

Sur un aspect de la littérature française actuelle : l'écriture de Soi

Bruno VERCIER*

Maître de conférences (en retraite), Université Paris 3-Sorbonne nouvelle

Résumé : Après avoir proposé la périodisation 1980-2010, et les trois axes qui caractérisent les changements de la littérature —l'écriture de Soi, de l'Histoire et du Monde —, l'article étudie cet intérêt renouvelé pour le Sujet, comment l'autobiographie en particulier donne naissance à l'autofiction, comment le champ éditorial s'intéresse au Journal et au Carnet, et surtout comment deux formes nouvelles s'imposent : le récit de filiation et la fiction biographique.

Mots clés : Changement, Sujet, Autofiction, Journal, Carnet, Filiation, Biographie.

Envisager la littérature actuelle implique de se situer par rapport à un avant, d'introduire une périodisation suffisante à constater des changements, un nouvel état des lieux. Il semble judicieux pour notre propos de se situer par rapport à la décennie 1975-1985.

1980 c'est la mort de Sartre, mais aussi celle de Roland Barthes, comme si deux conceptions de la littérature contemporaine disparaissaient en même temps pour laisser la place à une époque différente. Avec Sartre disparaît le dernier « grand écrivain » ; avec Barthes, le représentant des « modernes », de Robbe-Grillet à Philippe Sollers.

De 1980 à aujourd'hui, 2013: plus de trente ans. Une génération et un peu davantage. Mais que valent les « générations » dans le domaine littéraire ? Une carrière d'écrivain se prolonge bien au-delà. Et les esthétiques ne se renouvellent pas au rythme biologique. Pourquoi donc retenir cette période ?

On pourrait arguer que la notion de génération a connu, dans l'Histoire littéraire, quelques succès. On étudie encore la « génération romantique » de 1820, celle de 1927 fait référence en Espagne... Celle de 1980 aurait-elle donc quelque sens ? Il est vrai qu'au début des années 1980 sont apparus sur la scène littéraire de nombreux écrivains jusqu'alors inconnus et qui ont depuis tenu leurs promesses : François Bon, Pierre Michon, Richard Millet, Jean Echenoz, Pierre Bergounioux, suivis un peu plus tard de Jean Rouaud, Jean-Philippe Toussaint et bien d'autres. Mais cela ne suffit pas à

* bruno.vercier@wanadoo.fr

qualifier une nouvelle époque: n'auraient-ils pas suivi les lignes déjà tracées par leurs aînés ? Car ceux-ci n'ont bien sûr pas renoncé à publier leurs ouvrages: en ces mêmes années 80 les librairies accueillent de nouveaux livres de Robbe-Grillet, Sarraute, Duras, Simon et d'autres, dont la réputation n'était certes plus à faire. Et dans le même temps s'affirmaient des écrivains d'une génération intermédiaire, comme Georges Perec (trop tôt disparu), Patrick Modiano, J.-M.G. Le Clézio, Annie Ernaux.

Les lecteurs sentent bien que quelque chose a changé: les œuvres nouvelles des écrivains connus ne ressemblent pas vraiment à celles que l'on s'était habitué à lire sous leur plume. Parfois même l'inflexion est très nette, presque surprenante. Aux jeux formels qui s'étaient peu à peu imposés dans les années 60-70 succédaient des livres qui s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines en plein essor depuis trois décennies, ou aux « récits de vie » qui connaissent alors un véritable succès. Le goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement. Et les nouveaux venus ne sont pas en reste, prêts parfois à faire du romanesque avec presque rien, tant leur désir en semble fort. Prêts aussi à plonger dans le réel qu'avait déserté une grande part de la littérature, à s'installer dans l'arrière-fond de la province, dans les banlieues populaires: autant d'espaces depuis longtemps laissés en jachère. Le passé de même est revisité, l'Histoire reconquise. Les « personnages » reviennent, des histoires se recomposent...

Autant de phénomènes qui suffisent à mettre le critique en alerte, à le rendre vigilant : la littérature ne serait-elle pas en train de changer fortement ? Ce n'est pas seulement une génération nouvelle qui s'avance, c'est bien une nouvelle période esthétique qui commence à se dessiner. Et elle implique plusieurs générations d'écrivains : c'est à cela qu'on en reconnaît l'importance. Certains symptômes attestent de son extension : les revues d'avant-garde s'éteignent les unes après les autres, les groupes esthétiques se dissolvent sans que d'autres ne viennent les remplacer, les manifestes et théories autour desquels ils s'étaient rassemblés perdent de leur aura, on ne parle plus de Nouveau Roman, et moins encore de Nouveau Roman... Les écritures communautaristes qui ont fleuri après 1968 (féminisme, etc.) se sont intégrées au corpus général. Ce sont des notions nouvelles qui s'imposent dans les articles et les débats: celle d'« autofiction », notamment, qui n'a que quelques années; celle de « néo-lyrisme » dans le monde plus feutré de la poésie. On parlera bientôt (l'expression apparaît en 1989) d'« impassibilité » romanesque... Même les politiques éditoriales évoluent... Une page de l'Histoire littéraire est vraiment en train de se tourner.

Il me semble— et l'on laissera de côté ici les genres de la Poésie et du Théâtre— que trois grandes directions se soient peu à peu imposées dans la production de ces trente-cinq dernières années. La question du genre d'ailleurs, demanderait elle aussi à être questionnée. Les « modernes » des années 70 (Sollers, Barthes, les revues *Tel Quel* ou *Change*), avec les notions de texte et d'écriture, avaient pensé envoyer aux oubliettes les notions traditionnelles de Genres littéraires. Or que voit-on aujourd'hui sur les tables des libraires? Des romans, des romans et encore des romans quitte à ce que ce terme, devenu simple argument de vente, recouvre des ouvrages de caractères très variés, depuis le récit fictionnel pur et dur jusqu'au récit autobiographique à peine déguisé, en passant par le roman historique ou la prose poétique.

Nous laisserons de côté la plupart de cette production de consommation pour nous intéresser aux écrivains qui, conscients d'un nouvel état du monde, cherchent par une

écriture inquiète, problématique, à rendre compte des enjeux nouveaux que doit affronter la littérature. Littérature qui ne prétend pas faire table rase de tout ce qui l'a précédée mais qui reprend à nouveaux frais les acquis antérieurs en les questionnant; la littérature actuelle est chargée de mémoire, elle accepte tout son héritage mais avec un droit d'inventaire. Et s'engage donc à nouveau dans trois directions que l'époque précédente avait négligées : l'écriture de Soi, l'écriture de l'Histoire, l'écriture du Monde. Le plus important de ces aspects, celui qui marque plus nettement une rupture avec l'époque précédente, c'est l'écriture de Soi ; et aussi celui qui va donner naissance à une floraison étonnante de nouvelles formes littéraires.

La période précédente avait, dans son immense majorité, refusé le Je aussi bien un Malraux et son « misérable petit tas de secrets » que le nouveau Roman mettant en avant une littérature de l'objet et refusant le sujet. Bien sûr il y avait eu des exceptions notables : l'entreprise de Michel Leiris (*L'âge d'homme*, 1947, puis les quatre volumes de *La Règle du jeu* 1948-1976) ou le très fameux récit d'enfance de Sartre *Les Mots* (1964). Mais, à partir de 1980, on assiste, sous différentes formes, à une véritable prolifération de l'écriture du sujet. Non pas tellement d'autobiographies classiques (si tant est qu'il y ait une forme classique pour ce genre si labile) que d'œuvres qui manifestent à l'envi toute la difficulté d'une quête de soi. Les grands inspirateurs sont Michel Leiris (*La Règle du jeu*), Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*, 1975), et Roland Barthes lui-même, (*Roland Barthes par Roland Barthes* 1975), lui qui avait été, dans les grandes années formalistes, l'un des hérauts de « la mort de l'auteur » ; autant de livres qui refusent l'ordre chronologique traditionnel d'un récit continu pour proposer des formes nouvelles, seules capables de traduire leur propre conception du sujet. Leiris greffe ses souvenirs personnels sur des figures mythologiques, et mène une réflexion sur le langage et ses pièges ; Perec entrelace souvenirs d'enfance de l'adulte et fiction construite par l'enfant pour combattre le traumatisme de la disparition brutale de ses parents ; Barthes, en introduisant quelques photographies, se dispense des figures imposées du récit d'enfance pour en venir très vite à un autoportrait disposé selon l'ordre alphabétique.

On ne parle plus guère d'ailleurs d'autobiographie, mais bien davantage d'*autofiction*, terme défini par Serge Doubrovsky à l'occasion de la publication en 1977 de *Fils*, premier volume de sa suite autobiographique: « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, *autofiction*, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir ». Ou, pour le dire autrement, « Dans mes livres, la matière est strictement autobiographique et la manière, strictement fictionnelle ». Doubrovsky, qui avait été un des critiques importants des années précédentes avec son livre sur la tragédie de Corneille, juxtapose, en un ordre presque aléatoire, le récit d'une de ses séances de psychanalyse et celui d'un cours de littérature sur le *Phèdre* de Racine ; l'écriture utilise jeux de mots (ce qui rappelle Leiris), associations (comme en psychanalyse) dans une très grande liberté qui lui permet de passer sans cesse d'une époque à une autre.

Le terme d'*autofiction* a connu une fortune considérable, qualifiant souvent des œuvres médiocres où un écrivain se contente de « raconter » sa vie et ses médiocres petites aventures, amoureuses ou autres, sans aucune perspective d'écriture, mais recouvrant aussi de très intéressantes tentatives, comme par exemple celle de Robbe-

Grillet dans ses *Romanesques* (entre 1985 et 1994) où il mêle à ses propres souvenirs les aventures d'un personnage de fiction, ou de Marguerite Duras dans *L'amant* (1984), livre dans lequel, en un sens, elle réécrit son ancien roman *Barrage contre le Pacifique*, ou encore d'Annie Ernaux reprenant la matière de ses premiers romans dans *La Place* (1984), avec une « écriture plate » qui doit lui permettre d'atteindre la vérité : « Depuis peu je sais que le roman est impossible ». D'autres écrivains suivront dans cette voie, ainsi Le Clézio donnant avec le récit *L'Africain* la « vraie » version de son roman antérieur, *Onitsha* (1991) ou Modiano proposant également avec *Un Pedigree* (2005), la « vraie » version de sa jeunesse chaotique, jusqu'à ce que l'on s'aperçoive que ce nouveau texte était, lui aussi, tout autant fictif.

Ces textes, et bien d'autres, témoignent de ce que le Sujet est changeant, mobile, finalement inaccessible : la psychanalyse est passée par là,—« Tout sujet s'appréhende dans une ligne de fiction » (Lacan)—et le discours de la cure est l'un des modèles de ces autobiographies interminables (Leiris, Doubrovsky). Les écrivains du Nouveau Roman, à l'instar de Robbe-Grillet, viennent eux aussi à cette écriture de Soi, : Beckett, étrangement, utilise la seconde personne pour évoquer son enfance dans *Compagnie* (1980) ; Nathalie Sarraute, avec *Enfance* (1988), fait dialoguer deux voix, l'une critiquant l'autre, pour contester l'entreprise autobiographique qu'elle poursuit néanmoins ; Claude Simon, qui reçoit le prix Nobel en 1985, revient, dans *L'Acacia* (1989), sur plusieurs scènes capitale de son roman *La Route des Flandres* (1960), puis consacre plusieurs ouvrages à des souvenirs familiaux (*Le jardin des Plantes*, *Le tramway*, 1997 et 2001) sans abandonner, bien évidemment, la phrase sinueuse et enveloppante qui lui permet de se situer sur plusieurs plans temporels simultanément. Nulle part ces œuvres ne sont présentées comme des autobiographies mais Claude Simon reconnaît : « Il y a une évolution sur ce plan dans mon œuvre, elle se fait par la disparition progressive du fictif (...) Et à quoi bon inventer quand la réalité dépasse à ce point la fiction ? » Le lecteur comprend peu à peu que l'auteur n'invente plus, que peut-être il n'a jamais inventé, et que, comme chez Doubrovsky, l'invention est dans l'écriture elle-même.

Les deux ouvrages autobiographiques de Louis-René des Forêts, *Ostinato* (1997) et *Pas à pas jusqu'au dernier* (2001), titre emprunté à Beckett, refusent aussi bien l'emploi de la première personne (il emploie le Tu) que celui des repères biographiques. La question de la parole, essentielle pour tous ces écrivains, y prend une résonance tragique pour affronter la réalité de la mort qui vient : « ...le lieu premier, le non-lieu, le rien de rien où tous les mots étant heureusement abolis, le silence même perd sa nature et son nom ».

Ce qui se cherche dans tous ces textes, ce n'est plus l'histoire d'un sujet, mais son essence. L'approche de la mort transforme le projet autobiographique : il ne s'agit plus de dire ce qui a été, mais ce qui va venir. Leiris lui-même, qui en a terminé avec *La Règle du jeu*, publie trois autres volumes dont le thème commun est le langage : *Le Ruban au cou d'Olympia* (1981), *Langage tangage* (1985) et *A cor et à cri* (1988) : l'écriture semble hésiter entre le bref paragraphe, le poème, le récit de rêve, à la recherche de la formule parfaite qui dirait une fois pour toutes la vérité du Sujet.

L'enfance et la mort sont les deux bornes entre lesquelles se déploient ces textes ; les derniers livres d'Hervé Guibert, par exemple, présentés comme des « romans », *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991), s'écrivent au plus près de la mort qui vient (H.G. est atteint du sida). L'aveu, topos de l'autobiographie depuis Rousseau et ses *Confessions*, traverse ces livres comme celui

de Catherine Millet : *La vie sexuelle de Catherine Millet* (2005). L'autobiographie tend alors à se rapprocher du Journal intime, dont on publie un grand nombre en ces années-là ; à côté de la publication « normale » de Journaux tenus par de grands anciens disparus (Paul Moran, Raymond Queneau, Michel Leiris bientôt), on voit apparaître la publication presque en simultané, de journaux d'écrivains en pleine activité (Renaud Camus, Charles Juliet, Annie Ernaux, Pierre Bergounioux) ; alors qu'auparavant on attendait la disparition de l'écrivain pour livrer au public des pages tenues longtemps secrètes, voici que ce goût du Sujet livre au public la réalité quotidienne des existences. Le Journal n'est plus un à-côté de l'œuvre il en fait partie au même titre que romans, poèmes, ou essais. Ce qu'un critique comme Philippe Lejeune, qui a tant œuvré pour l'étude de l'autobiographie, avait proposé de nommer, à propos de l'œuvre de Gide, l'« espace autobiographique ».

La réévaluation du Journal comme composante de l'œuvre transfère sur celle-ci sa dimension ressassante ; l'un des traits de la période contemporaine est bien là : l'œuvre n'est plus une suite de livres indépendants les uns des autres mais une persévérance des mêmes obsessions. Dix ans après *Passion simple* Annie Ernaux revient sur ce texte dans *Se perdre* (2001), journal tenu dans la période où elle vivait cette passion : « Je me suis aperçue qu'il y avait dans ces pages une 'vérité' autre que celle contenue dans *Passion simple* ».

Le Journal est une forme englobante, tournée vers l'intime aussi bien que vers le monde extérieur : Marguerite Duras publie *Outside* (1981), Annie Ernaux son *Journal du dehors* (1993), Michel Tournier donne un *Journal extime* (2002). Perec avait déjà, avec la catégorie de *l'infra-ordinaire*, montré que tout peut donner matière à littérature.

Le Carnet est aussi un genre qui connaît un profond changement, non dans l'écriture, mais dans la pratique éditoriale qui entend livrer au lecteur les secrets de la fabrique de l'œuvre. C'est bien sûr l'exemple de Francis Ponge, faisant un livre avec la somme même des brouillons d'un texte : *La fabrique du pré*, *Le Carnet du bois de pins*, et surtout le *Pour un Malherbe* (1965), qui déclenche cette vogue de la publication des Carnets. Texte à mi-chemin du Journal (les différents états sont datés) et du Carnet d'écriture proprement dit, qui met le lecteur dans l'atelier de l'écrivain. Distinguons dans ces publications les *Carnets du grand chemin* de Julien Gracq (1992) ou les trois volumes de *La Semaïson* du poète et traducteur Philippe Jaccottet.

Le Carnet correspond à une époque qui a rejeté les grands genres aussi bien que les expérimentations radicales, et demeure dans une modestie bien reconnaissable. Proche de la poésie, il recueille des notations essentielles, de brèves épiphanies (Antoine Emaz, *RAS*, 2001). Certains écrivains (François Bon le premier) tiennent au quotidien leur « blog » sur Internet, premier geste d'une cyberlittérature en train de naître.

Parmi les formes qui ont profondément renouvelé le récit autobiographique, il importe d'en distinguer deux qui caractérisent toute cette période : le *récit de filiation* et la *fiction autobiographique*.

En 1983 Annie Ernaux publie *La Place* et en 1984 Pierre Michon publie *Vies minuscules*, deux ouvrages qui, chacun à sa façon, inaugurent la forme du *récit de filiation* : se dire à travers le récit de la vie d'un ascendant (le père chez Annie Ernaux, une série de figures paternelles chez Michon) : savoir qui on est en interrogeant ce dont on hérite. Chaque récit devient une enquête, sur l'autre et sur soi-même. On a déjà dit comment Annie Ernaux avait fait le choix d'une écriture plate pour rester au plus près d'un personnage d'un milieu modeste pour qui les livres sont un univers étranger : « Naturellement aucun bonheur d'écrire, dans cette entreprise où je me tiens au plus

près des mots et des phrases entendues ». Michon, au contraire, dès son premier livre, met en œuvre une langue prodigieusement travaillée, un style presque baroque, ce qui l'amène lui aussi à poser la question de la pertinence de son écriture : « ce penchant à l'archaïsme, ces passe-droit sentimentaux quand le style n'en peut mais, cette volonté d'euphonie vieillotte, ce n'est pas ainsi que s'expriment les morts quand ils ont des ailes, quand ils reviennent dans le verbe et la lumière. Je crains qu'ils n'y soient obscurcis davantage ».

Un autre premier livre, *Les champs d'honneur* de Jean Rouaud (1990), se situe aussi dans cette lignée, de même que toute une partie de l'œuvre de Pierre Bergounioux (*La Maison rose*, 1987 ; *L'Orphelin*, 1992, *La Toussaint*, 1994) qui écrit, dans *La Mort de Brune* (1996) : « Si une part de nous-même s'attarde aux heures anciennes, c'est qu'il a dépendu d'elles qu'il y ait d'autres heures, une issue, un avenir qui soit la négation de la peine, du passé, de l'absence en quoi le présent a pu consister ». Quantité d'autres récits ne font ainsi la biographie du père (Rouaud, *Des hommes illustres*, 1993), de la mère (Ernaux, *Une femme*, 1989) ou d'un ascendant plus lointain, que pour dire combien le sujet lui-même hérite de ses ascendants.

A quoi tient ce besoin de comprendre, cette thématique de la filiation ? Il semble qu'elle soit liée à une crise particulière de l'écriture ; le présent affronte une remise en question des repères, des valeurs, des références, des discours... Les Pères n'apparaissent plus comme les garants d'un système de pensée, mais comme les victimes d'une Histoire qui s'est jouée d'eux. Le roman de Claude Simon, *L'Acacia* (1989), montre ainsi la dérision d'une vie construite sur la confiance en des valeurs intellectuelles et sociales qui ont mené à une mort absurde sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale.

Ces récits de filiation se construisent le plus souvent sur un manque, un questionnement, et prennent donc la forme d'une enquête à partir de souvenirs fragmentaires et d'archives diverses (lettres, bribes de récits, objets, vieilles photos) ; il n'y a plus de certitude, mais seulement des hypothèses, comme autant de fictions : dans *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), Leila Sebbar, née d'une mère française et d'un père algérien, imagine ce qui a pu se passer avant l'émigration de son père vers la France ; Arnaud Cathrine sous-titre « roman » un texte intitulé *L'invention du père* (1999). Est-ce un hasard si, dans cette période (1994), apparaît un texte plus ancien *Le Premier Homme* d'Albert Camus, livre inachevé, tentative de restitution, d'hommage à son père, offert à une mère illettrée et sourde ? Ce livre, sans le savoir, préfigurait tout un pan de la production des années récentes. Tous ces écrivains redonnent la parole à ceux qui, pour des raisons diverses, en furent privés dans leurs « vies minuscules ».

Entre biographie et roman, le récit de filiation témoigne de cette incertitude du genre, trait caractéristique de la production contemporaine. Que l'on retrouve, encore plus accusée, dans les *fictions biographiques*, autre inflexion importante de l'écriture autobiographique. On peut ainsi qualifier un certain nombre de textes où le sujet, celui qui dit Je, se cherche à travers la figure d'un autre. On peut repartir des *Vies minuscules* de Pierre Michon : à côté des figures d'inconnus qui ont marqué son enfance et son adolescence, le narrateur convoque des noms illustres comme celui de Rimbaud : « J'avais d'autres Ardennes par la fenêtre, et mon père, s'il n'était pas capitaine, s'était enfui comme le capitaine Frédéric Rimbaud : j'avais au moulin de Mourieux, plus enterré que ceux de la Meuse, lâché en mai des bateaux frères, peut-être déjà lâché ma vie. » Rimbaud, le bateau ivre... Dans ses livres suivants, Michon va revenir à Rimbaud (*Rimbaud le fils*, 1991), mais aussi mettre au premier plan de

grandes figures, de peintres : Van Gogh (*Vie de Joseph Roulin*, 1988), Goya, Piero della Francesca, Watteau (*Maîtres et serviteurs*, 1990) ou d'écrivains : Faulkner, Balzac, Cingria (*Trois auteurs*, 1997), Beckett et Faulkner à nouveau (*Corps du roi*, 2002). Le « je » se donne comme le produit de ses lectures et de ses goûts esthétiques.

Ce ne sont pas là des biographies au sens traditionnel, mais des évocations, des rêveries narratives, qui affichent incertitudes et hypothèses. L'auteur choisit un moment, un événement, qui lui permet de laisser affleurer sa sensibilité propre. S'instaure un jeu de va-et-vient entre le sujet et son objet, selon le mode critique de l'appropriation. Notons, en cette même année 1984, la publication en Angleterre du *Perroquet de Flaubert* de Julian Barnes, lui aussi héraut de cette forme de biographie, à la fois enquête, récit de voyage, et finalement autant... autoportrait de JB que biographie de GF. En 1987 Gérard Macé publie « Le manteau de Fortuny », rêverie sur Proust, en 1988 *Le dernier des Mohicans*, évocation de l'égyptologue Champollion, et puis en 1991 *Vies antérieures* : « D'un récit à l'autre, et d'échos en associations, c'est la voix du narrateur qui fait le lien ; un narrateur dont la mémoire va bien au-delà de ses souvenirs personnels, et qui semble croire à cette vérité populaire : Dis-moi qui tu hantes... je te dirai qui tu es ». Ces récits imaginaires permettent au sujet de se dire mieux que s'il racontait sa propre vie.

En 1989 le psychanalyste J.B. Pontalis fonde chez Gallimard une collection « L'un et l'autre » qui va devenir le lieu d'élection de ces textes, affichant ainsi son propos : « Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle. / L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ? / Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui sont présents sur notre scène intérieure, personnes ou lieux, visages oubliés, noms effacés, profils perdus ».¹

Cette collection, où se brouillent les frontières entre biographie référentielle et fiction, mais aussi entre biographie et autobiographie, entre critique littéraire et essai sur la création, a accueilli de nombreux ouvrages consacrés à des écrivains, des peintres, des musiciens, des philosophes, célèbres ou non. Mais c'est tout le champ éditorial qui témoigne de cette fascination pour le genre des « vies imaginaires » pour reprendre le titre du livre de Marcel Schwob qui date, lui, de... 1896 ! auquel Michel Schneider rend hommage dans ses *Morts imaginaires* (2003).

Les vingt dernières années ont vu une floraison de textes se rattachant plus ou moins nettement à cette forme aux limites tellement imprécises, et qui, dans le meilleur des cas, sait proposer en creux, en filigrane, le portrait d'un écrivain à travers ses obsessions et son écriture.

Pour clore ce trop rapide panorama des écritures du Soi, nous choisirons un bien curieux livre d'Annie Ernaux, *Les Années* (2008). Dans ce livre, Ernaux, en partant de reliques très personnelles (objets, photographies, souvenirs), se fait « historienne » d'une époque, celle qui va de l'après-guerre (1945) à 2008. C'est une historienne qui refuse le Je. A travers des voix différentes (publicité, films, télévision, etc.), utilisant le « elle » pour commenter les photographies, l'écrivain entend restituer l'esprit d'une

¹ J'ai pour ma part publié en 2011 dans cette collection *La mauvaise fortune*, un livre sur Charles-Louis Philippe, écrivain du début du XX^{ème} siècle, aujourd'hui trop oublié, mais qui fut l'un des pères de la Nouvelle Revue française.

époque, montrer comment le sujet baigne dans un contexte historique, qu'il en est le produit autant que le reflet. Du plus intime au plus extérieur, c'est toute la gamme des écritures du Moi qu'Annie Ernaux, on l'a vu, a parcouru; en cela elle est bien représentative des enjeux d'une littérature qui a remis en question la situation des années qui l'ont précédée. Et toute son œuvre, celle d'une femme, nous inviterait, après avoir parlé du Sujet, à nous pencher sur l'Histoire et sur le Monde.¹

Bibliographie

- Vercier, Bruno, *La mauvaise fortune*, Paris, Gallimard, 2011.
- Vercier, Bruno et Viart Dominique, *La Littérature française au présent*, Bordas, édition revue et augmentée, 2005.

¹ C'est ce que nous faisons, Dominique Viart et moi-même, dans l'ouvrage *La Littérature française au présent* (Bordas, 2005 ; édition revue et augmentée, 2008), ouvrage auquel ces pages sont largement redevables.

