



**HAL**  
open science

## Quelques oeuvres de Véronique Ovaldé : de la feintise à la fiction et au-delà

Béatrice Bloch

► **To cite this version:**

Béatrice Bloch. Quelques oeuvres de Véronique Ovaldé : de la feintise à la fiction et au-delà. ELFe | Self XX-XXI - Etudes de littérature française des XXe et XXIe siècles, 2019, 8, 10.4000/elfe.1604 . hal-02526719

**HAL Id: hal-02526719**

**<https://hal.science/hal-02526719>**

Submitted on 4 Nov 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

---

## Quelques œuvres de Véronique Ovaldé : de la feintise à la fiction et au-delà

Béatrice Bloch

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elfe/1604>

DOI : [10.4000/elfe.1604](https://doi.org/10.4000/elfe.1604)

ISSN : 2262-3450

### Éditeur

Société d'étude de la littérature de langue française du XXe et du XXIe siècles

Ce document vous est offert par Université de Poitiers



### Référence électronique

Béatrice Bloch, « Quelques œuvres de Véronique Ovaldé : de la feintise à la fiction et au-delà », *Elfe XX-XXI* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 04 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/elfe/1604> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elfe.1604>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 novembre 2021.



La revue *Elfe XX-XXI* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

---

# Quelques œuvres de Véronique Ovaldé : de la feintise à la fiction et au-delà

Béatrice Bloch

---

- 1 Quelle suite à l'ère du soupçon qui régnait au moment du « Nouveau Roman » ? L'extrême-contemporain peut-il remettre en cause la spécificité du doute instillé sur la littérature par la modernité, qui, selon Lyotard, consiste en la défiance vis-à-vis des grands récits<sup>1</sup> ? Car après le Nouveau Roman, dans les années 1990, aux Éditions de Minuit, continuèrent à venir au monde des récits plus que des romans, frappés de cette même méfiance dont parle Lyotard. Nulle voix auctoriale qui viendrait édicter la vérité, nul auteur omniscient n'a plus le droit d'intervenir. Seul demeure le discours d'un narrateur à la première personne glosant sur lui-même, navigant sur ses pensées (sans narration surplombante), à l'instar des pratiques de Christian Gailly, ou de Jean-Philippe Toussaint, entre autres<sup>2</sup>.
- 2 À la séquentialité chronologique des intrigues classiques avait succédé, à l'époque du Nouveau Roman, le temps sérialisé d'événements non téléologiquement orientés, de faits et d'actions faisant voler en éclat la chronologie<sup>3</sup>. L'interdit de la voix de vérité, celle d'un narrateur surplombant, est-il toujours sensible en fin des années 2010 ? Et que dire de l'univers créé par les récits ultra-contemporains : la désorientation temporelle et l'achronie de l'histoire sont-elles encore en vogue ou peut-on voir apparaître d'autres manières de faire univers, plus réalistes ou plus contre-factuelles ?
- 3 Je me limiterai pour l'instant à l'exemple des différents ouvrages de Véronique Ovaldé, qui participent de la littérature succédant de facto au « Nouveau Roman », et qui adoptent parfois une forme de post-exotisme à la suite de Volodine<sup>4</sup>. Les textes écrits par Véronique Ovaldé sont largement postérieurs au « Nouveau Roman » (puisqu'ils datent du vingt-et-unième siècle) et ne sont pas publiés par une maison d'édition dont l'image est reliée à la littérature de recherche, comme le sont les Éditions de Minuit. Les livres de Véronique Ovaldé relèvent d'une littérature populaire et esthétique à la fois, qui rencontre un grand succès (elle a reçu de nombreux prix de lecteurs et une

reconnaissance institutionnelle)<sup>5</sup>. La recherche stylistique est raffinée, et l'œuvre propose un univers imaginaire prégnant, mettant en scène des figures ou des nœuds archétypiques récurrents. Dans plusieurs de ses livres, Ovaldé façonne un monde contenant des variantes contre-factuelles à notre réalité, qui relèvent à la fois du fantastique et du symbolique, à l'instar de ces animaux s'enfuyant du zoo quand le personnage sent ses pulsions l'emporter sur sa raison (*Les Hommes en général me plaisent beaucoup*).

- 4 Or, Ovaldé commence sa production par une écriture qui la place, non parmi les descendants du « Nouveau Roman » (parce qu'elle n'est pas proche, par sa pratique, d'un grand nombre de ses représentants), mais tout de même parmi les ouvrages qui ont succédé à ce mouvement, en particulier parce qu'ils respectent l'interdit d'une instance auctoriale ou narratoriale jugeant les personnages. En cela, comme beaucoup d'auteurs des années 1980 à 2000, Ovaldé adopte une manière que requérait déjà Sartre en 1940 : le refus de la posture judiciaire de l'auteur omniscient (que pratiquait par exemple à tort Mauriac aux yeux de Sartre<sup>6</sup>). Comment l'auteur Ovaldé s'est-elle peu à peu éloignée toujours plus de cet interdit du discours de l'auteur, jusqu'à assumer une fiction à la troisième personne, apparemment classique (comme d'autres le font aussi à la même époque, et avec ironie, par exemple Jean Echenoz) ?
- 5 Parlant de la fiction à la troisième personne, nous reprenons à notre compte la distinction de Käte Hamburger entre *feintise* et *fiction*. Désigner un personnage par la troisième personne mais donner à lire sa vie intérieure, ne peut avoir lieu dans une séquence parlée de la réalité (ce n'est pas *feintise* de réalité, mais *fiction*) : en effet, à l'oral, nous ne pouvons connaître l'intériorité de la personne dont nous disons « elle », si ce n'est sous forme d'hypothèse, car la troisième personne est précisément celle que nous excluons de la communication, qui est à distance de la discussion, et aux sentiments de laquelle nous ne pouvons accéder<sup>7</sup>. Nous profitons de cette réflexion autour des textes d'Ovaldé pour évoquer des transformations en cours de la narratologie.
- 6 Depuis longtemps, la théorie narratologique a eu un intérêt pour les questions de voix et de points de vue (ou de mode) discutées par les théoriciens et proposées en France par Genette, et ailleurs, par Stanzel, Dolezel et d'autres. Ces théories (qui reposent sur l'hypothèse d'un narrateur, même dans le cas de récits à la troisième personne avec narration omnisciente dont le narrateur n'est pas homodiégétique) sont critiquées, entre autres, par Sylvie Patron<sup>8</sup>. A la place du « narrateur omniscient », elle propose la notion de narration « multifocalisée » qui rejoint les concepts d'Ann Banfield concernant les récits sans paroles, du linguiste Kuroda et des travaux de Käte Hamburger<sup>9</sup>. Plusieurs critiques peuvent être énoncées, en s'appuyant sur ces théoriciens, à l'encontre de l'hypothèse de l'existence d'un narrateur omniscient lorsque celui-ci ne se désigne jamais lui-même comme le ferait un narrateur impliqué ou homodiégétique. Il faut, selon Patron, réfuter l'analogie du discours de la fiction avec le discours de la vie ordinaire, battre en brèche l'hypothèse que le roman serait fondé sur une analogie avec la communication ordinaire, hypothèse de la « narratologie naturelle » (pour emprunter le titre de l'ouvrage de Fludernik<sup>10</sup>). Or, nous avons vu que, dans la vie ordinaire à l'oral, nous ne savons pas quelle est l'intériorité de ceux que nous désignons par « il » ou « elle ». Selon Patron, le fait de dire « il » et d'accéder pourtant à la vie intérieure du personnage relève de la convention de la fiction : aussi oppose-t-elle les narratologies communicationnelles

fondées sur l'hypothèse qu'existe un récitant semblable à un conteur (comme celle de Genette, Cohn, et Mieke Bal<sup>11</sup>) aux narratologies poétiques, qui reconnaissent le caractère conventionnel d'écritures propres aux fictions (celles de Käte Hamburger, et d'Ann Banfield, fondées sur la distinction récit/discours proposée par Benveniste<sup>12</sup>).

- 7 Nous nous demanderons, en faisant un détour par les débats narratologiques, si l'écriture d'Ovaldé ne rejoint pas, cependant, par moments, les pratiques d'Annie Ernaux en termes de représentation de la vie intérieure qui couture ensemble, sans distinction aucune, les pensées propres d'un sujet vu de l'intérieur et les discours de ceux qui l'entourent. Ce serait un constat paradoxal si l'on s'en tient aux oppositions de genres littéraires, parce que l'écriture d'Ernaux se veut, elle, factuelle, ou plutôt cherche à proposer une mise en récit de notre monde partagé. Comment ces deux écritures peuvent-elles se rejoindre, bien que l'une relève de la fiction et l'autre du factuel ? En outre, nous nous demanderons comment se transforme le système de narration de Véronique Ovaldé tout au cours de son écriture.
- 8 Notre hypothèse sera que le « centre narratif vide »<sup>13</sup>, ou plutôt la narration en subjectivité partagée, est commune aux deux systèmes d'écriture, celui d'Ernaux et celui d'Ovaldé, toutes deux créant, par des moyens différents, et par moments, la représentation d'une conscience non réflexive. Nous allons donc comparer la représentation de la vie intérieure qui existe chez Ernaux dans le cadre de textes à visée autobiographique et une représentation de la vie intérieure dans des textes fictifs d'Ovaldé. Non parce que nous souhaitons dire que ces deux univers trouveraient quelque point commun thématique, non plus parce que les deux relèveraient du même genre (ce qui n'est pas le cas, Ernaux creusant le sillon autobiographique et Ovaldé explorant le genre fictif), mais parce que ces deux univers, comme probablement bien d'autres récits actuels, ont une façon semblable de représenter la vie intérieure, précisément par une absence de couture entre l'intériorité et l'extériorité. Nous ne pouvons démontrer que cette tendance est à l'œuvre dans tout un pan contemporain et nous nous limiterons à deux auteurs, mais nous faisons le pari que la caractéristique d'une vie intérieure couturant ensemble les pensées intérieures et les paroles de l'autre, sans suture visible, sans ancrage, est typique des textes actuels.
- 9 Dans un premier temps, nous ferons un rappel des débats narratologiques opposant narratologie naturelle et narratologie poétique (ou reposant sur une « convention »). Dans un second temps, nous rappellerons les interprétations nées des pratiques d'Annie Ernaux. La troisième partie sera consacrée à une réflexion autour des textes d'Ovaldé et de leur évolution. Nous rattacherons cette évolution aux interdits du Nouveau Roman, et verrons les solutions spécifiques proposées par cette écrivaine.

## I Quelques débats narratologiques en cours

- 10 Sylvie Patron note que « Genette ne fait aucune distinction entre les récits de fiction hétérodiégétiques dans lesquels le narrateur se désigne lui-même par un pronom de première personne et ceux dans lesquels le narrateur ne se désigne jamais lui-même, où il est non seulement absent comme personnage de l'histoire qu'il raconte, mais totalement invisible dans son récit »<sup>14</sup>.

- 11 Or, Sylvie Patron s'appuie sur les positions de Käte Hamburger et d'Ann Banfield pour remettre en cause l'existence d'un narrateur anthropomorphe dans le second cas de figure.

### Quelques positions de Käte Hamburger

- 12 Selon Käte Hamburger, en effet, le narrateur à la première personne propose un récit qui imite un discours réel ; il propose une « feintise » de discours oral, tandis que la fiction, où les héros sont désignés à la troisième personne, a cela de non cohérent avec le discours oral de la vie ordinaire qu'elle met en scène des intériorités de personnages, ce qu'elle appelle des « je-origine fictifs » qui ne sont pas ceux de l'auteur. Hamburger écrit : « la fiction épique est le seul espace cognitif où le Je-Origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme telle »<sup>15</sup>. Pour Hamburger, la fiction à la troisième personne est un récit sans narrateur et il ne convient pas de dire qu'elle est produite par un narrateur omniscient mais qu'elle met en scène des « je-origine fictifs » choisis par l'auteur, faisant connaître les points de vue intérieurs des différents personnages présentés (les métalepses, rares, avec interventions d'auteurs, sont alors désignés par Hamburger comme des moments où l'on passe du mode narré au mode *historique*, faisant intervenir l'auteur).
- 13 Avec la théorie de Hamburger, on voit qu'existent des centres de perspective et sujets réflexifs d'une vie intérieure rattachés à divers personnages, selon une narration multifocalisée. Mais dans la fiction, n'y a-t-il pas autre chose, outre le récit des événements, outre cet accès à la vie intérieure des personnages, et au-delà des interventions directes en « je » de l'auteur ou d'une fonction narrative ? Un autre constituant et qui réduirait encore la nécessité de recourir à l'hypothèse du narrateur ? Cette autre chose, c'est le discours subjectif non réflexif, un état de « subjectivité partagée ».

### Quelques positions d'Ann Banfield<sup>16</sup>

- 14 Ann Banfield prend un exemple tiré du philosophe Bertrand Russell : pour Russell, il existe des perceptions subjectives, qui n'impliquent pas la mise en jeu de la spécificité de l'expérience de vie de chaque individu, ni sa biographie ni ses émotions propres, mais qui, pourtant, sont subjectives et partageables. Pour faire comprendre cela, Russell prend l'exemple de la lunette astronomique. Lorsque nous regardons des astres dans un télescope, nous voyons ces astres ou le soleil à travers le filtre qu'en donne la lunette, par le point de vue particulier du télescope. Ce n'est donc pas le soleil en soi que nous voyons mais le soleil tel qu'il est filtré par tel processus recevant les couleurs. Or, tous ceux qui regardent dans le télescope voient le soleil de la même façon (à travers tel filtre de lumière, rouge ou verte). Si l'allégorie du télescope peut être interprétée comme une analogie de ce que fait le « point de vue » en littérature, alors ce point de vue offre aux lecteurs des expériences filtrées (par la perspective adoptée), et donc subjectives car tamisées par un processus de focalisation spécifique, mais pourtant partageable. Comment cela ?
- 15 Ann Banfield pense que le roman a mis en place des constructions textuelles spécifiques à l'écrit (non imitées du langage oral), conventionnelles, et qui sont des « phrases sans paroles », ou, des phrases « à centre vide » (à l'image d'un télescope qui capterait une

réalité en la filtrant et en la laissant voir à tous de la même manière, avec la même déformation colorée), même si elles ont des points de vue subjectifs, mais d'une subjectivité commune à tous les expérimentateurs. Prenons un exemple : « de partout montaient maintenant des bruits perçants, à droite et à gauche » n'est pas dit par un narrateur anthropomorphe dont on projetterait l'existence à tel ou tel endroit (puisque'il devrait être à la fois à droite et à gauche, il ne peut donc être situé à un lieu précis). C'est une notation quasi objective, mais qui peut avoir été dite par toute personne qui aurait été là à ce moment-là, qu'elle soit située à droite ou à gauche. La phrase synthétise toutes les perceptions qui pourraient avoir été faites à partir de plusieurs points de vue singuliers d'expérimentateurs situés en divers endroits et qui tomberaient d'accord pour dire qu'objectivement, les bruits sont stridents. Il s'agit donc d'une forme de subjectivité sans sujet car il y a bien témoignage de perception (« des bruits stridents ») mais celui-ci n'est pas rattaché à un centre unique de perception, bien plutôt à une perception qui serait, par la convention de la fiction, multifocalisée. Ce n'est pas l'expression de la perception d'un sujet narrateur situé.

- 16 J'y ajouterais les hypothèses suivantes. La capacité du locuteur à se projeter à droite et à gauche, à avoir un corps mentalisé qui se déplace selon son imagination, dans divers lieux et personnages de la fiction, a été démontrée par les expériences de Duchan, Bruder et Hewitt<sup>17</sup>. Ainsi, nul besoin de projeter un locuteur qui serait omniscient mais de dire que le texte, par son dispositif, comme le lecteur par son imagination, sont susceptibles de se projeter dans tel ou tel personnage, dans tel ou tel point de vue représenté, par une capacité subjective qui serait la même pour tous. Avec ces phrases sans centre déictique clair, il s'agit de perceptions et de représentations conscientes mais non réflexives, qui sont subjectives et partageables, avec un centre habitable par tous (Banfield dit, quant à elle, sans centre).
- 17 Quelques ouvrages d'Ovaldé témoignent du passage de la situation du discours propre aux successeurs du Nouveau Roman (sans narrateur surplombant des instances en troisième personne) jusqu'au retour vers une sorte de fiction pure (avec focalisation sur un personnage principal mais avec des focalisations partielles sur d'autres personnages). Mais est-elle la seule à écrire ainsi ? N'est-ce pas un trait courant à la fin du 20<sup>e</sup> et au début du 21<sup>e</sup> siècles, que de donner à voir des discours directs sans ancrage inclus dans les pensées d'autres personnages (Echenoz et Ernaux le font, par exemple) ? Ne s'agit-il pas aujourd'hui de représentations de la vie intérieure cousant, sans sutures, paroles des uns et des autres, événements extérieurs et pensées sans démarcation, comme émanant d'un centre vide. Annie Ernaux y recourt en mode autobiographique, en conservant donc la priorité à un personnage focalisateur, tandis que d'autres romanciers pratiquent de même, mais sans donner la priorité à un focalisateur.

## II Pratiques du collage de discours, de gestes, de pensées, et de représentations non réflexives, chez Annie Ernaux

- 18 Une construction non hiérarchique entre paroles muettes de la narratrice et paroles citées, vraiment prononcées par elle, ou par un personnage, est courante chez plusieurs créateurs du début du 21<sup>e</sup> siècle. On la trouve chez Jean Echenoz de manière très fréquente, comme chez Annie Ernaux, par exemple dans *Journal du dehors* : les paroles

sont posées à côté des pensées, et avec (ou sans) un verbe d'ancrage, lequel n'est pas véritablement un « verbe introducteur » même s'il contient, comme dans l'exemple ci-dessous, le sème de la parole.

Lenteur du choix, la cliente promène son regard sur les morceaux de viande exposés sur l'étalage réfrigéré, « je voudrais une belle tranche de faux-filet », demande conseil, « ça va pour deux personnes ? ». Voix traînante, presque rêveuse des femmes pour dire « je prendrai deux escalopes de veau » — poème de la vie domestique se récitant avec satisfaction, agrémenté de détails descriptifs, « un rôti de porc, pour faire à la casserole »<sup>18</sup>.

- 19 Afin de comprendre cette pratique du collage « discours-pensées », nous nous référons aux conclusions de Geneviève Salvan sur l'usage du discours direct chez Annie Ernaux, ou plutôt sur les citations de paroles : « La succession de deux fragments énonciatifs hétérogènes [discours de la narratrice ou du personnage cité] se substitue à la dépendance syntaxique du discours direct à un verbe de parole »<sup>19</sup>. Annie Ernaux présente cette succession non hiérarchisée de verbes énonciatifs, de verbes de pensées, et d'énoncés, comme si les percepts sensoriels de sa narratrice personnage, l'enregistrement de ses pensées et des paroles d'autrui étaient sur le même plan. Geneviève Salvan écrit : « la proximité immédiate des constituants phrastiques est analogique de la perception non hiérarchisée [...] le lecteur est alors au plus proche du surgissement énonciatif et de la sensation engendrée, de la fusion expérimentée par la narratrice »<sup>20</sup>.
- 20 Selon Alain Rabatel, chez Ernaux, le « je » narrant et « je » narré effacent leurs différences et les remplacent par une « désinscription narrative » : « ils perdent de leur glu factuelle pour devenir une forme vide propre à partager les émotions, les expériences et le savoir qu'on en retire »<sup>21</sup>. Le style d'Annie Ernaux consiste à éviter les « il » et les « je » mais à mettre au premier plan les réalités gestuelles ou verbales, par une absence de médiation, qui signifie une intériorité immédiatement partagée, immédiatement sensible, même si, contrairement au projet utopique du livre, la réalité ne peut se donner véritablement brute.
- 21 Annie Ernaux joue de toutes sortes de positionnements et de distances pour rendre la complexité et la rumeur du monde, pour Alain Rabatel. Une telle pratique est donc parente de celle de la « subjectivité sans sujet » ou du « centre vide » de Banfield, ajouterais-je. Pour Rabatel, l'empathie entre l'auteur et ses lecteurs se crée parce qu'il n'existe apparemment ni surplomb narratorial, ni infériorité phénoménologique. Même si les discours cités n'échappent pas à une forme de prototypisation, comme on le voit dans le passage cité au-dessus (« poème de la vie domestique »), même s'ils n'échappent pas non plus au tri que la conscience auctoriale aura opéré sur la réalité en en conservant ce qui l'aura marqué, cependant l'imparfait sécant des notations décousues, les copeaux de réel qui jonchent le texte tissent un réseau de reconnaissance par ethnographie non surplombante, c'est-à-dire par une empathie fondée sur le partage des conditions d'une même expérience<sup>22</sup>.
- 22 Or, la position d'Ernaux, telle qu'elle est affichée, est celle d'un prélèvement sociologique à même le réel, d'un minimalisme (par la désinscription énonciative sans surplomb narratorial). Même si sa pratique est plus dialectique que son projet (par le tri des éléments conservés et par leur prototypisation, un rien de fictionnalisation du réel perdurant), il s'agit, pour les discours directs, de prélèvements de réel brut, de phrases entendues, qui percent la pensée, et fondent une subjectivité en myriade de discours et de points de vue aboutés, qui sont des événements de réel partagés. On



pourrait dire qu'il s'agit d'énoncés au « centre vide », dont la subjectivité, non entièrement réflexive, est partageable.

- 23 Or, si chez Ernaux, ce puzzle de gestes, de pensées de discours, aboute des éléments sans transition aucune, nous verrons que l'écriture d'Ovaldé la conduit en de semblables parages.

### III Véronique Ovaldé en sa trajectoire

- 24 Véronique Ovaldé écrit *Toutes choses scintillant* (2002) et *Les Hommes en général me plaisent beaucoup* (2003) comme des récits en mode « feintise »<sup>23</sup>. Dans *Et mon cœur transparent* (2008<sup>24</sup>), le récit du point de vue d'un homme qui perd sa femme adopte le mode « fiction ». Et puis, en 2013, dans *La grâce des brigands*, le récit est accompli du point de vue d'un auteur — ou d'un témoin — qui juge en son nom tout en usant de la focalisation interne sur l'intériorité de Cristina<sup>25</sup>.
- 25 Les œuvres, certes, adoptent des systèmes narratifs différents, mais elles sont toutes caractérisées par le suspense, par le mystère entourant certains personnages au lourd et sombre passé, par un souffle d'écriture où les points sont rares, et remplacés par des virgules enchaînées. Du contrefactuel se glisse à la surface de l'ensemble des mondes, ce qui fait leur charme aussi, mais un contre-factuel de peu d'empan, légèrement inquiétant sans l'être tout à fait, surtout dans les premiers livres, et qui disparaît de *La grâce des brigands*.
- 26 Nous verrons successivement la pratique auctoriale dans les œuvres en feintise et dans les œuvres de fiction, afin de dessiner la forme d'une transformation dans les choix auctoriaux opérés.

#### Une des œuvres en feintise

- 27 Dans *Les Hommes en général me plaisent beaucoup* (2003), la femme narratrice en première personne, revoit, des années après, son amant, qui l'avait prise en charge alors qu'elle avait quatorze ans, pour la faire échapper à l'éducation violente de son père. Mais cet amant malsain, Yoïm, au prétexte de la sauver de son père, la prostitue et l'envoie faire des vols. Elle passe des années en prison. Samuel, qui donne des cours de dessin en prison, tombe amoureux d'elle, et parvient à la faire libérer. Or, elle n'éprouve que de la reconnaissance pour celui-ci. Pendant tout un temps, elle essaie de vivre une vie heureuse et naturelle avec Samuel. Mais en réalité, elle est déchirée par son désir pour celui qui lui a fait subir une vie de violence, son ancien amant Yoïm. Enfin, dans un sursaut ultime, elle prend une décision : elle va trouver une dernière fois Yoïm, et sort son couteau.
- 28 Or, au début du récit, l'héroïne parle à son compagnon, Samuel, du rêve qu'elle fait la nuit, de voir surgir des animaux hors du zoo, métaphore, sans doute, ou réalité (le lecteur ne le sait, même s'il soupçonne que la fugue des animaux représente symboliquement l'angoisse ressentie par l'héroïne devant la sauvagerie de ses instincts et son attirance pour un homme qui a été cause de son malheur en prison).
- 29 Dans le passage qui vient, Samuel, son compagnon, et la narratrice sont ensemble au petit déjeuner. Elle évoque le fait qu'elle a entendu s'enfuir les animaux hors du zoo

pendant la nuit. Parlant des animaux du zoo, métaphore de ses pulsions sauvages, elle dit :

Je me tourne alors vers Samuel et je dis, on dirait qu'ils sont partis, on n'entend plus rien, je regarde Samuel, sa barbe et son maillot de corps et ses épaules rondes et chaque infime muscle de ses bras, son regard doux et sphérique, il ne fait pas attention à ce que je viens de dire, il est concentré sur le pot de miel et les informations peut-être qui lui font froncer le sourcil. Il ne peut pas se préoccuper de zoo en plus de tout cela<sup>26</sup>.

- 30 Dans cet extrait, on note que les paroles (à propos des animaux, elle affirme : « on dirait qu'ils sont partis ») sont données en construction détachée après un verbe de locution mais ne sont pas introduites par des guillemets ni par une dépendance syntaxiques au verbe introducteur, de sorte qu'elles sont prises comme des événements, et inscrites au milieu de la phrase qui s'allonge en hyperbate, au milieu des pensées du personnage : « je regarde Samuel, sa barbe et son maillot de corps et ses épaules rondes ». Cette pratique est très proche de celle d'Ernaux pour qui les paroles dites, les pensées qui traversent l'esprit, se mêlent. La différence réside sans doute dans le fait que le personnage narrateur d'Ovaldé puisse prêter des pensées aux autres, dans un système narratif en première personne. Chez Ernaux, le refus de la fiction totale l'empêche de prêter des pensées développées et complexes à d'autres personnages rencontrés.
- 31 Dans *Les Hommes en général me plaisent beaucoup*, l'héroïne narratrice ne sait pas ce que pense Samuel, mais elle est le personnage focalisateur qui regarde Samuel (personnage focalisé), dont elle imagine les pensées : « son regard est doux et sphérique, il ne fait pas attention à ce que je viens de dire, il est concentré sur le pot de miel et les informations peut-être qui lui font froncer le sourcil. Il ne peut pas se préoccuper du zoo en plus ». On note l'ironie (« se concentre[r] sur le pot de miel »), la fausse empathie ressentie pour lui et qui se fonde sur la présupposition des pensées du personnage (« il ne peut pas se préoccuper du zoo en plus ») et l'absence totale de communication entre Samuel et l'héroïne : « il ne fait pas attention à ce que je viens de dire ». Il refuse de saisir la valeur métaphorique du discours qui lui est tenu, l'angoisse du personnage d'être reprise par la sauvagerie qu'elle ressent en elle. Cette scène inaugure donc la rupture de la communication et laisse à penser que, désormais, l'héroïne ne pourra qu'être seule à lutter contre ses pulsions. Sur le plan narratologique, selon Käte Hamburger, le texte d'Ovaldé est une feintise de discours. L'autrice met en place un texte dit par une personnage-narratrice-en-première personne qui ne peut accéder à la vie intérieure des autres mais est obligée de se figurer ce qu'ils pensent au moyen d'hypothèses. L'omniscience n'existe pas : elle trouve un substitut affaibli dans de simples hypothèses, formulées par le personnage focalisateur unique, sur ce que pourraient penser les autres.
- 32 Dans d'autres livres, l'autrice fera d'autres choix...

## Deux œuvres de fiction : un tournant, depuis l'après Nouveau Roman jusqu'à un classicisme ?

- 33 C'est un choix différent que fera Ovaldé dans *Et mon cœur transparent* (2008). Cette fois-ci, la posture de la fiction, au sens de Hamburger, est adoptée car nous accédons à la vie intérieure de Lancelot, celui-ci étant désigné à la troisième personne.

- 34 Le personnage principal, Lancelot, tombe amoureux d'une femme, puis vit avec elle quelques années. Alors qu'il la croit partie faire un reportage animalier dans le grand nord, il apprend qu'elle s'est tuée en voiture. Lancelot se rend compte qu'il ne connaissait rien des activités de militante pour la cause animale de sa femme et mène l'enquête.
- 35 Or, toute l'information narrative passe par la focalisation sur Lancelot.
- 36 Dans l'extrait suivant, Lancelot, qui est désigné à la troisième personne mais dont nous connaissons l'intériorité puisqu'il est le personnage focalisateur, fait une enquête pour savoir qui était sa femme. Il recherche un ancien voisin, Kurt, car c'est dans la voiture de celui-ci que la femme de Lancelot, Irina, a été découverte noyée. Ici, il décrit le voisin, qu'il observe dans un bar à son insu, et qu'il n'a pas vu depuis longtemps. Lancelot essaie de savoir quelles relations sa femme entretenait avec Kurt, tout en apprenant qu'il se fait désormais appeler « Klaus » :

Kurt Bayer n'a pas vu Lancelot (**Lancelot, récit de pensées**). / Il s'est installé au comptoir, la serveuse a dit, Salut Klaus, elle lui a servi un demi et l'a fait glisser sur le zinc jusqu'à lui (**narration pure**). Kurt Bayer a maigri (**Représentation de conscience non réflexive**). Il a maigri comme cela arrive à certains alcooliques, sa tête blonde oscille sur son cou, on dirait celles des poupées indiennes sur leur socle en terre cuite, ses cheveux sont longs et sales, il porte des lunettes de soleil posées en serre-tête, des chaussures à trou-trou italiennes fatiguées et un costume en velours kaki à fines rayures. Il boite légèrement, on dirait un vieux surfeur qui se serait fait croquer une jambe par le requin blanc du coin et qui n'aurait rien trouvé de mieux que d'errer au bord de l'eau en sifflant des canettes et en faisant un peu de rentre-dedans aux jolies filles du cru (**Lancelot, récit de pensées ou jugement de l'auteur, travesti dans les pensées de Lancelot**). [...] Lancelot se sent très seul et triste (**Jugement de l'auteur, psycho-récit, ou conscience réflexive de Lancelot**). Il aimerait sortir du bar sans que l'autre le voie, toute velléité le quitte. Il se dit, Et si je m'aplatissais contre la vitre, personne ne me verrait sortir. J'ai quarante-cinq ans mais c'est fou comme je régresse à vue d'œil. (**Lancelot, récit de pensées**) / Il se dit, je n'ai rien à faire ici. / Qu'est-ce que je cherche déjà ? (**Lancelot, récit de paroles intérieures**) / Kurt Bayer sort un paquet rouge de sa poche, en extrait une cigarette, l'allume et se tourne vers Lancelot qui reste pétrifié sur sa chaise. Kurt Bayer le considère un moment. Puis il prend sa bière et un cendrier et vient s'asseoir devant Lancelot statue de sel.

Kurt Bayer sourit et son visage se transforme en un complexe filet de rides — Lancelot pense aux craquelures dans le sol du Nordeste ou alors à une carte de composants électroniques. Lancelot se demande, Est-ce que ce genre de type plaît aux femmes ? (**Lancelot, récit de pensées**) (Il a des idées assez vieillottes sur la question, il imagine encore que seuls les types comme Cary Grant peuvent se targuer d'avoir du succès, il pense élégance désinvolte et pas alcoolisme chiffonné) (**Autrice, récit de pensées**)<sup>27</sup>.

- 37 Ici, alternent les pensées du personnage de Lancelot qui analyse Kurt (les rides de son voisin l'amènent à une comparaison avec une carte électronique), et le juge en termes de séduction (« Est-ce que ce genre de type plaît aux femmes »), mais aussi les pensées de l'autrice évaluant avec ironie son personnage (« il a des idées assez vieillottes sur la question »). Le jugement de valeur en creux, émis par l'autrice, serait que les femmes ont, en réalité, d'autres formes de désirs que celui pour un homme protecteur.
- 38 Ainsi, une autrice crée un je-origine mentalisé propre à un personnage imaginaire (ici, Lancelot désigné en « il »), et apparaît dans les touches d'ironie qu'elle dispose, laissant voir sa présence par des signes légers.

- 39 Le fait de ne pas postuler de narratrice dans la fiction en troisième personne avec focalisation interne sur des personnages permet de souligner le caractère artificiel du tissage fictionnel propre aux conventions de l'écrit, comme le dit Hamburger. C'est dire aussi que, mentalement, nous pouvons à la fois lire « il » et nous considérer comme pensant, par hypothèse, à la place de ce « il », et plutôt nous voir en « je », et en « soi », derrière ce « il ». De tels constats rejoignent les postulats de David Herman en introduction à l'ouvrage collectif qu'il a dirigé *The Emergence of Mind : Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English* : « [...]Un modèle binaire qui voit les esprits fictionnels comme extérieurs et accessibles [et les esprits réels comme intérieurs et cachés] laisse place à un modèle scalaire ou gradualiste, selon lequel les esprits de toutes sortes peuvent être plus ou moins directement rencontrés et expérimentés – ceci dépendant des circonstances »<sup>28</sup>.
- 40 Le passage est donc ici subtil : certes, nous avons affaire à une étape qui permet à l'autrice de mettre en scène un personnage principal, Lancelot, à travers les yeux duquel transite presque toute l'information narrative, mais de petits passages sont des accrocs au système, laissant suspecter la présence d'une autrice en arrière-plan. A mi-chemin, donc, entre l'héritage post-moderne et un mode classique d'autrice omnisciente.
- 41 Voyons ce qu'il en est dans *La grâce des brigands* (2013). A 17 ans à peine, Maria Cristina Väätonen a quitté Lapérouse, village du grand nord canadien pour une université de Los Angeles. Elle a quitté une famille pathologique et pathogène. En Californie, elle rencontre Rafael Claramunt, un écrivain, qui devient son amant. Or, vingt ans après, Maria Cristina est une écrivaine reconnue. Sa vie risque de basculer sur un appel de sa mère qui la somme de revenir d'urgence à Lapérouse pour s'occuper du fils de sa sœur. La vie de Maria Cristina déroule son fil. Mais qui raconte cette histoire ?
- Maria Cristina avait trente ans (ou trente et un ou trente-deux) (**autrice qui hésite, ou récit non réflexif d'un témoin qui évaluerait**) et se trouvait encore dans l'insouciant plaisir d'écrire, acceptant la chose avec une forme d'humilité et le scepticisme prudent qu'on accorde aux choses magiques qui vous favorisent mystérieusement (**Maria Cristina, récit de pensées, ou psycho-récit fait par l'auteur**).
- Le 12 juin 1989, très précisément à 12h40 (Maria Cristina a indiqué le jour et l'horaire dans son journal), elle reçoit un appel téléphonique (**Récit pur, et discours du témoin qui montre une preuve**) qui fait basculer, pense-t-elle après coup avec un brin d'emphase, tous les possibles de sa vie en un vague souvenir, une nostalgie douce. (**Maria Cristina, récit de pensées auto-réflexif**)<sup>29</sup>
- 42 On a affaire ici à un récit en troisième personne, focalisé sur Maria Cristina, avec une autrice qui sait et qui invente, qui crée en faisant croire qu'elle témoigne (« ou trente et un ou trente-deux ans »). Une autrice classique, glissant subrepticement de l'extériorité à l'intériorité du personnage décrit, crée le roman, se fait voir le créant, jugeant le personnage, mais laisse entendre qu'il s'agit d'un simple témoignage.
- 43 Aussi l'hypothèse d'un récit sans métalepse d'auteur ne tient-elle pas ici... C'est qu'il existe une figure fictionnelle de narratrice dans le texte, une narratrice témoin et non pas une pure fonction narrative ou une autrice : « (J'ai abandonné le projet d'écrire l'histoire de Marie Cristina Väätonen comme s'il s'était agi d'une biographie, d'une notice, ou d'un document bourré de références impératives et de notes de bas de page. J'ai décidé de faire avec l'approximation. J'ai décidé de faire avec ce que je sais d'elle.) [...] »

- 44 Bien des pages plus loin, la narratrice fictionnelle, qui adopte la posture du témoin réel, reprend la parole : « tout ce que je viens de raconter là, toute l'histoire ou plutôt toute la préhistoire väättonienne, Maria Cristina l'a écrit elle-même dans son premier roman *La Vilaine sœur*. J'ai veillé à vérifier quelques informations qui me semblaient exagérées » (p. 89). Et la narratrice continue en disant que la mort de la mère et de la sœur dans un accident de voiture est une pure invention, car dans la réalité il n'y a eu nul accident, mais une invention, symbolisant la nécessité, pour Maria Cristina, de changer de vie.
- 45 Dans ce texte, Ovaldé est allée le plus loin possible dans l'invention et le jeu avec la narration. Narration classique à la troisième personne, à focalisation multiple sur Maria-Cristina en troisième personne et sur le témoin en première personne, mais jeu avec cette narration classique par la mise en abyme (le personnage est une écrivaine) et par le masquage de l'arbitraire de l'auteur derrière la justification d'un faux témoin inventé. L'autrice classique est bel et bien là, qui juge son personnage, mais son jugement est miné par sa position instable : témoin, inventeuse, lectrice (elle sait tout sur Cristina à travers ses lectures), l'autrice se donne pour omnisciente à la manière classique, tout en sapant ce statut par des postures variables et contradictoires.

## Conclusion

- 46 Comme chez Ernaux, qui est du côté du témoignage, l'expérience véridique en première personne laisse transparaitre ce qui creuse la subjectivité en en faisant un centre vide, une subjectivité partagée, de même, on découvre, chez Ovaldé, certes dans un autre genre (écrits de feintise et de fictions), des représentations partagées, où se mêlent l'intérieur et l'extérieur : pensées propres du personnage focalisateur, paroles d'autrui, représentations de ce que peut penser autrui, qui s'aboutent, avec ou sans dépendance syntaxique, avec un verbe introducteur manié par le personnage témoin, par le personnage focalisateur ou par l'autrice. Le paradigme de la littérature française contemporaine semble être celui d'une émergence de percepts, de représentations sans conscience et qui alternent avec d'autres représentations de pensées et de paroles, qu'elles soient dépendantes de la première ou de la troisième personne. Chez Ernaux, il y a quand même un tissu majoritairement focalisé sur les pensées de l'autrice en « je ». Chez Ovaldé, les premiers textes sont majoritairement focalisés par un personnage narrateur fictif en « je », qui relève de la feintise au sens de Hamburger, mais dans les textes plus récents, il existe des focalisations par un personnage présenté en troisième personne dans le genre de la fiction tandis que l'autrice se coule dans le rôle d'un narrateur témoin. Au-delà des différences entre les personnes utilisées (première ou troisième), au-delà de la distinction entre feintise et fiction, dans les deux cas, on assiste à l'immixtion de l'extériorité dans les vécus intérieurs, paroles ou pensées d'autrui. En ce sens, la distinction entre genre en première personne majoritaire et en troisième personne majoritaire semble s'effacer sous la proximité des discours à focalisations et à tissu grammatical variable, qui rendent compte d'état mentaux plus ou moins transparents au sujet lui-même, qu'il s'agisse de feintise, de récit en première personne à visée véridique, ou de passages proposant une subjectivité partagée, une conscience non réflexive et d'autres relevant de la fiction. David Herman montre qu'il existe de multiples modes d'accès à la vie intérieure et que celle-ci se fait de façon progressive, depuis les paroles, en passant par les pensées claires, et en arrivant

jusqu'aux pensées confuses, et aux émotions, états impalpables qui traversent le sujet. Un retour à la pratique de Sarraute ?

- 47 Beaucoup de récits des années 1990 ont pris acte de la post-modernité et du Nouveau Roman en privilégiant des feintises en première personne mais souvent limitées à un seul focalisateur qui est en même temps l'énonciateur-personnage.
- 48 Avec l'exemple fourni par Véronique Ovaldé d'une création littéraire postérieure aux années 1990, on note une évolution depuis une feintise en première personne via un personnage principal, jusqu'à la proposition d'une fiction en troisième personne, d'abord réduite à un personnage focalisateur (tout est vu par Lancelot dans *Et mon cœur transparent*) et aux hypothèses qu'il fait sur les autres personnages, et puis, à l'advenue d'une fiction en troisième personne, avec *La grâce des brigands*, où la fiction est pratiquée par une autrice/narratrice qui accède à l'intériorité des personnages mais passe en même temps pour narrateur témoin, qui fait son travail mais trop arbitrairement pour ne pas miner toute la construction. Derrière la narration à multiples focales, derrière le classicisme apparemment assumé se prolonge la post-modernité qu'on n'a pas quittée : on se délecte de la forme classique, tout en dévoilant l'arbitraire avec une moquerie qui signale ce plaisir de la narration classique comme coupable et délicieux. Ce n'est pas renoncer à l'interdit post-Nouveau Roman, de la voix surplombante, mais c'est permettre de jouer avec celui-ci, et de faire advenir une représentation d'états mentaux des personnages qui sont tantôt le fait de témoignages, de lectures, de jugements externes et de coups d'œil interne, sans couture entre l'intérieur et l'extérieur.

## NOTES

1. Jean-François Lyotard, *La Condition post-moderne*, Minuit, 1972.
2. Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bains*, Minuit 1985. Christian Gailly, *Be-bop*, Minuit, 1995 ou *Un soir au club*, 2002.
3. Jean Ricardou commente ainsi le passage du premier au second nouveau roman : « Du stade de l'unité agressée, on est passé au stade de l'unité impossible », *Le Nouveau Roman*, Points Seuil, 1990.
4. Lionel Ruffel, *Volodine post-exotique*, Cécile Defaut, 2007.
5. En 2008, son cinquième roman *Et mon cœur transparent* est récompensé par le Prix France Culture-Télérama. En 2009, son sixième roman *Ce que je sais de Vera Candida*, reçoit le 18<sup>e</sup> prix Renaudot des lycéens, le Prix Roman France Télévisions 2009 et le grand prix des lectrices de *Elle* en 2010.
6. Jean-Paul Sartre, « Monsieur François Mauriac et la liberté », *Nouvelle Revue Française*, 1 Février 1939, p. 212-232.
7. Voir l'article d'Émile Benveniste sur « il » comme non personne, comme personne exclue de la communication dans *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 256.
8. Sylvie Patron, « Les récits de fiction antérieurs à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : des instances de réfutation pour les théories poétiques de la narration ? », in *Le Français moderne*, n° 1, 2012, p. 15-31.

9. Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Kegan Paul, 1982. Sije-Yuki Kuroda, *Pour une théorie poétique de la narration*, introduction, notes et édition de Sylvie Patron, Paris, Armand Colin ("Recherches"), 2012. Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires*, Seuil, Poétique, 1986.
10. Monika Fludernik, *Towards a « Natural » Narratology*, Routledge, 2002.
11. Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Seuil, 2001. Mieke Bal, « Narration et focalisation, pour une théorie des instances du récit », *Poétique*, 29, 1979, p. 107-127, [https://pure.uva.nl/ws/files/2075215/27323\\_123116.pdf](https://pure.uva.nl/ws/files/2075215/27323_123116.pdf).
12. Käte Hamburger, *La Logique des genres littéraires*, Seuil, Poétique, 1986. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Tel, 1966, p. 242.
13. Ann Banfield, *Phrases sans paroles, théorie du récit et du style indirect libre*, Seuil, 1995.
14. Sylvie Patron, « Les récits de fiction antérieurs à la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; des instances de réfutation pour les théories poétiques de la narration ? », in *Le Français moderne*, n° 1, p. 19, 2012.
15. Käte Hamburger, 1986 p. 88 (traduction modifiée à partir du texte allemand revue par l'auteur et l'édition américaine).
16. Ann Banfield, « Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide », *Poésie*, 2007/2 (N° 120), p. 315-334. DOI : 10.3917/poesie.120.0315. URL : <http://www.cairn.info/revue-poesie-2007-2-page-315.htm>
17. David M. Mark, et Michael D. Gould, « Wayfinding Directions as Discourse » in *Deixis in Narrative, a Cognitive Science Perspective*, edited by Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, Lynne E. Hewitt, New Jersey, éd : Lawrence Erlbaum Associates Inc, 1995.
18. Annie Ernaux, *Journal du dehors*, p. 42 cité par Geneviève Salvan, « Ordre des mots et discours rapportés : les discours directs sans ancrage dans *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », dans *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, A. Fontvieille et S. Thonnerieux (éd.), 2009, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 381.
19. Geneviève Salvan, « Ordre des mots et discours rapportés : les discours directs sans ancrage dans *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », dans *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, A. Fontvieille et S. Thonnerieux (éd.), 2009, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 371-384. Les crochets sont de moi.
20. Geneviève Salvan, « Ordre des mots et discours rapportés : les discours directs sans ancrage dans *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », dans *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, A. Fontvieille et S. Thonnerieux (éd.), 2009, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 379.
21. Alain Rabatel « La fictionnalisation des paroles et des gestes : à propos des *Années*, d'Annie Ernaux », in revue *Poétique*, Seuil, n° 173, 2013, p. 112.
22. Alain Rabatel, « La fictionnalisation des paroles et des gestes : à propos des *Années*, d'Annie Ernaux », in revue *Poétique*, Seuil, n° 173, 2013, p. 119-120.
23. Véronique Ovaldé, *Toutes choses scintillant*, coll. J'ai lu, L'Ampoule, 2002, et *Les Hommes en général me plaisent beaucoup*, J'ai lu, Actes Sud, 2003.
24. Véronique Ovaldé, *Et mon cœur transparent*, J'ai lu, L'Olivier, 2008.
25. Véronique Ovaldé, *La Grâce des brigands*, Points, L'Olivier, 2013.
26. Véronique Ovaldé, *Les hommes en général me plaisent beaucoup*, éd. J'ai Lu, Actes Sud, 2003, p. 8.
27. Véronique Ovaldé, *Et mon cœur transparent*, J'ai lu, L'Olivier, 2008, p. 149.
28. David Herman (éd.), *The Emergence of Mind, Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*, Lincoln and London, Nebraska Press, 2011.
29. Véronique Ovaldé, *La Grâce des brigands*, 2013, p. 10-11.

---

## RÉSUMÉS

L'article cherche à associer la réflexion sur le récit contemporain, qui a fait suite au Nouveau Roman et à son interdit de la voix narrative surplombante, avec les propos de la linguistique et les théorisations des narratologues. Les textes d'Annie Ernaux, visant le réel, et ceux de Véronique Ovaldé, qui relèvent de la fiction, partagent une commune représentation de la vie intérieure, qui ne la sépare pas de notations extérieures. Parallèlement, on suit la manière dont Sylvie Patron remet en cause la narratologie classique au profit d'une théorie de la narration « conventionnelle » (Käte Hamburger déjà, avait séparé la communication directe représentée en roman, qu'elle appelle « feintise », du mode de la « fiction », où le point de vue est multifocalisé et le centre vide, à subjectivité partagée comme le dit Ann Banfield).

This article tries and associates reflection about contemporary French fiction, after Nouveau Roman and its prohibition of the overwhelming narrative voice, with the theorizations of narratologues. Annie Ernaux's texts, aiming at the reality, and those of Véronique Ovaldé, which are a matter of fiction, share a common representation of the internal life, which does not separate it from outside notations. At the same time, we follow the way Sylvie Patron questions classical narratology for the benefit of a theory of the « conventionality of fiction » —Käte Hamburger had already separated the direct communication represented in novel, which she calls " feintise ", from the "fictional mode", where the point of view is multifocalized and based on an empty center, characterized by shared subjectivity, as Ann Banfield puts it —.

## INDEX

**Mots-clés** : représentation de la vie intérieure, narration conventionnelle

**Keywords** : representation of internal discours and life, conventionnal narration

## AUTEURS

### BÉATRICE BLOCH

Béatrice Bloch est Professeur de littérature contemporaine à l'université de Poitiers. Elle s'intéresse aux théories de la lecture, à l'esthétique et aux rapports entre littérature et musique. Elle a publié en 2017, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain, Gracq, Simon, Kateb*, Delaume, PUR et avec Apostolos Lampropoulos et Pierre Garcia, *Écriture picturale, écriture musicale de la littérature et des arts*, Presses Universitaires de Bordeaux, 214 p., 2017.