

DANIEL LETENDRE

LA RÉVOLTE DU PERSONNAGE

NARRATION ET RÉSISTANCE CHEZ CHLOÉ DELAUME ET
FRANÇOIS BON

§1 Dans une critique du roman russe de la seconde moitié du XIX^e siècle, Jakobson reproche aux écrivains de noyer le personnage dans un décor qui le réifie et le rend aussi statique que les objets qui le représentent :

[L]e héros est difficile à découvrir : il se décompose en une série d'éléments et d'accessoires, il est remplacé par la chaîne de ses propres états objectivés et des objets, animés et inanimés qui l'environnent [...] [C]e héros aux contours métonymiques [est] morcelé par des synecdoques qui isolent ses qualités, ses réactions, ses états d'âme ; [...] ce qui le constitue proprement comme héros, son activité, échappe à notre perception [...] *L'agent* est exclu de la thématique (Jakobson, [1935] 1973 : 138-139).

§2 Fragmenté, réduit un nombre incalculable de fois en un nombre tout aussi incalculable d'objets le figurant, le personnage du roman réaliste peut dès lors difficilement être qualifié de héros, sa « puissance d'agir » (Butler, [1997] 2004) étant entamée par ce morcellement. En négatif de la critique de Jakobson se trouve cependant la définition du personnage romanesque idéal, à savoir un être fort et dont la possibilité d'action ne connaît pas d'inhibition.

§3 Cette idée d'un personnage « actif » guide encore la lecture de certains critiques du roman actuel, dans lequel apparaissent des êtres souvent

apathiques, impassibles et désengagés, racontés par un narrateur plus intéressé par son propre récit que par la destinée de son personnage. Il n'est donc pas étonnant qu'on dise de ce roman qu'il s'écrit « au détriment du personnage » (Audet et Xanthos, 2014), ou encore qu'on signale l'« effacement » (Biron, 2005) de ce dernier de l'univers de fiction¹. Le comparant au *Bartleby* de Melville, Michel Biron constate « l'étrange passivité » du personnage contemporain, qui résiste moins à l'autorité qu'à toute forme d'action. Devant cet être de papier qui évite la confrontation, Biron s'interroge : « Un personnage non conflictuel peut-il devenir un véritable personnage romanesque et non pas seulement, comme dans le cas de *Bartleby*, le héros d'une nouvelle ? » (Biron, 2005 : 29) S'il refuse de mener la bataille, s'il prend les traits d'un « individu parfois faiblard dans son intentionnalité ou sa psychologie [...] parfois détrôné dans son rôle central de moteur du récit au profit d'un autre acteur » (Audet et Xanthos, 2014 : 1), le personnage ne serait donc pas romanesque. Il apparaît pourtant que les personnages contemporains, précisément en raison de leur incapacité ou de leur maladresse à entrer en relation avec leur environnement, déplacent les lieux, mais surtout les moyens, de leur action. Le personnage ne s'est ni effacé ni déconnecté de l'univers diégétique qui est le sien : il n'y a que changé de rôle.

§4 S'il est moins l'acteur d'une histoire racontée par d'autres, c'est que le personnage romanesque a pris la parole. Celui qu'on croyait inapte à s'engager dans le monde s'est plutôt décidé à le raconter. Il ne faut cependant pas être dupe : la narration à la première personne ne date pas d'hier et les personnages contemporains ne sont pas les premiers dont l'action principale emprunte le canal de la parole². L'emploi de ce mode narratif dans le roman actuel a toutefois ceci de particulier qu'il poursuit une visée pragmatique dont la réalisation dépend de cet acte de discours. De geste physique – mouvement dans le corps social –, l'agir du personnage contemporain est devenu « mouvement » énonciatif, un geste discursif dans un univers composé par le langage.

§5 Du vaste corpus romanesque contemporain, deux romans publiés dans les années 2000 retiendront notre attention pour cet article. *Daewoo*, de François Bon (2004)³, et *Dans ma maison sous terre*, de Chloé Delaume (2008a)⁴, présentent tous deux des personnages dont l'activité principale est moins l'action que la parole, ou plutôt deux personnages dont l'action est la parole. La « puissance d'agir » des personnages de Bon et Delaume, c'est-à-dire « la possibilité d'exister socialement, d'entrer dans la vie temporelle du langage » (Butler [1997] 2004 : 35), se situe en premier lieu dans une appropriation de la langue qui les définit. Cette appropriation n'est évidemment pas simplement la reproduction des codes linguistiques et des identités formées, à force de répétitions, par les discours dominants : « [I]l faut [...] voir dans la "capacité d'agir", affirme Judith Butler, la possibilité d'une variation sur cette répétition » (Butler, [1990] 2006 : 271). Un acte de discours mettant au jour,

par une série de variations, les règles discursives définissant un sujet ou un groupe inscrit ces derniers dans un *hic et nunc* et dans un contexte énonciatif constitué tant des circonstances spatiotemporelles de l'énonciation que des discours hégémoniques et contestataires qui y circulent. La puissance d'agir consiste alors, et d'autant plus en régime littéraire, en une resémantisation des formes principales d'un contexte discursif contraignant, avec pour conséquence la mise en place non seulement d'un nouvel ordre du discours, mais d'un nouveau sujet.

§6 Les romans qui seront étudiés ici, comme bien d'autres oeuvres narratives récentes⁵, mettent en lumière, en même temps qu'ils remettent en question, le lieu et les moyens d'agir de l'individu contemporain. Dans un monde saturé de discours, où les définitions du sujet et de ses fonctions politiques et sociales passent moins par la démonstration d'un savoir-faire que d'un savoir-dire, la prise de parole constitue un acte par lequel est réclamé le droit d'énoncer un discours autre servant à formuler un sujet différent. « [L]a puissance d'agir commence là où la souveraineté décline » (Butler, [1997] 2004 : 37). En infléchissant la poétique romanesque par le recours à un personnage activement loquace, Bon et Delaume cherchent à réaffirmer la souveraineté du discours littéraire et celle du sujet qui en occupe le centre.

Mise en bouche

§7 Un acte de langage, qu'il s'agisse d'une conversation banale ou d'un discours politique, est conditionné, dirigé et suscité par des circonstances auxquelles l'énonciateur ne peut se soustraire. Des indices sur la situation d'énonciation s'insèrent dans le discours sous forme de références explicites au lieu d'où il parle, au présent dans lequel il parle et au rôle qu'il joue dans son énoncé et dans le contexte d'énonciation. Le cadre énonciatif est inséré dans le discours par les déictiques, qui ont à voir avec « le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé » et avec la « situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire » (Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 36). Dans un cadre romanesque, qui plus est lorsque l'action principale des personnages est formée de et dans leurs paroles, le rôle que les « actants de l'énoncé » tiennent et construisent dans leurs échanges est essentiel à la progression de l'histoire. Le récit importe donc autant sinon plus que l'histoire racontée, l'énonciation ayant tendance à devenir l'événement central du roman. Les romans de Delaume et de Bon se composent en ce sens d'une situation d'énonciation où des événements sont ordonnés pour former une histoire, et d'une histoire seconde constituée par la mise en tension de la narration et de la mise en scène de cette narration.

§8 L'incipit de *Dans ma maison sous terre* offre un bon exemple de cette autoréférentialité de l'instance narrative : « Ce que je fais ici, c'est rester sur

cette tombe, B5, touchée, coulée. Assise. Parfois debout, devant ou à côté. Dedans il y a ma mère, et le grand-père dessus. [...] Ébauche de pluie. Simulation d'humus » (*DMT* : 7). Le cadre global de l'énonciation est mis en place, sans détour : un tombeau familial autour duquel l'énonciatrice se promène par une journée de fine pluie. Si les déictiques habituels (« je », « ici », « cette ») indiquent les lieux et personnes impliqués dans l'énonciation, la multiplication des prépositions (« devant », « à côté », « dedans », « dessus ») renvoie à l'origine conflictuelle de l'énonciation que l'énonciation elle-même a pour objectif de régler : la difficulté de l'énonciatrice à se positionner dans son propre récit et dans la lignée familiale. La tombe agit comme champ gravitationnel pour l'énonciatrice « touchée, coulée » – le lecteur l'apprendra plus tard – par le coup fatal porté par sa grand-mère qui lui a révélé la vérité sur son ascendance : son père n'est pas son père. La lignée est brisée, l'origine effacée, le récit identitaire mensonger. Se comparant à un bateau du jeu *Bataille navale* qui aurait essuyé plusieurs attaques, souhaitant se venger de la grand-mère qui a anéanti, d'une phrase, sa narration, elle s'accroche, pour retarder son naufrage, au dernier coup qu'il lui reste à jouer : l'écriture.

§9 *Le récit* commence au cimetière – et à la première page du roman ; *l'histoire*, elle, débute un peu plus loin :

Est-ce que ce n'est pas trop, m'interroge Théophile, un livre entier juste pour elle, pour elle qui à quatre-vingts ans ne passera pas de rudes hivers. [...] Comment lui dire, à Théophile. Que je la sais sénile mais que je veux sa peau [...]. Je la hais beaucoup trop, je dis à Théophile [...] j'ai juste de bonnes raisons de lui imposer le pire. Le pire est déjà fait, me sourit Théophile [...]. C'est alors que l'histoire s'est mise à commencer (*DMT* : 12-13).

§10 Delaume inverse ici l'ordre qui prévaut habituellement dans le roman. L'histoire ne préexiste pas au récit qui en organise les événements : elle se met en marche lorsque celui qui tient les rênes du récit en a décidé ainsi. Le sujet gagne alors, dès les premières pages du livre, une autonomie et une puissance d'agir qui lui permettent de diriger, sinon les événements eux-mêmes, du moins la mécanique de l'histoire dont ils font partie.

§11 Cette histoire s'ouvre sur une lettre écrite et signée par Chloé Delaume, dans laquelle elle demande à « Madame la Mort » de « faucher Mamie Suzanne » (*DMT* : 16) :

Si elle meurt maintenant je serai préservée. Je pourrai faire semblant de n'avoir rien appris et croire très fermement en ma mythologie. [...] il me faut enterrer la dernière bouche capable de proférer les mots qui noieraient mon réel. Depuis quatre ans déjà j'en perds tous les contours (*DMT* : 17).

§12 Le canevas du roman est esquissé. D'abord les actants : Chloé Delaume, Théophile, la grand-mère. Puis les modes énonciatifs : une dynamique interlocutive, plus précisément interrogative, entre Delaume et Théophile, et

un récit composite, mélange d'étalement des faits et de réflexions sur ces faits. Finalement l'histoire : une jeune femme à l'histoire familiale tragique cherche à tuer sa grand-mère parce qu'en lui révélant la vérité sur le passé, elle a remis en cause l'identité narrative de sa petite-fille. L'action principale du personnage-narrateur « Chloé Delaume » est ainsi de sauver, notamment par sa relation patiente/thérapeute avec Théophile, le personnage qu'elle est devenue dans sa propre histoire. Cette situation d'énonciation vise à mener le sujet vers sa propre apparition en mettant au jour les récits qui forment en même temps la vérité et la fiction de son identité. L'importance de ce travail sur les histoires qui la composent est d'autant plus grande dans le cas de Chloé Delaume qu'elle se désigne elle-même, tant dans ses oeuvres que sur les plateaux de télévision, comme un « personnage de fiction⁶ ». Le chevauchement ainsi produit entre l'univers diégétique et celui de l'auteure atteste la fictivité du sujet Delaume, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'univers de fiction. Les révélations de la grand-mère viennent alors défaire la chaîne fictionnelle qui donne au personnage sa signification, tout comme elles menacent le sujet en tant que producteur et produit de son propre énoncé.

S13 C'est à un travail similaire de recherche de la vérité et de la fiction d'une situation que s'attèle François Bon dans *Daewoo*. Ce roman à la forme hétéroclite rassemble tout à la fois des paroles d'ex-employées des usines coréennes implantées en Lorraine, des extraits d'une pièce de théâtre écrite à partir de ces échanges, de même que des réflexions du narrateur sur les circonstances économiques et historiques qui ont mené à l'ouverture puis à la fermeture rapide des usines. Le roman annonce ses couleurs dès l'exergue, emprunté au *Pantagruel* de Rabelais : « Et là commençay à penser qu'il est bien vray ce que l'on dit, que la moitié du monde ne sçay comment l'autre vit » (*D* : 7). La visée du roman est on ne peut plus claire : faire connaître à cette moitié du monde ignorante (qu'on comprendra plus tard être constituée des dirigeants industriels et politiques) la réalité vécue par l'autre moitié (celle des travailleurs, des « vaincus » [*D* : 10]). Plus encore, le mandat de l'énonciateur consiste à « [r]efuser. Faire face à l'effacement même » (*D* : 9). Sa réalisation passe, à ses yeux, par le don d'une voix, celle de la littérature, à cette part de la population qui n'en a pas ou qui, plutôt, en émet une trop faible pour être entendue.

S14 Les circonstances de la situation d'énonciation sont, dans *Daewoo*, imprécises puisque cette énonciation correspond, à l'exception des entrevues menées auprès des femmes, à l'écriture elle-même. Les lieux et le moment de l'écriture ne sont jamais mentionnés, si bien que les seuls éléments appartenant à la situation d'énonciation transmis au lecteur sont les rôles pris par les différents personnages, surtout celui du narrateur lui-même. Dès l'incipit, le narrateur se met en scène :

Pourquoi appeler roman un livre quand on voudrait qu'il émane de cette présence si étonnante parfois de toutes choses [...] le silence [...] et que la

nudité crue de cet endroit précis du monde, on voudrait qu'elle sauve ce que béton et ciment ici enclosent, pour vous qui n'êtes là qu'en passager, en témoin ? (*D* : 9)

§15 Se présentant comme un romancier s'interrogeant sur le genre choisi, le narrateur se positionne également dans le rôle de l'observateur/transmetteur : « Et encore une fois [...] on vous retient [...] : "Voilà comment ça s'est passé, et c'est bien que ce soit dit" » (*D* : 11). Ce partage des rôles dans la situation d'énonciation permet au narrateur de justifier et de valider à la fois l'objet de son récit et la forme qu'il lui donne. Son acte principal est donc un acte de discours : dire est sa mission, tout comme ce verbe désigne l'action qui en permettra la réalisation.

Votre mission, si vous l'acceptez : la résistance

§16 À la mission de refuser l'effacement, Bon en ajoute une autre, plus générale, qui vise à « rendre compte par l'écriture de rapports et d'événements qui concernent les hommes entre eux » (*D* : 223). Une dimension éthique s'ajoute ainsi au travail de l'écrivain : il affirme en effet que « [faire] mémoire du lieu détruit tient de la responsabilité collective » (*D* : 77). L'écriture sert donc deux objectifs : un premier, énoncé de manière très générale, est l'exposition des liens et des relations entre individus et choses, lieux et comportements, mots et conséquences. Le deuxième, plus précis, a à voir avec la mémoire et renvoie au devoir de tout un chacun face à ce qui n'a pas été mis en histoire. Cette mémoire n'a toutefois pas pour objets les grands de ce monde auxquels l'histoire a traditionnellement été réservée. La mémoire de la littérature, et plus largement celle de l'art, doit être occupée, selon Bon, de la ruine, du quasi-disparu ou, plus précisément, du disparaissant⁷. Elle doit s'efforcer de retracer la chaîne des événements ayant mené au présent oubliant.

§17 La réécriture faite par l'auteur des paroles d'ouvrières recueillies en entrevue atteste la différence entre histoire et mémoire que Bon met en scène. Usant des guillemets pour encadrer, comme en un discours direct, les affirmations des femmes rencontrées, Bon se confesse néanmoins du subterfuge :

Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits : j'en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions [...]. J'appelle ce livre roman d'en tenter la restitution par l'écriture, en essayant que les mots redisent aussi ces silences, les yeux qui vous regardent ou se détournent, le bruit de la ville tel qu'il vous parvient par la fenêtre (*D* : 48).

§18 D'un côté se trouve l'histoire : représentation et reprise, par l'écriture, de la succession des actions des hommes. De l'autre se tient la mémoire, qui est recomposition, reconstruction à la fois d'un discours, des circonstances dans

lesquelles il a eu lieu et de ce qui demeure tapi sous les mots dits, les gestes et les sons qui enrichissent tant la signification des paroles prononcées que la compréhension des enjeux sensibles et discursifs de la situation d'énonciation. L'expérience ouvrière de ces femmes, qui va du bonheur d'être engagées à la colère d'être, à peine quatre ans plus tard et sans ménagement, mises à pied, « appell[e] le récit parce que le réel de lui-même n'en produit pas les liens » (*D* : 14). Seul un roman peut donner la parole à celles qui ont le vif sentiment qu'« il n'y a plus d'histoire » (*D* : 28) ; seul un roman composé de l'enchaînement des paroles prononcées avec rage ou murmurées par ces femmes peut servir de contrepoids aux « mots à voix posée et propres des puissants, mots civilisés du geste qui écarte de l'égalité ses semblables » (*D* : 12). Le roman recrée la chaîne brisée des circonstances, des expériences, des histoires et des femmes qui les ont vécues.

§19 La « puissance d'agir » du narrateur et, par son entremise, des femmes dont il se fait le porte-parole, est actualisée par la reprise, notamment, d'archives administratives et d'entrevues avec les dirigeants de Daewoo parues dans les journaux. Ces textes sont repris à la fois par les femmes interrogées et par le narrateur lui-même. À chaque répétition, ces différents discours trahissent leurs failles ; leur rhétorique, déconstruite, fait apparaître le sens qu'ils construisent et la distribution des rôles à laquelle ils procèdent. La recomposition et la théâtralisation de la parole des femmes deviennent alors une manière de leur redonner le rôle qu'elles – et non les dirigeants et les politiques – se sont elles-mêmes donné dans l'histoire qui a été la leur. « [C]e n'est que *dans* les pratiques répétées de la signification qu'il devient possible de subvertir les identités » (Butler, [1990] 2006 : 271). Multipliant les interprétations du même événement, accueillant dans un roman des discours antagoniques et aux formes diverses, les répétant par la bouche de différentes personnes, François Bon construit à partir du discours dominant une parole romanesque qui résiste, oui, à l'effacement, mais surtout au cantonnement de ces femmes dans une position devenue vraie parce que répétée *ad nauseam*. « On va jouer à être la logique de l'argent. [...] Nous sommes les déesses de l'argent, les furies de l'économie » (*D* : 178), fait-il dire à deux personnages d'ouvrières dans un extrait théâtral. En reformant par la parole, et avec elle comme matériau, la chaîne des discours contraignants, le personnage-narrateur réorganise l'histoire en en redistribuant les rôles.

§20 La résistance à un effritement du présent, à la disparition inconsciente d'une de ses dimensions constitue également la mission de Chloé Delaume. Cependant que la dégradation dont il est question dans *Daewoo* a pour objet la possibilité d'une mémoire de l'effacement en cours, celle que tente de contrer Delaume tient plutôt aux fictions qui servent d'assises à l'état présent du sujet Delaume. Témoin du meurtre de sa mère par son père, puis du suicide de ce dernier, la petite Chloé (alors nommée Nathalie Dalain) s'est « faite de mots, personnage de fiction, pour pouvoir échapper à [la] réalité » (*DMT* : 204).

Privée, par la révélation du mensonge, de l'histoire qui la définissait jusqu'alors, Chloé Delaume fait face à l'effondrement de sa narration, à la dissolution de l'identité narrative sur les bases de laquelle elle a construit sa nouvelle fiction personnelle. La fictivité de son identité, attestée et produite par la répétition de la formule déclaratoire citée plus haut⁸, est présentée comme un état de fait alors qu'elle est au contraire une longue transformation, texte après texte, d'une petite fille traumatisée en un personnage de roman, et du traumatisme en source de création. Le drame familial agit à la fois comme scène originaire du sujet, scène dès lors inoubliable et fondatrice, et comme repoussoir : Chloé Delaume, personnage de fiction, trouve sa source dans ce traumatisme et dans l'héritage symbolique et génétique qu'il lui impose. Elle n'en gagne pas moins jour après jour son autonomie en s'inventant une identité narrative où les travers légués par le père meurtrier (psychose, défaut de confiance, violence physique et symbolique) sont réinsérés dans le travail d'écriture. Ces travers y sont sinon neutralisés, du moins transformés en matériau littéraire et fictionnel, de même qu'en moteur de l'invention de soi.

§21 Les conséquences de la révélation du mensonge sont considérables : « J'étais la fille d'un assassin et me voilà moins que ça encore. J'étais la fille d'un suicidé, à présent ce que je suis, dites-le-moi Théophile, dites, comment ça s'appelle » (*DMT* : 49). Qu'elle interroge Théophile et lui demande de nommer la Chloé « postrévélation » témoigne de sa perte, elle dont l'entreprise littéraire autofictive vise précisément à se défaire des noms et de la définition que d'autres lui ont donnés. Ne plus être la fille ni d'un meurtrier ni d'un suicidé, encore moins celle d'un père dont la possible schizophrénie justifierait son besoin de se démultiplier dans autant de fictions, remet en cause le fondement même de l'entreprise autofictionnelle de Delaume. Sans ce socle narratif et identitaire sur lequel construire, pour s'en écarter à la manière d'un gratte-ciel s'éloignant du sol qui le soutient, une nouvelle narration, que deviendra le sujet Delaume encore inachevé ?

Au commencement était le tu

§22 Tant pour Bon que pour Delaume, l'écriture correspond à une prise de parole qui porte à conséquence puisqu'elle possède un pouvoir pragmatique approprié au type d'actions qui doivent être posées pour résoudre une situation causée, précisément, par le langage. Reprenant à son compte les hypothèses d'Austin sur la performativité du langage, Judith Butler résume les deux actes accomplis par son utilisation :

Nous faisons des choses avec le langage, nous produisons des effets avec le langage, mais le langage est aussi la chose que nous faisons. Le langage est le nom de notre activité : à la fois ce que nous faisons [...] et ce que nous effectuons, l'acte et ses conséquences (Butler, [1997] 2004 : 28).

§23 Restreignant légèrement la portée de ce qu’Austin nommait, dans *Quand dire, c’est faire*, les actes de discours illocutoires et perlocutoires, Butler divise l’énonciation en un acte (c’est-à-dire l’énonciation qui redéfinit et module chaque fois le langage) et ses conséquences (les effets à la fois des paroles prononcées et de l’innovation du langage à laquelle elles donnent lieu). Cet acte de discours investit le sujet qui l’opère de ce que Butler nomme l’« *agency* », terme que ses traducteurs transposent en « puissance d’agir ». Toutefois, en accord avec la thèse primordiale d’Émile Benveniste sur la constitution de la subjectivité dans le langage (« [j]e n’emploie *je* qu’en m’adressant à quelqu’un » [Benveniste, 1966 : 260]), Butler constate que ni la puissance d’agir ni le sujet qui en est pourvu ne sont indépendants d’un discours préalable. La philosophe américaine mène en effet à son terme la logique autonomiste du sujet proposée par Benveniste : « La capacité à s’adresser [à quelqu’un] paraît ainsi dérivée du fait d’avoir reçu une adresse, et une certaine subjectivation dans le langage est constituée par cette réversibilité » (Butler, [1997] 2004 : 53). La possibilité d’agir par le langage a ainsi été donnée à l’individu par le langage lui-même, alors qu’il était utilisé par un autre pour constituer cet individu en sujet autorisé à pouvoir dire « je ». Le « je », le sujet, n’apparaît donc qu’après avoir été un « tu ».

§24 Pour Butler, en cela héritière affirmée d’Althusser, la subjectivation ne peut être produite sans une interpellation. Bien qu’elle concède à Althusser que cette interpellation constitue toujours un assujettissement imposé avec violence, Butler renverse néanmoins la pérennité de la soumission althussérienne du sujet à l’idéologie assujettissante : « Si faire l’objet d’une adresse, c’est être interpellé, une appellation offensante risque aussi d’engendrer dans le discours un sujet qui aura recours au langage pour la contrer » (Butler, [1997] 2004 : 22). L’interpellation possède ainsi un double statut : elle est la condition première et violente de la subjectivation, donc de l’assujettissement, de l’individu en même temps que le moment de création, pour ce nouveau sujet, de sa puissance d’agir. Utilisant les armes qui ont servi à sa soumission, le sujet peut s’approprier le nom qui lui a été donné, la place et le rôle qui lui ont été accordés, pour briser les chaînes idéologiques, historiques et narratives qui le contraignent.

§25 Ne sont-ce pas là les conditions et actions traditionnelles du personnage romanesque ? De Rastignac, désirant conquérir Paris pour s’y faire une place, aux narrateurs volodiniens s’évadant, par la force libératrice de la fiction, des camps de prisonniers et des interrogatoires répétés, le personnage de roman a été la représentation des forces assujettissantes et d’une volonté d’émancipation. Or cette émancipation ne peut avoir réellement lieu sans un personnage qui fait dévier le processus de subjectivation qu’on lui impose, qui s’empare du discours qui le construit, le modifie et en fait un rouage de son identité narrative.

§26 La répétition et les variations du récit de la scène originaire chez Delaume, de

même que les différentes représentations narratives (récit, répliques théâtrales, coupures de journaux) que Bon donne de l'histoire des ouvrières de Daewoo sont les manifestations de la puissance d'agir d'un sujet qui cherche à contrer, puis à renverser la violence de l'interpellation.

« Je leur répondrai par la bouche »

- §27 Dans *Le cri du sablier* (2001), Delaume raconte que, dès l'instant qui a suivi le drame familial dont elle a été le témoin, la petite Nathalie Dalain a refusé de parler, et ce, pour plusieurs mois. Le meurtre puis « l'autoparricide », comme elle nomme le suicide du père, empêchent la parole parce qu'ils ont la force d'actes impossibles à décrire, mais surtout parce qu'ils ont fait voler en éclats la syntaxe du monde jusqu'alors connu par la fillette. Incapable de prononcer un seul mot, la petite s'est laissé raconter par d'autres : elle est devenue personnage dans une narration qui l'a instituée, dans le réel, en sujet. Cette forme de subjectivation a pour effet, comme l'explique Bourdieu en parlant des rites d'institution, d'« assigner des propriétés de *nature sociale* de manière qu'elles apparaissent comme des propriétés de nature naturelle » (Bourdieu, [1982] 2001 : 177). S'excluant de l'espace discursif commun et apparaissant donc « bizarre » aux yeux de sa famille, la petite Nathalie Dalain obtient le rôle de l'héritière de la schizophrénie de son père. Son comportement social atypique trouve alors une cause naturelle, c'est-à-dire l'hérédité, fiction qui résumera pour sa famille et pour elle-même le « sujet Dalain ».
- §28 Une fois la parole retrouvée, mais toujours soumise à une nouvelle syntaxe et au rôle à jouer dans la narration familiale, Delaume passe à l'écriture, acte représentant une reconstruction de soi par la fiction. De manière à éviter la reproduction du schéma d'interpellation, Delaume fond en une seule et même personne le « je » et le « tu » nécessaires à l'opération d'apparition du sujet. Le personnage qu'elle a incarné dans la fiction des autres s'est décidé à passer à l'action, à reprendre à son compte la fiction inventée, à en proposer des variantes pour construire un sujet Delaume qui soit à terme émancipé de la parole d'autrui. Faisant pour cela usage de la puissance d'agir libérée par la violence faite au langage avec lequel on l'a constituée en sujet, Delaume se fait « gardienne des mots », convaincue du pouvoir que l'indifférence de sa famille au langage et à ses conséquences lui a accordé : « [L]e mot chien ne mord pas qu'ils disent. Elle sourit : c'est ce qu'on verra » (Delaume et Schneidermann, 2013 : 115).
- §29 Retourner la violence langagière et narrative dont elle a été victime contre ses agresseurs est précisément l'objectif qu'elle poursuit avec *Dans ma maison sous terre*. Dans ce roman, l'acte de discours est motivé, nous l'avons évoqué, par les mots de la grand-mère, rapportés par une cousine : « Sylvain n'est pas ton père » (DMT : 48). Ces cinq mots détruisent tous les fondements, non

seulement langagiers mais filiaux, génétiques et narratifs du sujet qu'elle a été et de celui qu'elle s'est peu à peu construit sur le socle de la fiction apprise. Le premier réflexe de Delaume est de faire taire la grand-mère : « Ceci est une tentative de meurtre / je répète / Ceci est une tentative de meurtre » (*DMT* : 65). Or l'héroïne se rend rapidement à l'évidence : il lui faut répondre à la destruction du sujet Delaume par une violence du même ordre. Sa puissance d'agir n'a d'autre moyen que celui-là. Le meurtre symbolique non de la grand-mère, mais de celle dont Sylvain Dalain était le père (au moins adoptif) est la seule solution :

[P]uisque vous ne mourez pas, je vais le faire pour vous. Ceci est un faire-part. Car Nathalie est morte en 99. [...] L'esprit de Nathalie ne trouvait pas le repos, il a hanté mon corps jusqu'à la *bonne nouvelle qui va te faire plaisir*. À partir de ce moment débuta l'agonie. Elle fut lente et douloureuse [...] Je me dois de vous prévenir, je viens de l'enterrer (*DMT* : 204-205 ; les italiques sont de l'auteure).

§30 Ce « te » est la dernière interpellation que Nathalie Dalain subira. Car il y a confusion, pour la cousine et la famille, sur la personne représentée par ce pronom : ils adressent le « te » à Chloé Delaume en tant qu'ils la considèrent comme la même personne que Nathalie Dalain, ou plutôt en tant qu'elle est son alter ego, son autre visage. La succession des récits publiés par Delaume a pourtant provoqué l'inversion de cette identification, Dalain perdant de plus en plus d'ascendant sur Delaume. Cette dernière interpellation de ce qu'il reste de Dalain en Delaume, cette dernière adresse au personnage qu'elle ne veut plus jouer lui permet de se libérer de son fardeau. En enterrant Nathalie Dalain, Delaume met définitivement fin à la fiction non désirée qui lui tenait lieu d'identité. Nathalie Dalain morte, Delaume n'est la cousine ni la petite-fille de personne, elle cesse d'être un personnage dans la fiction familiale pour devenir sujet de sa propre histoire : autofiction.

§31 De son côté, le sujet Bon a été interpellé par une forme de violence symbolique dont il n'est pas la cible directe, mais à laquelle il se voit forcé de répondre. Bon prend conscience, devant ce nom, Daewoo, qu'on supprime lettre par lettre d'un mur d'usine comme pour effacer toute possibilité de discours mémoriel, de la puissance d'agir qu'on vient de libérer : « L'enquête, le récit, m'appartiennent. Je n'avais pas décidé d'en rendre compte. L'écriture, c'est après ce démontage de l'enseigne. C'est après ce mot dans le ciel, et ce W à la fin promené sous la grue⁹ » (*D* : 95). L'écrivain confirme par ces quelques mots l'amplification du projet initial, auparavant limité à l'écriture d'une pièce de théâtre. La prise de parole a été rendue nécessaire, voire elle a été commandée, obligée, par l'expérience en direct du travail de démolition du discours et de la mémoire que ce « W » suspendu dans les airs représente. Aux yeux du personnage-narrateur, l'effacement du « Daewoo » ornant le mur de l'usine est l'image même d'une des nombreuses « fractures [qui] courent la surface du monde réel » (*D* : 12) et menacent l'avenir de ceux et celles laissés de l'autre

côté de l'anfractuosité. « Une société laisse s'effondrer des pans entiers de ce qui, pour celles et ceux qui le vivent, représente l'essentiel et cela vous cerne, sape ce qu'on revendique pour soi-même » (*D* : 12). Résister à cette violence discriminante par la formation de liens qui exposent la fracture et l'arbitraire de sa création, qui enchaînent les discours politiques et économiques aux sévices physiques, psychologiques et sociaux qu'ils causent, voilà le mode d'action privilégié par l'écrivain ayant acquis une puissance d'agir qui l'a fait personnage de son propre récit.

- §32 Témoignage de la disparition des mots qui permettraient de nommer ce qui fut, interpellé, non pas comme les femmes mises à pied, par le discours patronal ou d'autorité, mais par le retranchement de tout discours, par l'invisibilité narrative et médiatique des répercussions sociales et intimes de cette fermeture, Bon fait un roman de ces discours non entendus. Le texte est en effet saturé de l'inaudible qu'il cherche à contrer. À un acte politique et corporatif d'effacement du discours répond une prise de parole littéraire conçue comme action directe et éthique. Car la fermeture de l'usine Daewoo n'est pas qu'une mise à pied de quelques centaines de femmes : l'indifférence discursive (médiatique, journalistique, politique) dans laquelle cette fermeture s'est produite et la « désaffection des signes » (*D* : 119) dont est victime toute la population de l'ancienne France sidérurgique créent des inégalités du point de vue des représentations et du discours. Il tient de la responsabilité du personnage-narrateur d'agir pour rétablir l'équilibre politique entre les hommes et les choses, un juste « partage du sensible » (Rancière, 2000).

Le roman comme acte

- §33 La modification de l'agir du personnage romanesque exemplifiée par les textes de Bon et de Delaume impose un certain nombre de constats sur le pouvoir accordé par ces deux écrivains au genre romanesque. Ces constats, au nombre de trois, concluront cet article.
- §34 Premièrement, d'un point de vue strictement littéraire, le passage d'un personnage-acteur à un personnage-narrateur exige des modifications importantes à la poétique romanesque, et plus précisément à la scène d'énonciation mise en place par les énonciateurs. Selon la théorie développée par Dominique Maingueneau,

l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole. Elle implique ainsi un processus *en boucle*. Dès son émergence, la parole suppose une certaine situation d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie est ainsi *à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours* ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer (Maingueneau, 1998 : 2 ; les italiques sont de l'auteur).

§35 Chaque énonciation, qu'elle mette en forme un roman, un poème, un plaidoyer, un ordre militaire, prend acte des codes propres au genre du discours qu'elle emploie et reproduit ou infléchit ce modèle pour accomplir son dessein. Elle impose la constitution d'une nouvelle scénographie à partir d'un air connu :

[L]a scène validée [par les énoncés et l'énonciation] est à la fois extérieure et intérieure au discours qui l'invoque. Elle est extérieure en ce sens qu'elle lui préexiste, quelque part dans l'interdiscours ; mais elle est également intérieure dans la mesure où elle est aussi le produit du discours, qui la configure en fonction de son univers propre (Maingueneau, 1999 : 90).

§36 Cet entre-deux, formé par l'horizon d'attente créé par les scénographies déjà axiologiquement et pragmatiquement orientées qu'utilise l'énonciateur, d'une part, et la validation, dans son discours, de ces scènes et des valeurs qui leur sont attachées, d'autre part, est le lieu propice à l'actualisation de l'agir du sujet d'énonciation, en l'occurrence le personnage-narrateur. En jouant de et dans ce bougé, le personnage structure son rapport, nous dirions même plus son dialogue avec l'espace discursif – littéraire et, plus largement, social – dans lequel il évolue.

§37 Il faut toutefois éviter d'accorder d'emblée un pouvoir subversif ou contestataire à la réutilisation des scènes d'énonciation connues. Ainsi de la mention « roman », qui apparaît sur la couverture de *Dans ma maison sous terre*, texte dans lequel Chloé Delaume propose de lire comme tel un amalgame des formes qui occupent le devant de la scène narrative contemporaine. La table des matières nous en convaincra : « Premier carnet », « Correspondance », « Sacha Distel (1933-2004) », « Les tontons flingueurs », « Et bobinette cherra », « La vie de Théophile (1) », « Généalogie », « Témoignages ». Si les carnets servent ordinairement à préserver, en le consignait, le présent de l'oubli, à lui assurer un avenir, les biographies, vies, généalogies et témoignages sont des formes discursives qui nécessitent une enquête, indiquant par là que l'objet de cette enquête ne va pas de soi, qu'il n'est pas connu, déjà remémoré. Le roman contemporain, tel que Delaume le conçoit, serait ainsi occupé à se rendre compte non seulement de l'absence de certains récits, mais de l'oubli de ce manque. La position de l'écrivaine et de son alter ego dans le roman étudié ici en même temps s'accorde à et contredit la scène d'énonciation romanesque contemporaine. L'enjeu de *Dans ma maison sous terre* est tout à la fois de bâtir l'oubli en cherchant à ignorer les révélations de la grand-mère et d'intégrer la nouvelle donnée sur sa filiation problématique à l'identité narrative du sujet Delaume. « Je dis : autofiction. Mais expérimentale », affirme-t-elle, avant d'ajouter : « Que l'écriture provoque des faits, des événements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre. [...] C'est un choix, une approche, un vrai positionnement » (*DMT* : 186-187). Delaume modifie alors la poétique romanesque : non plus consignation

d'événements vécus, mais production de ces événements par et pour l'écriture. Le roman a donc moins à voir avec le passé qu'avec le présent et l'avenir : il est une forme créatrice qui invente la vie pour l'écrire et qui doit l'écrire pour l'inventer.

§38 De son côté, François Bon s'inscrit dans la logique autoréflexive d'une certaine tranche du roman contemporain en fondant son texte sur une organisation moins du temps des événements que de celui de l'écriture. Le mélange des genres dans *Daewoo* témoigne du souhait de mettre au jour à la fois l'oubli, l'expérience sensible de cet oubli (la vision du « W » se balançant dans le ciel en est un exemple) et le travail d'écriture visant à contrer cet effacement. Raconter une histoire ne suffit plus : il faut raconter l'acte narratif lui-même, son origine, ses objectifs et l'articulation de strates temporelles et discursives dont il est le fruit.

§39 Deuxièmement, chemin faisant dans le champ romanesque, les personnages-narrateurs de Bon et Delaume attestent le pouvoir du roman à dépasser la simple représentation ou la révélation d'une des dimensions invisibles ou oubliées du monde. *Dans ma maison sous terre* et *Daewoo* laissent voir au contraire que le roman, par l'entremise de ce personnage qui raconte, s'empare du réel et le recompose. Le roman devient dès lors une *pratique* qui redécoupe l'expérience sensible, le dit, le vu et le su de manière à faire voir autrement hommes et choses, à constituer un savoir et un discours concurrents à ceux qui, de manière quasi autoritaire, imposent à tous leur forme et un certain savoir. En termes rancériens, la littérature – et l'art en général – aurait le pouvoir d'effectuer un nouveau « partage du sensible », c'est-à-dire une nouvelle division des conditions matérielles appartenant à l'espace commun et dont tout un chacun jouit et fait l'expérience à divers degrés. La langue constitue un espace de liberté qu'il revient à chacun de s'approprier. La désarticulation de la syntaxe chez Delaume et Bon, la redéfinition du genre romanesque et les violences discursives et symboliques retournées contre elles-mêmes deviennent alors les manifestations du pouvoir pragmatique d'un discours littéraire qui reconnaît sa précarité. Ce pouvoir ne tient pas qu'à la seule présence d'un personnage-narrateur¹⁰, mais celui-ci, en modifiant le lieu d'action traditionnellement réservé au personnage, le met en évidence, en fait sa puissance singulière et la visée première du roman.

§40 Finalement, le recours marqué à un personnage-narrateur dans le roman contemporain est l'indicateur d'une modification des rapports de domination dans la société actuelle. Semblant être laissé à lui-même et contraint par cette responsabilisation, que certains sociologues perçoivent comme la forme de domination et d'« assujettissement¹¹ » principale des dernières décennies, l'individu contemporain doit prendre les rênes non seulement de son destin, mais du récit qui le met en forme. Étrangement, dans un monde tissé de discours, « les dominés sont moins entravés au niveau de la pensée et du discours qu'ils ne le sont au niveau de l'action et de la lutte politique »

(Martuccelli, 2004 : 473). Cette modification du processus de subjectivation, maintenant presque entièrement mis entre les mains de l'individu lui-même, est transposée dans le roman : l'expérience en est en effet son matériau premier. Le personnage réaliste se devait de prendre le monde à bras-le-corps pour s'y inscrire et y imprimer son devenir ; pour sa part, le personnage contemporain ne peut résister aux formes contemporaines de domination par l'action physique directe. Sa liberté d'agir est factice puisque

la responsabilisation se situe à la racine d'une exigence généralisée d'implication des individus dans la vie sociale [...] Il s'agit moins d'un appel à la responsabilité individuelle que d'une série de processus confrontant l'acteur, puisqu'il a toujours la possibilité de « faire » quelque chose de sa vie, aux conséquences [...] de « ses » actes (Martuccelli, 2004 : 479).

§41

La mise entre guillemets du déterminant possessif « ses » est évocatrice du leurre dont procède cette responsabilisation. L'acteur n'effectue que les gestes prévus et programmés (ne pas boire d'alcool et conduire, renouveler son passeport, travailler, etc.). La soumission du personnage romanesque à un narrateur omniscient ne répond ni à cette idéologie de la responsabilisation ni à ses conséquences sur la liberté d'action du sujet. Il aura fallu au roman trouver un nouveau lieu d'action pour le personnage. Conscient des contraintes sociales et idéologiques pesant sur la parole, le personnage-narrateur s'en empare alors et, par l'entremise d'une énonciation littéraire, façonne une contre-narration qui réfute ou complète les discours et narrations qui encadrent, en conservant une certaine invisibilité, le sujet contemporain. L'action du personnage et, par lui, du roman est moins de se révolter contre ces contraintes que de les utiliser pour les neutraliser. S'il serait abusif d'accorder à la littérature le pouvoir immense de libérer le sujet des dominations qui le créent, il faut toutefois reconnaître qu'elle lui offre en revanche un moyen d'action pour, un tant soit peu, en prendre conscience et les contrer.

NOTES

1. Aucun roman ne figure mieux cette disparition du personnage que *Hors champ*, de Sylvie Germain (2009), où le personnage principal devient, au fil des pages, de plus en plus invisible aux yeux des passants, puis de ses collègues, et finalement des membres de sa famille, jusqu'à être effacé des photographies conservées par sa mère.
2. Il n'y a en effet qu'à penser aux personnages de Valmont et Merteuil dans *Les liaisons dangereuses* de Laclos ([1782] 1996). L'action principale de ce roman épistolaire se résume, d'une part, à la séduction de la présidente de Tourvel par

Valmont, et d'autre part, à l'éducation libertine promulguée par Merteuil à Cécile de Volanges. Ces deux actes aux lourdes conséquences sont accomplis par la parole, qui est redoublée dans les lettres que s'envoient les personnages principaux et qui forment le corps textuel du roman. Bien qu'on peut considérer le choix du mode épistolaire comme une contrainte des personnages à la parole, on peut inversement supposer que c'est la nature énonciative de leurs actions qui contraint à ce mode narratif.

3. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par l'abréviation *D*, suivie du numéro de page.
4. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par l'abréviation *DMT*, suivie du numéro de page.
5. En faire une liste exhaustive serait trop long pour une note. Mentionnons seulement les œuvres de Nathalie Quintane (2010, 2012), Nicole Caligaris (2013) et Aurélien Bellanger (2014).
6. Cette autodésignation de l'auteure comme « personnage de fiction » apparaît en effet dans un grand nombre de textes écrits par Delaume (2003, 2008b, 2012b). De même, elle répète cette formule lorsqu'elle se présente en tant qu'écrivaine dans des conférences : voir son « auto-bio » (Delaume, 2011) servant d'annonce à une conférence donnée à l'Université du Québec à Chicoutimi ou encore son entrevue à l'émission *Bibliothèque Médicis* (Delaume, 2012a). Performative, cette déclaration provoque l'entrée dans le monde de la fiction en même temps qu'elle produit le brouillage, propre à l'autofiction, entre l'univers du texte et celui qui lui est extérieur.
7. Tout un pan de la production narrative de Bon est consacré à cette catégorie de choses sur le point de disparaître. Voir, entre autres, *Temps machine* (1993) et *Paysage fer* (2000).
8. Je la rappelle pour mémoire : « Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis personnage de fiction. »
9. L'insistance sur ce « W » flottant dans le ciel est une référence directe à Georges Perec et à son roman autobiographique *W, ou le souvenir d'enfance* (1975). Bon atteste d'ailleurs ce rapprochement en faisant de « ce W géant [un] hommage à un auteur qui [lui] est cher » (*D* : 91). C'est l'entièreté du projet de *Daewoo* qui est en outre soutenue par la référence à Perec : la disparition, l'effacement des traces, mais aussi l'intérêt porté au quotidien, à l'infra-ordinaire, dirait l'oulipien, comme trace de la vérité de la vie des hommes.
10. Jacques Rancière a bien montré, dans le texte introductif à son ouvrage *Le fil perdu* (2014), que le roman réaliste, repaire du narrateur omniscient, effectuait déjà un travail pragmatique et politique en intégrant au récit l'expérience sensible des petites gens.
11. Nous plaçons ici ce terme entre guillemets puisque, pour des sociologues comme Danilo Martuccelli (2004), la responsabilisation comme forme de domination ne suit pas la même logique de fonctionnement que l'assujettissement. Néanmoins,

puisque nous avons utilisé ce dernier terme tout au long de notre article, nous le conserverons ici pour que notre propos soit plus clair pour le lecteur.

BIBLIOGRAPHIE

AUDET, René, et Nicolas Xanthos (2014), « Le roman contemporain au détriment du personnage : introduction », *L'esprit créateur*, vol. 54, n° 1, p. 1-7.

AUSTIN, J. L. ([1962] 1970), *Quand dire, c'est faire*, trad. de Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil (L'ordre philosophique).

BELLANGER, Aurélien (2014), *L'aménagement du territoire*, Paris, Gallimard.

BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard (Tel).

BENVENISTE, Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale, 2*, Paris, Gallimard (Tel).

BIRON, Michel (2005), « L'effacement du personnage contemporain. L'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, p. 27-41.

BON, François (1993), *Temps machine*, Paris, Verdier.

BON, François (2000), *Paysage fer*, Paris, Verdier.

BON, François (2004), *Daewoo*, Paris, Librairie Arthème Fayard.

BOURDIEU, Pierre ([1982] 2001), « Les rites d'institution », dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil (Points essais), p. 175-186.

BUTLER, Judith ([1990] 2006), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.

BUTLER, Judith ([1997] 2004), *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, trad. de Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.

CALIGARIS, Nicole (2013), *Le paradis entre les jambes*, Paris, Verticales.

DELAUME, Chloé (2001), *Le cri du sablier*, Paris, Farrago/Léo Scheer.

DELAUME, Chloé (2003), *La vanité des somnambules*, Paris, Farrago/Léo Scheer.

DELAUME, Chloé (2008a), *Dans ma maison sous terre*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie).

- DELAUME, Chloé (2008b), « S'écrire mode d'emploi », dans *Publie.net*, [en ligne]. URL : <http://librairie.publie.net/fr/ebook/9782814501522/s-ecrire-mode-d-emploi> [Site consulté le 4 janvier 2015].
- DELAUME, Chloé (2011), « Auto-bio de Chloé Delaume », dans *Figura. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire*, [en ligne]. URL : <http://figura.uqam.ca/actualite/conf-rence-de-chlo-delaume-crivaine> [Site consulté le 4 janvier 2015].
- DELAUME, Chloé (2012a), *Bibliothèque Médecis* [entrevue télévisuelle menée par Jean-Pierre Elkabbach à la bibliothèque du palais du Luxembourg le 3 février 2012], Paris, Public Sénat, 6 février, [en ligne]. URL : https://www.youtube.com/watch?v=8U4W_ycsG4U&spfreload=10 [Site consulté le 4 janvier 2015].
- DELAUME, Chloé (2012b), *Une femme avec personne dedans*, Paris, Éditions du Seuil.
- DELAUME, Chloé, et Daniel SCHNEIDERMAN (2013), *Où le sang nous appelle*, Paris, Éditions du Seuil (Fiction & Cie).
- GERMAIN, Sylvie (2009), *Hors champ*, Paris, Albin Michel.
- JAKOBSON, Roman ([1935] 1973), « Notes marginales sur la prose du poète Pasternak », dans *Questions de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 127-144.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- LACLOS, Pierre Choderlos de ([1782] 1996), *Les liaisons dangereuses*, Paris, Flammarion (GF Flammarion).
- MAINGUENEAU, Dominique (1998), « Scénographie épistolaire », dans *Dominique Maingueneau. Page personnelle*, [en ligne]. URL : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Scenographie-epistolaire.pdf> [Site consulté le 4 janvier 2015].
- MAINGUENEAU, Dominique (1999), « Ethos, scénographie et incorporation », dans Ruth AMOSSY [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, p. 75-101.
- MARTUCCELLI, Danilo (2004), « Figures de la domination », *Revue française de sociologie*, vol. 45, no 3, p. 469-497.
- PEREC, Georges (1975), *W, ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël.
- QUINTANE, Nathalie (2010), *Tomates*, Paris, P.O.L.
- QUINTANE, Nathalie (2012), *Crâne chaud*, Paris, P.O.L.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique.

RANCIÈRE, Jacques (2014), *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Daniel Letendre est chercheur postdoctoral au CRILCQ de l'Université Laval. Son projet de recherche, dont le cadre théorique combine les théories de l'énonciation, la narratologie et la pragmatique littéraire, porte sur l'interrelation entre l'expérience sensible du monde contemporain et les transformations qu'elle induit à la poétique actuelle du genre romanesque, en France et au Québec. Il a publié des articles tant sur le roman contemporain français (*Roman 20-50*) que québécois, notamment à *Tangence*, où il a piloté, avec Martine-Emmanuelle Lapointe, un dossier intitulé « Héritages détournés de la littérature québécoise ». Il est un collaborateur régulier de la revue *Liberté*.

POUR CITER CET ARTICLE :

Daniel Letendre (2015), « La révolte du personnage. Narration et résistance chez Chloé Delaume et François Bon », dans *temps zéro*, n° 9 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1232> [Site consulté le 12 février 2015].

RÉSUMÉ

De héros à cobaye, de simple point de vue à révélateur de l'état social d'une époque donnée, le personnage romanesque a été défini, jusqu'à présent, par ses actions dans et sur le monde. Plusieurs observateurs du roman contemporain constatent pourtant, qui l'effacement du personnage romanesque, qui sa déconnexion du monde dont il fait, semble-t-il, de moins en moins partie. Cet article vise à démontrer, par l'étude d'un roman de Chloé Delaume et d'un autre de François Bon, que, loin d'avoir cessé d'agir, le personnage romanesque a seulement déplacé le lieu de son action. D'actant, il est devenu « parlant », actualisant ainsi une « puissance d'agir » visant à contrer une violence verbale et symbolique qui l'a défini comme sujet.

Hero or guinea pig, simple point of view or indicator of a social state at a given time, the fictional character has been defined thus far by its actions in and upon the world. Many observers of the contemporary French novel, however, find that the fictional character is, in some way, disappearing from the novel, or that it is disconnected from the world in which it takes a lesser part. This article seeks to demonstrate, through the study of a novel by Chloé Delaume and another by François Bon, that far from having ceased to act, the fictional character has only moved the location of its action. Once an actor, it became a “talker”, achieving its “agency” to counter a verbal and symbolic violence that has defined it as a subject.