porte-parole d'une collectivité pour Bugul. Quant au rôle attribué précisément aux œuvres littéraires, celles européennes lues à l'école française sont montrées dans *Le baobab fou* comme sources d'illusions causant une grande souffrance à la femme qui découvre en réalité une liberté bien différente de celle conceptualisée dans les œuvres lues et idéalisées dans l'enfance. J'ai évoqué que l'histoire des femmes lue par la narratrice de *Riwan ou le chemin de sable* semble gênante et déconnectée de son histoire personnelle et inapte à lui offrir la liberté qu'elle recherche. Les œuvres qui apparaissent dans *Cacophonie* occupent, quant à elles, un statut d'objet parmi d'autres contenus dans la maison-musée, objets qui disent les appartenances diversifiées du personnage et ce à quoi elle s'est attachée en les conservant. Pourtant, ces œuvres ne semblent pas plus importantes que le reste de l'environnement de Sali, ce dont témoigne par exemple la scène où elle délaisse le *Discours sur le colonialisme* de Césaire (1950), distraite par un cafard.

Toutefois, dans cet épisode du cafard, l'œuvre littéraire marque la manière qu'a la narratrice de raconter l'histoire de Sali. La poursuite de l'insecte dans *Cacophonie* met en scène l'humanisation de la blatte, laquelle répond à la réflexion de Césaire sur la déshumanisation du colonisé qui permet l'indifférence politique des guerres qui l'anéantissent par rapport à la sensibilité des colonisateurs quant à l'histoire de leurs propres guerres. Le lien n'est pas établi comme tel dans le texte, mais le lecteur qui aura lu Césaire le devinera, tout comme il pourrait rapprocher la construction narrative et la thématique du roman de *La métamorphose* de Kafka (1938). Ce roman met aussi en scène un cafard dans un scénario irréaliste et absurde, quoiqu'empreint de questionnements existentiels. Le jeune protagoniste métamorphosé en blatte se voit évidemment repoussé par sa famille qui ne sait

plus reconnaître en lui la part humaine, alors que le personnage de Sali se voit rejeté par sa famille depuis que son statut de coépouse s'est transformé en celui d'unique héritière lors de la mort de son époux. La rumeur sociale est la seule voix dont dispose le lecteur pour tenter de comprendre plus fondamentalement ce rejet, tandis que la narratrice reste enfermée dans la conscience du personnage qui entend tout sans savoir exprimer ou expliquer sa situation nouvelle, tout comme le personnage de Kafka. Bref, les œuvres qui apparaissent en filigrane chez Bugul sont surtout mobilisées pour des questionnements qu'elles génèrent chez les lecteurs. Elles servent de modèles aussi aux narratrices qui tentent de raconter des histoires pour réfléchir à certains enjeux, sans toutefois s'engager dans un discours clair et précis.

L'auteure se prête davantage au discours dans les entretiens, même s'ils sont constamment ramenés à l'œuvre. À ce sujet, la progression de son positionnement sur le rôle social de l'écrivain dévoile toujours l'importance qu'elle attribue au témoignage et à l'expression d'un imaginaire singulier, conçus comme des actes subversifs formant un engagement d'ordre collectif. Dans un entretien accordé en 1985 à Bernard Magnier, Bugul mentionne le rôle plutôt thérapeutique de l'écriture du *Baobab fou*, roman créé sans savoir qu'il serait ensuite publié : « Je n'avais pas l'intention d'écrire un livre, mais de me prendre à témoin d'un vécu, le sortir de moi, l'avoir en face de moi, sur du papier et ça me dégageait » (Magnier, 1985 : 151). Un peu plus loin, elle affirme raconter sur papier ce qu'elle ne peut pas exprimer dans l'espace social, fait de censures et de jugements. Elle avance « que l'inexprimé est plus important que ce qui est exprimé » (*ibid.* : 152), chargeant l'autobiographie de rendre tangibles des réalités autrement invisibles et inaudibles. Elle perçoit ainsi la publication comme un acte d'exhibition courageux. Plus récemment, dans un entretien accordé à Dieng (2011), elle se traitait positivement d'exhibitionniste :

je rêvais de vivre dans une maison en verre pour que les gens de l'extérieur voient comment je vis. Même nue sous la douche. C'était toujours mon rêve. C'est en prenant de l'âge que je vois que mes chairs retombent, je dis : « Ce n'est pas possible! Ce n'est pas esthétique ». Parce que j'ai toujours le sens du beau (Dieng, 2011 : en ligne).

Cette transition entre la conception thérapeutique de l'écriture vers celle de l'écriture comme activité sociale apparaît de manière significative lors de l'écriture de son premier roman de fiction, *La Folie ou la Mort* (2001). Pourtant, le discours plus directement engagé des

entretiens concerne surtout ses réflexions sur *Riwan ou le chemin de sable* à cette époque. Elle confie par exemple à Boniface Mongo-Mboussa : « J'ai écrit ce roman pour montrer que les intellectuels n'ont pas l'apanage des grands thèmes de la vie : Liberté, Révolution, Renoncement... » (2000 : 106) Prise de position claire en faveur de l'intervention des littéraires dans le social contre celle des intellectuels, le personnage autobiographique occupe pourtant une position d'intellectuelle amenée progressivement à l'écriture.

L'auteure semble longtemps hésiter sur le statut social de son écriture et sa première fiction lui permet de mieux articuler sa position d'intellectuelle autour de celle de créatrice. De fait, elle répète ne pas se faire porte-parole d'idées ou de groupes sociaux et ne pas considérer écrire des œuvres féministes ou engagées sur la situation postcoloniale. À Carine Bourget et Irène Assiba D'Almeida (2003) qui évoquent le caractère discursif des digressions observées dans *Riwan ou le chemin de sable* – digressions qui s'adressent directement au lecteur et qui font déroger l'histoire pour poser des questions politiques et sociales plus vastes –, Bugul entend qu'il s'agit plutôt d'inscrire le récit dans une tradition africaine qui se rapporte davantage à l'énonciation qu'aux thématiques énoncées : « On parle d'un sujet bien précis mais on va toujours faire des digressions pour revenir au sujet » (*ibid.* : 353). Elle précise ensuite que, dans son enfance, ce sont les digressions qui permettaient de dire ce qui lui importait le plus personnellement. L'auteure refuse donc d'associer ces digressions à des discours sociaux et politiques énoncés en tant que porte-parole, les ramenant plutôt à une zone d'expression plus intime et émotive. Lorsque Bourget et d'Almeida lui demandent d'expliquer ses critiques formulées aux féministes, Bugul manœuvre en ramenant à soi-même cette critique plutôt qu'au niveau social : « je me remets en filigrane en "féministe", et cette féministe-là, c'est moi » (*ibid.* : 355). Elle rappelle toutefois aux interlocutrices que la libération passe davantage par l'augmentation des possibilités de composer avec la réalité de chaque femme plutôt que par les grands combats collectifs. Finalement, je perçois les théories de l'agentivité sans pouvoir certifier que Bugul les connaît.

Dans cet entretien, l'auteure formule très clairement son souci grandissant pour le travail de la forme, qui est son moyen d'intervention sociale au-delà des discours. Sur l'évolution de son œuvre, elle avance avoir de plus en plus conscience de l'acte même

d'écriture, au profit d'une créativité plus manifeste. Dans un entretien accordé à Jeanne Garane (2003), portant davantage sur *Riwan ou le chemin de sable* que sur sa parution plus récente, la chercheuse lui demande ce qu'elle pense du statut de la femme en Islam d'un point de vue féministe et Bugul répond qu'elle se considère d'abord comme un « être-humain » avant de penser l'Islam en tant que femme. Plutôt que de répondre de manière claire et directe, elle se sert, comme dans ses œuvres, de la forme interrogative qui renvoie la question à son interlocutrice : « en tant que femme, on est féministe par essence, alors pourquoi revendiquer encore? » Les critiques peuvent évidemment être en désaccord avec cette affirmation, considérant que la condition de femme et l'identification au féminisme sont bien loin d'être équivalentes. Il reste intéressant de constater le détournement des réponses claires et précises pour recentrer les propos de l'entretien sur les questions de création. Garane renchérit en abordant la critique formulée par Amadou Kourouma sur sa valorisation de la polygamie à partir d'une posture privilégiée et extraordinaire d'intellectuelle. L'auteure rétorque que ce dernier ne devrait pas oublier que *Riwan ou le chemin de sable* est avant tout une œuvre de création qui mérite d'être lue ainsi, osant retourner à l'écrivain ses propres préjugés de lecture sur l'écriture féminine d'Afrique, du moins sur l'écriture autobiographique de Bugul. Elle lance d'ailleurs un clin d'œil aux milieux éditoriaux et à leur responsabilité quant aux représentations des réalités féminines lorsqu'elle confie avoir dû censurer une scène décrivant une relation sexuelle entre filles menant à la jouissance, censure effectuée notamment pour préserver l'honneur de ces femmes qui devaient préserver leur virginité avant le mariage (*ibid.* : 107). Sur ces préjugés des milieux littéraires africains francophones, elle pointe du doigt les acteurs africains, éditeurs aussi bien qu'écrivains, lorsqu'elle écrit dans *Notre librairie* :

Ne nous marginalisons pas par complexe de supériorité ou d'infériorité [...]. Que l'écrivain ait été colonisé, décolonisé, qu'il ait séjourné au goulag, ou ait subi un tout autre traumatisme ou crime tels que l'esclavage, l'holocauste, où que ce soit, cela revient au même. Écrire est un acte d'audace, d'engagement et de courage, donc de transgression. Ne marginalisons pas les auteurs africains et autres, pour les enfermer dans un ghetto tout noir, qu'eux non plus ne se marginalisent pas! (Bugul, 2000 : 3)

À Dieng, elle confie avoir été une lectrice endoctrinée cherchant le réel dans les œuvres, attitude qui l'a menée aux désillusions décrites dans *Le baobab fou* : « Je lisais beaucoup. De moi-même, je me suis aliénée » (Dieng, 2011). Elle ne s'oppose toutefois pas à la lecture ou

à l'instruction puisqu'elle se sent redevable de celles-ci : « J'avais fait le tour du monde. J'avais connu des choses fantastiques. Et c'est ça l'instruction, la lecture, la connaissance, le savoir, les expériences qui faisaient que je pouvais supporter tout ce qui m'arrivait. C'est pourquoi, il faut toujours avoir un bagage intellectuel » (*id.*). Quand elle répond sur sa vision de la littérature au Sénégal, le lecteur s'attendrait à ce qu'elle nomme des thèmes ou des auteurs importants, alors qu'elle se lance dans un discours politique :

Il faut que l'État, le ministère de la Culture relancent les maisons d'édition. Qu'on insuffle une nouvelle dynamique à la création. Qu'on soit plus exigeant. Que les gens écrivent des livres de qualité. Il y a de jeunes écrivains, mais l'environnement ne prête pas à la créativité. Les maisons d'édition sont toutes en faillite. Il paraît qu'aux Nouvelles éditions africaines, les gens n'étaient pas payés depuis 3 mois. L'édition est tuée. Il faut redynamiser le livre, redynamiser le secteur. Donner une place à la littérature. C'est très important! (*id.*)

Dix ans plus tôt, sa réponse était semblable : « en attendant l'émergence d'une critique littéraire professionnelle et responsable, les auteurs africains, à part quelques-uns, devraient commencer par se lire entre eux, faire des commentaires de livres lus, se rencontrer, discuter entre eux, au lieu de se prendre pour des superstars souvent incultes » (Bugul, 2000 : 5).

Bref, il devient évident que Ken Bugul s'engage sur le terrain politique à travers son statut d'auteure, voire de créatrice, avant tout autre statut dans lequel le lecteur ou la critique aurait parfois eu tendance à enfermer l'interprétation de son œuvre. Sont de plus en plus exhibés son statut d'écrivaine et la part de création et de fictionnalisation du réel. Certains engagements identifiables apparaissent tout de même, sans pourtant s'ériger en discours autoritaires. Les œuvres plus tardives, comme *Mes hommes à moi* et *Cacophonie*, mettent d'ailleurs en scène la valeur de la liberté créatrice que chérissent ses narratrices, lesquelles s'offusquent devant les jeux de parures et les rôles que tiennent les penseurs, intellectuels, philosophes et écrivains en enfermant justement leur liberté de penser ou de créer dans des structures où ils ne jouent plus que des rôles. Aux croisements du texte, de ses figures, de ses discours, du paratexte et de la trajectoire auctoriale se dessine une posture littéraire où prédomine la position d'auteure, associée non pas à un statut institutionnel, mais bien au remaniement incessant d'un paysage imaginaire par l'acte de création.

Dans l'ensemble des espaces textuels analysés, la problématisation de la responsabilité des figures d'énonciateurs quant aux récits qu'ils produisent tourne le plus souvent autour de l'acte communicationnel ne pouvant se passer des stéréotypes qu'ils reproduisent. La vulnérabilité des personnages d'énonciataires autant que ceux d'énonciateurs relève du fait qu'ils sont exposés à des récits stéréotypés qui forment le socle sur lequel s'appuyer pour formuler des récits « communicables » pour autrui, alors que ce socle s'avère souvent réducteur et incontournable. Par exemple, dans l'œuvre de Bugul, le corps exprime une histoire de soi projetée dans le social et participant à la conception de la normalité, sans que l'individu puisse y échapper, problématisant de fait la responsabilité des énonciateurs. En considérant les catégories de genre et de race mises en scène dans l'œuvre bugulienne, nul besoin d'expliquer longuement comment l'expression de soi est teintée par des catégories visibles et porteuses d'une longue histoire de violence symbolique liée à ce caractère visible. Bugul utilise toutefois ces schèmes d'intellection communs pour tromper le lecteur, le laissant le plus souvent interpréter des objets mis en scène comme indices d'une histoire à venir, histoire qui sera détournée ou qui ne viendra pas. Dans ce mouvement, le récit idéal dessiné par Bugul a aussi la capacité d'interpeller autrui, le plus souvent par la tromperie d'un lecteur qui devient suspicieux ou par les questionnements ouverts, engendrant l'ambiguïté narrative. Dans le procès de cette interrelation, Bugul accentue l'importance d'un retour incessant sur soi pour mieux réfléchir à la complexité du monde. C'est dire que la recherche identitaire qu'identifient la plupart des critiques de l'œuvre bugulienne ne sert pas à déterminer une identité stable du personnage autobiographique, étant plutôt menée dans une perspective d'intranquillité.

Comment raconter les socialités complexes : contester ou respecter?

Dans les œuvres de Bugul, les motifs du masque, du théâtre, du cinéma, du musée, des vêtements, de la fenêtre, du regard et du paraître tissent un réseau intra-intertextuel faisant de la catégorie du visible, voire plus largement du perceptible, une figure prégnante. Croisée à une autre figure dominante de l'œuvre, celle du récit de soi, le récit intime se présente comme un acte dangereux et courageux qui expose l'énonciateur à l'Autre et à la société, susceptibles de le laisser du côté de l'invisible, de l'inaudible ou de l'incompréhensible, d'où la récurrence du motif du cri, des nombreux monologues intérieurs, voire des dialogues

intérieurs, ainsi que des récits oniriques ou délirants. Ce qui contraint à la folie ou à la réclusion énonciative ressemble le plus souvent à un différend entre l'énonciateur, dont la logique d'expression se trouve incompréhensible ou inaccessible aux interlocuteurs, lesquels rendent ainsi indicibles certains sujets, certains modes énonciatifs et certaines histoires alors effacés d'un espace de perceptibilité sociale. Ce qui compte chez Bugul n'est pas ce qui est perçu en tant que tel, mais ce qui est perceptible en tant que potentialité, ne manquant pas de rappeler la réflexion de Turcotte dans *Le parfum de la tubéreuse*, où le parfum ne montre pas la personnalité autant qu'il la manifeste subtilement à autrui. Inscrire son récit dans une forme de perceptibilité sociale semble donc être la tâche ardue que s'attribue l'auteure.

Comme expliqué précédemment, la rumeur sociale, forme de récit hésitant entre la perceptibilité et l'imperceptibilité, imprègne *Riwan ou le chemin de sable*. Ce roman s'ouvre par des discours rapportés imprécis et impersonnels, situés vaguement :

Un lundi.

Jour de marché.

À Dianké.

Il était arrivé une chose extraordinaire dans la vie si réglée, si tranquille, si paisible, de la concession du Serigne de Daroulère (Bugul, 1999 : 9).

Plus loin, le lecteur retrouve l'impossibilité de connaître l'origine de l'histoire :

Il était impossible de savoir d'où avait surgi la parole :

– On dit que...

On a dit que... » (*id.*).

Le passage des temps de verbe du passé au présent, puis au passé composé, suggère que l'histoire ne peut que faire l'objet d'une reconstruction dans le temps présent. La rumeur sociale est ce qui se dit, ce qui s'entend, mais son objet est souvent une histoire indicible dans son ensemble : « la peur, la terrible peur de parler d'une chose qui devait être terrible et qui avait eu lieu chez le Serigne, le Grand Serigne, cette peur était très forte » (*id.*). Dans les premières pages, la narratrice évoque ainsi une histoire exposée à tous, mais qui, faute de témoin, conserve une part d'imperceptibilité. Les narratrices de Bugul cherchent à témoigner d'un au-delà du visible, en sondant les histoires qui se cachent derrière l'incommunicable,

soit celles qui ne peuvent pas se montrer, mais qui se manifestent toutefois dans l'imaginaire collectif en appelant la coopération interprétative.

Comment témoigner de ces socialités complexes et difficilement perceptibles reste une question centrale de *Riwan ou le chemin de sable*, question qui se comprend mieux en regard du concept wolof de *sutura* qui signifie à la fois discrétion, modestie, vie privée et protection (Mills, 2011). Selon Mills, il constitue un principe éthique participant à un système de castes où ceux régissant leurs comportements avec *sutura* se trouvent mieux intégrés, répondant à un idéal d'humanité refusé à ceux qui ne la respectent pas et qui se voient exclus, tombant alors dans une forme de mort sociale ou morale. La chercheuse explique que la *sutura* repose sur un système d'exposition visible des exclus. Elle note d'ailleurs le renforcement de cette dynamique par l'avènement des médias de masse dans les années 1990, notamment par des scandales donnant des visages concrets aux vies limites de ceux qui contreviennent à ce principe : les femmes voyous des Cheikhs sufis, les femmes de maison, les prostituées, les homosexuels et les transgenres. Par l'analyse de la figuration de ce principe au cinéma et dans le roman, Mills montre comment l'art conteste et participe à la *sutura*, sans jeter le concept avec sa critique. Naîtraient de nouveaux modes d'exposition depuis les années 1990 (*ibid.* : 1), allant non pas contre la *sutura*, mais cherchant à l'allier à des valeurs plus inclusives et humanistes (*ibid.* : 2), déprises des principes figés de sa hiérarchisation sociale et genrée. Dans *Riwan ou le chemin de sable*, la *sutura* s'impose plus aux femmes qu'aux hommes, celles-ci devant se vêtir humblement en se couvrant ou préserver leur virginité, forme de pudeur qu'expose pourtant le mari en affichant la tache de sang suivant la nuit de noces. Selon Mills, la *sutura* s'articule à la norme féminine de soumission à l'autorité masculine du père ou du mari, norme s'alliant au souci de visibilité : il faut montrer cette discrétion et cette réserve, d'où le paradoxe d'une invisibilisation qui, pour être reconnue, doit se rendre visible.

À l'instar de Mills, je situe l'engagement de Bugul dans un jeu dialectique entre une situation observée et ce qui peut se créer à partir d'elle, c'est-à-dire que Bugul évite de plaquer des théories à sa réflexion sur le renforcement des capacités des femmes dans l'institution polygamique. L'histoire se situe dans le contexte bien précis du mouridisme,

école de l'islam recentrée elle-même sur les réalités, les traditions et les interprétations de la religion par les croyants d'Afrique subsaharienne. Mills décrit dans son introduction ce mouvement établi au XIX^e siècle contre le mépris des cultures arabes envers les croyants et les pratiquants venant des cultures d'Afrique subsaharienne, perçus comme des « sous-croyants ». Il s'agissait dès lors, selon l'École de Cheik Amadou Bamba, d'adapter cette religion à une réalité plus locale et de la dépolitiser, la donnant à voir comme une éducation. Le but consistait à transformer l'être plutôt qu'à le rendre fidèle à des connaissances non incarnées, sortant ainsi d'une seule maîtrise des écrits, perçus comme des « récits-imposés », pour se consacrer à leurs incorporations possibles dans la sphère de l'action quotidienne et située (*ibid.* : 17-19). Par sa lecture de *Riwan ou le chemin de sable*, Mills entend montrer que, pour mieux saisir de l'intérieur le vécu et la perception même des femmes mourides, la *sutura* constitue une barrière infranchissable que l'imagination permet d'explorer par des hypothèses suggestives (*ibid.* : 14). En effet, le témoignage ou le concept d'archive sont étrangers dans ce système puisque les femmes suivent par honneur des principes de discrétion et de non-différenciation du groupe. Bugul le met en scène lorsque sa narratrice avoue de manière insistante qu'elle n'a pas été témoin de ce qu'elle raconte à propos de Rama. La description précise du mariage de la jeune fille perd toute sa crédibilité lorsque le lecteur réalise que la narratrice rentre au pays après ce mariage et épouse le Serigne une année plus tard. De plus, la narratrice ne se nomme jamais, comme par souci de pudeur et d'indistinction. D'ailleurs, elle ne partage pas l'espace privé et caché des femmes du Serigne, demeurant chez sa mère, à l'extérieur de la concession. Cette position atteste que ses descriptions de la cour des femmes sont aussi en partie imaginées.

Selon Mills, Bugul déplace la question des iniquités de genre dans l'institution polygamique en suivant la logique hiérarchique mouride (*id.*). Elle repense un mouridisme dynamique, fidèle à l'exigence d'adaptation qui l'a vu naître, et se demande surtout s'il est possible de choisir librement la non-résistance aux normes sociales qui nous entourent. La narratrice entend évidemment que l'enjeu se trouve dans le geste de consentement et dans les efforts déployés pour tenir la promesse d'un engagement pris avec soi et avec un ensemble social, ce qui rappelle la notion d'« identité-*ipse* » de Ricœur (1990), dans laquelle l'identité ne va pas de pair avec un noyau dur, mais se pense comme une forme d'engagement répété

d'un soi constitué d'un ensemble social qui l'imprègne et qu'il imprègne. Or, Mills remarque un attachement de la narratrice au mouridisme par rapport auquel elle maintient son engagement, alors qu'elle reste consciente d'une inégalité non consentie entre les possibilités offertes aux fidèles masculins et féminins, les femmes devant sans cesse réaffirmer leur fidélité par l'obéissance. Il reste que, pour la narratrice, se marier au Serigne la libère du néocolonialisme occidental et lui permet de rejoindre une partie rejetée d'elle-même.

Mills repère comme différence majeure entre les sujets féminin et masculin le fait qu'en se remettant au Serigne, l'homme connaît une mort politique, comme le lecteur le constate avec Riwan qui se voit rebaptisé au début du roman. Or, ce dernier peut devenir Serigne s'il suit exemplairement les enseignements du maître spirituel. C'est ce que suggère la fin du roman par la reprise potentielle de la concession par Riwan lors de la mort du Serigne. Or, est-il possible pour une femme de se soumettre au Ndiguel de la même manière? Cette question est répétée dans le roman sans que la narratrice n'y réponde. À ce sujet, Mills rappelle que l'action pieuse de la femme ne sert pas à sa propre montée des échelons, celle-ci ne devenant visible que lorsqu'elle contrevient aux normes (Mills, 2011 : 30). C'est ainsi qu'elle admet que *Riwan ou le chemin de sable* constitue une exception de témoignage et de mise en visibilité des différentes situations de femmes sans que ce témoignage n'entre en contradiction avec les principes mourides. Les détours formels de Bugul pour raconter l'histoire indicible de Rama et celles des femmes invisibles de la concession seraient donc des moyens pour allier par la création la *sutura* et le témoignage, celui-ci contrevenant à la discrétion exigée. Elle était d'ailleurs mariée au Serigne lorsque la parution de son premier roman a demandé à Mariétou Mbaye de trouver un pseudonyme, celui de Ken Bugul, que Mills associe au respect du principe de *sutura* par l'auteure. Avec *Riwan ou le chemin de sable*, s'ajoutent plusieurs stratégies : la mobilisation d'une légende pour raconter les possibles répercussions d'une transgression de la *sutura*; la position excentrée et exceptionnelle que s'attribue Bugul pour ne pas que soit généralisable sa position personnelle; ainsi que la non nomination de la narratrice, qui n'est donc pas assimilable à la personne de l'auteure malgré le genre autobiographique attribué à l'œuvre. Mills note aussi le discours indirect libre qui rend impossible l'identification d'un énonciateur précis (*ibid.* : 34) et elle précise que la parole n'est jamais attribuée à Rama. La narratrice et les personnages

parlent d'elle sans accéder au réel témoignage de ce personnage transgressif. Ainsi, ce que j'ai interprété comme la valorisation d'un « récit-suggéré » se conçoit aussi comme le type d'engagement éthique disponible pour l'auteure.

Au final, Bugul respecte la *sutura* dans un récit qui lui permet en même temps de critiquer indirectement l'inégalité que celle-ci produit entre la femme et l'homme, tout en affirmant qu'il s'agit pour elle d'une forme d'émancipation par rapport à la domination culturelle et sociale de l'occident sur les traditions sénégalaises. Autrement dit, pour rendre effective l'adhésion de l'auteure au système qu'elle cherche à réhabiliter en partie dans l'imaginaire collectif, elle respecte une forme d'énonciation qui ne s'y oppose pas. Elle rend ainsi visible une structure et ses possibilités émancipatrices, mais aussi ses limites et ce, non pas par des discours, mais bien par la performance narrative, gestuelle qui rend visible un discours à celui qui veut bien le percevoir, respectant ainsi la discrétion. De surcroît, Mills remarque que la différence entre la narratrice et Riwan réside en ce que cette dernière ne se retire jamais de sa position de sujet éthique en acceptant d'adhérer au système spirituel par son mariage (*ibid.* : 39). Si la narratrice est en position exceptionnelle de choisir sa soumission au Serigne, sa condition féminine l'empêche d'accéder, comme Riwan, au statut de maître spirituel, l'obligeant sans cesse à une redéfinition relationnelle de soi. Mills conclut d'ailleurs que pour étudier strictement, de manière anthropologique, les cas de prises de liberté plus transgressives des femmes dans le système mouride, il faudrait déjà que les actes subversifs puissent être vus et entendus. Comme pour Rama, ils sont plutôt perdus et dilués dans une mémoire collective floue qui les transforme en mythes pour éviter le déshonneur de l'ensemble social concerné (*ibid.* : 53). La question de départ revient ainsi : comment raconter ce qui pourrait sortir des normes et permettre plus d'agentivité féminine dans les systèmes mourides et comment le récit littéraire le permet-il? Par le détour d'une autobiographie recourant à une part de fabulation et aux marques discursives du questionnement et de l'incertitude, il semble que Bugul arrive à léguer au lecteur à la fois une valorisation des bienfaits du mouridisme et ses améliorations possibles et souhaitables du point de vue des iniquités de genre perpétuées.

Allier le perceptible, l'imperceptible et le perçu

Dans les œuvres de Bugul, la folie ou le recours à la fiction ne provient pas seulement de l'emprisonnement des personnages dans une logique d'énonciation sociale qui les empêche de se dire comme ils le souhaiteraient. La folie peut aussi provenir du fait qu'en devenant lisible par un récit de soi exposé et perçu, l'énonciateur puisse perdre la possibilité de se raconter encore, le récit de soi passant alors du perceptible au perçu, fixant de manière définitive son histoire. C'est ainsi que sont valorisés le mouvement et la gestuelle, manières dynamiques de signifier et de raconter encore.

À ce propos, l'émancipation s'ancre souvent dans des relations tissées entre des spatialités symboliques imperceptibles et physiques perceptibles. Antje Ziethen (2006) considère que ces jeux de spatialité sont au cœur de la problématique de *Riwan ou le chemin de sable* et que la transgression, si elle ne peut pas s'énoncer clairement dans l'œuvre comme le démontre bien Mills, peut tout de même se rendre visible dans les figurations spatiales du roman. Ziethen propose que la situation spatiale de la narratrice, qui demeure hors de la concession, « bouscule l'ordre établi par un comportement spatial transgressif [et] réussit à négocier un espace réconciliateur où s'estompent les oppositions binaires préconçues telles que Afrique/Europe, féminin/masculin, privé/public » (2006 : 82). Cette dernière remarque l'échec de Rama lors de sa sortie de la concession : « La tentative de Rama de réinterpréter son rôle social échoue, car elle ne parvient pas à s'extraire des structures rigides à l'intérieur desquelles elle évolue » (*ibid.* : 84). Selon elle, la narratrice n'y trouve pas la mort comme Rama parce qu'elle ne refuse aucun des systèmes de pensée et aucune des expériences auxquels elle s'identifie et « s'installe dans l'interstice » (*ibid.* : 85-86). Ziethen associe l'espace interstitiel du chemin de sable à la valorisation de la circulation, rapprochant cette idée aux travaux de Deleuze et Guattari (1980) sur l'identité nomade. Celle-ci implique « un mouvement perpétuel et cyclique qui abolit les frontières et transgresse les espaces "striés" (structurés et hiérarchisés) du sédentaire » (Ziethen, 2006, 87). Non seulement ce chemin de sable indiqué dans le titre évoque le mouvement à venir de la narratrice, comme de Riwan, mais la conjonction « ou » participe aussi, selon Sagarra (2006), à un travail interprétatif du lecteur qui rappelle le mouvement de pensée auquel l'astreint le texte.

Ce mouvement imperceptible de la pensée associé à la spatialité problématise aussi la liberté dans *Cacophonie*. La protagoniste Sali connaît un sentiment paralysant d'emprisonnement qui relève davantage de ses interactions sociales que d'une réelle incarcération. En fait, celle-ci vit librement dans l'énorme maison héritée et voyage encore à travers le monde. L'océan, espace que le personnage choisit d'habiter après sa mort, lui permet justement de ne pas choisir entre ses différents lieux d'ancrage identitaire : l'Afrique des origines, l'Europe des idées et du premier déracinement, ainsi que les Antilles, lieu imaginaire encore jamais visité. La fluidité identitaire et spatiale de l'océan s'oppose à l'espace fixe et phagocytaire de la maison. Les divers objets du monde qui s'y trouvent suggèrent d'ailleurs les multiples influences et les voyages de Sali. Or, s'ils exposent le portrait d'une protagoniste aux identifications diversifiées et libres, la maison qui les contient est montrée comme un espace fixe et imposé, comparé à une prison assignée définitivement à partir du testament de l'époux. Au cœur de la problématique de l'émancipation se trouve ainsi le différend qui empêche de réaliser cette émancipation d'un point de vue social, différend créé le plus souvent par la rencontre d'un récit de soi conçu de manière flexible et adaptable (« récit-suggéré », « récit-exposé ») qui se heurte à la rigidité d'un « récit-imposé » de l'identité, pris comme un récit allant de soi et évident, de l'ordre non plus du dicible ou du perceptible, mais du dit et du perçu.

Quant à la démarche éthique qui se dégage de ces jeux entre le perceptible, l'imperceptible et le perçu, je ferais remarquer que Bugul ne tente pas de résoudre les différends mis en scène. Elle exhibe plutôt les stéréotypes et les paradigmes engendrant ces différends et cherche un socle communicationnel ouvert aux ambiguïtés et à la mouvance de l'interprétation. Dans cet ordre d'idées, ses œuvres posent la question du « comment rendre visible » à/pour autrui. La fabulation, le travail formel, le symbolisme sont des caractéristiques de l'œuvre qui exposent des éléments du réel ou d'un imaginaire sans chavirer dans l'imposition. Cette tendance est poussée à l'extrême dans le dernier roman, qui se présente d'abord comme le récit à la troisième personne du monologue intérieur de Sali, qui prend des airs de dialogue intérieur entre la narratrice et son personnage autobiographique. Obsédée par la réduction de soi que le fait de s'exposer pourrait provoquer, la narratrice ne trouve plus qu'elle-même comme interlocutrice, connaissant ainsi, comme

Rama, une mort sociale pour avoir choisi de sortir de l'espace attiré par l'époux sans avoir trouvé le moyen d'accorder ses identités multiples et mouvantes.

C'est cet extrême dans lequel ne tombe pourtant pas l'auteure, il me semble, puisqu'elle expose souvent ses récits décousus, métissés, symboliques et complexes en acceptant de faire place à des anecdotes compréhensibles par le lecteur, qu'elle interpelle sans cesse. Dans sa lecture de *Mes hommes à moi*, Nicolas Treiber (2012) reconnaît ce rôle primordial de l'intersubjectivité dans l'œuvre de Bugul, même en ce qui a trait à l'autobiographie, associée à l'introspection par définition. Ce dernier y voit la mise en scène parfaite du concept d'identité narrative : « Chez Paul Ricœur, l'identité au sens du maintien de soi repose sur la tenue de la promesse, dont la particularité est d'imposer un défi au temps » (Treiber, 2012 : 51). Il remarque que les différentes versions de son histoire personnelle données d'une œuvre à l'autre et mêlant la fiction à l'histoire vécue est une manière, pour Bugul, de mettre de l'avant l'identité comme *ipséité* par-dessus celle de *mêmeté*, par la réitération d'un maintien de soi dans le temps à travers différentes versions de ce soi présentées en fonction de celui à qui on se présente (*ibid.* : 52). Treiber conçoit à juste titre que la plaque tournante de l'œuvre et de la trajectoire de l'auteure repose sur la promesse de disponibilité à l'Autre tenue et sans cesse relancée. Il s'agit d'un engagement qui, en refusant la fixation d'une *mêmeté* intemporelle, refuse aussi toute forme de déterminisme malgré la conscience du fait que, pour communiquer et se comprendre, une sorte de stabilité identitaire reste garante de la reconnaissance mutuelle. Par le fait même, en interpellant le lecteur dans la co-construction du sens de l'œuvre, l'auteure engendre en même temps l'interrelation sociale qui assure à son œuvre une forme de dynamisme et de mouvement.

Interpellation du lecteur et co-production du sens

Des trois auteures étudiées, Bugul engendre les œuvres les plus polysémiques. Ada Uzoamaka Azodo remarque à juste titre que dans *La Folie ou la Mort*, l'usage symbolique des objets et des concepts suggère des interprétations sociales, économiques et politiques plausibles plutôt que de les imposer comme des réalités sans distance critique (2009 : 223). Elle note d'ailleurs que l'effet de désorganisation lié à l'usage de symboles épars porte un plus grand potentiel polysémique qu'une narration instituée sur un modèle plus allégorique

qui se déploierait de manière symbolique autour d'un noyau central suggérant les liens de manière plus directive. À titre d'exemple, le film pornographique de mauvaise qualité visionné pour la première fois par la narratrice de *Passion simple* (Ernaux) relève plutôt de l'allégorie et évoque le parallèle à établir entre le malaise de l'auteure par rapport au sujet de son œuvre et celui de sa narratrice par rapport à l'histoire vécue et racontée de manière aussi hésitante que le grésillement de l'image. Azodo souligne qu'en choisissant le symbolisme, Bugul se positionne davantage sur le plan social. Le symbole, explique-t-elle, est lié à une idée, un concept ou un objet, dont la signification corrélative dérive d'une culture ou d'une communauté, dans un transfert de sens qui va de soi pour les membres de cette communauté (*ibid.* : 229). Les symboles que mobilise Bugul lui permettent donc de ne pas rester seule responsable des stéréotypes qu'elle est susceptible de reproduire dans ses récits, incitant le lecteur à une prise de conscience des stéréotypes qu'il partage ou qui l'engagent sur des pistes interprétatives erronées sur lesquelles l'auteure excelle à le mener.

Sur ce point, dans son court article essayistique « Écrire aujourd'hui : questions, enjeux, défis » (2000), Ken Bugul développe sa conception de la place de l'écriture dans le monde et dans l'histoire, qui serait celle de la liaison entre le monde et la vie imaginaire. Se demandant s'il faut, en situation d'urgence, écrire ou agir, elle répond par une troisième question : l'écriture est-elle une forme d'action sur le monde? Elle soutient que l'écriture allégorique ou symbolique a fait partie prenante des formes d'expression essentielles à l'organisation sociale effective du monde : « Les tables de Moïse, les peintures rupestres, les hiéroglyphes, les installations de Georges Adeagbo, autant de manières d'écrire l'histoire de l'humanité, nous rappelant que l'écriture est parmi les possibilités expressives de l'homme, la chose la plus essentielle, la plus fondamentale car alliant l'Esprit et la Matière à travers le Symbole » (Bugul, 2000 : 4). Elle accuse ensuite les critiques littéraires de leur interprétation non créative et non constructive pour l'écrivain (*ibid.* : 5). La responsabilité littéraire se trouve donc partagée avec ses lecteurs et ses critiques, soulignant la chaîne interprétative qui se manifeste dans la circulation des œuvres et des idées qui s'y trouvent. Elle soutient d'ailleurs le rôle de lecteur de l'écrivain (*ibid.* : 5) et critique la tendance éditoriale occidentale – milieu où sont publiées les œuvres africaines en général – à ne valoriser que les mêmes têtes d'affiche, cachant la diversité des prises de parole et des imaginaires circulant

en Afrique comme ailleurs. Cette critique s'étend au-delà du domaine français d'après l'article de Dominic Tardif paru en février 2019, intitulé « La littérature afro-québécoise par-delà Dany Laferrière ». Tardif demande pourquoi les écrivains québécois noirs sont méconnus au Québec, alors que l'un des chouchous des journalistes reste Dany Laferrière. L'écrivain Rodney Saint-Eloi, fondateur et directeur de la maison d'édition Mémoire d'encrier, remarque que son institution « n'a récolté aucun prix littéraire québécois majeur » (Tardif, 2019), alors qu'elle constitue un espace riche de publication et de médiation des œuvres d'auteurs afro-québécois. Selon lui, les bibliothèques et les institutions scolaires ne font pas non plus l'effort approprié pour les mettre de l'avant. À ce sujet, l'écrivain Joël Des Rosiers explique le problème même que pose l'appellation de cette littérature – « littératures noires », « littérature afro-descendante », « littérature afro-québécoise » –, qui exprime une distanciation de l'institution par rapport à une production qui risque d'être lue à partir de stéréotypes plutôt qu'en tant que littérature générale.

De manière évidente, la responsabilité des auteurs quant aux stéréotypes qu'ils pourraient reproduire ou par rapport aux sujets sociaux importants qu'ils seraient en mesure de mettre à l'agenda social se pratique dans l'espace de l'œuvre, mais aussi dans celui de sa diffusion et de sa reconnaissance. Ken Bugul situe ainsi l'exercice de sa responsabilité littéraire à l'intérieur de la dynamique de l'œuvre, qui interpelle la co-construction du sens par le lecteur. Dès sa première autobiographie, elle confiait en entretien l'importance de laisser des silences et de l'inexprimé dans ses récits (Magnier, 1985 : 152). Son récit expose sans imposer, prenant le parti de l'ambiguïté. Par exemple, à De Larquier qui lui demande d'expliquer les sous-titres dans *La pièce d'or*²⁴, Bugul répond qu'il s'agit d'une stratégie pour que le lecteur cherche de lui-même de l'information sur ces héros qu'elle nomme dans les titres et dont elle voudrait qu'il se souvienne (2009 : 328).

²⁴ Ces sous-titres utilisent des noms de figures importantes, souvent provenant de l'histoire postcoloniale, qui n'ont pas toujours un lien direct avec le contenu du chapitre.

Comment par l'œuvre, lieu d'exercice de la responsabilité pour l'écrivaine, inciter le lecteur à adopter cette posture du lecteur intranquille? A été mentionnée la manière par laquelle l'autorité narrative est déconstruite et mise en doute, que ce soit dans le rapport intra-intertextuel invalidant parfois une version des faits et une autre, ou bien par l'aveu d'une narratrice quant au fait de ne pas avoir été témoin de ce dont elle témoigne. Même le lecteur le plus passif se posera certaines questions sur la validité du témoignage dans le cas des autobiographies, ne serait-ce que par l'exubérance des histoires racontées par rapport aux préconceptions qu'il avait de la vie africaine. De manière encore plus directe, beaucoup de questions se manifestent dans l'œuvre sans que la narratrice n'y réponde. Ont déjà été évoqués les énoncés plus discursifs, portant souvent sur des sujets politiques déconnectés de l'histoire intime racontée, qui sont mis en retrait sous la forme de vers comme en poésie. Les engagements directs sortent de la narration littéraire et interrompent le cours de la lecture, obligeant le lecteur à prendre un temps d'arrêt pour créer les liens entre les discours et la narration. Or, presque à chaque interruption narrative versifiée, l'un ou plusieurs de ces vers sont interrogatifs. Catalina Sagarra soutient qu'ainsi, la narratrice refuse la binarité simpliste et qu'elle « ne se situe en aucun lieu précis, voulant déjouer les mentalités collectives tout en ne parvenant pas à s'en éloigner » (2006 : 221). Dans *Riwan ou le chemin de sable*, même si la narratrice présente son expérience comme logique et librement choisie, s'exposant d'ailleurs comme un témoin légitime, Sagarra remarque son état réflexif puisque « dès qu'elle apprend son union avec le Serigne, la narratrice va mettre en place un discours justificatif. Mais plus elle tente de raisonner l'imposition, plus elle met à jour la violence dont elle est la victime » (*ibid.* : 225). Entre l'indicible et ce qui se justifie sans cesse, une forme de domination est mise de l'avant et la narratrice ne s'en dégage pas tout à fait, se questionnant plutôt sur elle.

Au début du récit, la narratrice jauge les points forts et libérateurs de ce système, mais elle le fait aussi en contrepoint d'une culture étrangère apprise par laquelle elle repense le système traditionnel. Sagarra identifie le paradoxe de la posture marginale légitimant la position de la narratrice puisqu'« en évaluant sa marge dans ce qu'elle a de positif, elle dévalue conséquemment l'espace que la tradition réserve à la femme et par rapport auquel elle détient le privilège. Il y a ainsi une double évaluation, la seconde se faisant implicitement

et au détriment de la démarche ontologique que visait le retour aux sources » (*ibid.* : 226). Aucune prise de position ferme ne se dégage donc de l'œuvre, mais une réflexion en cours. À ce sujet, Sagarra note la prégnance d'une posture interrogative dans les œuvres de Bugul. Elle remarque que, sur les 344 énoncés interrogatifs de *Riwan ou le chemin de sable*, 278 seraient métadiégétiques, appartenant davantage à l'acte de narration qu'à l'histoire racontée (*ibid.* : 233). Le lecteur alors interpellé est amené à s'interroger aussi, prenant une forme de distance par rapport au monde raconté. Sur ce point, Sagarra conclut ceci : « Ce roman vise ainsi à éduquer l'Autre en lui montrant le chemin à suivre c'est-à-dire celui de la réflexion, de l'introspection et de la rétrospection. La narratrice a peu de solutions à apporter, car son discours renvoie à une méthode, celle de la remise en cause, qui peut, comme dans son cas, déboucher sur la re-possession d'un soi conforme à ses attentes » (*id.*). Il s'agit donc d'assumer les stéréotypes qui fondent la communication, mais d'exhiber en même temps leur plasticité, le fait qu'ils sont dynamiques et l'idée qu'ils proviennent aussi de l'acte de lecture.

Cette posture narrative apparaissant dans les œuvres de Bugul se rapporte aussi à celle de l'auteure, laquelle réitère dans les entretiens l'importance d'une responsabilisation des lecteurs. Une analyse intra-intertextuelle de l'œuvre aide d'ailleurs à comprendre le jeu intersubjectif initié par l'auteure. L'analyse intra-intertextuelle consiste, selon Brian T. Fitch, à lire comme une forme d'intertextualité « les multiples rapports qu'entretiennent les textes d'un même auteur les uns avec les autres » (1982 : 85), stratégie narrative qui leur permet de sans cesse réinvestir le sens donné aux œuvres précédentes. Le caractère intersubjectif que revêt normalement l'intertextualité telle que conçue par Kristeva (1969 : 84-85) semble ainsi disparaître en partie puisqu'un seul auteur est impliqué dans le réinvestissement de la signification, mais elle se maintient cependant avec le lecteur. En effet, ce dernier travaille à trouver dans chaque œuvre ce que Laurent Jenny nomme le « leadership du sens » (1976 : 262), c'est-à-dire le sens précis que le réinvestissement d'un thème, d'une figure, d'un topos ou d'un procédé textuel offre à une œuvre qui l'exploite. Or, les références aux œuvres précédentes d'un même auteur peuvent aussi ériger des stéréotypes de lecture, que Bugul joue à déplacer et à détourner, confrontant sans relâche son lecteur.

À titre d'exemple, la narratrice de *Riwan ou le chemin de sable* semble convaincue que le régime polygame l'a libérée, même si elle n'est pas dupe des situations féminines où ce système marital provoque le contraire. Or, ce roman constitue un intertexte évident et important de *Cacophonie*, dans lequel la situation polygamique de la narratrice semble être devenue une prison pour la protagoniste. Les deux œuvres s'ouvrent par la formule d'un conte, avec des indications temporelles plutôt vagues, une situation mystérieuse assez imprécise qui annonce le thème et la narration *a posteriori* d'un drame indicible ou inexplicable. Le premier se déroule « Un lundi » (Bugul, 1999 : 9) et le deuxième suggère la suite ou un temps ultérieur, puisqu'il arrive « Un mardi matin » (Bugul, 2014 : 8). Le premier met en scène une des femmes du Serigne qui « s'était enfuie » (Bugul, 1999 : 10) et pour qui « [i]l n'y eut jamais de matin » (*ibid.* : 11). *Cacophonie* s'ouvre, quant à lui, sur le lendemain matin, dissociant ces deux destins indicibles ou imaginant une autre voie pour le premier. Pourtant, après un voyage à l'étranger, lorsque la protagoniste de *Cacophonie*, Sali, n'en peut plus de cette maison dans laquelle elle se sent emprisonnée, elle s'interroge : « Elle devait partir ou mourir. /Si elle partait, où pourrait-elle aller? » (Bugul, 2014 : 7) Si, dans le premier récit, c'est l'impossibilité de partir de la concession qui est mise en scène, le deuxième thématise l'impossibilité d'y rester. Sali ne veut pas fuir comme Rama, puisqu'elle cherche bien une destination à investir. Les deux personnages connaîtront toutefois le même sort et il n'est finalement pas possible de conclure que Sali ne s'est pas enfuie, puisqu'elle n'a jamais réussi à choisir l'endroit où s'investir précisément, par refus de se fixer dans un lieu qui réduirait ses possibilités. Sali ressemble à la narratrice de *Riwan ou le chemin de sable*, des années plus tard, isolée et sachant par l'histoire de Rama qu'elle ne peut pas s'enfuir sans mourir. Elle pourrait quitter la maison qui l'enferme, mais elle n'a pas appris comment. Ces liens intra-intertextuels ne sont pas essentiels à la compréhension des histoires, mais ils ajoutent des possibilités interprétatives. Même le premier récit se comprend différemment à la lumière de *Cacophonie* puisque le lecteur réalise alors que ce n'est pas le fait de partir qui a causé la perte de Rama, mais bien le fait de fuir. L'intra-intertextualité montre donc une forme d'interrelation avec les lecteurs, mais aussi un dialogue de l'auteur avec elle-même. Encore une fois, Bugul refuse le déterminisme du récit, et ce, à l'aide d'une coopération interprétative demandée au lecteur, sans lui être exigée, l'intrigue se lisant aussi pour elle-même.

Or, je n'avance pas ici que l'intra-intertextualité dont se sert Bugul pour modifier la perception du premier récit autant que pour enrichir la construction du second sert à remettre à jour sa propre position sur la question de la polygamie. Le premier chapitre montrait que *Riwan ou le chemin de sable*, dans sa construction, ne prend pas strictement position sur la question et semble plutôt exposer différentes réalités de femmes afin de décloisonner les pensées en cours à ce sujet. De plus, cette œuvre a été lue comme une apologie de la polygamie notamment parce qu'elle était reconnue comme une autobiographie, attestant une adéquation entre les discours de la narratrice et ceux de l'auteure. Le lecteur comprend que l'étiquette autobiographique n'allait pas de soi et qu'il s'agit plutôt de ce que Philippe Gasparini nomme un « roman autobiographique », genre singulier qui n'oppose pas les deux contrats génériques du pacte autobiographique ou du pacte fictionnel, mais qui les fait dialoguer, impliquant que « le degré de véridicité des textes importe peu. C'est la richesse rhétorique des procédés de double affichage qui devient [...] un critère de classement et d'appréciation » (2004 :14). Il reste que le roman autobiographique me paraît davantage orienté dans la construction d'un récit qui rend en partie intelligible certains aspects d'une vie, ce qui ressemble beaucoup plus à la construction narrative de *Riwan ou le chemin de sable* qu'à celle de *Cacophonie*, que je rapprocherais plutôt de l'autofiction. Même si cette œuvre contient des références très claires à *Riwan ou le chemin de sable*, autant qu'au *Baobab fou* d'ailleurs, le texte revêt l'étiquette du roman et son enjeu réside moins dans la prise de position de Bugul sur le système polygamique, que sur l'approfondissement de différents questionnements épars semés dans le roman sans pouvoir être départagés clairement entre l'auteure, la narratrice ou le personnage. Le roman se rapproche davantage d'une forme d'autofiction, laquelle crée un univers plus manifestement fictionnel que celui du roman autobiographique, renvoyant moins le lecteur à une réflexion des relations entre la réalité et la fiction, même si des éléments référentiels de la vie de l'auteure servent de motifs au récit.

De surcroît, les liens de cette œuvre avec le vécu de l'auteure restent évidents, mais la direction que prennent les discours qui y sont formulés et leur endossement par l'auteure le sont moins. Par exemple, dans le documentaire *Ken Bugul – Personne n'en veut*, réalisé par Silvia Voser (2013), Bugul introduit sa maison jaune, présente son chat, montre le toit qui lui inspire la liberté et confie préférer la solitude à la vie sociale. Bref, l'interrogée du

documentaire se met en scène dans le même décor que Sali et prend les mêmes discours que ce personnage du roman à paraître quelques mois plus tard. Le parcours littéraire de l'auteure est parsemé d'imprégnation réciproque de la vie et de l'œuvre, ne permettant jamais de déterminer ce qui relève du discours ou de l'énonciation littéraire ou fictionnelle, même dans le cas de l'entretien, qui donnerait plus d'espace au discours. Cette interpellation du sens critique du lecteur et la confusion qui est jetée sur lui ressemblent à des perches tendues pour qu'il ne lise pas de manière univoque l'œuvre. Il s'agit donc de se rapprocher de la figure idéalisée du « récit-suggéré » mis en scène dans les œuvres, récit qui demande surtout d'être capté par un énonciataire sans avoir été posé définitivement par l'énonciateur.

Exhiber le jeu, c'est jouer aussi

Or, ces jeux qui mélangent l'ordre poétique et l'ordre plus rhétorique du discours s'apparentent à une stratégie narrative de l'auteure pour réduire la violence potentiellement réductrice des récits sur l'imaginaire du lecteur. En effet, elle interpelle ce dernier par sa re-composition du sens des récits qu'elle lui donne à lire, mais plus précisément en construisant le récit de sorte qu'il soit autorisé à soupçonner l'énoncé, l'invitant à une forme de prudence interprétative. Justin Bisanswa remarque à juste titre que les effets de surprise et de retournement dans les œuvres de Bugul lui permettent de sortir d'une interprétation déterministe de l'œuvre et du monde (2011 : 34). Ce dernier rapporte l'efficacité de l'effet de surprise dans *Mes hommes à moi* (2008) à un jeu de la narratrice avec la temporalité du récit, qui se décline dans un présent dense plongeant le lecteur sous le mode du jugement instantané à travers le regard immédiat de la narratrice. Ce rapport temporel découvre une manière de déjouer la perception de l'histoire attendue et de refuser ainsi la hiérarchisation du dicible ou du narrable. L'œuvre de Bugul est aussi reconnue par Laura Charlotte Kempen (2001) et Elena Cuasante (1998) comme représentative d'un tournant qui survient autour de 1985 chez les écrivaines africaines, plus enclines à l'exploration artistique qui maintient dans l'ambiguïté leur engagement quant aux discours énoncés dans les œuvres. Par exemple, Laurence Boudreault (2007) remarque que la figure d'écrivain dans *Rue Félix-Faure* permet à Bugul d'exposer la part de création et le travail littéraire du social qui se dissimulent sous la représentation, montrant aussi que sa narration est une interprétation personnelle de cette société mise en scène. Boudreault souligne avec justesse la concordance de la forme du

roman et des discours qui s'y lisent, incitant le lecteur à repérer comme sujet du texte celui de l'écriture au-delà des thèmes abordés.

Or, l'exposition de cette part créative sans cesse réitérée reste liée à une réflexion sur la juste responsabilité de l'auteure quant à sa production narrative et ses représentations du monde. Dès ses débuts, la trilogie dite autobiographique emprunte des procédés stylistiques qui apportent une part d'imaginaire au récit. Celle-ci autorise le lecteur à douter de la vraisemblance stricte de chaque élément de l'histoire personnelle et invite à chercher ailleurs que dans le témoignage rétrospectif l'enjeu de l'écriture du récit au moment de sa parution. Dès *La Folie et la Mort* (2000), l'invention d'un monde de fiction par l'auteure devient évidente, même si des liens sont toujours tissés avec des réalités sociales de son temps. Avec *De l'Autre côté du regard* (2002), l'auteure avoue tenter un dialogue avec sa mère à propos de sujets qu'elles n'auraient jamais pu aborder ensemble, alors que le scénario reste foncièrement invraisemblable puisque la narratrice accède à la voix de sa défunte mère à travers la pluie. *Cacophonie* relève aussi d'une situation narrative invraisemblable où une parole s'énonce après la mort. L'imbrication de l'imaginaire et de la réalité est sans cesse mise en scène, d'où la dernière phrase de *Cacophonie* : « Là où mon imagination était allée, la réalité l'avait dépassée » (Bugul, 2014 : 200). Si, pour la narratrice, la création et l'imagination furent le moteur du récit, elle ne perd pas de vue la réalité qui continue son déroulement et peut réorienter à tout moment le sens donné à une création achevée.

Par-dessus tout, Bugul met de l'avant une posture de créatrice qui ne concerne pas le statut social d'écrivaine ou la promotion des œuvres, mais bien plutôt le processus de création perçu comme une activité jamais achevée. Dans cet ordre d'idées, Bugul confie à Bourget et d'Almeida (2003) que son autobiographie n'a pas encore été écrite, alors que le lecteur fidèle sait bien qu'elle teinte toutes les œuvres. Ce qu'elle semble entendre de manière aussi ambiguë que dans ses œuvres, c'est que l'autobiographie ne se concrétise complètement qu'une fois son sujet énonciateur décédé et sa vie close. Le récit de la vie figure dans l'œuvre comme un acte qui se fait en vivant, au fur et à mesure. C'est ainsi que le personnage de Sali est décrit lorsque cette dernière tente de remettre en ordre son histoire : « Depuis toute petite, Sali improvisait chaque instant de sa vie en s'accrochant par-ci par-là à des branches perchées

au-dessus des flots tumultueux de l'existence. Et elle n'arrivait pas à trouver de branches assez fortes pour supporter le poids de ses tourments actuels » (Bugul, 2014 : 11). De surcroît, la clôture ambiguë de *Cacophonie* montre que la mémoire d'une vie est défaillante et que le déroulement des événements vécus ne suit pas toujours la logique d'un récit narrable. Même une fois Sali décédée, le récit d'une vie reste ambigu et ses interprétations polysémiques, mais l'énonciateur intime ne peut plus le modifier, ce qui inquiète Sali : « *Les gens vont parler de moi. Certains diront que j'étais une bonne personne, d'autres diront le contraire. Et d'autres encore écriront des articles sur moi en disant que je me prenais pour Dieu. Ils n'ont rien compris* » (*ibid.* : 129). Ces récits de vie et leur polysémie se disputent l'image du disparu et restent ainsi une manière de surpasser la fin de la parole avec la mort.

Cette lucidité quant au récit qui appartient aussi à autrui constitue le nœud de l'intranquillité narrative de *Cacophonie* et la marque d'une conscience de ses effets, qui dépassent l'entendement du créateur, problématisant par le fait même sa responsabilité. Cette dynamique se retrouve dans l'ensemble des œuvres de Bugul, laissant entendre qu'il en va de même avec la posture de l'auteure qui construit des positions complexes et polysémiques à réinterpréter sans cesse en regard de l'œuvre et de ses médiations. Dans l'univers textuel de Bugul, les récits se déploient bien au-delà des discours, par une gestuelle incessante de réflexion sur divers sujets, menant à des formes discursives qui pourront être interprétées et réinterprétées constamment par ceux qui continueront de les interroger. C'est à partir de l'œuvre que se comprennent le mieux les propos tenus dans les entretiens, comme c'est le cas pour l'idée avancée par l'auteure selon laquelle son autobiographie n'aurait pas encore été écrite, alors qu'en réalité, elle ne cesse d'y revenir.

Conclusion : de la non-imposition du sens comme éthique narrative

À la lumière de l'analyse des figures de récit dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul, il m'apparaît plus facile de soutenir la définition d'une éthique littéraire qui ne serait pas conçue comme une moralisation normative des auteurs à partir d'énoncés dans les œuvres ou les entretiens. Elle serait plutôt une manière qu'a l'écrivain de réfléchir à sa pratique d'écriture et à son exposition à autrui et une façon d'y répondre par l'acte littéraire que constitue l'écriture même de l'œuvre, en se donnant certains principes à suivre, lesquels

reviennent et s'ajustent tout au long d'un parcours. Les œuvres des écrivaines étudiées mettent en scène et performant une éthique narrative problématisant la responsabilité énonciative dans une conceptualisation semblable à ce que développent les théories de la performativité. Celles-ci articulent le plus souvent la lisibilité de l'éthique individuelle à partir des « performances » sociales de l'énonciateur (Butler, Ricœur, Levinas, Dewey). Cette proximité entre les œuvres et les théories permet de supposer que, par leur œuvre, les écrivains participent à un imaginaire social qui les influence et qu'ils influencent à leur tour.

À cet égard, ce que j'ai nommé l'intranquillité narrative, forme d'éthique de la responsabilité trouvée dans le corpus, voisine plusieurs autres désignations des dynamiques narratives du récit contemporain : narrations incertaines, littérature du soupçon, narrations non fiables, énonciation problématisante. Ce sont autant de termes liés à la situation ambiguë du sujet social et aux valeurs accordées à ses récits par l'interprète. Le récit ambigu serait une catégorie large pour nommer ces réalités narratives qui font couler l'encre des critiques depuis les années 2000 et qui caractérisent la production littéraire contemporaine. Je terminerais en évoquant un article très à propos d'Alain Rabatel (2016), « L'énonciation problématisante : en dialogue avec *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère », qui propose de repenser la conclusion fréquente de plusieurs analystes s'intéressant aux narrations plurivoques ou à celles multipliant les points de vue. Selon lui, l'analyste conclut souvent qu'il s'agit d'exposer les désaccords interprétatifs par rapport à l'histoire racontée ou l'incompréhension des perspectives d'un personnage et d'un narrateur. Rabatel suggère une piste près de celle évoquée dans la thèse : « il est tout aussi intéressant de mettre l'accent sur la multiplication et la complémentarité des perspectives pour penser le complexe, d'appréhender le rapport des points de vue à la vérité et aux valeurs de façon qui confronte et articule des vérités partielles sans céder au relativisme ni au sectarisme » (2016 : 13). Il propose d'attribuer à ce type de texte la désignation de « narration problématisante », laquelle éviterait d'apposer des étiquettes sur les intentions des acteurs mis en jeu dans les œuvres littéraires en fonction de valeurs personnelles, puisque « le but de l'analyse énonciative [...] n'est pas de repérer des voix, des points de vue pour les étiqueter, au risque de les dissocier, mais de comprendre ce qui se joue dans la scénographie des voix et des points de vue » (*ibid.* : 14). Il me semble que c'est justement cette narration qui est mise en scène dans les

œuvres du corpus et qui impose une prudence dans l'analyse de l'éthique narrative des auteures, exigeant que les intentions soient tirées d'une analyse herméneutique de chaque œuvre, liée à l'ensemble des productions d'une même auteure. Les rapports intra-intertextuels ont permis de poser des questions aux textes mis en relation plus qu'au monde, même si les réflexions engendrées permettent l'enrichissement des schématisations du monde pour les lecteurs, voire pour les auteures.

À ce sujet, Rabatel s'efforce aussi de qualifier la part éthique des énonciations problématisantes, qu'il repère surtout à travers les jeux de polyphonie et de plurifocalisation, lesquels laissent entrevoir une forme d'empathie par laquelle le narrateur adopte différents points de vue sur une situation. Rabatel voit ces procédés, et c'est sa conclusion, comme une forme d'éthique narrative à rapporter à la démarche de l'écrivain, lisible dans l'œuvre :

la démarche ci-dessus repose bien évidemment sur la polyphonie des voix, mais elle passe aussi et surtout par une tentative de compréhension des PDV [points de vue] de l'intérieur, grâce à une démarche empathique, puis par une mise en confrontation des PDV, dans le cadre d'une énonciation problématisante qui trouve dans le cadre du récit où se développer. Tel est l'horizon philosophique et éthique que l'auteur adopte pour comprendre ses personnages mais aussi pour tenter de mieux voir clair en lui-même, et, au bout du compte, pour donner au lecteur une méthode pour co-construire avec une prudence toute philosophique des vérités partagées (*ibid.* : 36-37).

Il semble que c'est à cette expérience de recherche à laquelle je suis arrivée au terme de la thèse, tentant de résoudre l'ambiguïté interprétative semée dans les textes des auteures en interrogeant leur pratique et en les lisant en regard de l'ensemble de leur production. Chaque fois, c'est la figure d'un récit ambigu qui semble valorisée, type de récit qui se veut dynamique et dont la question de la signification reste sans cesse relancée. Chez Ernaux, Turcotte et Bugul, l'achèvement d'un récit de soi ou d'un récit de vie est montré comme impossible puisque l'histoire continue son déroulement, la resituant sans cesse. Ce qui ressort chaque fois est la prédominance accordée par ces auteures au travail de figuration, d'imagination et de création qui rend intelligible la limite de leur responsabilité quant à un récit qu'elles voudraient pouvoir sans cesse remanier, ce qu'elles conçoivent tout de même comme une impossibilité. L'impossibilité de produire le récit ambigu idéalisé est peut-être d'ailleurs la thématique la plus importante et la plus récurrente des œuvres présentées.

Conclusion

Il reste que nous sommes libres aujourd'hui et absolument si nous choisissons de vouloir notre existence dans sa finitude ouverte sur l'infini (Simone de Beauvoir, *Pour une morale de l'ambiguïté*, 1947 : 197).

À la lumière de l'analyse des figurations du récit et de leur rapport avec la conduite du récit chez Annie Ernaux, Élise Turcotte et Ken Bugul, j'ai surtout tenté de dégager l'éthique narrative des auteures, soit leur réflexion sur leur pratique du récit littéraire dans un contexte d'ambiguïté. Même si j'ai présenté au premier chapitre les réticences du milieu littéraire à rapporter les œuvres à la personne de l'auteur plutôt qu'à sa figure, mon pari a été de croire que dans le travail formel de l'œuvre et dans les constantes de ce travail qui apparaissent tout au long d'un parcours, une éthique narrative est identifiable. D'ailleurs, même si j'ai expliqué que l'écrivain contemporain ne semble plus vouloir adjoindre nécessairement ses œuvres à des causes politiques pour lesquelles il s'engagerait, force est de constater que la personne concrète de l'auteur revient peu à peu sur la scène sociopolitique en tant qu'acteur du social. Le quotidien français *Libération* a par exemple invité des écrivains étrangers à se prononcer quant aux élections présidentielles de 2017, dans une tribune intitulée « La France en campagne vue d'ailleurs », pour laquelle Ken Bugul a accepté d'écrire quelques articles dont les titres suggèrent déjà le ton mordant qu'on reconnaît dans son œuvre littéraire : « Où est Déguaille, le "toubab pi" ? » (2017) et « Benoît Hamon, un "Boy Dakar" à l'Élysée ? » (2017). Plusieurs écrivains se livrent à la performance publique de leurs œuvres ou de l'esthétique qui s'en dégage, faisant bien voir leur corps, leur personne réelle, dans l'espace social. Les travaux de Jérôme Meizoz (2007, 2011) permettent de repérer un ancrage historique de cette tendance que j'ai analysée dans le cadre restreint du contemporain lorsqu'ils montrent comment des auteurs européens du XVIII^e au XXI^e siècle (Stendhal, Rousseau, Ramuz, Péguy, Cendrars, Céline, Giono, Aragon, Ernaux) se sont adonnés à des mises en scène de leur figure dans l'œuvre, renforcée, nuancée ou problématisée par des performances associées à elle.

Au Québec, des initiatives émergentes produisent aussi la littérature sur scène. C'est le cas notamment de Rhizome, « un générateur de projets interdisciplinaires dont le cœur est littéraire. Sa démarche, basée sur la recherche et l'innovation, ne perd jamais de vue l'objet

littéraire. Le texte, ainsi que son auteur, en sont les fondements. Rhizome initie, accompagne, crée, produit, coproduit, accueille en résidence des projets dans lesquels des auteurs s'impliquent, tant dans le processus de création que lors des représentations²⁵ ». Rhizome se donne l'objectif de décloisonner la littérature et d'exploiter ses possibilités sémantiques en la jumelant avec d'autres arts ou d'autres médiums, tout en faisant de l'esthétique, du propos et de la voix des auteurs le centre de sa démarche. Ce fut le cas avec la mise en scène de *La vie littéraire* de Mathieu Arsenault (2014). L'œuvre narrative se déploie comme un souffle de dérision sur le monde littéraire, écrit dans une prose sans ponctuation et sans logique communicationnelle et par laquelle le lecteur saisit des bribes de questionnements de la narratrice sur l'écriture, celle-ci naviguant entre la poésie, le roman et l'essai. Sans intrigue manifeste, ce flot de paroles ne met rien en scène sauf l'expression d'une narratrice angoissée par l'écriture et tragiquement amoureuse de celle-ci. Les productions Rhizome ont invité Arsenault à performer sur la scène de la Maison de la littérature (Québec) cette narration qui se rit de la performance, dans le milieu même qu'elle critique, par une voix féminine de laquelle l'auteur-performeur ne démord pas. Dans l'entretien public qui suit la performance, il s'amuse visiblement devant l'intervieweur, Simon Dumas, qui a choisi sur un ton tout aussi dérisoire de lui poser les sempiternelles questions des critiques sur la démarche de l'auteur, ses intentions, ses inspirations ou le vécu réel de sa narratrice. Rien n'est demandé sur le texte et Arsenault de répondre en lisant au hasard des extraits de son propre livre, même si ceux-ci n'ont aucun lien avec la question, donnant un arrière-goût de revanche du littéraire contre la critique. Même s'il refuse d'apparaître au public comme un écrivain qui se sert du texte pour formuler une critique du milieu, c'est tout de même la personne de l'écrivain qui se livre à cette performance de l'œuvre et de sa logique narrative sur scène. Avec la prestation, le public perçoit la situation ambiguë de l'auteur quant aux effets discursifs potentiels de ses œuvres sur ses interprétants.

²⁵ Des informations sur la mission des productions Rhizome, sur les projets et sur son historique de trouvent sur leur site web : <http://www.productionsrhizome.org/fr/apropos/115/mission> (consulté le 22 mars 2017).

Or, le défi de la thèse était justement d'éviter les raccourcis passant des propos de l'œuvre à l'intention de l'auteur. Le premier apport de ma thèse a sans doute été d'interroger la place attribuée au récit littéraire à l'intérieur même d'un imaginaire du récit plus général déduit des analyses figurales des œuvres du corpus. Le lien entre la valorisation de l'ambiguïté portée par la figure du « récit-suggéré » et l'énonciation des œuvres laisse croire que la figuration du récit dans les narrations étudiées fonctionne comme un métatexte autoréférentiel, trait reconnu au roman depuis la modernité. Susan Suleiman rappelle ceci :

Le roman réaliste traditionnel, fondé sur l'esthétique de la représentation et du vraisemblable, est une des manifestations les plus achevées que nous connaissions de la dialectique entre poésie et communication, entre spectacle et message. Or, c'est justement contre ce type de roman que s'est dirigée la révolte textuelle moderne, révolte ayant pris la forme d'une tentative de répression systématique de l'élément référentiel – en faveur de l'élément autoréférentiel – de l'écriture. Il s'agit, en fait, d'une révolte contre *le* sens. Rendre impossible la naissance d'un sens univoque par la production de textes pluriels, créer des œuvres qui ne communiquent « rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement » [Ricardou], tel est ce qu'on peut appeler le programme de l'écriture moderne, ou moderniste (Suleiman, 2019 [1983] : 33).

Supposant une forme de domination de l'espace littéraire par les écritures autoréférentielles qui refusent d'entrer en relation avec le monde sous le mode de la référentialité, Suleiman soutient que la critique a oublié la pertinence de certains types de romans qui s'écrivaient en même temps. Elle donne l'exemple du « roman à thèse » qu'elle définit, qu'elle documente et qu'elle illustre dans son ouvrage *Le roman à thèse ou l'autorité fictive* (1983). Pour elle, ce type de roman prend la position adverse : « là où le texte moderne cherche l'éclatement, la multiplication du sens, le roman à thèse vise le sens unique, la clôture absolue » (*id.*). Autrement dit, Suleiman oppose le roman à thèse – lequel contient assez visiblement une thèse à défendre qui orchestre en bonne partie la narration et les mises en scène – aux romans plus formalistes qui tentent d'échapper à une référentialité, notamment par l'autoréférentialité qui les caractérise.

Cela dit, l'autoréférentialité moderne, voire postmoderne selon les travaux déjà évoqués de Paterson (1993), n'exclut pas une forme d'intervention de l'auteur dans le monde, ce qu'illustre l'éthique de la responsabilité des auteures du corpus, qui passe justement par une autoréférentialité qui génère ensuite une forme de pratique narrative dans l'espace social,

celle d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul se résumant à une intranquillité narrative. Contrairement à un engagement qui passerait par des messages que l'écrivain tenterait d'imposer par le travail du « roman à thèse », l'implication des écrivaines étudiées se lit plutôt dans la construction d'un récit empreint d'ambiguïté parce qu'il se laisse lire comme un processus interrelationnel qui accorde toujours sa part de responsabilité interprétative au lecteur, lequel devient en partie auteur des messages qu'il arrive à extraire de l'œuvre. Cette relation semble toutefois stimulée par l'œuvre autant que par l'activité littéraire des auteures qui renforcent cette impression avec le temps, d'œuvre en œuvre.

Ce qui fait récit dans l'imaginaire des auteures du corpus ne relève pas seulement de la sphère littéraire ni de celle de l'écrit. Plusieurs médiums permettent aux interprètes de capter une forme de récit qui les interpelle. Par exemple, dans l'hypermarché dessiné par Ernaux, les affiches publicitaires racontent pour le destinataire qui les capte dans un même espace et dans l'ordre temporel de leur apparition successive – au gré des fêtes du monde – un récit collectif d'inclusion sociale portant sur les minorités qui comptent en France. La narratrice mentionne, par exemple, parmi les affiches de la semaine des « Soldes », celle « [a]u niveau 2, [...] "la semaine orientale", semoule, dattes fourrées de pâte d'amande, citrons confits et loukoums poudrés, irrésistibles » (Ernaux, 2014a : 63). La narratrice explique plus loin par une forme plus discursive cet extrait : « Indifférent aux peurs xénophobes d'une partie de la société, l'hyper s'adapte à la diversité culturelle de la clientèle, suit scrupuleusement ses fêtes. Aucune éthique là-dedans, juste du "marketing ethnique". Les tenants du libéralisme auraient cependant beau jeu de vanter cette réelle fonction égalitaire et intégratrice du Marché » (*ibid.* : 65). Ce discours est renforcé par l'introduction des « personnages » qui perturbent cette mission d'inclusion et qui racontent ainsi une autre histoire de la France, vue cette fois-ci comme un territoire d'exclusion des sans-abris, des gens lettrés qui flânent dans les rayons consacrés à la presse et aux livres ainsi que des personnes âgées. Dans les œuvres de Bugul, nous avons vu que l'aménagement de la chambre de Sali – dans laquelle se trouvent la chaise vide de son défunt mari, une télévision, une radio, des livres institutionnellement reconnus, des objets de divers pays – raconte mieux que la narratrice la possible cohabitation, dans l'espace intime, de ses diverses influences d'apparence contradictoires et inconciliables. Chez Albanie et Maria, les récits provenant de

la télévision, ceux des médias de masse ainsi que ceux des feuilletons pour enfants, racontent ce qui appartient aux histoires « narrables », histoires exceptionnelles qui se donnent à interpréter en dehors de leur caractère marginal, poussant par exemple la petite fille à inventer l'histoire de sa sœur imaginaire en des termes dramatiques et extraordinaires : elle a été sauvée et elle est orpheline comme tous les personnages de la télévision. La problématisation du récit dans les œuvres du corpus se fait à même l'univers textuel et ne se restreint pas à la catégorie du littéraire, laquelle apparaît assez peu, même dans une œuvre portant spécifiquement sur les influences littéraires comme *Autobiographie de l'esprit* de Turcotte. Cette autobiographie essayistique sur la création puise finalement davantage dans des images, des chansons, des poèmes, des listes, des pensées philosophiques, des films ou des chorégraphies habitant l'univers imaginaire et intime de l'écrivaine.

Ce qui apparaît le plus manifestement de l'imaginaire du récit du corpus est son aspect interrelationnel, lequel se déduit de ses effets dans les univers textuels et de l'attention soignée que les narratrices accordent à l'influence potentielle de leur propre production narrative. C'est d'ailleurs ce type d'interrelation interprétative entre l'énonciateur et l'énonciataire qui a permis de distinguer les trois types de figures du récit présentés. Les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul mettent en scène le « récit-exposé » par son caractère imprévisible, quoique déterminant, pour les énonciataires. Ce sont surtout eux qui s'emparent d'éléments non-narratifs qui, pour eux, constituent pourtant une forme de narration qu'ils captent ainsi ou qu'ils reconfigurent de la sorte. C'est le cas tout juste évoqué de la petite Maria, perméable aux récits dramatiques de la télévision, qui est alors inquiète par rapport à sa propre situation de petite fille, potentiellement vouée à devenir orpheline. Les récits d'orphelins dont elle est témoin, lorsqu'elle les joint ensemble, forment sans l'avoir voulu le récit d'une condition d'orphelin généralisable à une majorité d'enfants. Les œuvres montrent elles-mêmes une forme de prudence à respecter dans leur propre énonciation. L'œuvre littéraire est, quant à elle, dessinée comme pouvant être classée en tant que « récit-exposé » une fois publiée. Le lecteur est en mesure de la réinvestir pour infléchir son sens, ce qui suggère qu'il puisse en faire de même avec les œuvres du corpus. Plus que tout, je dirais que le « récit-exposé » soulève l'enjeu de l'imprévisibilité de l'interprétation du récit, limitant nécessairement la nature de la responsabilité que son énonciateur peut endosser. Son

interprétation dépend à la fois des autres récits qui le voient dans son contexte d'énonciation, des capacités et des sensibilités des énonciateurs qui le manipulent et de la reprise de son exposition à travers le temps par d'autres instances qui l'investissent, ce qui se dégageait bien de mon analyse de la figure majeure de l'archive.

Quant à la figure du « récit-imposé », elle représente les récits autoritaires qui imposent une manière d'interpréter le monde ou l'histoire, dans le but de convaincre le destinataire, mais parfois aussi sans ce but puisque l'énonciateur est lui-même convaincu, de manière paradigmatique, du bien-fondé du récit qu'il formule ou qu'il fait circuler dans l'espace social. La relation interprétative entre l'énonciateur et l'énonciataire est cette fois-ci inversée puisque c'est surtout l'énonciateur d'un récit, ou son relayeur, qui est responsable de la forme et de la matière du récit que percevra l'énonciataire qu'il tente de convaincre du type précis d'intelligibilité à donner au récit qu'il lui offre de manière impersonnelle, claire, univoque et autoritaire. La relation communicationnelle ne va que dans un sens, car l'énonciateur s'occupe peu de la réception singulière de son récit, qu'il croit légitime de manière assez étendue pour ne pas le remettre en question en fonction du destinataire. C'était le cas des canons littéraires appris à l'école française dans les œuvres d'Ernaux et de Bugul, qui sont présentés comme l'idéal à atteindre en tant que production littéraire et qu'il est difficile de réinvestir pour les personnages qui les ont appris. Dior est anxieuse de se sentir obligée de se libérer comme elle l'a appris dans des classiques comme *Le discours sur le colonialisme* de Césaire qu'elle cite explicitement. Quant à la narratrice de *Passion simple*, elle conçoit son récit passionnel comme déviant du cadre de l'institution littéraire restreinte qui l'avait d'abord reconnue. La normalisation de ce type de récit donne aux personnages l'impression de leur propre déviance sans, pour autant, que chaque récit présenté en tant que « récit-imposé » n'ait été conçu spécifiquement pour créer ce sentiment. Un autre exemple est celui du récit scientifique, formulé dans le but d'imposer autoritairement une vérité prise comme étant immuable. C'est ainsi que le médecin de Dior, dans *Cacophonie*, prend à la légère le malaise de la protagoniste et prédit qu'elle ne mourra pas prochainement. Dans le roman, elle surmonte sa peur irrationnelle et se décide à sortir de la maison, trouvant alors la mort par accident. Ce qu'éclaire la figure du « récit-imposé » est que le déroulement incessant du temps humain, qui dépasse celui du récit, empêche l'assurance d'une validité permanente des

réécits autoritaires. D'ailleurs, un nœud conceptuel se forme autour du « récit-imposé » puisqu'il est la figure mal-aimée des univers textuels, alors que les œuvres étudiées créent pourtant des récits assez semblables, soit parce qu'elles sont bien intelligibles, soit parce qu'elles ont été favorablement reçues dans l'institution littéraire et sont devenues des classiques à leur tour (*Riwan ou le chemin de sable*, *Les années*, *Le bruit des choses vivantes*). Puisqu'un « récit-imposé » est en partie performé par les œuvres des auteures, il serait difficile de prétendre que leur énonciation s'accorde complètement avec l'idéal du récit mis en scène.

D'ailleurs, je nuancerais l'exemplarité de l'imaginaire du « récit-imposé » déployé dans les œuvres du corpus en regard des productions littéraires contemporaines. La figure du « récit-imposé » par excellence, celle du récit savant, ne semble pas autant disqualifiée chez un bon nombre d'auteurs. Plusieurs écrivains alimentent leurs créations de savoirs et de connaissances suscitant leur intérêt ou leur imagination. À titre d'exemple, Catherine Leroux, dans *Madame Victoria* (2015), imagine les différentes vies qu'aurait pu expérimenter la femme qui se cache derrière un cadavre retrouvé deux ans après sa mort dans un stationnement de Montréal. À partir de ce fait divers attesté, Catherine Leroux crée une fiction inspirée des données établies sur la vie de cette femme en fonction des analyses génétiques de la dépouille, notamment celles effectuées sur un cheveu qui donne bon nombre d'indices sur la vie passée de cette femme disparue restée non identifiée. En entretien, l'auteure mentionne que ce ne sont pas les savoirs établis par la génétique qui importent le plus, mais tout ce qu'à partir d'eux il est permis d'imaginer comme scénarios, ces scénarios possibles révélant beaucoup de détails sur l'existence humaine²⁶. Un autre exemple est celui de *Charlotte* (2014), roman dans lequel David Foenkinos écrit aussi une fiction à partir d'un travail documentaire assez minutieux sur l'histoire fascinante et en partie effacée d'une

²⁶ Catherine Leroux a développé cette idée dans un entretien à la bibliothèque Gabrielle-Roy : Catherine Leroux, « Embranchements et foisonnements », Conférences « Arborescences », *Le Crachoir de Flaubert*, en collaboration avec l'Institut canadien de Québec et la Bibliothèque Gabrielle Roy, 16 janvier 2018. Conférence disponible en ligne : <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2018/03/embranchements-et-foisonnements-entretien-litteraire-avec-catherine-leroux/>.

artiste-peintre juive allemande à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale. Le narrateur constate les obstacles à la reconstitution fidèle de cette histoire, notamment l'effacement des documents et la subjectivité des témoignages. Même si beaucoup de connaissances historiques sont exposées, l'accent est encore une fois mis sur un détournement du modèle autoritaire imposé par la description factuelle de l'histoire, au profit d'un récit plus poétique sur la complexité de l'existence humaine, modelée autour de la fiction narrative. À cet égard, *Charlotte* fait partie du courant littéraire que Philippe Vasset a appelé en 2011 l'exofiction, décrite comme une « littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font » (2011 : en ligne). Vasset explique qu'elle relève aussi de la « fiction [qui] aujourd'hui se construit beaucoup à partir d'énigmes que nous présente le réel » (cité par Roussel, 2013). Dans le même ordre d'idées, la revalorisation du factuel dans le littéraire par l'exofiction ne va plus de pair avec une autorité narrative attribuable au « récit-imposé ». Il ne s'agit pas d'élaborer les connaissances que l'écrivain a cherché à approfondir, mais plutôt de les laisser agir sur l'imaginaire qu'il peut alors déployer à partir d'elles.

Le récit intelligible semble donc plus bénéfique aux œuvres littéraires contemporaines que ce que laisse croire sa figuration dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul et les quelques exemples qui précèdent permettent de nuancer la figure du « récit-imposé » dans les œuvres étudiées. Cette figure n'a pas été associée au seul critère de lisibilité ou d'intelligibilité, mais à l'objectif de son énonciateur d'imposer de manière autoritaire une seule intelligibilité dominante difficile à investir pour l'énonciataire. Il reste que les types associés à la figure du « récit-imposé », notamment les récits savants, intellectuels ou historiques, semblent plus bénéfiques aux œuvres littéraires contemporaines que ce que laisse croire leur figuration dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul. Le chapitre 4 a toutefois montré que leurs œuvres n'échappent pas non plus à cette mise en scène de récits intellectuels, formes du « récit-imposé », par rapport auxquels se positionnent les narratrices en ne cachant pas que leur démarche narrative part souvent de ceux-ci, qu'elles avouent maîtriser. C'est le cas des théories féministes occidentales dans *Riwan ou le chemin de sable*. Les auteures évitent surtout de reproduire le modèle autoritaire du « récit-imposé » en préférant un modèle plus expérientiel et modulable en fonction de ceux qui les liront. Si leurs

récits restent bien lisibles dans l'ensemble, ils exposent les désavantages de cette lisibilité et mettent en valeur un idéal d'ambiguïté.

J'ai finalement présenté la figure du « récit-suggéré » comme relevant d'une relation sémiotique qui tente d'échapper à la médiation définitive, soit comme un récit qui est en train d'être pensé et qui reste dans le domaine de l'idéation plutôt que de se concrétiser. Il implique une interrelation communicationnelle entre l'énonciateur et l'énonciataire, même si ces deux instances vivent souvent un rapport interprétatif différé, comme c'est le cas d'ailleurs entre un auteur et son lecteur. Si j'avance que les œuvres étudiées valorisent la figure du « récit-suggéré », je ne l'aborde qu'en dernier lieu. C'est qu'en cours de route, j'ai compris la complexité de cette figure qui apparaît de manière ambiguë sous la forme d'un signe manipulé entre l'énonciateur et l'énonciataire. Il me semblait donc plus éclairant de l'expliquer à la lumière des défauts des deux autres figures. En effet, les figures du « récit-exposé » et du « récit-imposé » dans les œuvres d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul arborent des appareils plus souvent négatifs, puisque les textes soulignent leur défaut dans la relation communicationnelle qu'ils génèrent. Le « récit-exposé » ne peut trouver de signifiante que si un destinataire le reconnaît en tant que récit et il est vulnérable aux réappropriations qui le changeront au fil du temps. Quant au « récit-imposé », sa valeur tient à sa manière d'exhiber son autorité narrative et d'imposer sa validité, ce qui ne passe pas souvent l'épreuve du temps puisqu'il n'est pas montré comme un récit adaptable aux différents destinataires et à leur contexte. C'est avant tout leur préoccupation absente quant aux répercussions qu'ils pourraient avoir sur autrui qui les fait paraître insatisfaisants dans les univers textuels. Après avoir démontré les défauts de ces deux figures de récit, il m'a semblé plus facile d'expliquer et de comprendre comment ces failles du récit mises en scène dans les univers textuels renforçaient l'hypothèse d'une valorisation de la figure du « récit-suggéré », récit intrinsèquement ambigu, même si cet idéal est aussi montré comme irréalisable par l'énonciation.

Il faut aussi mentionner que les contours du « récit-suggéré » étaient les moins manifestes du corpus, puisque celui-ci est essentiellement un récit en acte, inachevé et inachevable, qui se perçoit par une intranquillité narrative des énonciateurs aussi bien que

par celle des énonciataires, davantage que par des marques textuelles concrètes qu'il aurait été possible d'énumérer. La plupart du temps, cette figure surgit lorsque l'acte communicationnel vise justement l'opacité, laquelle pourrait également être perçue comme un défaut du récit nuisant à la clarté du message, donc à la relation avec l'interprète. Pourtant, cette communication incomplète, intransitive, de biais, est justement ce qui caractérise l'œuvre littéraire des autres formes de discours et de récits. L'ambiguïté inhérente au médium artistique est souvent abordée par les critiques. Dans un récent numéro d'*Arborescences* dirigé par Francis Langevin et Raphaël Baroni sur le thème des « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire » (2016), plusieurs contributions portent sur la voix de l'auteur dans son texte – plurielle et ambiguë –, sur les jeux de points de vue, sur ses effets sur autrui ou sur la non-fiabilité du narrateur, souvent rapportée à l'ambiguïté de son récit. Les constats d'une pluralité de points de vue valables sur le monde et de la diversité des voix autorisées à énoncer des histoires mènent généralement à la redéfinition des narrations contemporaines, qualifiées par autant de concepts rappelant la problématique de l'ambiguïté relevée jusqu'ici. Les figurations du « récit-suggéré » dans les œuvres du corpus s'articulent quant à elles à la question de la responsabilité potentielle du narrateur en fonction de ce statut ambigu qui constitue en partie chaque récit, du moment où celui-ci se conçoit comme une schématisation narrative en acte et inachevable.

C'est d'ailleurs l'ouverture du récit à des modifications à venir quant à ses interprétations futures et la polysémie évidente de l'objet du récit qui sont reprises dans l'énonciation de chaque œuvre, en regard de l'ensemble du parcours des auteures (chapitre 6). La figure du « récit-suggéré », survalorisée par rapport aux autres, reste un guide dans la performance même des œuvres. Cette entreprise fait penser à la fonction que Suzanne Jacob attribue à l'art, soit celle de défaire les automatismes associés à une « convention de réalité » devenue paradigme invisible : « Ce que j'entends pour ma part par fiction, c'est cette élaboration continue d'un récit qui nous fonde dans le monde, qui nous permet de l'appréhender, d'y répondre et d'en répondre » (2001 : 40). Là où Suleiman (2019 [1983]) conçoit la réitération de thèmes ou de schèmes comme relevant d'une stratégie fondant l'autorité que cherche à se donner le « roman à thèse », qui se rapproche conceptuellement du « récit-imposé », le chapitre 6 a bien démontré que la réitération des thèmes et des figures

d'une œuvre à l'autre permet aux auteures d'avancer leurs hésitations et de percevoir chaque récit comme partie prenante d'une « élaboration continue ». Il s'agit d'une vision processuelle du récit qui limite ses potentialités autoritaires et de laquelle se déduit une éthique de la responsabilité fondée sur l'intranquillité narrative de l'œuvre contemporaine.

Le récit s'expose ainsi comme une pratique sociale dans les œuvres du corpus, lesquelles sont visiblement formulées par des récits travaillés formellement en regard de leur interpellation d'un énonciataire. Le dernier chapitre a bien montré que les rapports intra-intertextuels qui s'instaurent entre les œuvres n'impliquent pas seulement la non-finitude et la complémentarité de chaque œuvre pour comprendre l'ensemble du parcours auctorial, mais occasionnent surtout une relation avec le lecteur, acteur sans lequel cette intra-intertextualité ne pourrait même pas être interceptée en premier lieu. L'imaginaire entourant le récit littéraire avance donc un rapport avec le lecteur et la critique, rapport construit à même l'œuvre. Sur ce point, j'ai déjà présenté l'ouvrage de Wroblewski sur l'esthétique de « hors la loi » que se donnent Sophie Calle et Annie Ernaux dans leurs œuvres. La chercheuse explique qu'Ernaux s'adonne à des contorsions rhétoriques pour répondre aux réceptions stéréotypées de son œuvre et pour retourner le miroir des préjugés au visage des critiques et des lecteurs, alors forcés de réaliser leurs propres préjugés de lecture, sans participer elle-même à véhiculer ces stéréotypes et sans incriminer les lecteurs à son tour. Par exemple, Ernaux a défendu *Passion simple*, jugé obscène et de moindre qualité en raison de l'exposition d'une relation charnelle de l'auteure avec un homme marié, « en déclarant sa volonté de faire face aux préjugés sexuels et de les combattre » (Wroblewski : 54). Selon Wroblewski, Ernaux retourne ainsi, sans les accuser directement, les jugements de transgression de l'œuvre contre le manque d'ouverture et les préjugés attribuables à ses critiques. La chercheuse souligne aussi le silence qu'a suscité *Se perdre* (2001), journal publié dix ans plus tard avec des détails sexuels plus intrusifs et explicites. Elle explique cette réception paradoxale par cette question rhétorique : « [s]erait-ce [parce que] c'est elle-même qu'Ernaux compromet dans *Se perdre* alors qu'avec *Passion simple*, c'est la littérature, l'institution et les critiques, qu'elle met en péril? » (*ibid.* : 59) L'auteure marque ainsi ce qu'il est surprenant d'énoncer dans une culture littéraire normée, pointant implicitement les censures imposées aux artistes, sans adopter de formule accusatoire directe et laissant ainsi

une grande part de responsabilité dans le camp de l'interprète. Ce cas illustre l'importance que chaque auteure accorde au travail interprétatif, favorisé par l'ambiguïté de leurs œuvres.

Certes, c'est avec prudence que j'ai avancé mes réflexions sur l'éthique auctoriale, puisque les auteures ne semblent pas toujours confortables avec les étiquettes qu'elles ont reçues par les chercheurs et la critique et puisque les écrivains contemporains en général se moquent parfois des tentatives de la sorte, comme Arsenault le fait avec *La vie littéraire*. Un apport de ma recherche doctorale est de proposer une méthode d'analyse de l'éthique littéraire qui ne se rapporte pas à la moralité du contenu d'une œuvre ou à son utilité sociale situable. Le premier chapitre explique le manque d'outils adaptés pour réfléchir aux enjeux éthiques des œuvres littéraires, étant entendu que celles-ci ne relèvent pas d'un discours transitif, qu'elles sont le plus souvent vouées à perdurer et à donner lieu à une lecture différée, et qu'elles ont des particularités artistiques et formelles qui les distinguent des autres types de discours inscrits dans le social de manière plus intentionnellement dirigée vers des répercussions souhaitées (discours politiques, historiques, scolaires). J'ai montré, à l'instar de Daunais et de Altes, que les travaux portant sur l'éthique littéraire ont tendance à accoler l'étiquette « éthique » à l'œuvre comme si ce terme relevait d'un qualificatif simplet pour désigner l'œuvre contenant de « bonnes » valeurs. Par exemple, les chercheurs pourraient classer dans la catégorie des œuvres soulevant des enjeux éthiques un roman qui érigerait en protagoniste un personnage normalement marginalisé dans la société hors-texte, argumentant ainsi l'éthicité de l'œuvre en raison de sa capacité à imaginer et à penser mieux que dans la réalité l'intégration de ce type de personnage à l'espace social. Cette vision comporte plusieurs défauts, notamment celui d'être parfois moralisante, puisque le chercheur identifie une norme idéale à laquelle répondrait de manière « éthique » le roman, cette norme étant, dans le cas du protagoniste marginal érigé en héros, une forme de démocratie sociale valorisant l'égalité des chances d'être représenté dans l'imaginaire collectif et de jouer un rôle pleinement reconnu par la collectivité. Les enjeux de justices sociales sont évidemment au cœur des théories philosophiques qui s'intéressent à l'éthique, comme celles de John Rawls dans *Justice comme équité* (2003 [1985]) ou d'Amartya Sen dans *The Idea of Justice* (2009). Le souci des effets que peuvent avoir les représentations des personnages marginalisés décrits dans les œuvres indique aussi la part éthique que je me permets d'y lire.

Je pense à Ken Bugul dans *Riwan ou le chemin de sable* qui, pour raconter la transgression par Rama du confinement à la concession du Serigne et de la fidélité, emprunte une voie narrative plus suggestive et symbolique, ne donnant pas des contours précis et réalistes à cette femme marginalisée qu'elle s'autorise tout de même à intégrer au cœur de son histoire intime. Or, la réflexion éthique dans ce cas ne relève pas simplement d'un thème dessiné dans l'œuvre, mais concerne surtout la pratique sociale de l'écriture et ses effets potentiels dans l'espace collectif susceptible d'être influencé par elle. L'éthique littéraire, pour moi, ne sert donc pas à étiqueter des œuvres « bonnes » ou ayant pour thème principal et explicite un combat des valeurs. Par une approche qui rejoint l'éthique appliquée, je conçois l'éthique littéraire comme une éthique narrative, laquelle concerne un rapport au monde qui entre en jeu dans la pratique d'écriture, et qui se lit davantage dans le travail formel et énonciatif que par l'exposition de thèmes privilégiés ou par des discours directement inscrits dans la narration. Le défi principal de ma thèse a donc été de sonder comment repérer, à l'intérieur des œuvres, cette éthique appliquée par les écrivaines sur leur pratique du récit.

Je mobilise aussi l'éthique fondamentale, puisque ma méthode repose sur une question de principe que j'ai explorée, soit celle de la possibilité de repérer les intentions d'un auteur à partir d'un objet, celui de l'œuvre, qui ne relève pas de son discours, mais plutôt d'une construction de l'imaginaire vouée à une communication intransitive et différée. J'ai souligné que pour éviter les procès d'intention, plusieurs chercheurs formulent leurs réflexions sur l'éthique littéraire en adoptant une forme de « ventriloquie » de l'œuvre, comme si elle était l'instance responsable des discours, alors qu'en réalité, un auteur concret se trouve toujours à l'origine de l'œuvre produite. Refusant d'enlever à l'auteur toute possibilité d'intervention dans l'espace social à partir de son activité littéraire, j'ai voulu comprendre la nature de la responsabilité qui lui était imputable quant aux effets produits par ses œuvres. En effet, l'écrivain n'a pas le devoir de créer une œuvre afin que celle-ci intervienne dans la collectivité, ce que j'ai abordé en regard des critiques formulées contre les théories de l'engagement de Sartre qui réduisaient la littérature à un outil au service des pensées philosophiques ou politiques. Or, l'œuvre adopte une forme de communication singulière qui engendre souvent des discours, sans pour autant en formuler comme tel. J'ai mentionné que toutes les œuvres ne se prêtent pas à une analyse de l'éthique narrative, plusieurs d'entre elles

n'étant pas du tout organisées de manière à suggérer aux lecteurs une problématisation de la narration et de ses conséquences probables dans le social.

Or, comment ai-je repéré des œuvres se prêtant à une analyse de l'éthique narrative? Puisque j'ai mis l'accent sur des valeurs privilégiées par les auteures dans leurs œuvres, notamment l'ambiguïté communicationnelle du récit et l'intranquillité comme posture narrative, mon lecteur pourrait croire que mon approche tend parfois à une forme de normativité moralisante contre laquelle je proposais d'inscrire ma démarche, comme si j'associais directement les œuvres qui mettent en scène une valorisation du récit ambigu à des narrations relevant de l'éthique. Au contraire, l'observation du parcours d'ensemble des auteures et les liens tissés entre l'idéal du récit formulé dans les œuvres et leur propre pratique narrative ont servi à éviter le passage trop abrupt entre le récit représenté dans l'œuvre et la qualification de l'éthique auctoriale. Les œuvres d'abord identifiées pour le corpus s'articulaient elles-mêmes autour d'une problématisation de la pratique du récit. En effet, elles représentaient bon nombre de récits qui, chaque fois, paraissaient imparfaits, inadaptés, voire nuisibles ou dangereux pour les personnages, surtout lorsqu'ils éclairaient un aspect du monde qui pouvait changer la conception des possibilités offertes au personnage-destinataire.

La petite Maria du *Bruit des choses vivantes*, que la mère, Albanie, veut protéger des récits traumatisants qui pourraient l'inquiéter, donne un exemple éclairant dans cet extrait :

À la télévision, une enfant lève sa main pour parler. On lui donne la parole, elle dit, quand quelqu'un me fesse, je deviens toute petite à l'intérieur.

Je me retourne pour voir ce que Maria a compris. Elle n'a rien entendu, elle est dans son livre, elle aide Simon à compter les flocons (Turcotte, 1991a : 99).

L'inquiétude de la mère quant aux récits qui sont exposés à sa fille vient de la vulnérabilité de cette enfant aux récits ambiants empreints de violence, qui pourraient imprégner sa conception du monde et de l'enfance. J'ai déjà expliqué que cette inquiétude représentée se répercute aussi dans la manière qu'a la narratrice de raconter son histoire, évitant une narration trop linéaire au début et acceptant peu à peu d'entrer dans une forme plus traditionnelle de récit, faite de petites intrigues par exemple, notamment parce qu'elle comprend que Maria est exposée de toute façon à différents récits et qu'elle gagne à en

produire des plus personnels et positifs pour elle. J'ai aussi montré, avec le chapitre 6, que les dilemmes sur la narrativité et ses effets potentiellement réducteurs comparativement aux récits suggérés par des images ou des formes plus poétiques apparaissent dans un recueil de poèmes, *La terre est ici*, publié peu avant *Le bruit des choses vivantes*. Ce n'est donc pas seulement lorsque la figure du « récit-suggéré » est valorisée dans une œuvre que je me permets de m'en emparer pour une analyse de l'éthique narrative. Je m'y autorise lorsque cette figure sert à organiser en grande partie le sens à donner à l'ensemble de l'œuvre, et que celle-ci se réitère dans l'énoncé autant que dans l'énonciation dans l'ensemble des œuvres d'une même auteure. D'ailleurs, c'est dans le geste de la réitération que Butler conçoit l'exposition d'une intellection du monde que l'énonciateur accepte de manifester publiquement. C'est dans le geste de la réitération des figures du récit et de la valorisation de leur ambiguïté que je lis une éthique de la responsabilité fondée sur une intranquillité que s'exigent à elles-mêmes les écrivaines du corpus. J'ai aussi montré que les auteures ne prescrivent pas une manière moralement bonne de produire le récit qu'elles idéalisent. En effet, si elles célèbrent la figure du « récit-suggéré » dans leurs œuvres, elles montrent aussi qu'il s'agit d'un idéal conduisant leur pratique alors qu'il reste inatteignable.

Il faut admettre que la complexité de cette démarche, qui demande une analyse de l'énoncé, de l'énonciation et du parcours d'ensemble des auteures, constitue aussi sa faiblesse. J'aurais souvent voulu aborder certaines figures avec d'autres exemples, afin d'élargir l'imaginaire du récit valorisant la figure du « récit-suggéré » dans le contemporain à d'autres œuvres qui se seraient bien prêtées à cette analyse. Par contre, ma méthode ne me permettait pas d'aborder des œuvres récentes d'auteurs émergents tout aussi intéressants, qui n'auraient pas produit encore assez d'œuvres pour être inscrits dans mon type d'analyse. Si je reproche aux études posturales de Meizoz d'être plus adaptées à des parcours fortement médiatisés, j'admets que la mienne s'applique mal à des corpus élargis de différents auteurs et qu'elle est forcée d'omettre aussi des œuvres émergentes. Je pense par exemple à l'œuvre d'Audrée Wilhelmy, notamment *Les Sangs* (2013), qui aurait pu offrir un exemple éclairant des répercussions du « récit-exposé » mises en scène dans le roman et de ses liens avec un effet que semble travailler à construire l'auteure à son tour. Celle-ci se réapproprie l'imaginaire et l'histoire du conte de *Barbe-Bleue*. Dépassant l'aspect figural et le caractère

fonctionnel des personnages féminins passifs du conte original et la morale à laquelle ils participent, Wilhelmy leur redonne une place centrale au cœur de l'histoire et du récit en les faisant narratrices d'un destin tragique qu'elles ne reçoivent pas passivement, mais qu'elles provoquent délibérément. Leur histoire passe par le biais des écritures intimes qu'elles laissent derrière elles et qu'elles adressent la plupart du temps à leur époux, Féléor, et d'autres fois aux femmes qui les suivront. D'un point de vue symbolique, les épouses échappent à la mort en assurant la non-clôture de leur histoire par son interprétation par les femmes suivantes, lesquelles se réfèrent souvent aux précédentes dans leur propre carnet. Paradoxalement, celui qui les a tuées est montré sous le signe de l'impuissance et de la passivité dans ces récits féminins par rapport auxquels il se voit forcé d'inscrire sa propre histoire. Dans un récit personnel écrit par Féléor après la mort de sa dernière femme et disposé dans le roman après chacun de leur récit intime qu'il relit attentivement, nous découvrons que c'est la plupart du temps malgré lui qu'il provoque le décès de ses femmes. En subvertissant ce qui découle de l'assassinat de victimes innocentes dans la version originale en différentes formes de violence auto-infligée, Wilhelmy arrive, à travers un habile jeu intertextuel, à performer un récit portant sur l'imaginaire social associé à la figure de la femme victime de violence, qu'elle reformule en de nouveaux termes plus agentifs. Elle sort ces personnages de femmes de leur côté figural et de leur statut fonctionnel que leur attribuaient le conte et le mythe qui s'en est suivi en leur attribuant une voix dans le récit, les transformant par le fait même en agente de l'histoire du simple fait qu'elles écrivent, mais aussi parce qu'elles choisissent leur mariage en connaissance de cause. Le récit de chaque femme influence la vie conjugale de la suivante, montrant bien aussi la problématisation du récit et de ses effets à même l'œuvre. Pourtant, je ne m'autoriserais pas à passer de cette mise en scène à des conclusions sur l'éthique narrative adoptée par l'auteure, qui pourrait avoir fait de cette œuvre un exercice de style qui ne serait pas réitéré à long terme.

Une autre limite de la thèse est que sa méthode s'adresse à des chercheurs assez érudits. Si les univers textuels analysés tendent à une déhiérarchisation des formes du récit, ne mettant plus l'œuvre littéraire sur un piédestal en ce domaine, il faut admettre que pour bien comprendre cette dynamique, le chercheur doit avoir de bonnes connaissances de base en littérature. Or, cette situation ouvre d'autres questions auxquelles ma thèse ne saurait

répondre. Par exemple, dans un cas de litige où les critiques accuseraient un auteur pour son manque d'éthique, l'expertise développée avec mon approche ne permettrait pas de prendre position dans l'urgence de la situation. À ce sujet, comment ne pas penser aux débats alimentés dans les médias de masse depuis quelques années, comme celui assez virulent de l'été 2018 autour de l'« Odysée musicale » de Robert Lepage, Slāv, qui a finalement été retiré de la programmation à la suite de manifestations tenues devant le Théâtre du Nouveau Monde à Montréal par des groupes militants afrodescendants. Ceux-ci réagissaient à la sous-représentation notable d'artistes afrodescendants dans la distribution de cette pièce qui clamait réinvestir l'histoire de l'esclavage ainsi que la réappropriation d'archives musicales provenant des communautés d'esclaves antillaises par Betty Bonifassi qui s'occupait de la trame musicale. Dans une entrevue de Vincent Champagne avec Émilie Nicolas (2018), cette chroniqueuse du *Devoir*, spécialiste d'anthropologie et des droits de la personne, explique que les effets du colonialisme et du racisme se font encore sentir de manière systémique dans le monde et que le problème avec l'appropriation culturelle est que, pour la population afrodescendante, les « pratiques culturelles ont été rendues illégales, ont été méprisées, ont été décrites comme sataniques et inférieures, et comme étant une preuve du fait qu'[elle] méritait les traitements discriminatoires au fil des siècles » (*id.*). Elle note une mode quant à la réappropriation de cette culture, comme par souci de réparation, alors qu'elle souligne le peu de place et de reconnaissance des communautés noires dans le domaine des arts au Québec. Nicolas précise que ce n'est pas la soudaine reconnaissance de cet art rejeté autrefois le problème, mais plutôt la reproduction des « dynamiques de vol et de pillage qui font partie de la colonisation », dynamique reconnue lorsque n'est pas assez récompensée financièrement et accréditée symboliquement la culture qui est ici réappropriée par des Blancs et pour des Blancs. L'article mentionne la mise en garde publiée par le Festival de jazz de Montréal, qui invitait les gens à ne pas faire de procès d'intention aux auteurs avant d'assister au spectacle et de juger par eux-mêmes après l'avoir visionné et après avoir mieux compris la démarche globale des artistes visés. Le promoteur souligne à sa défense que d'autres sujets sont abordés, notamment le féminisme, le cas des Irlandais ou le milieu carcéral. Nicolas répond en insistant sur la manière de mettre en scène ces sujets, c'est-à-dire en accordant trop peu de place aux afrodescendants dans le processus de création et de représentation, alors que c'est en grande partie de leur expérience dont il est question.

Cet exemple m'a beaucoup fait réfléchir à la portée concrète de ma recherche puisque ma méthode aurait aussi tendance à demander au spectateur, avant de juger de la démarche de Lepage, d'assister au spectacle et de le penser de manière plus complexe, en regard du genre pratiqué, de l'architecture des sujets abordés et de la manière de les mettre en scène. Plus encore, j'aurais à comparer cette production aux autres œuvres de l'auteur pour retrouver les contours d'une pratique globale qui donne aussi un sens à la démarche particulière. Cette œuvre plus documentaire et plus spectaculaire, qui se rapproche davantage d'un art engagé, ne peut pas être comparée de près aux œuvres de mon corpus. Il reste qu'elle m'a fait réaliser que la prudence avec laquelle je conduis mes analyses m'empêche de prendre position dans ce type de débats litigieux. J'avais l'intuition qu'il aurait fallu me renseigner davantage sur l'œuvre de Lepage avant de me prononcer, alors que ce réflexe, s'il était adopté par tous, aurait finalement servi de stratégie publicitaire à l'ensemble de son œuvre. Ma méthode, si elle était appliquée à plus grande échelle, risquerait d'entretenir la publicisation des auteurs polémiques plutôt que d'être ce qu'elle voudrait être, soit un outil pour réfléchir à l'éthique auctoriale sans passer trop rapidement du contenu de l'œuvre aux intentions de l'auteur. Ma méthode ne visait pas non plus à répondre à ce type de polémique et elle a évité les œuvres fortement médiatisées, comme je l'ai expliqué au chapitre 6. J'ai sélectionné un corpus qui semble refuser de s'impliquer trop manifestement par le biais de messages ou de thématiques politiques explicites. Mon corpus thématise plutôt l'inquiétude des effets du récit sur autrui, dans des œuvres tournées vers un avenir qu'elles montrent comme indéfinissable et incontrôlable, avouant donc les limites de leur responsabilité quant à l'interprétation de leur production, cherchant même à nourrir l'ambiguïté interprétative.

Pour conclure, j'examinerais la possibilité de rattacher l'éthique de la responsabilité d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul à l'éthique du *care*. Par leur souci des effets potentiels de leurs récits sur autrui, leur démarche se rapproche d'une éthique du *care*, définie par Joan Tronto et Berenice Fisher comme « [u]ne activité caractéristique de l'espèce humaine qui inclut tout ce que nous faisons en vue de maintenir, de continuer ou de réparer notre "monde" de telle sorte que nous puissions y vivre aussi bien que possible » (dans Molinier, Laugier et Paperman, 2009 : 37). Joan Tronto décrit quatre phases du *care*, dont la première relève du « fait de se soucier de quelqu'un d'autre ou quelque chose » (*id.*), geste moral à l'origine de

l'attitude intranquille des narratrices du corpus. Dans l'introduction de leur ouvrage *Qu'est-ce que le care? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Pascale Molinier, Sandra Laugier et Patricia Paperman insistent sur deux valeurs qui sont revenues dans le développement de la thèse : l'interdépendance et la vulnérabilité. Elles affirment que « [l]a perspective du *care* souligne l'interdépendance et la vulnérabilité de tous : nul ne peut prétendre à l'autosuffisance » (*ibid.* : 25). De surcroît, la vulnérabilité et l'interdépendance ne sont pas seulement des thèmes mis en scène dans les œuvres, mais elles infléchissent la manière qu'ont les narratrices de recevoir et d'adresser les récits du monde en fonction d'une relation intranquille à autrui. Ces deux valeurs sont aussi suggérées par l'énonciation des œuvres, soit par la façon par laquelle les auteures travaillent les thèmes qu'elles donnent à lire en fonction de leur inscription potentielle dans le hors-texte. Autrement dit, si les auteures identifiaient seulement des sujets vulnérables à mettre en scène, cela reviendrait à concevoir l'œuvre comme un « monde protégé » (Daunais, 2010) et à reproduire ainsi une forme de violence symbolique en réitérant l'impossibilité de l'inclusion sociale effective de certaines figures marginales qui ne trouveraient de lieu d'expression ou de visibilité que dans l'espace fictif de l'œuvre, contrôlé par une personne privilégiée : l'auteure. C'est cette conception tronquée de l'éthique littéraire que j'ai voulu éviter en cherchant les indices d'une éthique auctoriale à travers divers aspects de l'œuvre : ses figures, son énonciation, son insertion dans une trajectoire auctoriale et dans un contexte qui la dépasse.

D'ailleurs, une autre manière d'éviter la violence symbolique produite par la détermination de types sociaux vulnérables renforcés par leur mise en scène dans l'œuvre a été, pour les auteures étudiées, de suggérer la réciprocité de la vulnérabilité par la mise en scène de la faillibilité de l'énonciateur autant que celle de l'énonciataire. Molinier, Laugier et Paperman rapportent cette conception réciproque de la vulnérabilité à l'éthique du *care* :

L'idée d'une vulnérabilité constitutive, au contraire d'une vulnérabilité délimitée à des catégories différenciées (handicap, vieillesse, dépendances diverses) pose cette vulnérabilité comme un trait partagé. Cela veut dire que chaque personne est le récipiendaire d'une forme de *care*. Mais cela ne veut pas dire que cette position, à partir de laquelle l'organisation des activités de *care* peut être vue comme un problème commun, soit reconnue comme portant à conséquence. Car la vulnérabilité reçoit des traitements différenciés. Si nous sommes tous des destinataires de *care*, nous ne le sommes pas tous de la même façon ni de façon égale. En outre, cette position de

commune vulnérabilité a peu d'incidence sur les lignes selon lesquelles les responsabilités à l'égard de ces vulnérabilités sont distribuées (2009 : 29).

Plusieurs stratégies textuelles d'Ernaux, de Turcotte et de Bugul montrent aussi leur vulnérabilité, que ce soit par le travail intra-intertextuel qui souligne les failles interprétatives à ajuster d'une œuvre à l'autre, par leur manière de commenter leurs incertitudes narratives ou par leur refus d'adopter une pleine autorité narrative. Un exemple évocateur serait celui de la narratrice de *Passion simple* qui a peur de quitter son récit et qu'il soit alors exposé dans une forme immuable par l'acte de publication. La répétition du caractère vulnérable des narratrices et des auteures les empêche de s'extraire de la condition vulnérable parfois attribuée à leurs personnages. Il n'empêche que, comme le soulignent Molinier, Laugier et Paperman, elles restent davantage responsables des effets de leurs productions narratives sur les lecteurs qui sont souvent plus passifs dans cette relation.

Le rapprochement entre l'éthique de la responsabilité caractérisée par l'adoption d'une intranquillité narrative et l'éthique du *care* fondée sur la reconnaissance d'une vulnérabilité mutuelle renforce une autre question laissée en suspens dans la thèse, mais que mes interlocuteurs ne cessent de me rappeler : l'éthique auctoriale dégagée des œuvres étudiées est-elle proprement féminine? Si cette question se pose ici, c'est parce que l'éthique du *care* a longtemps été féminisée et qu'elle est souvent conçue comme une forme de morale se rapportant aux femmes et non généralisable à l'ensemble des réflexions éthiques tenues dans le domaine public. Associer des œuvres écrites par des femmes au *care* participe-t-il de cette vision? L'éthique de la responsabilité décrite à partir d'œuvres de femmes caractérise-t-elle une tendance féminine ou reste-t-elle généralisable? La réflexion de Molinier, Laugier et Paperman au sujet du caractère féminin du *care* m'aide à répondre à la dernière question. Pour les chercheuses, l'expérience singulière des femmes, selon les conditions matérielles et historiques qui ont été les leurs, participent à leur adhésion au *care*, celles-ci ayant été habituées à prendre soin des autres, à veiller sur la famille, à s'occuper des personnes vulnérables de la société. Elles ont d'ailleurs aussi été minorisées, pratiquant de fait cette interrelation dans un contexte de vulnérabilité réciproque. Les chercheuses avancent que « [p]rétendre que la nature des femmes n'est pour *rien* dans la qualité du *care*, ne veut pas dire pour autant que les femmes n'ont pas développé des savoirs et une connaissance du

monde qui leur viennent *par* le *care*. Cette connaissance, ce mode d'expertise particulier, c'est précisément ce qui fait défaut, aujourd'hui, dans l'espace public » (*ibid.* : 17-18). Ces savoirs et ces connaissances considérés comme étant plus féminins n'ont rien d'un atout naturel, mais relèvent d'apprentissages relatifs à la situation de plusieurs femmes dans l'histoire. Le dernier extrait avance que ces manières d'être et de faire plus « féminines » reléguées à la sphère privée sont aujourd'hui reconnues comme des nécessités publiques et collectives. Le besoin social du *care* et le fait qu'il ne soit pas une caractéristique féminine innée impliquent qu'il n'y a plus de raison pour le réduire à des responsabilités féminines. Plus encore, Molinier, Laugier et Paperman avancent la politisation de plus en plus admise du *care* depuis les années 1990 : « Politiser le *care*, ce n'est pas seulement déssexualiser la morale des femmes, c'est accorder une autorité à l'expérience des personnes qui réalisent cette part dévaluée du travail du *care* » (*ibid.* : 18). Les chercheuses conçoivent d'ailleurs que les œuvres littéraires peuvent aider à l'acceptation de cette idée en faisant circuler dans l'imaginaire social de nouvelles intellections du *care* comme nécessité politique globale : « Aussi longtemps que le *care* est confondu avec l'amour et la féminité, il existe un vaste répertoire sémantique pour en parler et même si le récit est erroné, même s'il condamne le *care* à rester dans le domaine des affaires privées, il fonctionne néanmoins comme récit, il est audible, compréhensible, recevable. À partir du moment où le *care* commence à se penser comme ce qu'il est, c'est-à-dire un travail, le récit se modifie, faisant apparaître des dimensions ambiguës de la vie affective (se soucier des autres génère des affects ambivalents) et d'autres niveaux de responsabilités (organisationnels et politiques) » (*ibid.* : 20).

Sans attribuer un devoir nécessaire de la littérature à cette ouverture sémantique politisant le *care* et sans prétendre qu'il s'agit d'une caractéristique se rapportant à l'œuvre moralement « correcte » – l'œuvre n'ayant aucun devoir moral en tant que tel – je remarque tout de même que les œuvres du corpus, par la conduite de leur récit en regard d'un souci minutieux quant à ses répercussions potentielles sur autrui et par leur appel à la responsabilisation du lecteur dans la constitution du sens, proposent une intellection du *care* comme un souci d'autrui qui transparait dans l'activité même des écrivains. C'est en regard de cette réflexion que je voudrais répondre à la question du caractère féminin de l'éthique de la responsabilité telle que développée dans ma thèse. Selon moi, l'association des écritures

intimes au féminin, la longue histoire du rejet des femmes dans la sphère des publications officielles, le peu d'ouvrages théoriques qui mobilisent leurs œuvres afin d'exemplifier des tendances dominantes de la littérature ainsi que le manque de parité encore tenace quant à la reconnaissance publique de leurs œuvres (prix, dossiers dans la presse, etc.) (Saint-Martin, 2016a ; 2016b) sont tous des facteurs matériels et historiques expliquant la valorisation du caractère plus interrelationnel que publiquement engagé des œuvres écrites par des femmes, encore aujourd'hui. J'ai tout de même cité quelques exemples d'œuvres d'hommes qui semblent à première vue adopter une éthique narrative plus relationnelle et empreinte d'intranquillité : Érasme, Monénembo, Kourouma, Pessoa, Blais, Foenkinos, Arsenault, etc. Des théoriciens (hommes) ont aussi influencé mes recherches sur l'éthique narrative ou le caractère interrelationnel du récit, notamment Glissant avec la *Poétique de la relation* et Ricœur avec *Soi-même comme un autre*. J'ai fait le choix d'un corpus restreint qui me permet encore mal de vérifier l'ancrage féminin des tendances que je décris dans la thèse. En effet, j'ai travaillé trois œuvres complètes écrites par des femmes. Le fait qu'elles s'inscrivent dans des contextes littéraires bien différents et qu'elles appuient leurs œuvres sur une intertextualité qui montre qu'elles ne sont pas isolées du champ littéraire dans lequel elles s'inscrivent m'incite à croire que leur démarche est assez représentative d'une éthique narrative partagée par un bon nombre d'écrivains. Cette impression est renforcée par l'observation de la proximité de leur éthique narrative avec des théories contemporaines plus générales comme celles de la performativité de Butler ou celle du *care*.

J'admets toutefois que la facilité avec laquelle j'ai trouvé des exemples d'œuvres comparables écrites par des femmes m'incite parfois à penser que ces dernières se sont investies davantage dans la réflexion éthique concernant leur pratique du récit et ses répercussions potentielles sur le lecteur. Cependant, je crois que cette éthique de la responsabilité s'impose de plus en plus et ne se réduit en aucun cas aux œuvres de femmes. De plus, il serait contradictoire d'affirmer que les écrivains ne se soucient pas des effets que leurs textes sont susceptibles de produire, alors que j'ai mentionné que les ouvrages théoriques sur l'engagement littéraire prennent appui presque uniquement sur des œuvres écrites par des hommes. Cette observation suggère évidemment une interaction entre l'écrivain, sa production et le monde. Je n'offre qu'une réponse partielle à la question du

caractère féminin de l'éthique de la responsabilité parce qu'il s'agit d'une question très complexe à ne pas sous-estimer. Même si je me réjouirais de voir cette problématique être étoffée un jour, j'ai préféré, dans le cadre précis de ma thèse, inscrire mon apport dans un champ libre de ces catégorisations, afin de laisser aux interprètes de mon travail la possibilité de créer des liens avec d'autres œuvres qui leur viendraient à l'esprit en lisant mes analyses.

Bibliographie

Corpus

Corpus principal

- BUGUL, Ken, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1999.
- BUGUL, Ken, *Cacophonie*, Paris, Présence Africaine, 2014.
- ERNAUX, Annie, *Passion simple*, Paris, Gallimard, 1991.
- ERNAUX, Annie, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.
- ERNAUX, Annie, *Regarde les lumières mon amour*, Paris, Seuil (Raconter la vie), 2014a.
- TURCOTTE, Élise, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991a.
- TURCOTTE, Élise, *Autobiographie de l'esprit. Écrits sauvages et domestiques*, Montréal, La Mèche (L'Ouvroir), 2013.

Corpus secondaire

- BUGUL, Ken, *Le baobab fou*, Dakar, NEA (Nouvelles éditions africaines), 1982.
- BUGUL, Ken, *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- BUGUL, Ken, *La folie et la mort*, Paris, Présence Africaine, 2000.
- BUGUL, Ken, *De l'autre côté du regard*, Paris, Le serpent à Plumes, 2003.
- BUGUL, Ken, *Rue Félix-Faure*, Paris, L'Hoëbeke, 2005.
- BUGUL, Ken, *La pièce d'or*, Paris, UBU Éditions, 2006.
- BUGUL, Ken, *Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008.
- ERNAUX, Annie, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, 1977.
- ERNAUX, Annie, *La femme gelée*, Paris, Gallimard, 1981.
- ERNAUX, Annie, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.
- ERNAUX, Annie, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997.
- ERNAUX, Annie, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000.

- ERNAUX, Annie, *Se perdre*, Paris, Gallimard, 2001.
- ERNAUX, Annie, *L'occupation*, Paris, Gallimard, 2002a.
- ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2002b.
- ERNAUX, Annie et Marc MARIE, *L'usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.
- ERNAUX, Annie, *L'autre fille*, Paris, NIL éditions, 2011a.
- ERNAUX, Annie, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard (Quarto), 2011b.
- ERNAUX, Annie, *Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014b.
- ERNAUX, Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.
- TURCOTTE, Élise, *La terre est ici*, Outremont, VLB éditeur, 1989.
- TURCOTTE, Élise, *L'île de la Merci*, Montréal, Leméac, 1997.
- TURCOTTE, Élise, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.
- TURCOTTE, Élise, *Pourquoi faire une maison avec ses morts (récits)*, Montréal, Leméac, 2007.
- TURCOTTE, Élise, *Rose, derrière le rideau de la folie*, illustrations de Daniel Sylvestre, Montréal, La courte échelle, 2009.
- TURCOTTE, Élise, *Guyana*, Montréal, Leméac, 2011.
- TURCOTTE, Élise, *Le parfum de la tubéreuse*, Québec, Alto, 2015.

Articles et ouvrages critiques sur les auteures

Annie Ernaux

- ADLER, Aurélie, *Éclats des vies muettes*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012.
- ALP, Eylem Aksoy, « Écrire avec la voix du peuple : le cas d'Annie Ernaux », *Frankofoni*, n° 25 (2013), p. 189-199.
- BACHOLLE-BOSKOVIC, Michèle, « ph-auto.bio.graphie : Écrire la vie par des photos (Annie Ernaux) », *Women in French Studies*, vol. 21, n° 1 (2013), p. 79-93.
- BLANCKEMAN, Bruno, « Annie Ernaux : une écriture impliquée », dans Pierre-Louis FORT et Violaine HOUDART-MEROT (dir.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 125-131.

BLATT, Ari J., « The Interphototextual Dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo* », *Word & Image: A Journal of Verbal / Visual Enquiry*, vol. 25, n° 1 (2009), p. 46-55.

BLISS, Jennifer Anderson, « Writing as Flat as a Photograph : Subjectivity in Annie Ernaux's *La Place* », *Lit : Literature Interpretation Theory*, vol. 24, n° 2 (avril-juin 2013), p. 164-183.

BOEHRINGER, Monika, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », *Études françaises*, vol. 36, n° 2 (2000), p. 131-148.

BOZON, Michel, « Littérature, sexualité et construction de soi : les écrivaines françaises du tournant du siècle face au déclin de l'amour romantique », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 1 (janvier-avril 2005), p. 6-21.

CHARPENTIER, Isabelle, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." : l'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable » [En ligne], *COnTEXTES : Revue de sociologie de la littérature*, vol. 1 (2006) : <http://contextes.revues.org/74> (consulté le 22 juillet 2013).

CHARPENTIER, Isabelle, « Des passions critiques pas si simples... Réceptions critiques de *Passion simple* d'Annie Ernaux », dans Danielle BAJOMÉE, Juliette DOR et Marie-Élisabeth HENNEAU (dir.), *Femmes et livres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 231-242.

DAY, Loraine, « "Entraîner les lecteurs dans l'effacement du réel" : Interview with Annie Ernaux », *Romance Studies*, vol. 23, n° 3 (2005), p. 223-236.

DELVAUX, Martine, « Annie Ernaux : Écrire *L'Événement* », dans *French Forum*, vol. 27, n° 2 (printemps 2002), p. 131-148.

DELVAUX, Martine, « Des images malgré tout : Annie Ernaux/Marc Marie : *L'usage de la photo* », *French forum*, vol. 31, n° 3 (2006), p. 137-155.

GENDRON, Karine, « Au-delà du militantisme : la poétique comme engagement chez Annie Ernaux » [En ligne], *Acta fabula*, vol. 18, n° 2 (février 2017), « Notes de lecture » : <http://www.fabula.org/acta/document10052.php> (consulté le 10 janvier 2018).

HAVELANGE, Carl, « Annie Ernaux, écriture photographique », dans Danielle BAJOMÉE et Juliette DOR (dir.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, Klincksieck (Circare : 10), 2011, p. 69-76.

HAVERCROFT, Barbara, « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », *Cahiers du CERACC*, n° 5 (avril 2012), dossier « Le roman français de l'extrême contemporain. Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle », p. 20-34.

HAVERCROFT, Barbara, « Lorsque le sujet devient agent : écriture et engagement chez Annie Ernaux », dans Pierre-Louis FORT et Violaine HOUDART-MEROT (dir.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 81-88.

HUGUENY-LÉGER, Elise, « “En dehors de la fête” : entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans *Les Années* d'Annie Ernaux », *French Studies*, vol. 66, n° 3 (2012), p. 362-375.

JORDAN, Shirley, « Writing Age: Annie Ernaux's *Les Années* », *Forum for Modern Language Studies*, vol. 47, n° 2 (janv. 2011), p. 138-149.

MORICHEAU-AIRAUD, Bérangère, « Propriétés stylistiques de l'auto-sociobiographie : l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux » [En ligne], *COntEXTES*, n° 18 (2016), dossier « Sociologie du style littéraire » : <https://contextes.revues.org/6235> (consulté en ligne le 7 janvier 2017).

MUNOZ LOPEZ, Juan Manuel et Francisca ROMERAL ROSEL, « Discours permanents, discours en co-énonciation et en écho-énonciation dans les entretiens : La pratique de l'auto-citation chez Annie Ernaux », *Travaux de Linguistique : Revue Internationale de Linguistique Française*, vol. 52 (2006), p. 85-100.

PURDY, Jann, « Ethnographic Devices in Modern French Autobiography : Michel Leiris and Annie Ernaux », *Pacific Coast Philology*, vol. 42, n° 1 (2007), p. 24-36.

SHERINGHAM, Michael, « La figure de l'archive dans le récit autobiographique contemporain », *Lendemains*, vol. 27, n° 107-108 (2002), p. 25-41.

THOMAS, Lyn, *Annie Ernaux, à la première personne*, traduit de l'anglais par Dolly Marquer, Paris (Stock), 2005.

THOMAS, Lyn, « À la Recherche du Moi Perdu : Memory and Mourning in the Work of Annie Ernaux », *Journal of Romance Studies*, vol. 8, n° 2 (2008), p. 95-112.

TONDEUR, Marie-Lise, « Corps, maladie, vieillesse et fragmentation identitaire (Régine Detambel/Annie Ernaux) », *RLA : Romance Languages Annual*, n° 11 (1999), p. 127-132.

WOLF, Nelly, « Figures d'exception féminine dans les trois premiers romans d'Annie Ernaux », *Études françaises*, vol. 47, n° 1 (2011), p. 129-140.

WROBLEWSKI, Ania, *La vie des autres. Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Espaces littéraire), 2016.

YILANCIOGLU, Seza S., « Une aventure de l'écriture : du journal intime à l'autobiographie chez Annie Ernaux », *Littera*, n° 25 (décembre 2009), p. 55-62.

ZENETTI, Marie-Jeanne, « Les “invisibles” peuvent-ils se raconter? L'entreprise “Raconter la vie” entre ambition littéraire et soupçon de “storytelling” » [En ligne], *Comparatismes en Sorbonne*, Centre de Recherche en Littérature Comparée, Université Paris-Sorbonne, 2016 :

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01637872/document> (consulté en ligne le 14 juin 2017).

Élise Turcotte

BIRON, Michel, « Le symbolisme soft », *Voix et images*, « Compte rendu », vol. 28, n° 2 (83) (2003), p. 167-173.

BRASSARD, Denise (dir.), *Voix et Images*, vol. 31, n° 3 (93) (printemps 2006a), dossier « Élise Turcotte » [En ligne] : <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2006-v31-n3-vi1130/> (consulté le 15 août 2014).

BRASSARD, Denise, « Entrer dans le tableau du deuil », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3 (93) (printemps 2006b), dossier « Élise Turcotte », p. 9-14.

CARON, Valérie, « *Le bruit des choses vivantes* et *Tableaux* : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Voix et Images*, n° 82 (automne 2002), p. 126-141.

CARON, Valérie, « Voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise au féminin, étude, suivie de *La terre retrouvée*, récit », mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2003.

CLENDINNING, Sherri Lee, « La manifestation littéraire du discours maternel : *L'obéissance* de Suzanne Jacob et *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », mémoire de maîtrise, Ottawa, Carleton University, 1994.

DOYON-GOSSELIN, Benoit, « Les figures spatiales dans *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte ou la maison de l'emprisonnement » [En ligne], *Voix et Images*, vol. 32, n° 3 (2007), p. 107-123 : <http://id.erudit.org/iderudit/016581ar> (consulté le 15 décembre 2014).

HUGLO, Marie-Pascale, « Le quotidien en mode mineur : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte » [En ligne], *Voix et Images*, vol. 34, n° 3 (102) (2009), p. 99-115 : <http://id.erudit.org/iderudit/037667ar> (consulté le 12 juillet 2013).

HUGLO, Marie-Pascale et Kimberley LEPPIK, « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte » [En ligne], *Voix et Images*, vol. 36, n° 1 (106) (2010), p. 27-44 : <http://id.erudit.org/iderudit/045233ar> (consulté le 15 décembre 2014).

LAFORÉST, Daniel, « Du poème au romanesque : l'espace problématique de l'image dans l'œuvre d'Élise Turcotte » [En ligne], *Voix et Images*, vol. 31, n° 3 (93) (2006), p. 59-73 : <http://id.erudit.org/iderudit/013239ar> (consulté le 20 mai 2013).

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Le syndrome de la fin » [En ligne], *Voix et Images*, vol. 33, n° 2 (98) (2008), p. 144-149 : <http://id.erudit.org/iderudit/018277ar> (15 décembre 2014).

LAROCHELLE, Corinne, « Lire l'image : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3 (69), 1998, p. 544-557.

NEPVEU, Pierre, « Vers une nouvelle subjectivité », *Quebec Studies*, vol. 20 (1995), p. 42-46.

OUELLET, François, « Romans de l'identité : la nouvelle génération », *Nuit blanche*, n° 53 (sept.-nov. 1993), p. 44-53.

PARÉ, François, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3 (93) (printemps 2006), dossier « Élise Turcotte », p. 35-45.

POULIN, Andrée, « De la famille et des mille manières d'en parler », *Lettres québécoises*, no 64 (hiver 1991-1992), p. 22-23.

SAINT-MARTIN, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, n° 52 (automne 1992), p. 78-88.

SAINT-MARTIN, Lori, « *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte : "Maman, lis-moi ce que j'ai écrit" », *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Montréal, Nota bene (Essais critiques), 1999, p. 283-295.

TURCOTTE, Élise, « Le bruit des choses vivantes. L'autobiographie : la création d'un langage. Essai et fiction », thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1991b.

TURCOTTE, Élise, « Politique québécoise – Langue pervertie et détournement de sens », *Le Devoir*, 27 juillet 2012, p. A-9.

TURCOTTE, Élise et Kateri LEMMENS, « Supplément au Parfum de la tubéreuse d'Élise Turcotte » [En ligne], *Chambre claire : l'essai en question*. Laboratoire et atelier en ligne | Creuset de création et de réflexion sur l'essai, 19 août 2015 : <http://chambreclaire.org/texte/supplement-au-parfum-de-la-tubereuse-delise-turcotte> (consulté le 2 janvier 2016).

Ken Bugul

AZODO, Ada Uzoamaka et Jeanne-Sarah de LARQUIER (dir.), *Emerging Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices*, Trenton, Africa World Press, 2009.

AZODO, Ada Uzoamaka, « Ken Bugul and the African Imaginary : Symbolism, Initiation, And Allegory in *La Folie et la Mort* », dans Ada Uzoamaka AZODO et Jeanne-Sarah de

LARQUIER (dir.), *Emerging Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices*, Trenton, Africa World Press, 2009, p. 223-256.

BISANSWA, Justin, « L'Histoire et le roman par surprise dans *Mes hommes à moi* de Ken Bugul », *Œuvres et critiques*, vol. 36, n° 2 (2011), p. 21-44.

BISANSWA, Justin, « Les méandres de la géométrie intime dans *Le baobab fou* de Ken Bugul : du fantasmatique à l'autobiographique », *Études littéraires*, vol. 43, n° 1 (2012), p. 21-44.

BOUDREAULT, Laurence, « Faire texte avec le social : Fatou Diome et Ken Bugul », dans Laurence BOUDREAULT et Alaeddine BEN ABDALLAH (dir.), *Recherches francophones : La pression du social dans le roman francophone*, Québec, CIDEF-AFI (Voix de la francophonie), 2007, p. 11-21.

BOURGET, Carine et Irène ASSIBA D'ALMEIDA, « Entretien avec Ken Bugul », dans *The French Review*, vol. 77, n° 2 (décembre 2003), p. 352-363.

BRÉANT, Hugo, « De la littérature féminine africaine aux écrivaines d'Afrique » [En ligne], dans *Afrique contemporaine*, vol. 1, n° 241 (2012), p. 118-119 : <http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2012-1-page-118.htm> (consulté le 15 novembre 2012).

BROWN, Karen, « Postcolonial Ruptures: Authenticity, Identity, Self-Recognition and Representation in *Le Baobab Fou* », dans Ada Uzoamaka AZODO et Jeanne-Sarah DE LARQUIER (dir.), *Emerging Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices*, Trenton, Africa World Press, 2009, p. 100-122.

BUGUL, Ken, « Écrire aujourd'hui : questions, enjeux, défis », *Notre Librairie*, n° 142 (oct.-déc. 2000), p. 6-11.

BUGUL, Ken, « Où est Déguaille, le "toubab pi" ? » [En ligne], *Libération*, dossier « La France en campagne vue d'ailleurs », 19 février 2017 : http://www.liberation.fr/debats/2017/02/19/la-france-en-campagne-vue-d-ailleurs-ou-est-deguaille-le-toubab-piir_1549569 (consulté le 15 mars 2017).

BUGUL, Ken, « Benoît Hamon, un "Boy Dakar" à l'Élysée ? » [En ligne], *Libération*, dossier « La France en campagne vue d'ailleurs », 9 avril 2017 : http://www.liberation.fr/debats/2017/04/09/benoit-hamon-un-boy-dakar-a-l-elysee-par-ken-bugul_1561574 (consulté le 17 avril 2017).

CAZENAVE, Odile, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan (Critiques littéraires), 1996.

CUASANTE FERNÁNDEZ, Elena, « Mères absentes-mères coupables : les rapports familiaux dans les premiers textes féminins de l'Afrique noire », *Francofonía*, n° 15 (2006), p. 215-228.

DÍAZ NARBONA, Immaculada, « Une parole libératrice : les romans autobiographiques de Ken Bugul », dans *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n° 12 (1998-1999), p. 37-51.

DÍAZ-NARBONA, Inmaculada, « Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul : critique féministe, critique africaniste », *Études françaises*, vol. 37, n° 2 (2001), p. 115-131.

DIENG, Ngoundji, « Confidences. Ken Bugul, écrivain : “Je me donnais aux hommes par besoin d'affection” » [En ligne], *Le Quotidien* (28 décembre 2013) : http://www.seneweb.com/news/People/confidences-ken-bugul-ecrivain-laquo-je-me-donnais-aux-hommes-par-besoin-d-rsquo-affection-raquo_n_114337.html (consulté le 5 janvier 2014).

EDWARDS, Natalie et Christopher HOGARTH, « Gender and Displacement: "Home" in Contemporary Francophone Women's Autobiography », *Cambridge Scholars Publishing* (2008), p. 84-98.

EDWIN, Shirin, « African Muslim Communities in Diaspora : The Quest for a Muslim Space in Ken Bugul's *Baobab fou* » [En ligne], *Research in African Literatures*, vol. 35, n° 4 (winter 2004), p. 75-90 : <http://www.jstor.org/stable/3821205> (consulté le 22 décembre 2012).

GARANE, Jeanne, « La femme moderne, c'est moi; la femme traditionnelle, c'est aussi moi : entretien avec Ken Bugul », *Women in French Studies*, vol. 11 (2003), p. 101-112.

GENDRON, Karine, « Mise en scène de soi et posture d'écrivaine dans *Le baobab fou* et *Mes hommes à moi* de Ken Bugul », mémoire dirigé par Justin BISANSWA, maîtrise en études littéraires, Université Laval, Québec.

HITCHCOTT, Nicki, « African “Herstory”: The Feminist Reader and the African Autobiographical Voice » [En ligne], *Research in African Literatures*, vol. 28, n° 2 (summer 1997), p. 16-31 : <http://www.jstor.org/stable/3820441> (consulté le 22 décembre 2012).

HUANNOU, Adrien, « Se tuer pour renaître : la question identitaire dans les romans de Ken Bugul », dans Claude FILTEAU et Michel BENIAMINO (dir.), *Mémoire et Culture : Actes du Colloque International de Limoges*, Limoges, Pulim, 2006, p. 213-223.

HUBBELL, Amy L., « (Dis)integrating Roots in Ken Bugul and Marie Cardinal's Autobiographies: A return to *Le Baobab Fou* », dans Ada Uzoamaka AZODO et Jeanne-Sarah DE LARQUIER (dir.), *Emerging Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices*, Trenton, Africa World Press, 2009, p. 80-99.

KEMPEN, Laura Charlotte, *Mariama Bâ, Rigoberta Menchú, and Postcolonial Feminism*, New York, Peter Lang Publishing, 2001.

LARQUIER, Jeanne-Sarah de, « Interview with Ken Bugul : A Panoramic View of Her Writings », dans Ada Uzoamaka AZODO et Jeanne-Sarah de LARQUIER (dir.), *Emerging*

Perspectives on Ken Bugul. From Alternative Choices to Oppositional Practices, Trenton, Africa World Press, 2009, p. 319-330.

LE QUELLEC COTTIER, Christine et Bintou BAKAYOKO, « Un acte de guérilla : le pseudonyme en Afrique francophone subsaharienne », *Les lettres romanes*, vol. 64, n° 3-4 (2010), p. 297-312.

MAGNIER, Bernard, « Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique », *Notre librairie*, vol. 81 (1985), p. 151-155.

MALONGA, Alpha Noël, « "Migritude", amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 66, cahier 181 (2006), p. 169-178.

MIELLY, Michelle, « Filling the Continental Split: Subjective Emergence in Ken Bugul's *Le Baobab fou* and Sylvia Molloy's *En brève carcel* » [En ligne], *Comparative Literature*, vol. 54, n° 1 (winter 2002), p. 42-57 : <http://www.jstor.org/stable/4125354> (consulté le 22 décembre 2012).

MILLS, Ivy, « *Sutura: Gendered Honor, Social Death, and the Politics of Exposure in Senegalese Literature and Popular Culture* », thèse de doctorat en Philosophie (African American Studies), Berkeley, Université de Californie, automne 2011.

MONGO-MBOUSSA, Boniface, « La passion de la liberté : Entretien avec Ken Bugul », *Notre Librairie*, vol. 142 (Octobre 2000), p. 104-106.

TREIBER, Nicolas, « Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative », *Hommes & Migrations*, vol. 3, n° 1297 (2012), p. 44-55.

ZIETHEN, Antje, « L'espace sexué dans *Riwan ou le chemin de sable* de Ken Bugul », *Présence Francophone : Revue Internationale de Langue et de Littérature*, 67 (2006), p. 80-92.

Ouvrages théoriques et méthodologiques

ADAM, Jean-Michel, *Le récit*, Paris, Presses Universitaires de France (Que sais-je?), 1987 [1984].

ALARY, Viviane, Danièle CORRADO et Benoît MITAINE (dir.), *Autobio-graphisme. Bande dessinée et représentation de soi*, Genève, Éditions Georg (L'Équinoxe), 2015.

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur » [En ligne], *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 (2009) : <http://aad.revues.org/662><http://aad> (consulté le 24 octobre 2012).

ANSCOMBE, Elizabeth, « La philosophie morale moderne », traduit de l'anglais par Geneviève GINVERT et Patrick DUCRAY, *Klesis – Revue philosophique*, n° 9, dossier « Actualité de la philosophie analytique », 2008 [1958], p. 9-31.

AUDET, René et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Vol. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.

AUSTIN, John L., *How to Do Things With Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, 6^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, 2005 [1960].

BARONI, Raphaël, « Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de *La forme de l'épée* de J. L. Borges » [En ligne], *Vox Poetica*, 2006 : <http://www.vox-poetica.com/t/articles/baronibluff.html> (consulté le 25 août 2017).

BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil (Poétique), 2007.

BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivains », dans *Essais critiques*, Paris, Seuil (Tel Quel), 1963, p. 147-154.

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 8, dossier « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, p. 1-27.

BAYARD, Caroline et André LAMONTAGNE, dossier « Postmodernismes. Poïesis des Amériques, éthos des Europes », *Études littéraires*, vol. 21, n° 1 (été 1994), p. 5-155.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BISANSWA, Justin, « La transparence de l'énigme ou l'énigme de la transparence. Poétique du social dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *Dalhousie French Studies*, vol. 90 (2010), p. 13-29.

BISANSWA, Justin et Isaac BAZIÉ (dir.), *Présence Francophone*, n° 62 (2004), dossier « Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporains ».

BLANCHOT, Maurice, *L'attente, l'oubli*, Paris, Éditions Gallimard (L'imaginaire), 1962.

BLUM, Claude, « Introduction de "Éloge de la folie" », dans ÉRASME, *Éloge de la folie. Adages. Colloques. Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie. Correspondance*, anthologie dirigée par Claude BLUM, Jean-Claude MARGOLIN, André GODIN et Pierre MÉNAGER, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1992, p. 3-6.

BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences), 2005.

BOUJU, Emmanuel, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1 (2008), p. 9-23.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil (Points Essais), 1998 [1992].

BOURGEAULT, Guy, Rodrigue BÉLANGER et René DESROSIERS, *Vingt années de recherche en éthique et de débats au Québec 1976-1996*, Montréal, Fides (Cahiers de recherche Éthique, 20), 1997.

BOUVERESSE, Jacques, « La littérature, la connaissance et la philosophie morale », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 94-145.

BURNAY, Nathalie, « Introduction », dans Nathalie BURNAY et Annabelle KLEIN (dir.), *Figures contemporaines de la transmission*, Namur, Presses universitaires de Namur (Transhumances), 2009, p. 11-21.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble*, New York/London, Routledge (Thinking Gender), 1990.

BUTLER, Judith, *La vie psychique du pouvoir*, traduit de l'anglais par Brice MATTHIEUSSENT, Paris, Éditions Léo Scheer (Non & Non), 2002 [1997].

BUTLER, Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte NORDMANN, avec la collaboration de Jérôme VIDAL, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, traduit de l'anglais par Bruno AMBROISE et Valérie AUCOUTURIER, Paris, Presses Universitaires de France (Pratiques théoriques), 2007 [2005].

BUTLER, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London, Verso, 2006.

BUTLER, Judith, *Senses of the Subject*, New York, Fordham University, 2015.

CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 2013 [1943].

CANTO-SPERBER, Monique, « Justifier une vie ? », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 197- 210.

CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, deuxième édition, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

CAVELL, Stanley, « Descartes, Emerson, Poe », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 211-244.

CHAMPAGNE, Vincent, « Pourquoi le spectacle *SLAV* heurte-t-il des membres de la communauté noire ? » [En ligne], site de Radio-Canada, 28 juin 2018 : <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1109633/betty-bonifassi-robert-lepage-slav-emilie-nicolas-entrevue-appropriation-culturelle> (consulté le 12 juillet 2019).

COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

DAUNAIS, Isabelle, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46, n° 1 (2010), p. 63-75.

DAVID, Jérôme, *Balzac, une éthique de la description*, Paris, Honoré Champion (Romantisme et modernités), 2010.

DE BEAUVOIR, Simone, *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard (Folio/essais), 1947.

DE CHALONGE, Florence, « Récit (théorie du) », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 226-227.

DEL LUNGO, Andrea, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil (Poétique), 2014.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1980.

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre COMETTI, Paris, Gallimard (Folio essais), 2010.

DIAMOND, Cora, « Différences et distances morales : quelques questions », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 53-94.

DION, Robert et Frances FORTIER, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.

DION, Robert et Andrée MERCIER (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 2019.

DOMENACH, Elise, « Les mots justes pour le dire : Perfectionnisme moral et scepticisme chez Stanley Cavell », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 245- 268.

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Brussels, Labor, 1978.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

DUMORTIER, Jean-Louis et Francine PLAZANET, *Pour lire le récit. L'analyse structurale au service de la pédagogie de la lecture*, Paris/Bruxelles, Éditions De Boeck/Duculot, 1980.

DURAND, Guy, *Introduction générale à la bioéthique. Histoire, concepts et outils*, Montréal, Éditions Fides, 2005.

ÉMOND, Maurice, *La femme à la fenêtre. L'Univers symbolique d'Anne Hébert dans les Chambres de bois, Kamouraska et les Enfants du sabbat*, Québec, Les Presses de l'université Laval, 1984.

FERRER, Carolina, « Changement de paradigme, biais disciplinaire et virage idéologique : postmodernité, postcolonialisme et *globalisation* », *Protée*, vol. 38, n° 3 (2010), p. 29-37.

FITCH, Brian T., « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett. La problématique de la traduction de soi », *Texte*, n° 2 (1982), p. 85-100.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « La narration du sensible dans le récit contemporain », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Vol. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 173-201.

FORTIER, Frances et Anne-Marie CLÉMENT, « Dire et redire la précarité du présent », dans DION, Robert et Andrée MERCIER (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 2019, p. 31-60.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard (NRF), 1971.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1975.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil (Poétique), 2004.

GEFEN, Alexandre, « Responsabilité de la forme. Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Interférences), 2005, p. 75-84.

GEHRMANN, Susanne, « La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 37, n° 1 (2006), p. 67-92.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007 [1972/1983].

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », dans *Poétique*, n° 78 (avril 1989), p. 237-249.

- GERVAIS, Bertrand, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Le Quartanier (Erres Essais : 01), 2007.
- GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard (Folio/essais), 1997 [1981].
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1997.
- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard (folio-essais : 483), 1992 [1978].
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Mouthiers-sur-Boëme, Éditions de l'An 2, 2006.
- GYSSSELS, Kathleen, « Sartre postcolonial? Relire *Orphée noir* plus d'un demi-siècle après », *Cahiers d'études africaines*, vol. 3, n° 179-180 (2005), p. 631-650.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- HAMON, Philippe, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle* (édition revue et augmentée), Paris, José Corti, 2007 [2001].
- HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs, and Women : the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991.
- HILL COLLINS, Patricia, *La pensée féministe noire*, traduction de Diane Lamoureux, Montréal, Les éditions du Remue-Ménage, 2016 [1990].
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27 (1976), p. 257-281.
- JOUVE, Vincent, *La poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2001.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin (collection U- série Linguistique), 1999.
- KORTHALS ALTES, Liesbeth (dir.), « Éthique et littérature » (dossier), *Études littéraires*, vol. 31, n° 3 (été 1999).
- KRISTEVA, Julia, *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (Points), 1969.
- LABOV, William, *Sociolinguistic patterns*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1972.
- LAMONTAGNE, André, « Présentation », *Études littéraires*, vol. 21, n° 1 (été 1994), dossier BAYARD, Caroline et André LAMONTAGNE, dossier « Postmodernismes. Poïesis des Amériques, éthos des Europes », p. 5-9.

LANGEVIN, Francis et Raphaël BARONI (dir.), *Arborescence* [En ligne], n° 6 (septembre 2016), dossier « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/> (consulté le 20 janvier 2018).

LAUGIER, Sandra (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006a.

LAUGIER, Sandra, « Concepts moraux, connaissance morale », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006b, p. 147-191.

LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie* (2^e édition), Paris, Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe, « Un siècle de résistance à l'autobiographie », *Tangence*, n° 45, 1994, p. 132-146.

LÉVINAS, Emmanuel, *Le visage de l'autre*, Paris, Seuil, 2001.

LÉVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini : dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard (L'espace intérieur), 1982.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit (Critique), 1979.

LYOTARD, Jean-François, *Le différend*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (U. Lettres), 2004.

MAINGUENEAU, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil (Points – essais : 618), 2009 [1996].

MARGOLIN, Jean-Claude, « Préface. Érasme, notre contemporain », dans ÉRASME, *Éloge de la folie. Adages. Colloques. Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie. Correspondance*, anthologie dirigée par Claude BLUM, Jean-Claude MARGOLIN, André GODIN et Pierre MÉNAGER, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1992, p. I-XIV.

MARTUCCIELLI, Danilo, « Une cartographie de la postmodernité », *Controverses*, n° 3 (2006), dossier « L'identité nationale face au postmodernisme », p. 152-173.

MEIZOZ, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Slatkine Érudition, Genève, 2011.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine Érudition (Essai), 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard (Tel : 218), 1969.

MOLINIER, Pascale, Sandra LAUGIER et Patricia PAPERMAN (dir.), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, Payot, 2009.

NDIAYE, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Paramètres), 2004.

NUSSBAUM, Martha, *La connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*, Paris, Cerf, 2010.

NUSSBAUM, Martha, « La littérature comme philosophie morale. La fêlure dans le cristal : *La Coupe d'or* d'Henry James », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 19-51.

NUSSBAUM, Martha, *Love's Knowledge – Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, 1990.

Organisation internationale de la francophonie, *Rapport 2018 sur l'état de la Francophonie numérique*, Chaire UNESCO « Pratiques émergentes en technologies et communication pour le développement », Université Bordeaux Montaigne, Idest et Organisation internationale de la francophonie, novembre 2018.

PARISOT, Yolaine, « Quand l'écrivain se fait violence : *Indian Tango* et *Les Hommes qui me parlent* d'Ananda Devi », *Lettres romanes*, vol. 68, n° 1-2 (2014), p. 103-122.

PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois* (édition augmentée), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

PINSON, Guillaume, « Imaginaire social » [En ligne], dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique socius* : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/156-imaginaire-social> (consulté le 8 juin 2017).

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, traduit du russe par Claude LIGNY, Paris, Gallimard, 1970.

RABATEL, Alain, « L'énonciation problématisante : en dialogue avec *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère » [En ligne], dans *Arborescences*, n° 6 (septembre 2016), numéro dirigé par Francis LANGEVIN et Raphaël BARONI, « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », p. 13-38 : <https://id.erudit.org/iderudit/1037502ar> (consulté en ligne le 26 décembre 2017).

RAWLS, John, *La justice comme équité. Une reformulation de la Théorie de la justice*, Paris, La Découverte (Poche), 2003 [1985].

REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Bruxelles, De Boeck, 2009.

RICŒUR, Paul, « Pour une théorie du discours narratif », dans Dorian TIFFENEAU (dir.), *La narrativité*, Paris, Éd. Du Centre national de la recherche scientifique, 1980, p. 49-68. Texte issu d'un séminaire dirigé par Paul Ricœur en 1977.

RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Points (Essais : 330), 1990.

ROSAT, Jean-Jacques, « Éducation politique et art du roman. Réflexions sur 1984 », dans Sandra LAUGIER (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Presses Universitaires de France, Paris, 2006, p. 309-330.

ROUSSEL, Dominique, « Philippe Vasset. De passage secret » [En ligne], *Libération* (22 août 2013) : http://next.liberation.fr/livres/2013/08/22/philippe-vasset-de-passage-secret_926385 (consulté le 11 décembre 2016).

SAINT-MARTIN, Lori, « À quand la parité culturelle ? » [En ligne], *Le Devoir*, 30 janvier 2016a : <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/461617/sexisme-a-quand-la-parite-culturelle> (consulté le 15 novembre 2018).

SAINT-MARTIN, Lori, « Le devoir d'équité » [en ligne], *Le Devoir*, 29 décembre 2016b : <https://www.ledevoir.com/opinion/idees/487983/egalite-des-sexes-le-devoir-d-equite> (consulté le 15 novembre 2018).

SAGARRA, Catalina, « Le point de vue interstitiel comme espace de subversion dubitative. *Riwan ou le chemin de sable* de Ken Bugul » [En ligne], *Dalhousie French Studies*, vol. 74/75 (printemps-été 2006), dossier « Identité et altérité dans les littératures francophones », p. 215-236 : <http://www.jstor.org/stable/40837726> (consulté le 22 décembre 2012).

SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », préface à Léopold Sédar SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard (Folio/Essais), 1985.

SEARLE, John R., *Speech Acts: an Essay on the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press, 1969.

SEMUIJANGA, Josias, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2 (2001), p. 133-156.

SEN, Amartya, *The Idea of Justice*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

SNAUWAERT, Maïté et Anne CAUMARTIN (dir.), « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience », *Études françaises*, vol. 46, n° 1 (2010).

SOUCHIER, Emmanuel, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 2, n° 6 (1998), p. 137-145.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard (Tel : 240), 1994.

TARDIF, Dominic, « La littérature afro-qubécoise par-delà Dany Laferrière » [En ligne], *Le Devoir*, 2 février 2019, : <https://www.ledevoir.com/lire/546873/la-litterature-afro-quebecoise-par-dela-dany-laferriere> (consulté le 3 février 2019).

TOURET, Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II – après 1940*, avec la contribution de Francine DUGAST-PORTES, Bruno BLANCKEMAN, Jean-Yves DEBREUILLE et Christine HAMON-SIRÉJOLS, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Histoire de la littérature française), 2008.

VARELA, Francisco, *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse et cognition*, traduit de l'anglais par Franz Regnot, Paris, La Découverte (Poche), 2004 [1996].

VASSET, Philippe, « L'Exofictif » [En ligne], *Vacarme*, n° 54 (19 février 2011), dossier « Fictions à l'œuvre » : <http://www.vacarme.org/article1986.html> (consulté le 25 octobre 2016).

VIALA, Alain, *La Naissance de l'écrivain*, Paris, Les Éditions de Minuit (Sens commun), 1985.

VIART, Dominique, « La littérature contemporaine et la question du politique », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene (Contemporanéités), 2010, p. 105-121.

VITALI-ROSATI, Marcello, « Qu'est-ce que l'éditorialisation? » [En ligne], *Culture numérique : pour une philosophie du numérique (le blog de Marcello Vitali-Rosati)*, 10 juin 2014 : <http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/quest-ce-que-leditorialisation/> (consulté en ligne le 12 décembre 2014).

VITOUX, Pierre, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51 (septembre 1982), p. 359-368.

WAGNER, Frank, « Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) » [En ligne], *Arborescences*, n° 6 (septembre 2016), dossier « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », dirigé par Francis LANGEVIN et RAPHAËL BARONI, p. 148-175 : <https://id.erudit.org/iderudit/1037508ar> (article consulté 26 décembre 2017).

XANTHOS, Nicolas, « Avoir le sens des valeurs : le difficile pluriel de la sémiotique narrative » [en ligne], *Protée*, vol. 34, n° 2-3 (2006), p. 177-192 : <http://id.erudit.org/iderudit/014275ar> (consulté le 25 octobre 2012).

Autres œuvres

- ANTHONY, *Moi, Anthony, ouvrier d'aujourd'hui*, Paris, Seuil (Raconter la vie), 2014.
- ARSENAULT, Mathieu, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2014.
- BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, Paris, Le serpent à Plumes, 1979.
- BALZAC, Honoré de, *Le père Goriot*, Paris, Gallimard (Folio), 1999 [1835].
- BLAIS, François, *Un livre sur Mélanie Cabay*, Longueuil, L'instant même, 2018.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris/Montréal, Présence Africaine/Guérin littérature, 1983/1990 [1947].
- CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme. Suivi de Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004 [1950/1987].
- CONDÉ, Maryse, *La Vie sans fards*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2012.
- CÔTÉ, Véronique, *La vie habitable*, Montréal, Atelier 10 (Documents : 06), 2014.
- DIOP, Boubacar Boris, *Le temps de Tamango; suivi de Thiaroye terre rouge*, Paris, l'Harmattan (Encres noires), 1981.
- DIOP, Boubacar Boris, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997.
- DIOP, Boubacar Boris, *Murambi. Le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
- ECHENOZ, Jean, *Les grandes blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
- ECHENOZ, Jean, *Un an*, Paris, Éditions de Minuit, 2014 [1997].
- ÉRASME, *Éloge de la folie. Adages. Colloques. Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie. Correspondance*, anthologie dirigée par Claude BLUM, Jean-Claude MARGOLIN, André GODIN et Pierre MÉNAGER, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1992.
- FALL, Aminata Sow, *La grève des Battù ou Les déchets humains*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1979.
- FOENKINOS, David, *Charlotte*, Paris, Seuil, 2014.
- FORTIER, Dominique, *Au Péril de la mer*, Québec, Alto, 2015.
- HÉBERT, Anne, *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982.
- JACOB, Suzanne, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal compact, 2001.

KAFKA, Franz, *La métamorphose*, trad. de l'allemand par Alexandre VIALATTE, Paris, Gallimard (Folio), 1972 [1938].

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

LEROUX, Catherine, *Madame Victoria*, Québec, Alto, 2015.

McCULLERS, Carson, *Frankie Addams*, traduit par Marie-Madeleine FAYET, Paris, Stock, 1949 [1946].

PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité. De Bernardo Soares*, vol. II, traduit du portugais par François LAYE, présenté par Robert BRÉCHON, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1992.

QUIMPER, Charles, *Marée montante*, Québec, Alto, 2017.

ROSANVALLON, Pierre, *Le Parlement des Invisibles*, Paris, Seuil (Raconter la vie), 2014.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos*; suivi de *Les Mouches*, Paris, Gallimard (Folio), 1986 [1947].

SOPHOCLE, *Tragédies complètes*, préface de Pierre VIDAL-NAQUET, traduction de Paul MAZON, notes de René LANGUMIER, Paris, Gallimard (folio classique : 360), 1973 [1962].

TOURNIER, Michel, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981.

Événements littéraires

ARSENAULT, Mathieu et Christian LAPOINTE, *La vie littéraire*, Productions Rhizome, Maison de la littérature, Québec, 17 mars 2017.

LEROUX, Catherine, « Embranchements et foisonnements » [en ligne], Entretien littéraire animé par Laetitia Rasclé, dans *Le Crachoir de Flaubert*, Conférences « Arborescences », en collaboration avec l'Institut canadien de Québec, Québec, Bibliothèque Gabrielle Roy, 16 janvier 2018 : <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2018/03/embranchements-et-foisonnements-entretien-litteraire-avec-catherine-leroux/> (consulté le 10 juin 2018).

Sites Internet

COMMISSION DE L'ÉTHIQUE EN SCIENCE ET EN TECHNOLOGIE DU QUÉBEC, « Éthique » [En ligne], <http://www.ethique.gouv.qc.ca/fr/ethique.html> (consulté le 20 janvier 2017).

PRODUCTIONS RHIZOME, « Mission » [En ligne], <http://www.productionsrhizome.org/fr/apropos/115/mission> (page consultée le 22 mars 2017).

Filmographie

MILLER, Claude, *L'effrontée*, Paris, Oliane Productions/Films A2/Téléma, 1985.

VOSER, Silvia, *Ken Bugul – Personne n'en veut*, Suisse/France, Waka Films/Les Productions de la Lanterne/Panimage GmbH, 2013, couleur, 62 min : <https://vimeo.com/116420524>.

ZINNEMANN, Fred (réal.), *The Member of the Wedding*, Colusa, Stanley Kramer Productions, 1952.