

LA DÉPERSONNALISATION DU PERSONNAGE DANS LE NOUVEAU ROMAN: L'EXEMPLE DU *MARIN DE GIBRALTAR* DE MARGUERITE DURAS

DIOMANDÉ Saty Dorcas
Maître-Assistante
Enseignante-Chercheure
Université Péléfero Gon Coulibaly, Korhogo (Côte d'Ivoire)
Département des Lettres Modernes
satydorcas@yahoo.fr

Résumé

La manifestation du Nouveau Roman dans le texte de Marguerite Duras s'esquisse dans une forme de réinvention de l'écriture. Cette écriture nouvelle se débarrasse de la caractérisation du personnage traditionnel pour un personnage dépersonnalisé. Si pour les vieux romanciers, le personnage doit avoir une identité à l'état civil, un statut, une personnalité, pour Duras, le personnage n'est rien d'autre qu'un «être de papier». L'écrivaine invente un procédé scriptural qui permet de saisir ce personnage dans une psychologie détestable. C'est un personnage pessimiste et malheureux qui rêve de bonheur, mais qui n'y parvient pas. Toutefois, ce personnage transcende ce pessimisme coupable pour se donner à lire dans une dimension emblématique.

Mots-clés: Nouveau Roman, Personnage, Dépersonnalisation, Invention, Emblématique

Abstract

The manifestation of New Novel in the Text of Marguerite Duras is sketched out in a form of reinvention of writing that is constructed by its own logic. This new writing gets rid of the characterization of the traditional character for a depersonalized character. If for the old novelists, the character must have an identity at the registry office, a family, a status, a personality, for Duras, the character is nothing more than a paper being who communicates a de-emotionalized attitude. The writer invents a scriptural process that makes it possible to capture and present this character in an absence of emotion and in detestable psychology. He is a failed, pessimistic and unhappy character who dreams of happiness but fails to achieve it. However, this character transcends this guilty pessimism to give himself to be read in an emblematic dimension.

Key words: New Novel, Character, Depersonalization, Invention, Emblematic

Introduction

Une nouvelle technicité narrative s'observe autour de la notion de personnage depuis la publication de *Jalousie* (A. Robbe-Grillet, 1957). Cette approche du personnage, partagée par les tous les nouveaux romanciers, souhaite prendre une distance avec le modèle «dépassé» du personnage traditionnel. Les nouvelles fonctionnalités de ce personnage, qui se lisent entre autres dans un dynamitage et une déconstruction des formes, transgressent le conformisme des codes du roman balzacien. Cette reconfiguration du personnage au sein même de l'intrigue efface toute forme d'identification sociale. Ce procédé a pour effet de ramener le personnage à sa plus simple expression. Mais pourquoi cet acharnement à faire disparaître le personnage? Est-ce parce qu'il a fait les beaux jours du roman traditionnel qu'il convient de le faire tomber de son piédestal?

Qu'il soit dissimulé entre les mots ou relégué en arrière-plan du récit, le personnage durassien parvient tout de même à s'exprimer dans une poétique particulièrement novatrice. Et c'est à partir de la narratologie et de la sociocritique que nous analyserons cette nouvelle poétique du personnage. Nous appuyons toutefois l'analyse de cette poétique sur un travail théorique (première partie) qui a pour but de faire ressortir les caractéristiques du Nouveau Roman afin de mieux justifier notre sujet: «La dépersonnalisation du personnage». Cette désintégration du personnage qui représente l'une des caractéristiques fondamentales du Nouveau Roman fera l'objet de la deuxième partie de cette étude. La troisième partie a pour avantage de faire redécouvrir le personnage dans un nouveau rôle.

1. La notion de Nouveau Roman

Selon la critique littéraire, le Nouveau Roman naît autour des années 1942-1970 dans un contexte social instable qui s'explique par les conséquences des deux grandes guerres mondiales. Il se conçoit dans une remise en cause des techniques narratives et indices textuels du roman traditionnel.

Le Nouveau Roman est «ce nouveau mouvement qui refuse complètement ou d'une certaine manière, les éléments traditionnels qui ont caractérisé le genre romanesque depuis ses origines : l'intrigue, le personnage et le réalisme vont voir limiter leur importance dans les nouvelles productions littéraires de cette époque» (C. A. Rojas, 2013, p. 169). Cette nouvelle approche, qui met à l'épreuve les fondements textuels du roman traditionnel (intrigue, personnage, espace, temps, réalisme...) et qui souhaite lui donner une nouvelle texture parce qu'il n'a plus rien d'intéressant à proposer, rassemble des auteurs tels que Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Michel Butor, Samuel Beckett, Claude Olivier ... autour d'un même idéal romanesque.

Pour Sarraute, la logique temporelle du roman traditionnel doit disparaître au profit d'un nouvel ordre qui casse les codes de la linéarité scripturale. Dans cette perspective, elle façonne son œuvre *Ici* (N. Sarraute, 1995) à l'image d'une histoire insolite qui refuse toute chronologie. Cette déstructuration de la chronologie, qui se perçoit dans un déploiement temporel assez incohérent et décousu, rejoint celle de l'espace qui, chez Alain Robbe-Grillet, «l'ennemi» du roman traditionnel, se met en abîme. Rejetant les codes «périmés» du roman traditionnel, Robbe-Grillet oriente différemment ses espaces. Avec l'auteur de *Jalousie*, des objets tels que la fenêtre deviennent des espaces où le personnage principal (un jaloux notoire) se positionne pour épier les faits et gestes de sa femme.

Ce qui intéresse Marguerite Duras, c'est la question du personnage. Elle s'intéresse particulièrement à cette notion, parce que de tout temps le concept de personnage a mobilisé de nombreuses réactions et suscité des points de vue divergents. Pour certains critiques, le personnage est un signe textuel qui n'existe qu'à l'intérieur du texte. Pour d'autres par contre, parler de personnage, c'est se référer à «une réalité extratextuelle» (G. Genette, 1991, p. 37). Pour d'autres encore, le personnage est une entité insaisissable qui résiste au temps. Tous ceux qui ont souhaité le voir disparaître, se sont fourvoyés.

Toutes ces divergences d'opinions autour d'une notion montrent son intérêt pour la critique. Finalement, c'est au XXe siècle que l'on a compris que le personnage est l'essence même du roman, qu'il soit traditionnel ou moderne. Le roman ne peut se défaire du personnage. Il n'existe aucun roman sans personnage. Et s'il arrivait qu'on dépouille le roman de toutes ses formes, seul le personnage résistera. Les nouveaux romanciers l'ont su à leurs dépens. Ils ont voulu effacer le personnage de l'univers narratif du roman, mais leur projet s'est avéré utopique. Bien évidemment, ils trouvent une autre réalisation à leur dessein en le déconstruisant.

2. Le dynamitage du personnage

De toutes les époques, nous avons parlé du personnage comme un «être de papier» indispensable au processus de création littéraire. Acteur principal, «d'une période dépassée où il était porteur d'un sens clairement identifiable, suffisamment universel pour que le lecteur puisse s'identifier à lui et suffisamment individualisé pour constituer un type irremplaçable, un caractère, oscillant ainsi entre les deux modèles contradictoires de l'individu et de la personne» (R. M. Allemand, 1996, p. 49), le personnage, au XXe siècle, se configure dans un espace transgressif.

Les nouveaux romanciers en effet transgressent l'un des codes du roman traditionnel en faisant du personnage un individu quelconque qui subit l'action en arrière-plan. Il n'existe plus, ou du moins existe dans sa plus insignifiante spécificité. Ce nouveau type de personnage, en plus d'appuyer l'idée d'une rupture d'avec les codes esthétiques traditionnels, devient sous la plume de Marguerite Duras un outil narratif de transgression sociale.

A l'opposé du personnage traditionnel qui a une apparence physique, une identité sociale, un statut, une famille, le héros durassien est dépossédé de tout. C'est un personnage sans envergure qui évolue sans une constante identitaire. Duras manque de lui donner une identité propre. Toutefois, pour les besoins de notre étude, nous le nommerons le personnage-voyageur. Les deux compagnes de ce personnage-voyageur n'échappent pas à cette version retravaillée du personnage. Jacqueline et Anna ne disposent que de prénoms pour émanciper leur identité. Cependant, elles ont un statut social : Jacqueline est la femme du personnage-voyageur et Anna, l'amante et la propriétaire d'un bateau.

Dès l'entame du récit, Jacqueline se sent délaissée par son mari qui ne lui accorde aucune attention particulière. A la limite, il l'ignore complètement:

Nous allâmes donc place de la gare...Je m'assis sur ma valise et Jacqueline sur la sienne...Au bout d'une demi-heure, Jacqueline me dit qu'elle avait soif, qu'elle aurait bien bu une limonade, qu'on avait le temps. Je lui dis d'y aller seule parce que moi, je ne voulais pas rater les ouvriers. Elle y renonça et acheta des gelati (...) Ce n'est rien encore, dit-elle, qu'est-ce qu'on va prendre à Florence. Je ne lui répondis pas. Deux fois sur trois, je ne lui répondais pas. (*Le marin de Gibraltar*, p. 12-13).

Ce mépris injustifié pour sa femme Jacqueline explique le départ du personnage-voyageur de «Pise». Il finit par la quitter, «sans raison très précise» (p. 139), pour une autre qu'il rencontre à Florence: Anna, une riche et belle propriétaire d'un bateau de luxe. En plus de quitter sa femme «qu'il n'aimait pas et qu'il n'a jamais aimé» (p. 139), il abandonne son travail :

C'est important, le travail qu'on fait...J'aurais voulu être coureur cycliste, explorateur, des choses impossibles. Et finalement, j'ai fini par entrer au ministère des Colonies. Mon père était fonctionnaire colonial, alors ça m'a été facile...Mes collègues, dis-je, j'ai envie de les tuer, mais pas de leur parler...Moi...je suis malheureux...Moi, je crois, il faut que tu quittes ton travail...Remarque...ça me regarde pas, mais moi...il faut que tu quittes ton travail...Il y a huit ans, dis-je, que j'attends de le quitter, mais j'y arriverai... (*Le marin de Gibraltar*, p. 22-28)

Quitter son travail pour une destination inconnue se porte comme une alternative à une existence malheureuse. Dispensé de référent social, ce personnage-voyageur, qualifié de «lâche» par sa femme

Jacqueline, tient à son statut de beau «salaud» (p. 116) et de «pauvre con» (p. 117): «Les hommes qui comptent sur les femmes pour les sortir d'affaire sont des salauds, dit-elle...Des salauds et des lâches, continua-t-elle, sans m'écouter. Ce ne sont pas tout à fait des hommes...N'importe quel homme le comprendrait...» (p. 121).

Attitude inconsciente ou volontaire, le personnage-voyageur présente un état d'esprit détestable. Tout laisse à croire qu'il ne peut se défaire de cette machine monstrueuse qui le tire vers le bas. Il est évident que ce personnage-voyageur tourne son intérêt vers un ailleurs qu'il ne maîtrise pas forcément. Un contexte social dégradant qui le condamne à accomplir son destin dans des drames successifs faits d'errance, d'incohérence et de désillusion. On peut aller encore plus loin en affirmant que ce personnage décentré et absurde, construit selon le choix et les aspirations particulières de Duras, échappe complètement au lecteur. Il ne peut donc s'identifier à lui (un anti-modèle).

Cette absurdité est poussée à son paroxysme lorsque ce personnage-voyageur décide d'embarquer avec une inconnue qu'il qualifie d'«inutile», de «fainéante» et de «bavarde». Avec cette insouciance affichée, il finit lui-même par avouer qu'il ne sait pas exactement ce qu'il doit faire de sa personne:

Je le sais bien, que sur les yachts, en général, dans le monde entier, les gens sont d'accord. Ce sont des objets scandaleux. Mais il y avait là ce yacht qui ne faisait rien et moi, de mon côté, qui ne savais pas quoi faire de moi...Dans mon roman américain, dis-je, tu éloigneras bien des gens avec ton yacht. On dira, cette femme, sur ce yacht...Quand même...Cette...inutile, cette fainéante...cette bavarde... (p. 246).

L'introduction de personnages absurdes, errants, étranges et détestables dans le système de narration laisse entrevoir une rupture d'avec le statut idéal du personnage classique. Sans vouloir reproduire le modèle exemplaire du héros traditionnel qui incarne des valeurs sociales fortes (le courage, la force, la vaillance, la bravoure, la fidélité, la détermination...) et auquel le lecteur peut s'identifier, Marguerite Duras crée des personnages atypiques (lâches, tourmentés, ridicules, miséreux, insaisissables) pour assouvir son besoin de transgression. Sa négation pour les modèles conventionnels lui permet d'associer ses personnages à une conception décalée et imparfaite. Elle donne ainsi l'opportunité aux mots de reconsidérer le statut de celle qui originellement avait toujours été magnifiée : la femme.

Le rapport qu'établit Duras avec son personnage féminin s'identifie clairement sous le statut littéraire d'une réflexion féministe. Elle donne la parole à une femme libérée sexuellement pour traduire son obsession à faire exister des comportements sexuels subversifs. L'auteure est bien engagée à défendre des penchants sexuels qualifiés de tabous par la société pensante. Ce code de conduite n'est pas sans rappeler un anticonformisme social qui satisfait les attentes des marginaux.

Anna est une marginale bien heureuse de son statut. Propriétaire d'un yacht, elle mène une vie de libertinage qui l'a conduite naturellement à de nombreuses aventures amoureuses sans lendemain: «C'était une femme qui passait la nuit avec un homme et qui repartait le lendemain.» (p. 140). Pourtant, elle tente désespérément de retrouver l'un de ses amants qu'elle prétend aimer («c'est un luxe qui coûte très cher de chercher quelqu'un comme ça» (p. 171).

Ce personnage durassien, qui s'empare d'un rôle masculin en étant propriétaire d'un yacht, est pourtant tenu à une image particulière qui exprime son rapport au monde : la prostitution. Anna représente ce type de femmes damnées et perverses au sexe qui idéalise les comportements sexuels inhabituels. Elle glisse sensiblement vers une hypersexualité qui trouve un écho dans un besoin de libérer ses fantasmes sexuels et une volonté manifeste de s'inscrire dans un dévergondage sexuel. Bien entendu, Duras prend le soin de mettre en avant ce goût accentué pour le sexe pour abattre les frontières des principes moraux et ramer à contre-courant des conventions sociales.

Cette présentation de la femme-désacralisée déconstruit l'identité convenue et l'image emblématique de la femme-mère. Toute chose qui compromet les valeurs socialement reconnues à la femme. La femme

qui jusque-là avait été traitée dans sa plus belle expression est désormais vilipendée. E. Goncourt le signifie à juste titre :

Une vilaine et rancunière humanité entre aujourd'hui en scène dans le livre... La mère, jusqu'à présent, était sacrée ; la mère jusqu'à présent, avait été épargnée par l'enfant qu'elle avait porté dans ses flancs. Aujourd'hui, c'en est fini en littérature de la religion de la famille, et la révolution commence contre elle. (1879, 10 juin)

Marguerite Duras place principalement ses personnages en marge des normes sociales. D'ailleurs, l'auteure ne se lasse pas de s'inscrire dans cette particularité de la modernité romanesque lorsqu'elle prend un malin plaisir à soustraire ses personnages de leur substance morale pour en faire des anti-héros de la culture traditionnelle et des héros pour la société actuelle. De ce point de vue, «la conception du personnage romanesque ne recouvre pas celle d'un modèle, mais se pose plutôt comme l'un des moyens d'expression d'une recherche à la fois esthétique et ontologique» (R. M. Allemand, 1996, p. 50). C'est dans cette perspective de dépersonnalisation que s'investit l'écriture de Duras.

3. La déconstruction du personnage-narrateur

Selon la perception des nouveaux romanciers, particulièrement celle d'Alain Robbe-Grillet, la notion de personnage est une «notion périmée» (A. Robbe-Grillet, 1963, p. 27). Pour l'auteur en effet, le personnage du roman traditionnel, hérité du XIX^{ème} siècle, doit mourir ou pour mieux dire doit disparaître de l'espace narratif si l'on veut parvenir à «l'apogée de l'individu» (A. Robbe-Grillet, 1963, p. 27).

Alain Robbe-Grillet, à l'instar de Vincent Jouve (V. Jouve, 1992), ne voit qu'un effet de langage qui, dans la pratique du discours, reste l'une des notions les plus problématiques de la poétique romanesque et l'un des signes textuels les plus énigmatiques pour les théoriciens de la littérature. C'est cette complexité du personnage qui fait de Robbe-Grillet l'un des adversaires les plus farouches du personnage traditionnel.

Quoique les points de vue ne soient pas les mêmes d'un nouveau romancier à un autre, le projet de Duras est bien différent. En lieu et place de faire disparaître le personnage du système énonciatif, puisque tout texte littéraire a forcément «affaire au personnage» (V. Woolf, 1963, p. 50), l'écrivaine le déconstruit et le réinvente plutôt dans un nouvel état. Son personnage est rendu dans sa plus simple expression, toutefois, elle le rend utilitaire dans une posture esthétique extrêmement intéressante.

Marguerite Duras intègre en effet son personnage dans «un système d'équivalences réglées» (P. Hamon, 1977, p. 144) sur le contingent d'une modernité qui épouse les formes de son écriture. Cette modernité trouve son expression dans un récit de voyage qui permet à l'auteur d'aller à la rencontre de l'autre tout en s'éprouvant elle-même. S'invitant dans le texte sous la tutelle de son personnage qu'elle aime à dévaloriser, elle ramène le récit à une instance réelle, multipliant ainsi «les niveaux de réel à travers ses interventions et les mises en abîme de l'acte d'écriture» (V. Brochen, 2012, p. 6). Dans cette perspective, son personnage n'est plus uniquement un être de papier, encore moins un artifice littéraire, il accède à l'autonomie d'une personne réelle (R. M. Allemand, 1996).

Ce nouveau statut du personnage, qui «exprime un rapport au monde réel» (P. Erman, 2006, p. 67), enrichit le texte d'une véritable aventure du langage. Le personnage durassien, happé par un univers référentiel, se prête à un jeu extratextuel qui s'investit dans la conception d'un monde où le regard de l'autre relativise la perception de l'auteure sur les valeurs sociales dites conventionnelles. Duras se frotte à un contexte social déficient pour mieux ébaucher ses idées révolutionnaires. Ses engagements idéologiques, en marge des conventions sociales, sont mis en avant dans un discours réflexif qui prend la forme d'une constante littéraire dont l'enjeu est d'examiner «la philosophie de la personne» (P. Bourdieu, 1979, p. 240).

Prenons l'exemple de la rencontre d'Anna avec le marin de Gibraltar au large de Gibraltar. Cette rencontre donne l'occasion à Duras de placer des mots sur les maux de la société. Le marin en effet venait de

s'évader de la prison de la Légion Etrangère lorsqu'Anna l'a recueilli sur son yacht. Il a été emprisonné pendant trois années pour un meurtre commis fortuitement sur une tierce personne. Par la difficulté de le revoir bien plus tard, Anna donne également dans une réplique meurtrière :

-...la femme du marin de Gibraltar, dis-je.

-L'ai commandé un cognac. Il est arrivé peu de temps après moi, peut-être un quart d'heure après. C'est dans la glace que je l'ai vu entrer dans le café, s'arrêter, me chercher des yeux. J'ai eu le temps de le voir me trouver, toujours dans la glace et de le voir me faire un sourire timide, peut-être un peu embêté. Dès le moment où il a surgit de la porte tournante, mon cœur m'a fait mal. J'ai reconnu cette douleur...Je me suis souvenue que pour le revoir j'avais, quoi, tué mon mari. C'est même à ce moment-là que la chose a été claire. » (*Le marin de Gibraltar*, p. 249-250)

Ce double assassinat, qui se commet quand le besoin se fait sentir, est rendu dans un enchaînement de faits anodins et avec beaucoup de simplicité. Ces crimes visiblement gratuits sont funestes dans leur portée et «logique dans leur fatalité» (H. Chebbi, 2007, p. 211). L'idée pour Duras est de se réapproprier ces gestes qui desservent la morale pour pousser encore plus loin sa transgression des normes sociales.

Ce double meurtre accentue par ailleurs le caractère controversé de l'homme qui s'enferme dans ses propres paradoxes. S'il convient de l'appréhender dans un contexte psychologique, il rend compte des tourments existentiels de l'humaine condition dont les résistances résonnent dans un cynisme coupable. Que ce double meurtre s'associe à un anticonformisme social ou encore se réfère à une manifestation de la transgression littéraire, il est évident qu'il sert de canal par lequel Duras défend ses propres convictions. Elle se braque en effet contre la société qu'elle accuse de «véhiculer toujours les mêmes valeurs et d'être à l'origine d'un certain conformisme de la pensée» (H. Chebbi, 2007, p. 23). Pour que la notion de nouveau romancier qu'elle tend à défendre prenne tout son sens, il lui paraît opportun de balayer toutes ces idées préconçues.

Il est aussi intéressant de rappeler que la poétique littéraire de Duras permet au personnage de produire le discours dans une forme d'expression susceptible d'épouser les contours du dialogisme bakhtinien. On assiste de ce fait à la présence d'une multitude de voix «qui donnent au récit une richesse supplémentaire» (H. Chebbi, 2007, p. 326). Est-ce Duras qui parle à la place de son personnage? Ou est-ce le personnage-voyageur qui sert de relais aux autres voix du discours? Dans tous les cas de figure, cette parole accordée aux personnages dans un déploiement narratif devient un espace matériel d'expression sociale. Cette nouvelle fonction attribuée au personnage dans un univers référentiel qui prend en compte les dérives sociales lui confère une «compétence énonciative» (H. Chebbi, 2007, p. 327).

Ce renversement des codes romanesques témoigne d'une volonté manifeste de faire fonctionner le personnage à la fois comme un narrateur intra-diégétique et un narrateur homo-diégétique (V. Jouve, 2006). Cette disposition narrative que P. Lejeune qualifie d'«éclipse du narrateur» (1975, p. 55) permet à cette nouvelle conception de personnage d'assurer tout naturellement la fonction de régie du texte. C'est une approche qui, dans la pratique de l'écriture, décuple les voix narratives. L'expérience de cette écriture qui met en corrélation plusieurs voix narratives (des voix qui s'éloignent et se complètent à la fois) marque une volonté de prendre les enjeux de la narration à contre-courant. C'est aussi une manière d'octroyer beaucoup plus d'objectivité et de crédibilité au récit.

La notion du personnage traditionnel est mise en ruine et cède désormais la place à un personnage authentique dont les valeurs esthétiques enrichissent la portée authentiquement artistique du roman durassien. On l'aura compris, Marguerite Duras use de styles particuliers dans son nouveau roman pour défendre une vision artistique qui l'a toujours caractérisée : rompre avec les règles «dépassées» du roman traditionnel.

Conclusion

La dépersonnalisation du personnage est l'une des formes d'expressions transgressives qui définit les nouvelles caractéristiques du Nouveau Roman. Le personnage dans le nouveau roman durassien est agi, contrairement au personnage traditionnel qui agit. De plus, en détruisant son identité psychologique, Duras offre l'opportunité aux mots de le déconstruire. On assiste de ce fait à une crise du personnage.

Crise du personnage et au-delà crise de la société, deux réalités qui interagissent sous la plume de Duras. Contrairement à certains nouveaux romanciers qui refusent de faire de la littérature engagée, Duras s'intéresse à la vie sociale. Toutefois, elles plongent ses personnages au cœur d'une société en pleine crise. Son intention est de les orienter vers des réalités sociales qui n'obéissent plus à la logique des règles pour mieux prendre en compte sa négation des normes préétablies.

Bibliographie

ALLEMAND Roger-Michel, 2016 (1996), *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses.

BOURDIEU Pierre, 1979, *La Distinction*, Paris, Editions de Minuit.

CHEBBI Hichem, 2007, «L'œuvre de Jules Vallès, une écriture de combat», Thèse de Doctorat, Université de Paris 8.

ERMAN Philippe, 2006, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, coll. «Thème et études».

HAMON Philippe, 1977, «Pour un statut sémiologique du personnage», in *Poétique du récit*, ouvrage collectif, Paris, Seuil.

JOUVE Vincent Roger, 1992, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Ecriture».

JOUVE Vincent Roger, 2006, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin.

LEJEUNE Philippe, 1975, *Techniques de narration dans le récit d'enfance*, Colloque Jules Vallès, PUL.

ROBBE-GRILLET Alain, 1957, *Jalousie*, Editions de Minuit.

ROBBE-GRILLET Alain, 1963, «Sur quelques notions périmées», *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Editions de Minuit.

BROCHEN Vanessa, 2012, *L'autofiction chevillardienne: parodie ou redéfinition?*, Université Paris Sorbonne IV, UFR Littérature française comparée, Lettres modernes appliquées, Spécialité Edition.

WOOLF Virginia, 1963, *L'art du roman*, Paris, Seuil.