


De l'extériorité à l'intériorité: l'évolution de la position de narrateur dans la fiction /

Da exterioridade à interioridade: a evolução da posição do narrador na arte de ficção

*Robson José Feitosa de Oliveira**

Professeur à la Casa de Cultura Francesa, traducteur-interprète. Diplômé en Lettres Portugais et Français. Titulaire d'un master en Psychologie Sociale et d'un diplôme de doctorat délivré par l'Université de l'État de Rio de Janeiro. Mon domaine de prédilection concerne les sciences humaines, que ce soit l'enseignement de langue, l'éducation au sens large, la psychologie sociale, l'anthropologie, la littérature et les phénomènes contemporains de masse.

 <https://orcid.org/0000-0003-2289-648>

Reçu le 20 out. 2025. **Approuvé le:** 26 out. 2025.

Comment citer cet article:

OLIVEIRA, Robson José Feitosa. De l'extériorité à l'intériorité: l'évolution de la position de narrateur dans la fiction. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 14, n. 4, e7278, dez. 2025. DOI: 10.5281/zenodo.17970044.

RÉSUMÉ

Le but de cet article est réfléchir sur l'évolution de l'art du récit et la position du narrateur dans l'art de la fiction. Il s'agit notamment de réfléchir sur l'évolution, surtout dans la société moderne, de la relation dialectique entre intériorité et extériorité dans la fiction narrative. Le point de départ de cette réflexion théorique est un dialogue entre l'oeuvre *Théorie du Roman* de Lukács et l'essai de Theodor Adorno intitulé *La position du narrateur dans le roman contemporain* (1954), dans lequel cet auteur réfléchit sur les enjeux et l'évolution du roman au XXème siècle par rapport au XIXème siècle. Cette discussion théorique est le fruit de l'expérience d'un professeur qui vit dans la salle de classe le sentiment d'étrangeté éprouvé par les étudiant de littérature en langue française en face de l'énorme différence entre de la position qu'occupe le narrateur dans le roman du XIXè et celui du XXIè siècle. Sur la base d'une analyse thérico-critique, le but de cet article est plus précisément de réfléchir sur la manière dont se développe la relation entre intériorité et extériorité, ou subjectivité et objectivité, la première l'emportant sur la deuxième, comme l'exemplifie le foisonnement de roman dit d'autofiction aujourd'hui.

MOTS-CLÉS: Théorie critique ; Critique littéraire ; Esthétique ; Modernité ; Autofiction.

RESUMO

*Este artigo tem por objetivo desenvolver uma reflexão teórica relacionada à evolução da arte de narrar à posição do narrador na arte ficcional. Trata-se mais especificamente de refletir sobre como evoluiu, notadamente na sociedade moderna, a relação dialética entre interioridade e exterioridade na arte de narrar. Esta reflexão teórica se funda num diálogo entre a obra *Teoria do Romance* de Lukacs e o ensaio de Theodor Adorno intitulado justamente *A posição do narrador no romance contemporâneo* (1954), no qual o autor reflete sobre os desafios e a evolução na arte narrativa no século XX em relação ao século XIX. O que enseja essa discussão teórica é a experiência de um professor que vivencia o estranhamento que provoca nos estudantes de literatura em língua francesa a grande diferença da posição*

 olivazanetti@yahoo.com.br

que ocupa o narrador no romance do século XIX e o do século XXI. Partindo de uma discussão teórico-crítica, o objetivo deste artigo é refletir sobre como se desenvolve a relação entre interioridade e exterioridade, ou subjetividade e objetividade, dois séculos após o amadurecimento do romance moderno na França, que evolui de uma posição do narrador representando a tensão entre exterioridade e interioridade, como primazia da primeira, no sentido de uma primazia da interioridade, notável contemporaneamente pela grande produção autoficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Teoria crítica; Crítica literária; Estética; Modernidade; Autoficção.

1 Introduction

*Aucune oeuvre d'art moderne digne de ce nom
ne manque de trouver du plaisir dans la dissonance et l'abandon*
Adorno

Maintes études retracent l'évolution des méthodologies concernant l'approche du texte littéraire dans l'enseignement du Français Langue Étrangère. Dans les différentes méthodologies ou approches, le pendule oscille entre une sacralisation de l'oeuvre littéraire et une simple instrumentalisation de l'oeuvre à des fins linguistiques (Cicurel, 1991 ; 2010 ; Cuq et Gruca, 2008). Il est, semble-t-il, difficile d'envisager l'autonomie du texte littéraire en langue française face à l'urgence de mettre en avant les aspects linguistiques que le texte nous enseigne. Bien que nous ayons évolué vers une méthodologie plus communicative et dite *actionnelle* ces derniers temps, nous n'avons pas encore pour autant dépassé l'enseignement-apprentissage des langues étrangères comme quelque chose d'instrumental, dans le sens où la langue est considérée comme un instrument, presque neutre, à être utilisée par les apprenant-e-s dans leur contexte donné et en fonction de leurs objectifs d'apprentissage de la langue. La littérature dans l'enseignement du Français Langue Étrangère, lorsqu'elle est traitée de manière autonome, c'est-à-dire lorsqu'elle n'est pas abordée sous la forme d'extraits exploitables à des fins autres que le texte littéraire lui-même, ouvre un horizon de possibilités expressives et critiques qui dépassent les limites linguistiques et instrumentales auxquelles les étudiants sont confrontés. Discuter du texte littéraire dans toute son expressivité, dans une langue étrangère, est déjà un processus *actionnel* en soi.

Cette affirmation s'appuie sur l'expérience acquise dans le cadre d'un cours de Littérature em Langue Française, où le texte littéraire suscite des discussions critiques qui vont bien au-delà des corrections linguistiques, à savoir, des discussions sur la forme esthétique elle-même du roman.

Cet article maintient et soutient une tension avec la salle de classe, ses réflexions y étant nées, mais il est important de souligner son caractère éminemment théorique. Il ne s'agit pas d'une

analyse de cas, ni d'une réflexion sur l'approche de la littérature en salle de classe. Cependant, ce sont les inquiétudes soulevées pendant des échanges en salle de cours, ce sont les étrangetés et les incompréhensions exprimées par les étudiants face à des oeuvres aussi disparates, du point de vue de la position du narrateur, que par exemple *Le père Goriot* de Balzac et *Extérieur Monde* d'Olivier Rolin, qui ont donné lieu aux réflexions théoriques ci-exposées.

Cet article donc s'inscrit dans une lignée qui considère le texte littéraire comme un univers à part entière dans lequel le lecteur, qu'il s'agisse de sa langue maternelle ou d'une langue étrangère, s'immerge pour se réfugier dans une forêt enchantée de fiction. Ce refuge ne veut pas dire fuite aliénante de la réalité. Au contraire, cette fiction est une transcendance de la réalité, comme tout art, mais qui entre en tension dialectique avec l'immanence. La poésie, l'art ont toujours promis cette vie plus riche que la simple réalité.

Les situationnistes¹, par exemple, ont rompu avec les dadaïstes et les surréalistes parce que ceux-ci voulaient cultiver l'art comme un soulèvement esthétique, tandis que les situationnistes voulaient la fin de l'art à travers sa réalisation dans la vie quotidienne. Cette forêt enchantée dont on parle est en tension avec l'immanence quotidienne dans le sens où elle est une autre réalité, une réalité fictive, certes, mais qui ne suscite pas moins la réflexion. Et les personnes qui apprennent une langue étrangère et ont le plaisir de lire un texte littéraire dans sa version originale ont le droit d'accéder à cette forêt, à cette autre réalité fictive dans son intégralité, sans les interruptions et les médiations de l'exploration traductionnelle ou linguistique. À moins, bien sûr, que la compréhension ne soit entravée.

La question donc fondamentale qui se pose est celle de savoir dans quelle mesure les personnes qui apprennent le FLE peuvent explorer le texte littéraire dans l'étendue des univers qu'il inspire, pour aller bien au-delà des questions linguistiques, vers d'autres questions, qu'elles soient culturelles, morales, éthiques, philosophiques, sociologiques, formelles, etc. De notre part, comme expliqué plus haut, ce sont des questions liées à la forme littéraire elle-même et à son évolution, soulevées en classe, qui ont suscité les réflexions développées ici. L'expérience de la lecture d'oeuvres dans des ateliers de lecture littéraire et dans le cadre du cours de Littérature Française du XIXe siècle contrastait du point de vue formel avec l'expérience de la lecture des oeuvres littéraires contemporaines dans le cadre du projet Goncourt Brasil², par exemple. Bien qu'il

¹ Mouvement d'avant-garde artistique qui a existé en France entre les années 1950 et 1970 et dont la figure de proie était Guy Debord.

² Le Choix Goncourt Brésil est un projet de Ambassade de France au Brésil, affilié au prestigieux prix littéraire français, dont le but est de favoriser la découverte de nouveaux auteurs francophones. Source :

s'agisse dans les deux cas de romans, les deux siècles qui séparent les oeuvres représentent une grande différence en termes esthétiques, formels et narratifs. Et ce sont ces immenses différences qui ont suscité l'étrangeté et la réflexion. Les éléments d'analyse étaient le pendule intériorité-extériorité du point de vue du narrateur. En d'autres termes, il était possible de mener des discussions sur la forme littéraire ou la théorie littéraire dans une langue étrangère, à partir du texte lui-même.

Dans les deux expériences, la langue n'a d'importance qu'en tant que langage littéraire. Sans égard pour des questions linguistiques, nous étions face aux textes littéraires eux-mêmes. Mais sous des formes fictionnelles très différentes : dans l'une, il s'agit de la narration ou de la poésie du XIXe siècle, où l'extériorité, l'objectivité, joue un rôle très important dans son rapport à la subjectivité qui s'exprime littérairement. Dans l'autre, c'est l'intériorité, la subjectivité, qui joue un rôle important dans son rapport avec l'objectivité ou l'extériorité. Nous pourrions citer comme exemple le plus courant la forme appelée autofiction, qui semble dominer dans les récits contemporains. (Kornbluh, 2025).

Les oeuvres dites d'autofiction ont toujours une prétention très élevée, du fait de prétendre représenter une nouveauté esthétique, une sorte de radicalisation des expériences d'écriture intérieure du XXe siècle qui ont bouleversé les formes narratives du XIXe siècle. En effet, elles sont en quelque sorte les héritières d'une tradition avant-gardiste qui a chamboulé le langage littéraire en opérant un virage de point de vue de l'extériorité vers l'intériorité. C'est cette relation entre intériorité et extériorité que j'aborderai en m'appuyant sur le texte d'Adorno *La situation du narrateur dans le roman contemporain*, mais aussi sur l'ouvrage *La théorie du roman* de Lukács, que l'on a souvent tendance à hâtivement juger dépassé.

Cela peut paraître comme étant une exigence exagérée dans le cas de cet article, mais cette exigence repose sur le cadre théorique choisi lui-même, qui souligne une relation fondamentale entre les formes esthétiques et les formes sociales. Dans le cas de l'esthétique de Theodor Adorno, cette relation dialectique est aussi fondamentale pour la compréhension du phénomène artistique moderne que difficile à appréhender. Mais sa complexité aide à réfléchir sur la modernité comme peu d'autres, dans ce que cette modernité signifie des bouleversements dans la vie sociale et subjective. Mais l'esthétique adornienne est également fertile pour la tension dialectique qu'elle tient entre l'esthétique et la forme sociale, c'est-à-dire une tension dialectique

entre la nouvelle façon d'être au monde inaugurée par la modernité dans sa dynamique permanente et les changements dans le domaine artistique.

La complexité de la pensée adornienne s'étend à divers domaines du savoir, et c'est cette profondeur qui aide à réfléchir au phénomène littéraire dans sa spécificité moderne, au sein d'une société qui contient en son sein une rationalité, mais aussi une irrationalité – matérialisée de manière traumatisante dans l'extermination scientifiquement produite des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aussi par la science appliquée à la guerre – une forme de rationalité destructrice qui ne s'interroge pas sur les fins, toujours considérées comme évidentes, tendant toujours vers une évolution, un progrès qui, comme le dit Baudelaire, peut se confondre avec la ruine universelle (1867, p. 96).

Plus précisément, mon objectif est de, à partir de cet essai aussi bref que dense d'Adorno, dans lequel il réfléchit sur les défis et l'évolution de l'art narratif au XXe siècle par rapport au XIXe siècle, réfléchir sur la question de savoir dans quelle mesure et comment l'art de raconter des histoires a évolué deux siècles après l'explosion du roman moderne en France et plus d'un demi-siècle après l'article d'Adorno. En d'autres termes, cet article s'appuie sur une réflexion théorique sur la dialectique entre extériorité et intériorité dans la narration, selon les termes d'Adorno.

Pour poser la question sans ambages : est-ce qu'en ce début de XXIe siècle, après avoir traversé les différentes explosions formelles des avant-gardes artistiques, les aspects soulignés par Adorno comme des défis pour le roman ou la fiction — qui, en tant que genre, tend toujours à faire implorer les contraintes de sa propre forme — sont-ils toujours d'actualité ? L'autofiction contemporaine soulignerait-elle quelque chose ou apporterait-elle une tension qui pourrait la propulser au-delà d'elle-même ?

2 Le roman en tant que genre moderne et son évolution entre extériorité et intériorité

L'art de raconter semble être contemporain de l'existence humaine en société. Mais cet art semble entretenir une relation étroite avec la forme sociale, c'est-à-dire que l'on ne raconte pas ou l'on n'a pas toujours raconté de la même manière. C'est cette historicité des formes esthétiques qui retient l'attention de Lukács lorsqu'il établit une relation dialectique, de tension donc, entre les formes littéraires, les genres et l'expérience historique concrètement vécue par les êtres humains. C'est-à-dire que chez Lukács, les genres et les formes littéraires ne sont jamais supra-historiques, trans-historiques, des formes qui traverseraient le temps en conservant leur essence intacte.

L'Odyssée ou *Les Mille et Une Nuits* n'ont évidemment pas la même forme narrative que *L'Éducation sentimentale* de Flaubert ou *Le Rouge et le Noir* de Stendhal. Bien qu'il s'agisse dans tous les cas de récits. La question distinctive fondamentale ne réside pas dans le vers ou la prose. Ce qui distingue ces formes littéraires, c'est le monde dans lequel elles apparaissent et dans lequel elles ont leur validité.

Le roman, par exemple, est typiquement moderne, c'est le genre typiquement bourgeois comme le défend Lukács, car il met en scène des personnages qui n'agissent pas dans le cadre d'une totalité dont ils ont conscience et qu'ils respectent. Ils ont une individualité typiquement moderne. Le personnage du roman est le sujet bourgeois typique qui doit se construire seul sur la base de l'argent, son seul étrier dans la vie sur terre. Il ne peut compter sur aucune tradition, aucune naissance, aucun privilège social, aucune communauté, rien dont il puisse se servir. C'est un personnage qui agit dans une totalité fracturée, comme le dit Georg Lukács (1916-1969) dans sa *Théorie du roman*. Le roman, pour l'auteur, est un genre strictement moderne, le genre littéraire, donc, d'un monde où la totalité est perdue, où l'existence subit un effondrement, puisque la vie sociale moderne se développe dans un processus de perte du lieu transcendantal commun, qui était le sol de partage, qui servait de lien à la communauté. Dans *L'Odyssée* et les *Mille et Une Nuits*, il y a une communauté, avec toutes les contraintes que cela signifie objectivement. Dans le roman, non. Les individus sont libres de tout lien afin de pouvoir concourir librement dans la société, pour s'ériger en sujets d'une société fondée sur l'argent, mais pas l'argent tel qu'il existait autrefois, l'argent qui se multiplie. Et cette perte du *locus* transcendantal commun pose comme question essentielle au héros moderne la confiance, qui serait le « véritable problème de la tragédie moderne » (1969, p. 37). Le héros du drame moderne qui est le roman ne saurait comprendre que sous le même manteau ne réside pas la même essentialité partagée. L'âme du nouveau héros, comme l'appelle Lukács, ne peut s'empêcher de croire que la foule humaine qui l'entoure n'est, comme il le dit, qu'une « confuse mascarade », mais que lorsque « la première parole surgie de l'essence » partagée interviendra, les masques tomberont et le « règne de la fraternité » verra le jour (Idem, p 38).

L'âme du héros dramatique moderne doit croire en cela, croire qu'il existe un sens commun partagé, un sens qui cimenter l'existence. Ne pouvant trouver ce sens immanent dans la vie sociale, ne pouvant donc se retrouver dans une communauté, le drame du héros romanesque, sa quête pour rassembler les morceaux de son existence afin de s'élever dans la société, se déroule dans la solitude et il se retrouve seul face à son destin. D'où vient la profonde déception : la solitude est

le « tourment de la créature condamnée à être seul et qui se consume en quête d'une communauté » (Ibidem, p. 37).

Le héros du récit moderne se retrouve plongé dans une seconde nature, avec des lois implacables auxquelles il doit se soustraire pour résister. Cette seconde nature se manifeste comme un complexe de sens pétrifié qui est devenu étranger aux individus, devenus incapables d'éveiller leur intériorité ; la seconde nature serait, selon Lukács, un « ossuaire d'intériorités mortes » (Ibidem, p. 58). Le héros du roman est donc un individu problématique qui doit arracher le sens malgré la société, en conflit avec elle et ses structures, au milieu de cet « ossuaire d'intériorités mortes », selon Lukács.

Or, il affirme que lorsque l'individu n'est pas problématique, ses objectifs lui sont donnés avec une évidence immédiate, et le monde construit sur la base de ces objectifs évidents ne peut lui réserver que des obstacles et des difficultés pour la réalisation de ces objectifs, mais jamais un danger intrinsèquement grave – au sens de remettre en question l'objectif.

Le processus ainsi explicité comme forme intérieure du roman est la marche vers soi de l'individu problématique, le cheminement qui — à partir d'un obscur asservissement à la réalité hétérogène purement existante et privée de signification pour l'individu — le mène à une claire connaissance de soi. Une fois conquise cette connaissance de soi, il semble que l'idéal ainsi découvert s'insère comme sens de la vie dans l'immanence de celle-ci ; mais il s'en saut pourtant que la dissociation soit abolie entre être et devoir-être, et même là où se déroule ce processus, dans la vie du roman, jamais elle ne saurait disparaître (Ibidem, p. 75-76).

Le héros du roman est donc un héros libre de toute pression transcendantale, de toute pression communautaire, qui agit par lui-même comme un véritable individu moderne, c'est pourquoi il ne cesse de chercher, et le Graal de son existence est le sens de la vie dans une société qui a vidé le ciel (Dufour, 2005) et laissé les individus livrés à eux-mêmes dans une nouvelle forme de communauté sans liens : la communauté du marché. Bien entendu, il n'est nulle prétention ici d'affirmer que le héros du roman est toujours un être vérial, ou qu'il présente toujours les mêmes caractéristiques, pour lesquelles l'oeuvre de Lukács serait une espèce de grille de compréhension. Ce que le héros du roman exprime, selon cette théorie critique de Lukács, c'est le déracinement de l'individu sans nécessairement refléter ou traiter directement la question de l'argent ou de la survie. Le héros n'est pas nécessairement conscient que c'est l'argent qui révolutionne les structures de la société traditionnelle. Comme tous les sujets de la société moderne, malgré leur conscience, ils agissent en large mesure dans l'inconscience collective quant à l'action subreptice

de l'argent (Kurz, 2010). Mais c'est dans l'inquiétude qu'il évolue, cherchant toujours en lui-même, dans l'affirmation de soi devant les autres, l'affirmation de sa subjectivité, de son existence même contre les autres « soi » également déracinés, sans terre transcendante qui puisse fournir un sens à l'existence. Ainsi, le personnage du roman ne peut trouver la quiétude, il est toujours en quête de quelque chose.

Évidemment, toute cette théorisation de Lukács concerne beaucoup plus le roman traditionnel jusqu'au XXe siècle. Mais il s'agit d'une théorisation fondamentale pour comprendre cette nouvelle forme de narration née au XIXe siècle et qui dépie de nouvelles facettes au XXe siècle, et encore de nouveaux-anciens contours au XXIe siècle.

Cependant, lorsqu'il désigne le roman comme le genre bourgeois par excellence, Lukács vivait à un moment donné du développement de la société moderne et ne semblait pas voir, comme nous le voyons aujourd'hui, que tant la classe bourgeoise allait développer de nouveaux contours que le genre narratif lui-même³. La théorisation du roman par Lukács ne semble pas tirer toutes les conséquences de la dynamique spécifiquement moderne, qui fait que tant la forme sociale moderne — fondée sur le mouvement incessant et compulsif de multiplication de l'argent — évolue en progression continue, développant sans cesse de nouveaux plis de son « soi », que les formes esthétiques elles-mêmes évoluent en progression continue, déployant également certains plis de leur « soi » moderne. Il ne s'agit pas d'un reflet de la forme sociale sur la forme esthétique, mais plutôt d'une dialectique et d'une tension entre les formes. La forme sociale et la forme esthétique vivent une trame dialectique complexe. Mais quelles seraient ces plis qui seraient développés ?

Pour épargner au lecteur une explication concernant la logique moderne de la société, je résumerai ainsi : la rupture avec un univers symbolique traditionnel, avec une totalité (Lukács), avec un principe de synthèse socioculturelle mythico-religieuse, aboutit à la fondation de la liberté moderne, éclairée par les Lumières, qui se fonde elle-même sur un nouveau principe dynamique de synthèse socioculturelle que nous pourrions appeler mythico-marchand. Si, comme le dit Lukács, le héros du roman est un individu sans communauté, c'est parce que la modernité fonde la liberté dans le sens d'une rupture avec les liens traditionnels. Et l'histoire moderne, celle du capitalisme, est l'histoire d'une dynamique qui rompt progressivement toutes les formes de liens sociaux ou traditionnels dans le sens d'une liberté sans entraves du sujet — ou dans le sens d'une

³ Dans le livre *L'homme sans qualités en attendant Godot* (2020), j'ai pu indiquer que le genre bourgeois par excellence n'était pas le roman, mais les pièces de théâtre de Beckett, par la mise en scène de la décomposition de l'existence.

affirmation croissante du moi des sujets.

Du point de vue de la subjectivité, le sujet névrosé (Freud), fondé sur une éthique protestante (Weber), était la forme de subjectivité bourgeoise d'une phase de développement du capitalisme au XIXe siècle et dans la moitié du XXe siècle. Ces formes de subjectivité rigides et archaïques ou traditionnelles (*des hommes de qualité*) sont devenues trop lourdes pour la dynamique sans limites de la modernité. C'est en grande partie contre ce poids que se sont retournées les avant-gardes artistiques de la fin du XIXe siècle jusqu'aux années 1960, considérant toujours ce poids comme un obstacle bourgeois typique d'une vie archaïque à surmonter. Il fallait inaugurer une phase de liberté dans la vie sociale et aussi dans l'art, qui ne devait pas s'inscrire dans le cadre de *diktats* traditionnels, dits bourgeois.

Sans le vouloir, les mouvements avant-gardistes et contestataires ont contribué à engendrer un nouvel esprit du capitalisme (Boltansky, Chiapello, 1999) en se fixant comme objectif à l'époque de surmonter les défauts d'une vie sociale capitaliste encore en pleine maturation et non le cœur même de cette vie sociale. Le héros du roman du XIXe siècle était encore névrosé et l'héritier d'une éthique protestante. Les héros des avant-gardes ont agi pour se débarrasser de ces chaînes qui étaient le signe du poids de l'objectivité écrasante d'un système clairement exploiteur et accumulateur, laissant peu de place à la jouissance. Contre cette objectivité écrasante, il fallait mettre en avant le poids de la subjectivité, du moi, en faisant de l'intériorité la matière narrative elle-même, la matière plastique par opposition à une objectivité calcifiée.

Si dans le roman du XIXe siècle, l'objectivité, l'extériorité est l'élément auquel le héros est confronté, c'est le terrain de son action, à partir des avant-gardes artistiques de la fin du XIXe siècle, la subjectivité semble pouvoir contourner cette objectivité et créer des espaces de liberté dans l'intériorité. Ce qui n'était jusqu'alors pas digne d'intérêt dans l'art, parce que trop subjectif, devient une évolution dans le domaine de l'art, une antithèse ou une ligne de front avant-gardiste : l'impression, l'expression, l'abstraction, la décomposition, le rêve, l'inconscient, le désir, la jouissance, l'expérimentation, la révolution. Tous ces éléments sont apparus comme une subversion des contraintes dites bourgeois. Mais le capitalisme s'est développé dans un sens, surtout depuis la seconde moitié du XXe siècle jusqu'à aujourd'hui, qui montre que les éléments surréalistes et dadaïstes, par exemple, sont très intéressants pour créer une publicité révolutionnaire pour une marchandise quelconque. Pour le dire sans détours, le capitalisme a dépassé le stade de la répression ouverte (névrose) pour se déployer dans un stade de répression par la séduction, par l'adhésion, dans un stade de narcissisme (Jappe, 2021) où le Moi peut

prétendument rendre ses armes et faire la paix avec le monde. En d'autres termes, c'est comme si le moi pouvait désormais s'exprimer autant qu'il le souhaite sans que cela ait quoi que ce soit de vraiment subversif, car c'est en réalité une exigence de la société elle-même, qui ne craint plus pour ses structures, surtout à l'ère des réseaux sociaux où chacun peut être protagoniste, artiste et mener une vie digne d'être appréciée par les autres. Le traitement réservé au rapport entre intériorité et extériorité dans le roman traditionnel du XIXe siècle est différent. Il ne s'agit pas d'un simple récit du monde objectif extérieur, mais d'une dialectique, d'une tension entre ce monde et l'intériorité toujours en contact avec cette extériorité problématique.

Ce n'est pas un hasard si Adorno considère Flaubert comme un exemple de roman traditionnel authentique dans lequel « le narrateur lève le voile et le lecteur doit participer à ce qui se passe, comme s'il était présent en chair et en os » (p. 60). Pour Adorno, il s'agirait d'une sorte de technique d'illusion. Mais en réalité, cette forme de narration typique des récits du XIXe siècle révèle ce que j'ai déjà mentionné plus haut : le poids de l'extériorité dans le récit. C'est comme si cette forme de narration ne s'était pas encore affranchie du poids de l'extériorité typique des formes narratives traditionnelles. Le narrateur du XIXe siècle est plongé dans un monde de dialectique entre objectivité et subjectivité, extériorité et intériorité, sans qu'il soit possible de démêler ces paires. L'intériorité n'a aucun sens pour lui sans l'énorme richesse de sens de l'extériorité qui, en dernière analyse, serait la source d'où l'intérieur peut tirer son sens. Le début de l'Éducation sentimentale de Flaubert, dans cette sorte de travelling cinématographique, nous fait accompagner l'espace à travers le regard du héros. Ces images construites par le récit ne sont pas de simples images devant lesquelles nous sommes les spectateurs. Cette extériorité est le terrain où le héros va s'éduquer sentimentalement. Son intérieur n'a pas de sens à être raconté sans le fait que son action consiste à, d'une certaine façon, « se perdre » dans l'extériorité pour pouvoir enfin « se trouver » ou « se perdre » à nouveau intérieurement.

Le début du Père Goriot met également en scène l'extériorité. Ce qui peut sembler ennuyeux au lecteur, comme les innombrables descriptions, est en réalité la voix du monde extérieur qui s'exprime, communiquant comme un véritable personnage. Au début du récit, le narrateur lui-même attire l'attention sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un récit fictif, mais d'une narration purement objective des événements : « Ah ! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur peut-être. » (Balzac, 1839, p. 4)

C'est dans la dialectique avec toute l'extériorité de ce Paris que les personnages

développeront leur intériorité. Il ne s'agit pas de déterminisme, qui n'est qu'un simple reflet, mais plutôt d'une dialectique. Le roman commence par une description aussi sordide que répugnante du quartier dans lequel se trouve la pension tout aussi répugnante de Mme Vauquer : « *Un Parisien égaré ne verrait là que des pensions bourgeoises ou des Institutions, de la misère ou de l'ennui, de la vieillesse qui meurt, de la joyeuse jeunesse contrainte à travailler. Nul quartier de Paris n'est plus horrible.* » (Idem, p. 5).

La description des personnages mêle également des aspects subjectifs et objectifs, le narrateur se permettant toujours d'intervenir avec ironie ou critique. Ce narrateur, toujours attentif à l'extériorité, à l'objectivité, est celui qui se permet de décrire la civilisation comme un char qui écrase les coeurs : « *Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole de Jaggernat, à peine retardé par un coeur moins facile à broyer que les autres et qui enrayer sa roue, l'a brisé bientôt et continue sa marche glorieuse.* ». Le narrateur se permet de faire un commentaire philosophique de cette importance pour exposer au lecteur de l'époque l'objectivité ou l'extériorité écrasante dans laquelle les personnages doivent ériger leur moi.

Flaubert et Balzac sont deux exemples qui montrent que l'extériorité dans le roman du XIXe siècle est si forte que le critique littéraire anglais James Wood (2011) affirme que le roman réaliste doit tout à Flaubert, dont les romans sont pratiquement du cinéma. Avec des sons, des couleurs, du mouvement, une forme de narration qui invite le lecteur à entrer dans ce mouvement, à partager ces odeurs, ces sensations, ces décors, comme s'il faisait réellement partie d'une scène vivante. On pourrait en dire autant de Balzac.

3 La position du narrateur : de l'extériorité à l'intériorité

La question qui se pose ici est de savoir dans quelle mesure l'évolution de l'art de raconter, passant d'une position davantage axée sur l'extériorité vers l'intériorité, est liée à l'évolution de la société moderne elle-même, évolution à laquelle j'ai fait allusion plus haut. Ou quelle relation pourrait-il y avoir entre cette «évolution sociale» et le fait que le narrateur soit passé d'une position de représentation de l'objectivité à celle de représentation de la subjectivité. Ou même, d'un passage de la narration à la troisième personne à la première personne. Au XXe siècle, nous sommes passés d'une forme esthétique dans laquelle l'extériorité, l'objectivité jouaient un rôle fondamental dans la structure narrative, à des formes esthétiques dans lesquelles le moi, l'intériorisation, la subjectivité ont pris de plus en plus d'importance dans la structure, l'autofiction

étant aujourd'hui la forme la plus courante de cette nouvelle manière de raconter. C'est dans le sens de la compréhension de ce changement qu'Adorno a écrit son essai *La situation du narrateur dans le roman contemporain*, comprenant ce changement comme étant dialectiquement lié à la manière dont la société de son époque évoluait également.

Adorno (2003) considère également le roman la forme littéraire spécifique de l'ère bourgeoise : «À ses débuts, on retrouve l'expérience du monde désenchanté dans Don Quichotte, et la capacité à dominer artistiquement la simple existence demeure son élément » (p. 55). Ainsi, le réalisme était immanent au roman, à tel point que même ceux qui étaient considérés comme « fantastiques » cherchaient à tout prix à suggérer le réel. La réalité est, en quelque sorte, le repère et le monde extérieur conserve sa domination, sa force, pourrait-on dire, par rapport au monde intérieur.

Cependant, dit-il, cette capacité à maîtriser artistiquement l'existence, le réel, serait devenue discutable à son époque, dans les années 50 et 60, ce processus ayant déjà commencé au XIXe siècle. En effet, il ne serait plus possible de se plonger dans l'objet, la recherche de «l'effet généré par la plénitude et la plasticité de ce qui est contemplé et humblement accueilli» (p. 55) pourrait aboutir au mensonge du respect d'un monde extérieur comme si ce monde avait un sens et méritait seulement d'être transfiguré. C'est le principe du subjectivisme, dans lequel le sujet ne tolère pas la matière, l'objet, sans intervenir sur lui. Et ce comportement toujours interventionniste du sujet saperait le principe de l'objectivité qui est un précepte épique. En d'autres termes, dans l'épopée, il existe des aspects fondamentaux face auxquels le sujet ne peut rien : il existe un principe de totalité, un sens immanent au monde, et aucune intervention individuelle ne peut remettre en question ce sens.

Pour Adorno donc, le subjectivisme de son époque revêt donc un caractère positif, une sorte de résistance du sujet à l'absence de sens du monde. Cette forme de figuration imitative, contemplative de l'objet, respectueuse de l'objet équivalant à un mensonge, précisément parce que le monde se présente comme un objet problématique, le récit narratif qui rapport des événements ne rendrait pas compte de la complexité d'un monde dans lequel l'identité de l'expérience, d'une vie articulée en soi, continue, s'est déjà désintégrée, et la posture du narrateur ne peut recoller ce qui est morcelé. Et un récit dont la forme exprime la prétention que ce monde a un sens ne peut aboutir qu'au *kitsch*, au mauvais goût, à la copie, au sentimentalisme.

Adorno met sur la table de discussion un élément des plus importants : le fait qu'il n'y ait plus de sens donné à l'avance pour organiser la vie sociale va créer une tension avec l'expression

artistique, notamment parce que les artistes se considèrent désormais comme des subjectivités libres qui n'ont pas à rendre compte à aucun précepte transcendantal. Il poursuit en disant que, de la même manière que la peinture a perdu beaucoup de ses fonctions au profit de la photographie, «le roman en a perdu au profit du reportage et des moyens de l'industrie culturelle, en particulier du cinéma» (p. 56). C'est précisément pour cette raison que le roman doit sans cesse explorer de nouveaux terrains et se concentrer sur ce qui ne s'exprime pas par l'objectivité. Mais la question à laquelle je vais tenter de répondre est de savoir si ce *subjectivisme* au sens d'Adorno garde encore le goût d'avant-garde qu'il avait au XXe.

Adorno fera l'éloge de James Joyce car il aurait subverti en quelque sorte le roman contre le réalisme, en se rebellant contre le *langage discursif* qui cherche à contraindre, à limiter la fiction au récit, à la séquence narrative, à raconter, pour ainsi dire. Selon Adorno, il faudrait valoriser la démarche de Joyce plutôt que de rejeter son initiative comme une excentricité ou une arbitraire. Rappelons au passage que la démarche de Joyce implique le développement du subjectivisme dans la narration, selon les termes d'Adorno, ce qui signifie des récits dans lesquels c'est de plus en plus le « réel » intérieur qui est l'objet de narration⁴.

S'il était difficile pour quelqu'un qui avait «participé à la guerre de raconter cette expérience comme auparavant une personne racontait ses aventures» (p. 56), et si raconter quelque chose signifie avoir quelque chose de spécial à dire, cela se voit empêché par ce qu'il appelle le monde administré — un concept important chez Adorno — un monde de plus en plus standardisé sous le couvert de la nouveauté. Dans ce contexte, la prétention même de création du narrateur serait problématique, car c'est une prétention qui repose sur l'idée qu'il existerait un processus d'individuation sans aucun rapport avec ce monde administré, comme si l'individu, avec ses émotions et ses sentiments, était encore capable de se rapprocher de ce qu'il appelle la fatalité, le noyau fatal et décisif de la vie, c'est-à-dire de ce qui importe vraiment, l'appréhension profonde de la marche du monde. Voyons que l'approche d'Adorno est vraiment radicale dans le sens où elle ne cache pas l'irrationalité moderne sous le tapis de la relativisation, mais l'affronte également du point de vue de la représentation artistique. La société a une base irrationnelle et cela ne peut être simplement ignoré.

Citant le traitement psychologique donné au récit chez Fiodor Dostoïevski, il dit que la

⁴ Il est important de souligner que ce changement en termes de récit romanesque s'oppose à l'idéal de narrateur de Walter Benjamin, selon lequel le monde extérieur est toujours le point de tension dans les récits dont le sens peut traverser le temps.

psychologie chez cet auteur est «de nature intelligible, de l'essence, et non de l'être empirique, des hommes qui se promènent». C'est précisément pour cette raison, parce qu'il représente un traitement psychologique qui traverse la subjectivité humaine elle-même et non une individualité spécifique, que Dostoïevski est en avance. En d'autres termes, chez Dostoïevski, il y aurait une représentation de l'essence, quelque chose auquel le roman serait contraint par le processus social de la vie lui-même, qui, plus il se referme, plus il recouvre l'essence de cette vie comme un voile, laissant les sujets sans accès à l'essence de la vie. Ainsi, pour Adorno — et cette observation est importante ici —, le roman forcerait un chemin vers la compréhension de l'existence dans ce monde déchiré, de ce que signifie exister dans ce monde désintégré. Plus la modernité avance, plus le récit romanesque exprimerait cette désintégration. On ne sait pas si Adorno exprime ici un niveau d'exigence par rapport au roman ou un optimisme par rapport au progrès du roman en tant que genre qui se développerait dans ce sens : « Si le roman veut rester fidèle à son héritage réaliste et dire les choses telles qu'elles sont réellement, alors il doit renoncer à un réalisme qui, reproduisant la façade, ne fait que contribuer à la production du leurre. » (p. 57). Pour Adorno, le roman est un roman lorsqu'il approfondit, lorsqu'il plonge dans les profondeurs à la recherche de la compréhension, de la mise à nu, en somme, lorsqu'il reste inquiet dans le sens de la quête de cette essence qui gouverne le monde, une essence qui n'est plus donnée d'avance.

Selon Adorno :

Le roman a toujours eu pour véritable objet le conflit entre les hommes vivants et les relations pétrifiées. Dans ce processus, l'aliénation elle-même devient un moyen esthétique pour le roman. Car plus les hommes, les individus et les collectivités s'aliènent les uns vis à vis des autres, plus ils deviennent énigmatiques les uns pour les autres (p. 58).

C'est pourquoi l'élan caractéristique du roman, qui consiste à tenter de déchiffrer l'énigme de la vie vécue, finit par se transformer en un effort pour saisir, à travers la transfiguration du réel, l'essence qui apparaît comme effrayante, doublement étrange, étrangère, dans le contexte d'une vie sociale avec ses conventions qui se présente déjà comme étrangère, étrange, difficile à saisir.

Évidemment, Adorno ne défend pas l'idée que les oeuvres littéraires soient une critique sociale de cet état de choses, de cette déchirure. La question est plus complexe. Il dit que ces éléments (le fait que nous vivons dans une société dénuée de sens, de relations réifiées, le fait que nous soyons des sujets aliénés dans une société qui nous apparaît comme étrangère) apparaîtront difficilement dans l'oeuvre à travers les élucubrations conscientes du romancier, au

contraire, là où ces questions sont traitées de manière délibérée, le roman perd en qualité, les résultats ne sont pas bons pour ce qui est transfiguré artistiquement, et le littéraire peut se perdre dans la critique sociale. Ainsi, les modifications historiques qui se produisent dans les formes artistiques se transforment en une sorte de sensibilité idiosyncrasique des auteurs, une spécificité d'un auteur donné qui, de manière avant-gardiste, explore un terrain encore inexploré. Et la portée, dit-il, de l'agir du romancier en tant qu'instrument capable *d'enregistrer*, de *représenter ce qu'il revendique ou rejette*, est ce qui sera en jeu pour déterminer son niveau artistique.

4 L'autofiction et la victoire de l'intériorité sur l'extériorité

Est-ce que l'autofiction, que j'oserais appeler « récit intérieur » – même si toute autofiction n'est pas nécessairement un récit d'un monde intérieur –, a aujourd'hui le même goût de nouveauté esthétique subversive qu'à l'époque de Proust ou de Joyce, comme c'était le cas dans l'analyse d'Adorno ? J'ose qualifier l'autofiction de récit intérieur car il s'agit en tout état de cause d'un récit du moi, dans lequel l'auteur, le narrateur et le personnage se confondent. En d'autres termes, on part de l'idée que l'affabulation, la création en soi, n'est plus le fondement du récit, mais qu'à l'intérieur de l'auteur résident des histoires qu'il a vécues et qui n'attendent qu'un traitement littéraire pour devenir de véritables récits.

L'auteure américaine Anna Kornbluh vient de publier aux éditions Boitempo au Brésil un livre intitulé *Immédiateté, ou le style du capitalisme trop tardif* (2025). Dans le troisième chapitre, elle aborde des questions liées à la forme narrative dans le monde contemporain, en critiquant vertement l'autofiction et les romans écrits à la première personne. Pour elle, l'autofiction est le reflet d'une société de l'immédiateté et de la recherche de la singularisation. Elle défend dans ce chapitre une littérature qui maintient la médiation et la complexité narrative afin de favoriser la réflexion critique. Il convient de souligner que lorsque je parle de tension entre l'extérieur et l'intérieur, sans que l'un ne prenne le pas sur l'autre, je ne défends pas l'idée d'une littérature comme réflexion critique, car ce n'est pas le rôle de la littérature. D'autant plus qu'il serait tout à fait possible de faire une critique sociale à travers l'autofiction.

Ce que l'auteure défend concernant la crise de la représentation semble intéressant, même si elle n'approfondit pas le lien fondamentale entre capitalisme et narcissisme (JAPPE, 2021) :

[...] il y a eu une mutation radicale dans la littérature du XXI^e siècle. Au cours des trois cents ans d'histoire du roman anglophone, celui-ci a été

majoritairement composé à la troisième personne (ce qui a été prouvé par des experts en analyse informatique, mais qui est également observable à la lecture). La troisième personne est, en ce sens, déterminante pour la forme du roman et offre une compréhension unique qui n'est pas accessible à notre expérience phénoménologique commune. Mais soudain, au XXI^e siècle, les romans ne sont plus écrits à la troisième personne ; la première personne a atteint une domination sans précédent. Dans le chapitre sur l'écriture en tant que moyen, le livre situe cette mutation radicale par rapport à l'anti-médiation, à l'anti-représentation, qui est déterminée par la base du capitalisme très tardif (Kornbluh, Barros, 2024).

Elle se réfère au contexte anglophone, mais le contexte francophone ne semble pas très différent. Si l'on prend en compte les finalistes du prix Goncourt, on constate déjà la prééminence de l'autofiction. En 2019, par exemple, le prix a été attribué à l'oeuvre de Jean-Paul Dubois intitulée *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*. Ce qui saute aux yeux, en comparaison, c'est la relation assez tendue et large que le récit entretient entre le monde extérieur et le monde intérieur. Il ne s'agit pas d'autofiction. Parmi les quatre finalistes, on peut dire que c'est l'oeuvre dans laquelle la relation entre l'intérieur et l'extérieur est la mieux présentée, sans qu'il semble y avoir de chevauchement entre ces deux dimensions. C'est peut-être cette aération, le fait de ne pas se laisser emprisonner dans un récit intérieur, dans les intrigues d'un moi narratif qui dévoile son intérieur, son intimité, qui a valu à ce livre une plus grande appréciation. Ce rapport mieux tissé entre l'intérieur et l'extérieur est perceptible chez les personnages : tous ont leur propre poids, leur propre qualité et expriment leurs particularités dans le récit, jamais uniquement à travers le regard intérieur du narrateur-personnage. L'oeuvre contraste avec les quatre autres finalistes, mais surtout avec le roman *Extérieur monde* d'Olivier Rolin dans lequel l'extérieur est en réalité intérieur : un exemple d'autofiction. Si le roman traditionnel est décrit par Adorno comme un « récit », avec Rolin, nous avons le récit de soi.

En matière de sensibilité pour dépasser le récit, Adorno affirme que personne n'a surpassé Proust : «son oeuvre s'inscrit dans la tradition du roman réaliste et psychologique, dans la lignée de l'extrême dissolution subjectiviste du roman» (p. 58). En développant le monologue intérieur, Proust rompt avec l'attachement au réalisme de l'extériorité, au récit, donc au geste «c'était ainsi». En effet, dans cette démarche esthétique, dans ce «c'était ainsi», les mots deviennent un simple «comme si», accentuant la contradiction entre la prétention du «c'était ainsi» et le fait que ce n'était pas tout à fait ainsi. Et chez Proust, l'unité de l'être vivant est réduite en atomes, une fragmentation causée par le développement de la subjectivité dans le récit, par l'exploration des méandres micrologiques de la vie. Ainsi, le narrateur «semble fonder un espace intérieur qui lui évite le faux pas

dans le monde étranger [l'aliéné, qui lui apparaît comme étranger], un faux pas qui se manifesterait dans la fausseté du ton de celui qui agit comme si l'étrangeté du monde lui était familière» (Adorno, 2012, p. 59). Et le processus d'intériorisation du roman serait, selon Adorno, le symptôme du malaise face à une vie étrange et de l'impossibilité de la saisir. Le monde est alors attiré vers l'espace intérieur – et la forme narrative est le monologue intérieur. Même ce qui se déroule à l'extérieur est raconté comme un morceau du monde intérieur, passe au crible de l'intérieur, comme un morceau du flux de conscience. Créer un monde intérieur, de fluidité intérieure, signifie prétendre se protéger de la réalité spatio-temporelle objective, en somme, de l'objectivité du monde — selon Adorno, c'est précisément cette réalité spatio-temporelle de l'objectivité que Proust entend suspendre. Comme le dit Adorno (2012), il s'agit d'une forme d'expression littéraire qui refuse de transfigurer le réel, l'extérieur, pour explorer l'intérieur, comme le font les autres avant-gardes artistiques, *topos* de la véritable richesse à explorer, puisqu'elle est niée par la société et son objectivité.

La réflexion d'Adorno dans cet essai peut donner lieu à une réflexion sur le sens de l'autofiction d'un point de vue esthétique. Il ne s'agit pas forcément ici d'apporter des exemples concrets de cette forme de narration très répandue de nos jours. Plutôt que d'analyser un cas particulier, il est intéressant de discuter, d'un point de vue esthétique, le sens de cette forme du point de vue de l'évolution de la position du narrateur par rapport à l'évolution de la société elle-même.

La réflexion soulevée ici est beaucoup plus théorique que liée à des auteurs spécifiques, bien que je cite ici le cas, très éloquent à mes yeux, du livre *Extérieur monde*. Mais ce qui m'intéresse, c'est de réfléchir au sens même de la forme narrative appelée autofiction comme une nouvelle «évolution» de cette écriture de l'intériorité dont parle Adorno. S'agirait-il d'une subversion des formes narratives ? D'une recherche d'un point de fuite de l'expression et de la représentation dans le cadre d'une société dont l'irrationalité est impossible à appréhender par l'objectivité de la représentation, par la réalité ? Ou s'agirait-il plutôt d'une forme en phase avec l'évolution même de l'irrationalité d'un capitalisme de plus en plus narcissique et spectaculaire, qui ne réprime plus les « moi », mais les encourage plutôt à exprimer toute leur prétendue richesse pour remplacer une tension avec le monde objectif ou extérieur et ses contradictions et irrationalités ?

Au cours de la première moitié du XXe siècle, les avant-gardes artistiques ont introduit dans le domaine de l'exploration artistique plusieurs éléments qui n'avaient jusqu'alors pas été explorés, comme je l'ai déjà mentionné. Le domaine de l'invention permanente, de

l'expérimentation de domaines de plus en plus vastes pour parvenir à de nouvelles découvertes, fait que le domaine subjectif, le domaine intérieur, s'élargit en opposition à un monde extérieur de plus en plus répressif, totalisant et totalitaire. Ce véritable *débordement du moi* a été possible parce que la société elle-même avait un caractère répressif, une organisation qui, par son objectivité castratrice, niait les éléments du rêve, du désir et de l'expérimentation au nom de la seule dimension de la productivité.

C'est dans ce contexte que les expérimentations des avant-gardes artistiques acquièrent une dimension esthétique importante, que la révolution dans la forme littéraire que représente la narration intérieure avec Joyce et Proust revêt une importance historique.

Selon Anselm Jappe, dans son livre *Sociedade Autofágica* (2021), la centralité du moi, de l'intériorité ou, pour le dire sans détours, le développement d'un narcissisme social, est la forme d'organisation psychique de la société moderne contemporaine. Nous avons atteint un niveau de développement social où chaque moi se trouve suffisamment riche pour mériter d'être exposé et contemplé, pour paraphraser Guy Debord dans sa *Société du spectacle* (1997). Ainsi, en plein XXI^e siècle, après que la société capitaliste a mûri et montré que ces terrains intérieurs n'étaient pas nécessairement opposés à sa logique, mais bien plus des terrains fertiles pour la domination de la logique même de la marchandise, cette intériorisation du récit a-t-elle le même air de rupture esthétique ou d'innovation ? C'est la question que l'on développe ici en ce qui concerne les récits d'autofiction.

Dans le cas de l'oeuvre citée d'Olivier Rolin, l'auteur-narrateur-personnage nous promet un voyage à travers ses voyages où l'extérieur monde sera en tension permanente avec l'intérieur monde. L'auteur nous promet un voyage à l'extérieur à travers l'intérieur. Mais comme Rolin vit quelques décennies après Proust et Joyce, l'intérieur ne semble pas avoir le même goût de terrain vierge, de nouveauté, de soulèvement d'une stagnation littéraire. Avec le développement du capitalisme dans le sens d'une valorisation croissante des pouvoirs intérieurs, le narcissisme devenant un phénomène social, ce terrain aurait peut-être besoin de trouver de nouveaux terrains à explorer. Dans le cas de *Extérieur monde*, on a l'impression que l'intérieur enferme l'extérieur, de sorte que l'extérieur peine à apparaître, ressemblant davantage à un aspect de l'intérieur de l'auteur-narrateur.

En ce sens, on pourrait se demander si l'autofiction ne serait pas un symptôme d'une société moderne qui a évolué vers une confusion entre fiction et réalité, entre inconscient et conscient, désir et réalité, monde intérieur et monde extérieur, avec la prétendue superposition du

premier – comme si l'objectivité irrationnelle moderne n'était pas toujours là pour nous contraindre. Bien sûr, l'imaginaire importe, c'est la matière même de l'art, et il est fondamental qu'il soit stimulé, mais il s'agit le plus souvent, comme dans le cas d'*Extérieur monde*, d'un imaginaire enfermé à l'intérieur d'un individu.

Si, aux débuts de l'exploration de l'intériorité, comme l'affirme Adorno, le récit intérieur vise à subvertir le récit traditionnel, le poids de l'objectivité irrationnelle difficile à saisir, l'autofiction semble créer une sorte de récit traditionnel de l'intérieur. Cependant, l'exploration de l'intérieur en tant que symptôme du malaise face à une vie étrange et étrangère disparaît. C'est donc l'irrationalité même de l'organisation de la vie sociale moderne qui passe sans aucun traitement littéraire, comme si la littérature vivait sous une forme pure, détachée de la forme sociale. Il n'y aurait plus de place pour l'objectivité, ni même pour le rejet de l'objectivité, comme dans le cas de Proust, selon Adorno.

Les récits d'autofiction peuvent avoir beaucoup d'intérêt, ce n'est pas la question. Mais pour susciter l'intérêt, ils doivent entretenir une relation de tension avec le réel, se heurter à lui, s'en différencier, inventer une réalité qui le dépasse, sans pour autant l'ignorer. Nous ne sommes plus à l'époque de Proust, où ce terrain du récit intérieur commençait à être exploré. Aujourd'hui, l'exploration de l'intérieur doit tenir compte du danger de s'engager dans une inflation du moi, qui efface toute distinction entre le monde intérieur et le monde extérieur. Et la richesse semble résider précisément dans la tension entre ces deux mondes.

Voilà donc pourquoi on pourrait peut-être dire que l'intériorisation qu'Adorno défend comme révolte contre l'extérieur se révèle aujourd'hui comme une procédure littéraire beaucoup plus en phase avec l'époque historique qu'une rupture innovante, comme dans le cas de Joyce ou de Proust. Le narrateur raconte ses expériences dans le doute entre le réel et la figuration, et le lecteur se voit obligé de suivre, à la manière d'un certain voyeurisme littéraire, les actions du personnage-auteur.

Roland Barthes a écrit un essai très connu intitulé *La mort de l'auteur* (1968). Ce texte élève le lecteur au rang d'auteur du texte. À l'époque où le texte fut écrit, cette vision intérieure et cette concentration sur le moi étaient en plein essor, avec leur apogée en mai 68. Le « Jouissez sans entraves » du mouvement étudiant est très expressif de ce changement important vers le *Moi*. Ainsi, pour l'époque, il s'agit d'une approche également subversive qui consiste à retirer à l'auteur le pouvoir sur les significations de son texte et à laisser au lecteur, au moi, la liberté d'interpréter et de construire le texte. Barthes conclut son essai en affirmant que l'avenir de l'écriture n'est

possible qu'avec la chute du mythe de l'auteur. Il y proclame la naissance du lecteur qui ne peut naître que de la mort de l'auteur⁵. La mort de l'auteur, bien que nous comprenions les principes interprétatifs intéressants proposés par Barthes, est également un tournant vers cette intériorisation de la littérature, vers la centralisation du moi et de ses impressions qui ne doivent pas nécessairement tenir compte du monde objectif en tension dans une oeuvre artistique. Après l'impressionnisme dans la production artistique, on arrive à l'impressionnisme dans la réception. Dans les deux cas, c'est le moi qui prend le dessus sur l'objectivité.

Dans le cas de l'autofiction, il semble que l'auteur soit réellement mort, en tant que fabulateur, que l'invention littéraire et artistique est morte, et qu'il ne reste plus rien d'autre que le moi de l'écrivain-narrateur que nous sommes appelés à contempler, comme un spectacle (Debord, 1997) digne d'être imité, comme si ce qui était directement vécu devenait désormais réellement l'objet de la contemplation des spectateurs-lecteurs. Le jeu narratif où le lecteur partage la narration avec le narrateur, comme si celle-ci échappait en quelque sorte au contrôle de l'écrivain et que le narrateur était un personnage, s'effondre, miné par la procédure narrative quelque peu narcissique dans laquelle le narrateur est tué pour que l'auteur-narrateur occupe peu à peu sa place à la fin.

Dans le cas de Rolin, son intention est de créer quelque chose de nouveau, de tisser quelque chose de nouveau avec ses souvenirs, de rompre avec le genre traditionnel appelé mémoires, en cherchant précisément à faire un mouvement vers l'extérieur. Comme il le dit : « [...] je refuse l'idée d'écrire des « mémoires » ou des « souvenirs », j'essaie d'inventer une forme d'écriture éclatée et inversée, partant en quelque sorte de l'extérieur [...] ».

Or, il ne suffit pas que l'écrivain dise vouloir faire un mouvement vers l'extérieur pour rompre avec l'intériorité du genre mémorialiste. Il faut que la forme le mette en évidence. De plus, dans leur conception traditionnelle, les mémoires ne sont jamais seulement un voyage vers l'intérieur. Il s'agit bien plus d'un échange dialectique entre l'intérieur et l'extérieur, dans lequel celui qui écrit ses mémoires fait savoir comment il a vécu cet échange avec son époque historique, comme le fait Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, pour ne citer qu'un exemple célèbre⁶.

⁵ « Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle ; il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »

⁶ Les Mémoires de Chateaubriand sont un mélange entre intérieur et extérieur. Ses mémoires sont intimement liées à l'extérieur, à la France d'une époque, aux traditions, à la révolution (ou contre-révolution), aux bouleversements

Évidemment, le jugement porté ici sur l'autofiction tient compte d'une exigence de haut niveau telle que formulée par Adorno, surtout en plein XXI^e siècle, où de nombreux terrains d'expérimentation ont déjà été épuisés par les avant-gardes. La qualité du style n'est pas non plus jugée, car les oeuvres peuvent être bien écrites sur le plan littéraire. La question est de savoir dans quelle mesure l'intériorité, le moi, à notre époque historique, devient autoréférentiel et objet de contemplation sur le champ de l'expression littéraire.

La question fondamentale ici n'est pas simplement de savoir s'il y a du talent dans l'écriture, dans le traitement de la langue littéraire, mais de savoir ce que ce style pourrait avoir d'intéressant sur le plan littéraire à notre époque historique ; de savoir ce qu'il y a d'impulsion au-delà d'elles-mêmes dans ces oeuvres, dans ce qu'elles indiquent au-delà de l'univers établi du mot et de l'action dans ce monde contemporain dominé par la logique naturalisée du mouvement des marchandises. En d'autres termes, dans quelle mesure l'engendrement de l'auteur-narrateur-personnage dans l'autofiction peut-il être un indice d'un narcissisme littéraire (symptôme de notre époque historique de capitalisme narcissique (Jappe, 2021 ; Oliveira, 2020), dans laquelle les sujets sociaux ont un ego surdimensionné et ont du mal à effectuer des échanges enrichissants avec l'extérieur).

Dans le cas d'*Extérieur monde*, encore une fois, il est rare dans l'oeuvre, à quelques exceptions près, de voir un personnage prendre une place importante pour enrichir le récit, ou, en d'autres termes, il est rare de voir l'auteur-narrateur échanger avec d'autres personnages que sa propre intériorité. Les autres personnages qu'il croise au cours de ses voyages, ou lors de son retour dans des lieux déjà visités, servent de prétexte pour exposer sa propre intériorité, et non comme un autre dans l'échange symbolique. Ainsi, les autres personnages semblent davantage faire partie du décor, de l'espace narratif, dans leur quasi-passivité. Les personnages semblent dépendants d'un moi-auteur-narrateur-personnage.

5 Considérations finales

La motivation pour exposer ces quelques réflexions dans cet article se trouve dans les questions de forme soulevées par les oeuvres littéraires étudiées en classe avec les étudiants. Romans du XIX^e et du XXI^e siècle. Les étudiants soulèvent d'innombrables questions quant à la différence formelle notable entre ces romans de siècles différents, mais qui font partie de la même

que subit l'extérieur et qui interviennent sur l'intérieur qui en tire une certaine éducation. Le monde intérieur devient digne d'intérêt grâce à la mémoire du contact, des frictions avec le monde extérieur.

forme sociale en constante évolution : la société moderne. Le fondement théorique de cette réflexion se trouve principalement dans *La théorie du roman* de Lukács et dans le texte *La situation du narrateur dans le roman contemporain* d'Adorno. L'objectif précis est de réfléchir sur la position du narrateur par rapport au monde extérieur et intérieur. Comment cette position change, « évolue », mûrit deux siècles plus tard avec le déploiement ou la maturation de la forme sociale moderne. Je me suis concentré plus spécifiquement sur l'autofiction en tant qu'écriture de l'intérieur au sens large. Étant le genre moderne par excellence, qui exprime la dissolution de tout lien communautaire, il ne semble pas nouveau de dire que le roman entretient toujours une relation tendue avec la forme sociale moderne. Et la relation entre intériorité et extériorité a connu des développements sans précédent dans la société. Si le sujet moderne jusqu'au début du XXe siècle était fondé sur l'éthique protestante (Weber, 2004), un sujet pour lequel le monde extérieur avait un poids écrasant, le capitalisme, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, s'est développé dans le sens d'un débordement du moi, de l'intériorité, bien que ce débordement ait toujours eu lieu dans les limites de la logique de la marchandise.

Ainsi, l'exploration du terrain de l'intériorité, dans un contexte où l'intériorité est niée par le monde extérieur, ne peut que prendre des allures de révolution esthétique, dans le sens d'une exploration du nouveau. La position du narrateur dans l'intériorité exprimerait une révolte contre la rudesse du monde extérieur qui étoufferait les potentialités du *moi*.

Mais la question à laquelle j'ai tenté de répondre est de savoir si le subjectivisme au sens d'Adorno a encore le même potentiel subversif au XXIe siècle. La question posée dans cet article, dans un dialogue critique avec Adorno, est de savoir dans quelle mesure l'exploration esthétique de l'intériorité dans la contemporanéité ne serait pas beaucoup plus en harmonie avec l'esprit du temps, plutôt que contraire à celui-ci. Le capitalisme étant passé d'une éthique de l'ascèse à une éthique de la jouissance (Dufour, 2005), donc d'une économie psychique névrotique à une économie psychique narcissique (Jappe, 2021), c'est l'évolution même du capitalisme qui fait de l'expression du moi un terrain à explorer. En d'autres termes, l'exploitation de l'intériorité ou de la subjectivité n'est plus une subversion formelle, mais plutôt le sens évolutif de la société moderne marchande narcissique.

Certaines critiques peuvent sembler prétentieuses et exagérées, mais cette radicalité est imposée par les auteurs que j'ai choisi de traiter. En effet, l'art ne peut jamais s'accommoder de son époque historique. Ni paraître faussement subversif. La caractéristique de l'art moderne, et littéraire en particulier, est l'inquiétude qui fait que les oeuvres ont toujours la prétention implicite

d'aller au-delà d'elles-mêmes, dans une tension avec leur temps présent. Bien qu'on ne puisse exiger de l'art qu'il vienne réparer un monde en désordre, on peut espérer que le roman puisse retrouver le plaisir dans la dissonance (Adorno) et créer une tension avec ce désordre. Non pas en tant que littérature de critique sociale, mais en tant que langage, forme esthétique qui n'échappe pas à la tension avec la réalité, avec le monde extérieur qui peut être difficile à saisir et irrationnel, une objectivité écrasante, mais qui ne peut être mise en tension que si elle est considérée comme différente de l'intérieur de celui qui fabule (Sperber, 2009), représente, transfigure, transcende la pure immanence des formes sociales qui n'exigent rien d'autre que l'adhésion.

CRedit
Reconnaitances: Ce n'est pas applicable.
Financement: Ce n'est pas applicable.
Conflits d'intérêt: Les auteurs certifient qu'ils non pas d'intérêt commercial ou associatif sous un conflit d'intérêt par rapport au manuscrit.
Approbation éthique: Ce n'est pas applicable.
Contribution des auteurs: OLIVEIRA, Robson José Feitosa de. Conception de l'étude, Collecte de données et de preuves, Analyse formelle, Acquisition du soutien financier, Investigation, Méthodologie, Administration du projet, Ressources, Calcul/logiciel, Supervision, Validation, Visualisation, Rédaction/préparation du manuscrit (l'original), Rédaction du manuscrit - révision et édition.

Références

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BALZAC, Honoré de. *Le père Goriot*. Paris: Charpentier, 1839.

BAUDELAIRE, Charles. *Fusées*. Paris: Les Éditions G. Crès, 1920.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, E?ve. *O novo espirito do capitalismo*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CICUREL, Francine, *Lectures interactives en langue étrangère*. Hachette, (F autoformation), 1991.
_____. *Quand la littérature parle de l'interaction*. Revista Contrapontos - Eletro?nica, Vol. 10 - n. 3 - p. 268-280 / set-dez 2010.

CUQ, J-P et GRUCA, I. *Cours de didactique du français langue étrangère et seconde*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Editora

Contraponto, 1997.

DUBOIS, Jean-Paul. *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*. Paris: Éditions de l'Olivier, 2019.

DUFOUR, Dany-Robert. *A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal*. Tradução de Sandra Felgueiras. São Paulo: Companhia de Freud, 2005.

JAPPE, Anselm. *Sociedade Autofágica: capitalismo, desmesura e autodestruição*. Tradução de Júlio Henriques. São Paulo: Elefante, 2021.

KORNBLUH, Anne. *Imediatez ou o estilo do capitalismo tardio demais*. Tradução: Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2025.

KORNBLUH, Anne; BARROS, Antonio. *Entrevista. Carbono*, vol. 1 – dezembro de 2024. ISSN: 3085-7066.

LUKÁCS, Georg. *La Théorie du Roman*. Paris: Gonthier, 1969.

OLIVEIRA, Robson J. F de. *O homem sem qualidades à espera de Gdot*. São Paulo: Hedra, 2020.
ROLIN, Olivier. *Extérieur monde*. Paris: Gallimard, 2019.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011.