

Comptes rendus

La fiction à l'épreuve du jeu de rôle (Oliver Caïra, *Jeux de rôle, les forges de la fiction*, Paris, CNRS Éditions, 2007, 311 pages).

Méconnu du grand public, encore marqué par les errements médiatiques des années 1990, le jeu de rôle n'a que rarement intéressé les chercheurs en sciences humaines, qui l'ont alors utilisé comme « analyseur du social » (p. 7). Olivier Caïra, sociologue et rôliste confirmé, prend ses distances avec cette démarche et propose d'examiner le jeu de rôle comme un objet sociologique à part entière dans un ouvrage qui, centré sur l'expérience fictionnelle propre à ce *medium*, unit avec réussite outils et méthodes issus des sciences sociales et théories de la fiction.

Les forges de la fiction se présente comme un ouvrage modulaire – « un livre dont vous êtes le héros » – suggérant aux lecteurs divers parcours de lecture selon le profil (néophyte ou rôliste) et les objectifs (découverte ou approfondissement universitaire) de chacun. Les dix chapitres sont répartis en trois grandes parties : la première dresse un vaste historique du jeu de rôle et en présente les composantes essentielles ; la deuxième propose une approche ethnographique du jeu de rôle, l'auteur décrivant et analysant trois séances préparées par ses soins et jouées en compagnie de groupes diversement familiarisés au jeu de rôle ; la troisième consiste en l'étude serrée du jeu de rôle comme formule d'engagement fictionnel spécifique où les participants « interrogent tous les présupposés de la description, tous les mécanismes de l'action au sein de l'univers » fictionnel (p. 8).

La première partie, « Un nouveau type de jeux de société », détaille les origines et l'histoire du jeu de rôle, en décrit les genres et univers principaux, puis met en lumière les spécificités de l'activité éditoriale d'un secteur caractérisé par une série de contraintes économiques et par un rapport singulier à son public qui le situent au cœur d'une proto-industrie des loisirs en marge du secteur du divertissement. Olivier Caïra expose ensuite les différentes composantes d'une partie, et souligne la tâche complexe du maître de jeu, à qui il appartient de réaliser un « montage » unissant de manière cohérente l'univers de jeu, le système de règles, le scénario, les

personnages – montage qui devra satisfaire les attentes et compétences des différents joueurs, quitte à modifier ou ignorer le système de règles. Le jeu de rôle apparaît ainsi comme une « construction fictionnelle » (p. 70), une expérience dont ne peut rendre compte la seule description des éléments du montage, ce qui mène le chercheur à envisager une approche ethnographique.

Dans la deuxième partie, « Ethnographie d'une séance », Olivier Caïra présente et analyse, en s'appuyant sur de nombreux extraits, la préparation et le déroulement d'une séance de jeu de rôle. Examinant les trois phases de jeu – préparation, aventure, clôture – auprès de chacun des trois groupes, l'auteur met d'abord en évidence les « dénouements très différents malgré une base scénaristique » identique (p. 116), qui illustrent l'importante plasticité narrative du jeu de rôle ; il montre ensuite qu'au-delà de la dyade victoire/défaite, les critères d'évaluation et de réussite d'une partie sont nombreux, propres à chaque groupe, et échappent à la calculabilité des jeux traditionnels. En tant qu'expérience fictionnelle, le jeu de rôle se fonde en réalité « sur une esthétique complexe » et repose sur une série de « conventions de transcription » – le concept est emprunté à Goffman – qui permettent la « transformation de l'activité supposée des personnages en une séquence de jeu de rôle ». Olivier Caïra se penche donc, pour terminer, sur les conventions relatives à la gestion du temps, à l'action et au récit, ce qui le mène à définir le jeu de rôle comme une création fictionnelle improvisée, collective, qui cherche « sa cohérence dans un ensemble de références et de niveaux de discours hétérogènes » (p. 141). Dans ce contexte, le meneur de jeu possède un rôle essentiel : réguler une série de « carrefours » de la fiction.

La troisième partie, « Le jeu de rôle à la croisée des fictions », est centrée sur l'analyse pointue de ces carrefours ; le sociologue en dénombre cinq.

1. Carrefour des univers : les mondes du jeu de rôle constituent une composition : gouvernés par une pulsion de complétude inassouvie, ils comblent les lacunes de la description verbale par des ressources documentaires ou fictionnelles. Il appartient au meneur de jeu (MJ) d'assimiler les références venues de tous horizons, et de faire cohabiter les représentations des différents joueurs.

2. Carrefour des fonctions créatives : l'engendrement de l'univers de jeu est une co-création qui révèle une division des tâches, le MJ revêtant une fonction d'animateur chargé d'arbitrer les litiges créatifs et de résoudre les débats. Le jeu de rôle, à cet égard, rend poreuses les « barrières classiques entre “producteurs” et “récepteurs” de l'expression fictionnelle » (p. 167).

3. Carrefour des niveaux de communication : les séances de jeu de rôle sont marquées par un va-et-vient constant entre engagement et distanciation par rapport à la fiction, entre premier et second degré, entre monde actuel et monde fictionnel. Les joueurs, toujours dans le monde fictif *et* autour de la

table, jonglent entre les niveaux de communication et les degrés de fictionnalité. Il appartient dès lors au MJ de distinguer entre sérieux et dérision.

4. Carrefour des règles d'engendrement : le jeu de rôle repose sur la tension entre l'infinité des situations à simuler et la finitude des règles de simulation, et entre ces dernières et les représentations que les joueurs se font du monde fictionnel. Si elles modèlent l'expérience fictionnelle – en proposant des lois physiques et scientifiques, en définissant une anthropologie, en prescrivant sanctions et récompenses –, les règles apparaissent avant tout comme une boîte à outils qui permet aux joueurs, et en particulier au MJ, d'improviser à partir d'instruments spécialisés mais flexibles, généraux mais adaptables aux situations ponctuelles.

5. Carrefour des exigences ludiques : les règles du jeu de rôle, contrairement au jeu de société, ne prescrivent pas de conditions de victoire. La réussite d'une partie repose sur un contrat, un consensus entre joueurs, chacun possédant ses exigences et ses principes d'évaluation. Proposant un vaste panorama des diverses exigences qui structurent l'expérience fictionnelle, le chercheur montre qu'il appartient au MJ de concilier au mieux les attentes et exigences de chacun.

Concluant, Olivier Caïra décrit le jeu de rôle comme une composition collective et réflexive, située entre description et exécution, et « dans laquelle chaque séquence est soumise en temps réel à l'appréciation de l'équipe ». C'est cette complexité, l'emboîtement constant des « modes de communication hétérogènes » (p. 259) qui, selon le chercheur, pourrait expliquer les difficultés qu'éprouve le grand public à comprendre l'expérience ludique du jeu de rôle ; celui-ci serait caractérisé avant tout par la mise en œuvre complexe de plusieurs compétences permettant de construire une fiction partagée par le seul biais de la parole, et définissant la « formule d'engagement » des joueurs, leur décision d'entrer dans un univers fictionnel par le biais du jeu de rôle. L'ouvrage se termine par un appendice dans lequel l'auteur de *Hollywood face à la censure* souligne les faiblesses des deux autres principales publications francophones consacrées au jeu de rôle¹, puis expose et justifie ses choix méthodologiques, en particulier l'articulation des postures de rôliste et de sociologue du jeu de rôle.

Olivier Caïra s'était fixé un double objectif au seuil des *Forges de la fiction* : proposer une étude minutieuse du jeu de rôle en tant qu'expérience fictionnelle, ainsi qu'un ouvrage accessible à un large lectorat. Trois cents pages plus loin, il est indéniable que le chercheur a réussi dans son entreprise. Dans les dernières lignes, celui-ci souhaite que son travail « suscit[e] des vocations de recherche » sur le jeu de rôle, mais affirme ne pas chercher à « s'imposer comme référence » (p. 269) dans le domaine. Si sociologues et théoriciens de la fiction gagneront à exaucer le premier vœu

1. Didier Guiserix, *Le Livre des jeux de rôle*, Paris, Bornemann, 1997 ; Laurent Trémel, *Jeux de rôles, jeux vidéo, multimédia, les faiseurs de mondes*, Paris, PUF, 2001.

de Caïra, nous décevrons le second : cet ouvrage est à l'heure actuelle une référence francophone incontournable sur le jeu de rôle.

Geoffroy Brunson

Asp. F.R.S.-FNRS, Université catholique de Louvain

Marc Dambre et Wolfgang Asholt (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, 317 pages.

Pour une étude du romanesque contemporain

« Débattre autour de la situation et des responsabilités du roman contemporain en France », tel est l'objectif des équipes de recherche qui se sont retrouvées lors du colloque organisé à Augsburg en 2008. L'ouvrage qui en constitue les actes réunit dix-neuf contributions réparties en trois sections – « Modèles, théories, thématiques », « Retours du social et de l'histoire » et « Diversité du contemporain » – et propose une réflexion bilan sur trente années de littérature. Partant du constat que, depuis les années 1980, la littérature a été marquée par un retour visible du récit ainsi que par une réappropriation de domaines de savoir habituellement laissés aux sciences humaines – l'histoire, le social –, Marc Dambre et Wolfgang Asholt se demandent si de nouveaux canons littéraires tendent à se mettre en place. Les diverses contributions apportent à cette question des réponses nuancées : si la littérature aspire à proposer un savoir sur le monde dans l'optique d'un approfondissement anthropologique, elle ne suppose pas pour autant une transparence retrouvée de la langue. Le « tournant postmoderne » des années 1980 est ainsi moins envisagé comme une rupture radicale vis-à-vis des expérimentations avant-gardistes que comme une période charnière qui convoque le récit en subordonnant le souçon à un désir de représentation.

Un rejet de l'autoréférentialité et du postmodernisme minimal

L'ouvrage est placé sous le sceau d'une interrogation paradoxale : « écrire : verbe transitif ? », se demande Johan Faerber. Il propose de voir la modernité comme une quête de transitivité, aujourd'hui pleinement retrouvée parce que les écrivains les plus récents se défont du sentiment de perte. Cette posture de résistance face au malaise trouve un écho certain dans l'évolution des paradigmes de la mélancolie et de la disparition : la mélancolie face à l'histoire, acceptée ou contestée, semble en effet moins exprimer une négativité destructrice qu'un désir de passation (Marc Dambre), tandis que le motif de la disparition apparaît comme une forme de résistance salvatrice qui instaure une tension entre devoir de mémoire et respect de l'oubli (Dominique Rabaté). Ce désir de renouveau face à

un sentiment de crise se manifeste notamment à travers une « libération de l'écriture narrative » (Alain Schaffner) : le récit réévalue la richesse de l'imaginaire, puisque, dans le sillage de l'œuvre à la fois expérimentale et romanesque de Georges Perec, l'invention foisonnante est désignée comme compatible avec l'exigence littéraire. Nombre d'écrivains optent pour une « littérature-monde » (Jean Rouaud) qui ne cesse d'interroger ses formes : l'univers romanesque de Pierre Michon entre ainsi en résonance avec tout un questionnement littéraire, dans la mesure où l'exploration d'archives, soulignant la disproportion entre « les affaires de rien » et « la grande rhétorique », fait écho à la dualité fondamentale de l'écriture, partagée entre le mensonge et la vérité, le bas et le haut (Michael Sheringham).

Une généricité en mouvement

La résurgence du goût de la fiction ne passe donc pas par un retour aux normes narratives traditionnelles, car l'héritage avant-gardiste génère un rapport expérimental vis-à-vis des formes littéraires : l'écriture est perturbée, et ce de manière radicale selon Jochen Mecke qui parle de « subversion des critères de littérarité », de démolition de la littérature. Qu'elle soit diffuse ou profonde, la déstabilisation narrative est en effet de mise : les adaptations cinématographiques des romans de Jean-Philippe Toussaint (Beate Ochsner) ou les fictions post-exotiques d'Antoine Volodine (Magdalena Silvia Mancas) ébranlent le récit en l'évidant par la neutralité ou le destructurant par l'instabilité. On pourrait voir dans la forme des « microfictions » qu'analyse Andreas Gelz le prolongement générique de cette déconstruction narrative, en ce que cette forme substitue au principe de continuité un système de répétitions et de variations. Si la narration est déstabilisée, c'est cependant au nom de la rénovation des fonctions de la littérature, comme le montrent les romans de Pierre Bergounioux et leur « sensibilité sismographique » (Mathilde Barraband), ou encore ceux de Jean Echenoz qui proposent une « anatopie » du monde (Klaus Semsch).

Un laboratoire de savoirs critiques

La volonté de renouvellement fait du romanesque un outil d'élaboration et de transmission de savoirs critiques qui intègre une mise en doute du mimétisme. Les « romans métahistoriques », analysés par Birgit Mertz-Baumgartner, insistent ainsi moins sur les événements eux-mêmes que sur leur appropriation ou leur falsification par la mémoire. De fait, les récits de Jean Rouaud « inventent l'histoire » (Wolfgang Asholt) en faisant de l'imaginaire un moyen de discuter l'histoire officielle et d'en proposer une nouvelle interprétation. La mémoire elle-même est désignée comme une faculté problématique : Marie-Odile André décèle les marques d'une mémoire défectueuse dans l'œuvre d'Olivia Rosenthal, où la maladie d'Alzheimer est présentée comme image d'un héritage familial, historique

et littéraire problématique. Parallèlement aux préoccupations historiques se manifeste un net intérêt pour les répercussions du social sur l'individu, de la précarité du monde du travail chez Anne Weber (Roswitha Böhm) à la crise de la société de consommation chez Frédéric Beigbeder (Cerstin Bauer-Funke). D'autres récits interrogent un retour des valeurs humaines en déployant une quête ontologique, comme chez Danièle Sallenave (Patricia Oster), ou, dans le cas de Marie N'Diaye et de Pascale Kramer, une quête axiologique (Ursula Bähler) : là où les individus aspirent à une plénitude du sens, ces romans ne proposent cependant que des bribes de réponse où les valeurs ne peuvent se représenter qu'à travers une mythologie fragmentée.

La variété des articles contribue ainsi à mettre en valeur la diversité d'un champ littéraire qu'il est difficile de saisir de manière unifiée, en raison de la multiplicité des perspectives critiques possibles mais aussi, comme le souligne Frank-Rutger Haussman à partir du roman *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell, des potentielles contradictions entre réception universitaire et réception populaire. Au-delà de cette pluralité, l'ouvrage permet d'apporter un éclairage nouveau sur les problématiques romanesques qui se dessinent au tournant du siècle et de souligner « que le roman contemporain ne se refuse plus à aborder la réalité extralittéraire et qu'il a dépassé la phase d'un "travail sur le signifiant" comme stade ultime de l'évolution littéraire » (Marc Dambre et Wolfgang Asholt).

Anne Sennhauser

*Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, Sorbonne Paris Cité
CERACC (EA 4400)*

Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle, romans et récits français (2001-2010)*, colloque, Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 16 au 23 août 2011.

En août 2011, a eu lieu à Cerisy-la-Salle le colloque *Narrations d'un nouveau siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman (université Sorbonne nouvelle – Paris 3) et Barbara Havercroft (université de Toronto). À travers les nombreuses communications, mais aussi des rencontres avec des écrivains, des projections de films et des discussions animées jusque dans les jardins et les caves du château, c'est la question des évolutions de la littérature française actuelle qui s'est posée : quelles narrations, quelles stratégies narratives et donc quels choix fictionnels ; enfin, quels auteurs pour le nouveau siècle qui commence ?

Le choix d'organiser le colloque sous la direction de deux laboratoires, français et canadien ne trouve pas seulement sa justification dans le sujet commun qui les occupe. Il s'agissait dès le départ de montrer combien les contours de la littérature française peuvent se dessiner au-delà de

l'hexagone, d'autant plus qu'au groupe franco-canadien se sont ajoutés des universitaires américains, anglais, allemand ou belge. De la même façon, la place accordée à la littérature francophone, qu'il s'agisse des voix féminines de l'Algérie française (ainsi de la communication de Sabrinelle Bedrane, université Sorbonne nouvelle – Paris 3), ou des auteurs étrangers aux quatre coins du monde (la « légion étrangère » du roman français, retracée par Catherine Douzou, université de Tours) a illustré cette volonté d'ouverture, tout comme l'analyse objective de la narration française à l'étranger, réalisée par Sabine Loucif (Hofstra University).

Nombreux encore sont les romans hantés par l'histoire du xx^e siècle et par ses zones d'ombre : plusieurs communications en ont étudié les représentations pour montrer comment les crises du siècle dernier – guerres et totalitarismes – laissent aujourd'hui leurs traces dans des écritures qui déstabilisent les normes du roman historique traditionnel. Anne Roche (université de Provence) souligne combien l'évocation de la Seconde Guerre mondiale chez Jonathan Littell ou de la dictature chez Nicole Caligaris passe par un « rapport spectral » à l'histoire, qui joue de la multiplication des points de vue ou de la perte des repères. Ce vacillement de la saisie des événements se retrouve aussi chez Yves Ravey, dans son évocation oblique du régime de Vichy, ce que montre Wolfgang Asholt (université d'Osnabrück). Annie Ernaux se confronte aussi à ces difficultés et choisit de raconter l'« histoire en vitesse », pour reprendre le titre de la communication de Marie-Pascale Huglo (université de Montréal). Enfin, une tension entre fragmentation et totalisation est également sensible, selon Marc Dambre (université Sorbonne nouvelle – Paris 3), à travers le rejet de l'orthodoxie du roman historique que l'on peut observer à l'œuvre chez Patrick Deville, Yannick Haenel ou Frédéric Werst. Ces derniers engagent une quête dont le mouvement incessant défie tout aboutissement : cette « forme-errance » permet de dire, à travers l'hybridité générique, une vérité fragmentée.

La déstabilisation du savoir se retrouve également dans des romans qui s'élaborent à partir d'un jeu sur l'encyclopédie : à travers la référence à la bibliothèque et aux archives, le matériau historique apparaît de fait comme le support d'une interprétation dont le potentiel romanesque est développé, dans le sens d'une écriture jubilatoire, chez Pierre Senges, ou hallucinatoire, chez Pascal Quignard. Michael Sheringham (université d'Oxford) souligne en effet que les archives viennent nourrir *Le Dernier Royaume* d'une quantité de fragments épars pour penser une temporalité autre, qui ne serait pas tension vers un devenir historique mais retour aux origines enfouies de l'identité. Laurent Demanze (ENS de Lyon), qui se penche quant à lui sur les « fictions encyclopédiques » de Pierre Senges, montre que le goût de l'érudition se transforme en recherche ludique, où le mensonge se déploie à partir du vrai : et si les aphorismes de Lichtenberg n'étaient que les fragments d'un immense roman (*Les Fragments de Lichtenberg*) ? Et si le Nouveau Monde n'était qu'un pays imaginaire inventé de toutes

pièces par des érudits (*La Réfutation majeure*)? Le mensonge est exhibé de manière ironique car, comme l'a précisé l'auteur lui-même lors d'un entretien, « il ne s'agit pas de duper le lecteur, mais de s'amuser avec lui ».

Le colloque *Narrations d'un nouveau siècle* s'est également penché sur les formes d'expression du sujet : pour beaucoup d'écrivains, dire le « je » apparaît comme une nécessité, même si les textes ne parlent de l'intime qu'en multipliant les détours – le fantastique (Chloé Delaume), le jeu formel (Jacques Roubaud), ou de manière plus générale le recours au genre de l'autofiction, où la trame autobiographique se mêle au romanesque. Yves Baudelle (université Charles de Gaulle-Lille III) souligne que l'essor de l'autofiction ne correspond ni à un reflux de l'imagination – l'œuvre de Chevillard, où l'expression du « je » passe par une inventivité débridée, en est la preuve – ni à un déclin du style – nombreux par exemple sont les effets poétiques chez Nelly Arcan ou Chloé Delaume. Aussi est-ce moins la valeur axiologique que la dimension esthétique des œuvres qu'il faut juger, comme le suggère Barbara Havercroft (université de Toronto) en montrant comment Alina Reyes et Christine Angot renouvellent les codes de la confession. L'expression de l'intime – les ratages du couple chez Camille Laurens – peut également être porteuse d'une réflexion sur l'identité sexuelle, comme le montre Joëlle Papillon (université de Toronto).

En écho à cette prépondérance du sujet émergent de nouvelles pratiques biographiques, où l'individu biographé devient le support d'une expression de soi. Robert Dion (université de Québec) étudie l'apparition et l'évolution de ce modèle pérennisé avec la collection « L'un et l'autre ». Le programme de la collection, inaugurée en 1992, propose de subvertir le genre en fictionnalisant la biographie, ainsi qu'en laissant transparaître le profil du biographe. Si de plus en plus, les ouvrages de cette collection s'ouvrent à des objets hétérogènes – une époque de l'histoire dans *Le Désarroi de l'élève Wittgenstein* d'Antoine Billot, un héros de fiction dans le *Tombeau d'Achille* de Vincent Delecroix –, les liens entre l'« altrobiographie » (biographie de l'autre) et l'autobiographie restent au centre d'un projet d'écriture qui interroge également, dans ses déclinaisons les plus novatrices, la modernité littéraire, celle d'un Faulkner chez Pierre Bergounioux ou celle d'un Gide chez Bertrand Poirot-Delpech.

À la question de l'identité, s'ajoutent d'autres réflexions : l'expression de « sismographe du présent », employée par Anne Roche lors d'une des discussions du colloque, souligne l'une des fonctions essentielles de la littérature, être un indicateur pertinent pour rendre compte du réel qui nous entoure, voire être un instrument capable d'agir sur ce réel. En s'intéressant à l'écofiction, notion émergente, Pierre Schoentjes (université de Gand) montre ainsi comment une partie de la littérature contemporaine française (certes minoritaire encore vis-à-vis de l'américaine) concentre son intérêt sur la question de l'environnement et sa place vis-à-vis des hommes. Les communications de Bruno Blanckeman et d'Aurélié Adler (université

Sorbonne nouvelle – Paris 3) s’attachent tout particulièrement à analyser en quoi la littérature est, outre un état des lieux, un mode d’action possible sur la société contemporaine. À travers l’étude des *Samothraces* de Nicole Caligaris et *Jan Karski* de Yannick Haenel, Bruno Blanckeman souligne un changement depuis les années 1980 en ce qui concerne le rôle de l’écrivain impliqué : plutôt que de surplomber, et donc dominer les événements dénoncés, les écrivains se trouvent en situation d’immersion, entraînant l’élaboration d’une nouvelle écriture, une pensée prolongée lors de l’entretien avec Nicole Caligaris. Aurélie Adler poursuit ces propos en s’intéressant, avec les romans d’Oliver Rohe, Arno Bertina et Mathieu Larnaudie, à la reconstruction des communautés. Mais il s’agit aussi de s’interroger sur ce que peut apporter la littérature au présent : à travers son « autoportrait » des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, Gerald Prince (université de Pennsylvanie) souligne combien ce livre demeure, au-delà du battage médiatique qui a accompagné sa sortie, une véritable réflexion sur la société postmoderne.

La question de l’autorité narrative s’est posée à maintes reprises au cours du colloque, et tout particulièrement avec la communication de Frances Fortier (université du Québec) et Andrée Mercier (université de Laval), portant sur l’œuvre d’Anne F. Garréta, qui réfléchit sur l’autorité narrative depuis 2001. Si *Eros mélancolique* brouille l’origine de l’énonciation, *Pas un jour* montre la problématisation de l’autorité narrative : le cahier des charges établi par la narratrice s’avère trompeur, et des entorses au pacte de lecture poussent le lecteur à redéfinir au dernier moment sa position d’herméneute par rapport au texte qu’il vient de lire.

De ce fait, l’idée d’une véritable éthique de la lecture est revenue à maintes reprises dans les débats, même si ce point n’a pas fait l’objet d’une communication précise. Les romans d’Anne F. Garréta offrent une position particulièrement instable au lecteur, entre plaisir du texte et travail d’herméneute. De la même façon, les communications sur Pascal Quignard, Pierre Senges ou Yves Ravey insistent sur les difficultés qui incombent désormais au lecteur lorsqu’il aborde les narrations de ce nouveau siècle, tandis que les textes de Quignard demandent au lecteur de rassembler des éléments éparpillés aux quatre coins du livre. Pierre Senges pour sa part désoriente ses repères, l’entraînant dans une déambulation vagabonde, et finit par l’obliger à ravauder, recoudre et recomposer pour parvenir à une continuité – toutefois bien fragile – du texte. Le lecteur s’émancipe ainsi vis-à-vis de l’autorité de l’auteur et du texte, sans pour autant dominer entièrement le sens.

À ces réflexions se sont également ajoutées celles sur le « dire » et ses limites. La communication de Pascal Michelucci (université de Toronto) sur Éric Laurent démontre l’importance que ce dernier accorde à la langue. Cette question du dire, de la possible expression ou non d’une parole, s’est également retrouvée dans la communication de Nicolas Xanthos (université de Chicoutimi), portant sur l’expression complexe de l’intime chez Jean-Philippe Toussaint et Patrick Modiano, ainsi que dans celle de Dolorès

Lyotard (université du Littoral-Côte d'Opale) consacrée à Philippe Forest et à l'énonciation du deuil.

Confrontés à de nouveaux supports, et notamment à l'essor des médias, les contours narratifs sont amenés à évoluer, comme le souligne Simon Brousseau (université de Québec). Si l'interférence des supports de communication confirme la capacité d'absorption et de recyclage du roman, l'analyse des hybridations romanesques permet également d'observer à quel point la frontière entre fiction et critique peut devenir poreuse. Nombreux sont ainsi les romanciers qui intègrent une analyse de leur démarche de création dans leurs romans. Pascal Riendeau (université de Toronto), étudiant les relations étroites entre roman et essai chez Annie Ernaux, Milan Kundera et Michel Houellebecq, souligne la tendance de plus en plus marquée à l'aphorisme, mêlant fiction et savoir littéraire. Plus inattendue est la fictionnalisation du discours critique, telle qu'elle peut s'observer par exemple chez Pierre Bayard : Warren Motte (université du Colorado) se penche en effet sur les « romans-critiques » de ce dernier pour analyser un modèle de lecture interventionniste où le lecteur est fondé à reconstruire l'histoire en contestant l'interprétation supposée par l'auteur. La critique littéraire, plus que jamais, apparaît comme un genre qui module ses pratiques, comme aura pu le montrer la prosopopée littéraire de Gérald Prince – qui s'est glissé dans la peau du roman de Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, pour en faire l'autoportrait, conduisant certains, lors du débat, à prendre la parole au nom de *La Carte et le Territoire*, pour tenter de contester la suprématie du « frère aîné ». Reste à voir si la prochaine décennie du XXI^e siècle viendra confirmer ou infléchir ces évolutions.

Claire Colin et Anne Sennhauser¹

Université Sorbonne nouvelle – Paris 3, Sorbonne Paris Cité

Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003, colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, 351 pages.

Ce colloque de 2003 a rassemblé les chercheurs autour d'une notion qui a dominé le discours critique de la décennie précédente, en concurrence avec celle d'« impassible », que les éditions de Minuit ont tenté d'imposer à la fin des années 1980 pour désigner le même ensemble de romanciers, ou à peu près : en l'occurrence, pour la dernière notion, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Patrick Deville ou Christian Oster. Le premier mérite de cet ensemble de communications est d'interroger la notion même de minimalisme, et d'abord l'extension de cette catégorie, qui fait l'objet de nombreux

1. Une version plus développée de ce compte rendu a d'abord paru sur le site *L'intermède*, <http://www.lintermede.com>.

articles. Ainsi, les écritures d'Hélène Lenoir (Stéphane Bikialo) ou d'Emmanuèle Bernheim (Marc Dambre) peuvent-elles être rapprochées de celles d'Echenoz, de Deville ou de Toussaint? Globalement, le colloque permet de problématiser une notion souvent utilisée mais rarement définie, malgré les travaux classiques de Fieke Schoots et Warren Motte. En une intéressante tentative de synthèse, Lionel Ruffel, à la suite de Pierre Ouellet, oppose la tendance minimaliste à la tendance maximaliste, et cherche à déterminer dans quelle mesure « l'époque, d'un point de vue *romanesque*, [est] à l'inadéquation, au débordement ou au manque, au défaut ou à l'en-trop » (p. 43).

Le colloque de Cerisy s'est produit alors que ce premier mouvement, qui « a participé [...] d'une dynamique de "renouvellement" du roman » (David Ruffel, p. 27), est en train de perdre son unité. À partir de 2006, et de *Ravel*, Jean Echenoz expérimente le genre de la biofiction, avec ses « romans » portant sur des personnages réels. Patrick Deville, qui répond aux questions des intervenants lors d'un long entretien, évoque allusivement la veine nouvelle qui sera la sienne à partir de *Pura vida*, paru en 2004. *Faire l'amour*, tout juste paru, et premier d'un cycle de romans plus lyriques et moins détachés que les œuvres antérieures de Jean-Philippe Toussaint, fait l'objet de plusieurs études qui se répondent : l'une de l'écrivain Philippe Claudel, l'autre de Bruno Blanckeman (qui remarque combien ce lyrisme nouveau est contrebalancé par un art de la litote) et une dernière d'Aline Mura-Brunel (qui rapproche l'ouvrage d'*Un soir au club* de Christian Gailly, également caractérisé par un *romanesque lacunaire*).

La pertinence de la notion de « minimalisme » peut ainsi commencer à s'évaluer historiquement. Le volume situe les auteurs rattachés à ce mouvement par rapport à leurs prédécesseurs : leurs romans sont bien caractérisés par un « retour » au récit, comme on l'a dit, mais par un retour distancié. Malgré leurs invraisemblances, et par leur arbitraire revendiqué, les récits de Chevillard peuvent être qualifiés de minimalistes. Il s'agit bien d'un invraisemblable ironique (Jacques Poirier) qui joue avec les genres et s'exhibe par le métatextuel (Anne Cousseau, Jean-Louis Hippolyte). David Ruffel remarque encore que Chevillard prolonge la tradition de l'antiroman, « chacun de ses livres étant conçu comme une machine de guerre contre la narration réaliste » (p. 28). Cette narration critique ne s'oppose donc pas à « l'ère du soupçon » qui l'a précédée. Marie-Odile André étudie comment *L'Œuvre de Thomas Pilaster* et *Du hérisson* rejouent la crise de l'auctorialité dont la littérature contemporaine est l'héritière, créant ainsi les conditions d'une liberté renouvelée.

Sophie Deramond interroge l'œuvre d'Echenoz à partir d'une acception architecturale du terme « minimalisme ». Christine Jérusalem s'intéresse aux figures féminines chez cet auteur, entre reprises des mythes et altérations de ces derniers. Isabelle Dangy recherche un « soubassement imaginaire de l'œuvre » (p. 185), se concentrant sur les images de suspension. Quatre autres études sont encore consacrées à cet auteur : Wolfgang

Asholt, Johan Faerber (*Nous trois*), Mirjam Tautz (la réception en Allemagne), Van Kelly (*Je m'en vais*).

Olivier Bessard Banquy effectue une synthèse qui porte sur les relations amoureuses chez les « jeunes auteurs de Minuit » (p. 155). Ullrich Langer s'intéresse aux procédés de mise à distance, rattachant le minimalisme au classicisme français. Laurent Demoulin s'attache à l'humour de Toussaint et Gianfranco Rubino montre ses stratégies narratives « paradoxales », déhiérarchisant les faits racontés, qui sont de « nature prosaïque et anti-romanesque » (p. 73) : il remarque ainsi l'absence fréquente des enchaînements de causalité. C'est surtout Wolfgang Asholt qui s'intéresse à la fiction : il analyse *Au piano* à partir de la distinction d'Iser entre réel, fictif et imaginaire.

Un ensemble de contributions évoque la possibilité d'une référence à la réalité, ainsi de la synthèse nuancée de Pascal Mougin : les *realia* mentionnés par les romans d'Echenoz, Toussaint ou Oster sont d'après lui déréalisés par le comique. Pierre Hyppolite rapproche *La Femme parfaite*, de Deville, de l'hyperréalisme parce que la référence y est fictionnalisée, et à cause de formes de mise en abyme. À l'inverse, c'est sa volonté d'épuiser la réalité, avec une visée sérieuse, qui distingue Bon des auteurs minimalistes de Minuit (même si Mathilde Barraband rattache certains passages d'Echenoz à l'écriture perecquienne de l'infra-ordinaire, qui a également influencé François Bon, de manière sans doute plus importante).

Dans l'ensemble, le colloque apporte ainsi une contribution utile, pour œuvrer rétrospectivement à la définition d'une notion qui a été utilisée souvent, mais de manière approximative. Il analyse encore un pan de l'histoire littéraire récente, montrant l'importance d'un mouvement essentiel pour la refondation paradoxale de l'usage de la fiction aujourd'hui. Enfin, il éclaire un grand nombre d'œuvres, proches ou moins proches des romans publiés aux éditions de Minuit à la fin des années 1980.

Cécile De Bary

Université Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, Cerilac

Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La Transmission narrative, modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec (Canada), Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011, 366 pages.

L'objectif de l'ouvrage est de tenter d'établir les modalités de la transmission narrative, sachant que le roman actuel, comme le montre René Audet, contrevient à cette transmission, du fait notamment d'une écriture fragmentaire ou trompeuse, de la fragilisation de la voix narrative ou de l'usage de la métalepse. Le corpus des œuvres étudiées dans le volume est large, publiées en Europe comme en Amérique, mais il s'agit d'œuvres récentes, postérieures à 1990.

Yves Baudelle s'intéresse au nom des personnages et surtout à leur présentation par le discours fictionnel, aujourd'hui souvent fluctuante ou partielle. Jean-François Chassay se concentre sur *Le Conte du biographe*, d'A.S. Byatt, roman qui illustre la crise du savoir à l'œuvre à notre époque. Jean Morency étudie quant à lui *Le Vieux Chagrin* de Jacques Poulin et Robert Dion le fascinant *Albucius* de Pascal Quignard.

Nicolas Xanthos remarque que la reprise de la forme du roman policier dans le roman actuel conduit à une forme non conclusive : le roman d'enquête, qu'il observe bien sûr chez Modiano, mais aussi chez plusieurs auteurs contemporains. La vacance narrative initiale (Uri Eisenzweig) n'est pas comblée. Cette forme énigmatique déceptive est emblématique de l'actuel crépuscule du héros. Barbara Havercroft montre comment l'auto-biographie peut se faire collective, oscillant entre plusieurs voix, à partir du cas des *Années* d'Annie Ernaux : l'étude des pronoms permet de déterminer les enjeux de la transmission narrative.

Marilyn Randall s'attache aux cas de *Gros mots* de Réjean Ducharme et *Hier* de Nicole Brossard, dont la diégèse fait une place aux auteurs, en ce qui peut se rattacher à une métalepse, mais d'une manière incertaine. Même indécidabilité dans *L'Avenir* de Camille Laurens, dont la construction complexe est détaillée par Pascal Riendeau, ou *Lacrimosa* de Régis Jauffret, dont Phillip Schube-Coquereau étudie les procédés énonciatifs. Warren Motte montre comment l'*Autoportrait en vert* de Marie NDiaye démultiplie les figures de l'auteure, en un ensemble fictionnel opaque.

Francis Langevin s'intéresse aux narrateurs non fiables d'un ensemble de romans contemporains. Christine Otis étudie *Les Miroirs infinis* de Roger Magini ; Pierre-Luc Landry s'attache à la position du lecteur du réalisme magique à partir de *La Logeuse*, d'Éric Dupont. Pierre Schoentjes, effectue une étude précise de l'ironie chez Chevillard, mise en perspective historiquement. Comme le montre Bruno Blanckeman, par la re-création d'une pseudo-langue médiévale, appuyée sur un intertexte plus ou moins hétérogène (de Rabelais et Villon aux films de samouraïs), *Bastard Battle*, de Céline Minard, interroge la transmission historique comme narrative, assumant une bâtarde esthétisme qui est le propre du roman.

Emmanuel Bouju livre une étude subtile de *2666* de Roberto Bolaño, « puzzle inachevable », « géométrie sans loi », « architecture sans système ». Bertrand Gervais détaille quant à lui les rouages de *Lunar Park* (Bret Easton Ellis) et de ses leurres métaleptiques, qui s'appuient sur un site web associé, également trompeur, car finalement fictif. Le dernier article de Frances Fortier et Andrée Mercier tient lieu de bilan particulièrement éclairant, établissant une typologie des narrations impossibles.

Cécile De Bary

Université Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, Cerilac

Véronique Montémont et Catherine Viollet, *Archives familiales : mode d'emploi, Récits de genèse*, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Au cœur des textes », 2013, 116 pages.

Véronique Montémont et Catherine Viollet, auteurs toutes deux de nombreux ouvrages sur les écrits autobiographiques et leur genèse, partent à la recherche des traces familiales dans l'écriture autobiographique et s'interrogent sur la nature et les enjeux de leur mise en récit. Le recours aux archives familiales est en effet un phénomène majeur dans l'autobiographie contemporaine : en témoignent cent vingt œuvres écrites entre 1975 et 2009, dont la moitié des textes montrent ou évoquent carnets, journaux et correspondances et plus des trois quarts mentionnent ou reproduisent des photographies. L'archive familiale vient-elle seulement appuyer un texte personnel ou procède-t-elle de la création même de l'œuvre ? Des universitaires analysent les modes d'emploi de l'archive dans quelques œuvres majeures, des écrivains témoignent de leur pratique, y compris de la manière dont ils pallient, par choix ou non, l'absence de traces.

En matière de correspondance, *Histoire de ma vie* de George Sand constitue un modèle d'incorporation des archives familiales, analyse Brigitte Diaz : les deux premières parties de son autobiographie (qui en comporte cinq) sont consacrées à la préhistoire de l'auteur, pour qui l'identité individuelle est déterminée par l'histoire de ses ancêtres autant que par la grande histoire. Ainsi insère-t-elle la correspondance échangée entre son père et sa grand-mère entre 1794 et 1808. L'archive épistolaire est ici à l'origine du projet autobiographique de Sand ; elle en constitue un des matériaux de construction essentiels. Si la figure du père est remaniée dans le sens d'une idéalisation (son père est mort alors qu'elle avait à peine quatre ans), les lettres du père fondent en effet le récit autobiographique et président à l'émergence d'un sujet pleinement assumé : « Je suis bien moi-même ! »

Le rôle des archives familiales dans l'œuvre d'Yves Navarre (1940-1994) est plus ambivalent. Traces matérielles ou mémorielles sont constamment intégrées dans l'œuvre au point que le roman peut paraître parfois un commentaire de la biographie, explique Sylvie Lannegrand. Photos de famille, lettres d'un père qu'il admire et dont il voudrait, en vain, s'affranchir, personnages romanesques créés sur le modèle de ses proches ou bien encore passages de son journal transposés tels quels dans la fiction procèdent d'un double mouvement : « s'attacher pour se détacher », écrit Navarre, « se recréer, se vider, se creuser, se nommer différent. Pour lui, l'enjeu du recours aux archives familiales est clairement existentiel : « Je retrouve Yves et j'écarte Navarre. »

Dans *C'est encore moi qui vous écris* (1968-2008) de Marie Billetdoux (Paris, Stock, 2010), il s'agit, bien plus que dans ses précédentes œuvres, d'un monument épistolaire, comme l'écrit Catherine Viollet : un « livre-monstre », édité sur papier bible, pesant 1,3 kg pour 1 420 pages, et qui consigne la correspondance active et passive de l'auteur, soit quarante ans

de correspondance – et fait encore plus rare, publié du vivant de l’auteur. L’originalité de cette œuvre réside dans le fait qu’elle se construit sans stratégie initiale, mue par une dynamique et une nécessité internes. Cela lui confère une tonalité variée, un effet globalisant, dû à la multiplicité des correspondants, et une authenticité très forte, à l’égal des journaux personnels. Marie Billetdoux vient appuyer cette analyse par son témoignage sur la genèse de cette œuvre. Elle voulait « liquider » les vieux papiers et la vie ancienne pour renaître, après un conflit très dur avec sa mère et sa sœur en relation avec le legs des archives de son père à la BNF. Mais, de dépouillement d’archive en dépouillement d’archive, le passé s’est petit à petit éclairé tel un « treillis de lumière », une œuvre s’est constituée, qui a donné lieu à une prise de conscience renversante, non seulement sur le rôle de ses parents mais encore et surtout sur les non-dits des générations antérieures, qui conduisent à des répétitions « engrammées, enkystées dans la mémoire familiale ». Pour Marie Billetdoux, exhumer les archives et permettre ainsi aux générations suivantes d’accéder à une histoire qui est constitutive de la leur est un devoir pour qui veut libérer sa descendance.

Janine Altounian évoque quant à elle, des archives plus vastes, qu’elle s’approprie pour lutter contre la volonté de destruction de la mémoire arménienne : le récit de déportation de son père, Vahram Altounian, survivant du génocide arménien en 1915, qui avait caché son journal dans une armoire, et que sa fille retrouve bien des années plus tard, par toutes sortes de détours. Itinéraire emblématique, en effet, que celui de ce récit sans assignataire, qui accède à sa fille par le biais d’une édition universitaire et d’une traduction. Archives personnelles et collectives s’associent ici pour redonner un héritage mémoriel aux Arméniens coupés de toutes racines. Marie Chaix évoque aussi une période historique troublée, celle de la collaboration. Des cahiers de son père écrits lors de son emprisonnement à Fresnes aux *Lauriers du lac de Constance* (1974), sa première œuvre, elle raconte l’itinéraire d’une archive de cette période à laquelle son père s’associa, aux côtés de Doriot. Les cahiers de son père, que lui donne sa mère après la mort de celui-ci, constituent un bouleversement dans sa vie et un élément déclencheur de son écriture. De découpage en montage, Marie Chaix s’approprie progressivement la voix du père, qui devient trame narrative de ses propres récits : l’incorporation des archives lui permet d’advenir à elle-même et de s’écrire.

Les archives familiales peuvent être plus ou moins informes. C’est le cas de celles de Gwenaëlle Aubry, qui se trouve confrontée à des monceaux d’archives de son père (notes informes), qu’elle n’utilise pas. Pour l’écriture de *Personne* (2009), elle utilise, en revanche, le manuscrit que son père avait laissé dans un dossier intitulé « à romancer » : des passages qui la touchent, des personnages romanesques qui existent déjà. C’est peu à peu que la forme de l’abécédaire s’impose à elle, adéquate pour dire ce moi multiple et tenir l’intime à distance. De trace d’un réel assignable, l’archive, dans *Personne*, devient progressivement le signe d’un impossible partage entre

fiction et réel et gage, surtout, d'une renaissance. Dans le réengendrement par la fiction, Gwenaëlle Aubry fait porter aux archives familiales et à la forme de l'abécédaire, tout à la fois le souvenir de la mort et l'affirmation de la vie.

Pour Sylvie Weil, les archives familiales sont d'abord accablantes. Avant d'écrire *Chez les Weil* (2009), elle avait écrit une autofiction, dans laquelle elle se contentait d'imaginer l'appartement familial des Weil. Pour ce livre-ci, deux ans après, elle se confronte aux archives car elle veut désormais réinvestir par l'imagination le lieu mythique du bonheur évanoui avec les grands parents, ce lieu à jamais de perte et de déchirement (les Allemands emportèrent tout sur leur passage). Manuscrits de Simone, correspondance de la famille Weil, lettres du père, cahiers où les grands-parents recopiaient à la main des extraits des écrits de leur fille, papiers militaires, passeports, photos d'identité : c'est le bonheur des retrouvailles. Là où, dans son ouvrage précédent, Sylvie Weil restait « enterrée vivante dans le mausolée », elle retrouve des êtres de chair : elle contrôle les archives et dialogue avec elles ; le mausolée a explosé.

Dans l'autobiographie, les archives familiales peuvent aussi jouer un rôle par leur absence. Ainsi, dans *Mort d'un silence* (2003), de Clémence Boulouque, chez qui le 11 septembre qu'elle vit à New York convoque la violence de la mémoire de la mort de son père. Aux traces matérielles, restées à Paris, elle va substituer des traces mémorielles, écouter et traduire ce qui reste, « les seuls mutismes à faire parler ». Chercher les traces devient ainsi moins un but qu'un chemin et une éthique. Elle sait désormais que le souvenir réside dans l'énonciation. Quant à elle, Martine Storti se confronte aussi, à l'absence de traces. Fille d'un immigré italien, ouvrier anonyme parmi les ouvriers immigrés, mort sans avoir laissé de traces, elle veut dire les jours et la vie de son père, dans une écriture réparatrice à titre posthume. Elle s'adosse à ce « presque pas de traces » pour lui donner vie et dignité dans l'écriture et complète les manques en se documentant sur les immigrés aujourd'hui et en allant les rencontrer. Dans ce va-et-vient entre réel et imaginaire, singulier et universel, intime et collectif, *L'Arrivée de mon père en France* (2008) écrit la nécessité de faire trace pour les générations suivantes.

Il va de soi que les autobiographies recourent aux archives personnelles, mais la question du mode d'emploi n'a jamais été réellement posée ; cet ouvrage la pose clairement. Il y répond de manière simple et variée dans des analyses d'exemples précis et parlants, et des témoignages d'auteurs qui disent, de l'intérieur, comment ces archives les travaillent au cœur au point de faire corps avec leur écriture. Les questions de poétique savent ici aiguïser ce qu'il y a de plus précieux dans la lecture d'une autobiographie : l'écoute d'une voix singulière, tissée des voix si muettes et si sonores de ces autres qui nous constituent.

Sylvie Jouanny
Université Paris-Est Créteil