

Faculté de philosophie, arts et lettres

Peut-on comprendre un oubli ?

Redécouvrir Christiane Rochefort à travers l'étude de trois œuvres : *C'est bizarre l'écriture*, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur* et *Journal pré-posthume possible*

Auteure : Clara VAN CUTSEM

Promoteurs : Damien ZANONE et Bruno BLANCKEMAN

Année académique 2019-2020

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, finalité approfondie. En co-diplomation avec l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, filière Études françaises et francophones.

Remerciements

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à l'égard de mes deux co-promoteurs. Je remercie Monsieur Zanone pour la confiance qu'il m'a accordée quant au choix de mon sujet, pour sa disponibilité, pour ses relectures minutieuses et pour son soutien. Je remercie également Monsieur Blanckeman de m'avoir aidée à élaborer ma problématique et de m'avoir donné de judicieux conseils.

J'aimerais remercier ma sœur Elise pour son précieux soutien tout au long de mes études ainsi que pour sa relecture. Un grand merci aussi à Mélanie d'avoir relu attentivement ce mémoire. Je tiens également à témoigner ma gratitude envers Claudio, qui m'a aidée à traduire les entretiens en anglais de Christiane Rochefort. Je suis aussi reconnaissante envers Etienne qui m'a encouragée à changer de sujet d'étude à la fin de ma première année de master. Enfin, je remercie toutes les personnes qui m'ont soutenue durant cette recherche : ma famille, qui me tire constamment vers le haut, ainsi que mes amis et amies qui se reconnaîtront. Un merci particulier à Nathalie, car notre soutien mutuel a été une véritable force tout au long de cette année. Enfin, j'adresse ma dernière pensée à mon chat, Roucky, qui a été un vrai compagnon de mémoire.

Abréviations

Au cours de ce mémoire, nous avons cité une première fois, dans l'introduction, les titres complets de deux des livres de notre corpus, pour ensuite les abréger. Ainsi, *Ma vie* renvoie au livre *Ma vie revue et corrigée par l'auteur* et *Journal* au *Journal pré-posthume possible*.

Quant aux citations qui se situent sur chaque page annonçant la partie, les numéros de page indiqués renvoient à l'édition complète des romans de Christiane Rochefort : Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, Paris, Grasset [version epub], 2004. Seule la citation provenant du livre *Adieu Andromède* vient de cette édition : C. Rochefort, *Adieu Andromède*, Paris, Grasset, 1997.

Introduction

« Tout ce que j'ai envie si vous voulez
savoir c'est de tourner le dos et m'en
aller. Où ? Partout. Mais on ne peut pas
s'en aller partout. On ne peut pas tourner
le dos à tout. C'est géométrique. »
(Printemps au parking : 1117)

Christiane Rochefort... Ce nom ne dit plus grand-chose de nos jours. Et pourtant, elle était une écrivaine reconnue, à l'activité romanesque intense durant les années 1960, une féministe de premier plan, une anarchiste luttant contre toutes les formes d'oppression. L'histoire littéraire l'a enterrée. Son nom n'a pas rayonné jusqu'au XXI^e siècle... Notre objectif est de la tirer de l'oubli, car nous sommes persuadée de la qualité et de la richesse de son œuvre, que cela soit pour son travail sur le langage, ses réflexions sur le personnage ou encore son approche du sujet d'écriture... Tout d'abord, il sera utile de la présenter, de retracer sa vie et sa production. Ensuite, nous ferons des hypothèses sur les raisons de sa perte de succès. Enfin, nous motiverons l'objectif de cette recherche en précisant les raisons qui justifient de redécouvrir son œuvre.

I. Présentation de l'auteure : ses engagements et ses œuvres

En premier lieu, nous allons présenter Christiane Rochefort¹. Elle est née le dix-sept juillet 1917 à Paris. Elle a entamé des études de psychologie, de médecine et d'ethnologie sans les achever. En 1939, elle se voit comme marxiste : son espoir communiste perdurera tout au long de sa vie. Après la guerre et jusqu'en 1968, elle exerce la fonction d'attachée de presse du festival de Cannes. Elle divorce pour garder sa liberté d'écrire en 1953. Son entrée en littérature date de la même année, lorsqu'elle publie son premier recueil de nouvelles (*Le Démon des pinceaux*). Elle publie d'autres nouvelles (comme *Le Fauve et le rouge-gorge* en 1955) et un roman (*Cendres et or* en 1958) sous divers pseudonymes.

En 1958, à 41 ans, elle se fait connaître grâce à la parution du roman *Le Repos du guerrier*², publié sous son vrai nom chez Grasset. Il connaît un véritable succès : il est vendu en deux ans à 265 500 exemplaires. Il est même adapté à l'écran par Roger Vadim avec Brigitte Bardot en 1962. Cette histoire est vue comme scandaleuse : Geneviève Le Theil s'éprend d'un homme impudent, Renaud Sarti, qui la dévergonde. Une autre image de la femme, libre de vivre sa sexualité, est dépeinte et Christiane Rochefort se donne alors le droit de parler de sexe. Salué par Philippe Soupault, mais rejeté par François Mauriac, le livre ne reçoit que le prix de la

¹ Les informations biographiques qui suivent viennent de plusieurs sources : la préface faite par M. Sagaert à Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque* [version epub], Paris, Grasset, 2004, p. 5-56 ; l'avant-propos de N. Burgess et C. Viollet à Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, éd. établie par N. Burgess et C. Viollet, Paris, Éditions iXe, 2015, p. 7-13 ; l'article de N. Crom, « Rochefort Christiane - (1917-1998) » [en ligne], *Encyclopædia Universalis*, consulté le 18 mars 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/christiane-rochefort/>] et la notice biographique faite par D. Naudier, « Christiane Rochefort », dans C. Bard et S. Chaperon (dir.), *Dictionnaire des féministes : France, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 1232-1236.

² Dans notre recherche, lorsque nous parlons de son premier roman, nous faisons référence à celui-ci.

Nouvelle Vague. En 1961, elle publie *Les Petits Enfants du siècle*, autre roman subversif, qui décrit la découverte du plaisir charnel par Josyane, l'ainée d'une famille nombreuse vivant dans un HLM. Christiane Rochefort en profite pour critiquer l'urbanisation et la société de consommation : Josyane entre dans le système en devenant mère, pour profiter à son tour des primes. Ce roman est, lui aussi, soit apprécié, soit détesté. Ces deux premiers succès connaissent de nombreuses rééditions et consacrent l'écrivaine.

Sa réputation d'écrivaine contestataire et rebelle est faite. Sa signature se retrouve au bas d'une série de manifestes et pétitions, entre autres, sous la *Déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie* (1960), ou encore sous l'*Appel du 18 joint* (1976), pour la dépénalisation du cannabis. En 1963, paraît un autre roman polémique, *Les Stances à Sophie*, où Christiane Rochefort bat en brèche l'institution du mariage : Céline choisit une vie ennuyeuse en se mariant avec un bourgeois, Philippe, qu'elle quitte à la fin du livre. Il est adapté à l'écran par Moshé Mizrahi en 1971 avec Bernadette Lafont. À travers ce roman, elle se bat pour la liberté de la femme et son féminisme se cristallise avec sa participation active au *Mouvement de libération des femmes* (MLF), au sein du groupe autoproclamé *Les Petites Marguerites*. Elle prend part à des actions et manifestations publiques, comme le dépôt de gerbe à la femme du soldat inconnu à l'Arc de triomphe en août 1970. De plus, elle a contribué à l'élaboration du numéro du cinq avril 1971 du *Nouvel Observateur*, dans lequel est publié « le Manifeste des 343 » pour la dépénalisation et la légalisation de l'avortement. Elle est également présente lors de la création en 1971 du mouvement *Choisir la cause des femmes*, mais elle s'en éloignera par la suite. Écologiste avant l'heure, elle rejoint *Les Amis de la terre* dans les années 1980.

Son combat va au-delà de la cause féministe : Christiane Rochefort défend la liberté individuelle, elle se bat contre toutes les formes d'oppression. Pour ce faire, elle travaille sur le langage oppressif afin de se l'approprier, comme c'est le cas dans son roman, *Une Rose pour Morrison*, qui paraît en 1966. Elle revient ensuite à la problématique de la libération sexuelle avec la publication de *Printemps au parking* en 1969, où Christophe, un jeune adolescent, quitte son domicile familial et ose s'affranchir du regard des autres pour vivre un amour passionnel dans les bras de Thomas. Il se libère, à l'inverse de Josyane. Sa réputation de romancière est accomplie, mais elle délaisse la fiction pour écrire *C'est bizarre l'écriture*, un essai-journal publié en 1970 racontant la genèse de son dernier roman.

Elle s'essaie également au genre de l'utopie avec le roman *Archaos ou le Jardin étincelant*, qui paraît en 1972. Elle reprend son projet dont les premiers germes remontent à 1950 et se focalise alors sur le pouvoir subversif du langage. *Encore heureux qu'on va vers*

l'été, publié en 1975, dépeint la révolte d'une classe d'étudiants qui décident de partir de l'école à la suite de propos rabaissants de leur institutrice. Comme dans *Printemps au parking*, la solution pour s'affranchir de l'aliénation est la fugue. Elle revient, par après, en 1976, au genre de l'essai avec *Les Enfants d'abord* : dans cet ouvrage, elle s'en prend à l'oppression des enfants qui sont aussi des êtres méprisés, ayant besoin d'être écoutés et défendus. Cet essai signe le début d'un froid avec sa maison d'édition, Grasset, qui n'adhère pas aux propos de l'écrivaine. Elle se montre en outre infidèle envers elle, pour des raisons financières, en signant avec Stock : son autobiographie, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, est publiée en 1978.

Après cette parenthèse biographique, elle continue le roman *Quand tu vas chez les femmes*, publié en 1982, qu'elle avait momentanément arrêté pour écrire *Ma vie*. Elle y expose l'expérience d'un homme qui tombe follement amoureux d'une jeune femme et devient son esclave pour répondre à ses fantasmes masochistes. Le thème de la liberté sexuelle est de nouveau abordé, sans pour autant attirer l'attention des médias. Paraît en 1984 un essai poétique, *Le Monde est comme deux chevaux*. Par la suite, elle publie *La Porte du fond* en 1988 : un roman de l'indicible, subversif, relatant l'histoire d'une enfant qui doit subir les abus sexuels de son père sous le regard hébété de sa mère. Il est couronné par le prix Médicis. Elle y développe l'un de ses thèmes chers : la révolte d'un être opprimé contre un abus de pouvoir. En 1997, Christiane Rochefort publie *Adieu Andromède* et *Conversations sans paroles*, qui symbolisent ses deux derniers actes de résistance contre le langage oppressif. Elle s'éteint le vingt-quatre avril 1998 dans le Var. Son *Journal pré-posthume possible* est publié en 2015 par les Éditions iXe.

II. Hypothèses sur les raisons de sa perte de succès

À travers ce rapide récapitulatif relatif à sa vie, nous voyons que Christiane Rochefort a été une écrivaine reconnue de son temps. Néanmoins, nous observons qu'elle est tombée dans l'oubli : aucun colloque sur son œuvre n'est organisé, les deux mémoires réalisés sur elle à l'Université catholique de Louvain datent de 1978 et 1980... Pour en avoir le cœur net, nous avons mené une enquête : nous avons fait tourner un questionnaire sur le réseau social *Facebook*, intitulé « Christiane Rochefort, ça vous dit quelque chose³ ? ». Les résultats sont sans appel : sur les deux-cent-soixante personnes qui y ont répondu, venant principalement de la Belgique et étant pour la majorité de genre féminin, seulement dix-sept d'entre elles la

³ Le détail de notre questionnaire (et ses résultats) se trouve en annexe. Nous l'avons fait circuler du 21/03/20 au 24/03/20.

connaissent⁴. Parmi elles, onze personnes n'ont lu aucun de ses livres et la connaissent donc juste de nom ; pour ce résultat, nous n'avons recensé que trois personnes ayant moins de 30 ans. Les six répondants qui ont lu du Rochefort ont plus de 45 ans (trois femmes, trois hommes), ce qui est maigre. Nous voyons donc que deux-cent-quarante-trois répondants ignorent tout d'elle : Christiane Rochefort est bien passée de mode. Il est alors intéressant de faire des hypothèses sur les raisons de sa perte de succès. Nous allons nous aider de quelques études critiques pour légitimer notre propos.

1. Une singularité revendiquée et préservée : inclassable ?

Christiane Rochefort revendique sa singularité et veut la préserver : dès lors, elle est peu assimilable à une mouvance littéraire spécifique⁵, ce qui ne joue pas en sa faveur pour rester célèbre post-mortem. Cette hypothèse fait consensus au niveau des études critiques consacrées à cette écrivaine. Geneviève Brisac fait cette constatation : « Je crois que Christiane Rochefort avait à cœur de ne pas se construire de statue et de ne jamais se prêter à la comédie sociale. [...] Rester libre. Préserver son insolence et son franc-parler. A-t-elle eu raison ou tort de ne pas jouer au *gran-técrivain* ?⁶ » Christiane Rochefort ne veut pas rentrer dans une case : elle cherche à maintenir sa spécificité. Martine Sagaert le dit en ces termes : « Insaisissable, inclassable Rochefort », « elle lutta aussi contre toutes les tentatives de récupération dont elle fut l'objet. Féministe, anarchiste, écologiste, Rochefort est d'abord écrivaine⁷. » Elle n'aime pas être assimilée à un seul combat : c'est pour cela qu'elle a choisi le terme d' « écrivaine » pour se définir et non celui d'écrivain, adopté par les féministes.

Dans un entretien avec Monique Crochet en 1981, Christiane Rochefort s'indigne d'être réduite à son statut de femme qui écrit : « Moi, j'aime pas ça le style féminin, ce qu'on appelait comme ça. Et quand on voit dans les journaux "ouvrages de dames", ou bien les critiques qui foutent tous les livres des femmes ensemble dans la même rubrique⁸ ! » Pour elle, chaque écrivaine a sa singularité : toutes les auteures doivent être valorisées pour leurs qualités propres. Christiane Rochefort est elle-même avant tout, elle ne cherche pas et ne veut pas être réduite à son appartenance à un groupe. Hélène Julien souligne cette volonté : « Or, en s'incluant dans

⁴ Nous avons eu 74,2% de femmes. Les tranches d'âge qui ont été le mieux représentées sont les 20-24 ans (89 personnes) et les 50-54 ans (32 personnes).

⁵ Dans notre troisième partie, nous tenterons tout de même de la rapprocher d'autres écrivains et écrivaines.

⁶ G. Brisac, « Christiane Rochefort : entêtée elle aussi... », dans *Sisyphes est une femme : la marche du cavalier*, Paris, Éd. de l'Olivier, « Les Feux », 2019, p. 197.

⁷ M. Sagaert, « Christiane Rochefort, "Écrivaine" », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. XX, n°1 (février 1999), p. 15.

⁸ M. Crochet, « Entretien avec Christiane Rochefort », *The French Review*, vol. LIV, n°3 (1981), p. 428.

des groupes autres que celui des femmes, Rochefort pratique une forme d'inclusion si variée et si poussée qu'elle met finalement en échec toute tentative de catégorisation.⁹ » Elle ne se laisse donc pas catégoriser.

Dans le même ordre d'idées, Catherine Viollet met en avant le contrôle de Christiane Rochefort sur sa vie privée, qui freine la classification : « Christiane Rochefort fait partie de ces écrivains qui se refusent obstinément à raconter leur vie dans leur œuvre, à rendre publique leur vie privée¹⁰. » Elle est très discrète sur sa vie : ne pas l'étaler publiquement permet de ne pas recevoir d'étiquette spécifique. De plus, en ne se prêtant pas à la comédie sociale, elle ne peut bénéficier d'une véritable médiatisation post-mortem. Elle est oubliée des journaux actuels : les hommages à ses œuvres ou à sa personne sont rares, voire absents. Claire Blandin le dit en ces termes : « La médiatisation de Christiane Rochefort est difficile car elle échappe, ne se laisse pas catégoriser ; ne rentre pas dans les cases des journaux littéraires, ne cède pas à la personnalisation de l'écrivain. Or les médias contemporains se nourrissent de catégories.¹¹ » Étant donné qu'elle n'est pas « étiquetable », il est possible qu'elle intéresse moins les médias que d'autres personnalités.

2. Un rejet des études critiques

Christiane Rochefort rejette les études critiques : elle n'aime pas les commentaires sur les livres, qui, selon elle, les dénaturent dans tous les cas. Ainsi, il est difficile pour un universitaire de tenter d'analyser ses livres, car il pourrait avoir l'impression d'aller contre sa volonté. Martine Sagaert précise que « l'université française a le plus souvent ignoré Christiane Rochefort¹² ». Une thèse a néanmoins été publiée sur l'une de ses œuvres, mais à l'étranger, à Stockholm, en 1990 par Barbro Nilsson et portant l'intitulé suivant : *Le Mot chien n'aboie pas : quand tu vas chez les femmes. Un roman autobiographique de Christiane de Rochefort analysé à partir de ses œuvres précédentes*. Il faut noter également le livre, découlant d'une thèse, intitulé *Les Mots étincelants de Christiane Rochefort, langages d'utopie* d'Isabelle Constant, également publié à l'étranger, à Amsterdam, en 1996.

⁹ H. Julien, « Christiane Rochefort : une vie de femme, revue et corrigée », *Dalhousie French Studies*, vol. LVIII (printemps 2002), p. 123.

¹⁰ C. Viollet, « Christiane Rochefort, autobiographie rebelle (à propos de "Ma vie revue et corrigée par l'auteur") », dans R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft et H.-J. Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 210.

¹¹ C. Blandin, « Les visages de l' "écrevisse" : Christiane Rochefort dans la presse française », dans C. Bard (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 209.

¹² M. Sagaert, « Christiane Rochefort, "Écrevisse" », « art. cité », p. 13.

Nous voyons qu'elle rejette les analyses littéraires déjà dans *C'est bizarre l'écriture* : écrire sur un livre « apporte le dégoût définitif des œuvres qui ont subi cette pollution¹³. » Dans *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, elle réaffirme cette idée : « l' "explication de texte", c'est ôter l'écriture de ce qui est écrit. C'est tout défaire¹⁴. » Dans son *Journal pré-posthume possible*, elle se moque des universitaires qui « se servent du langage pour parler du langage, et du langage pour parler du langage qui parle du langage ; et cætera¹⁵. » Dans ces livres qui font partie de notre corpus, elle s'oppose aux commentaires qui éloignent les critiques du livre original. Cela semble tenir à sa volonté de ne pas être classée : ceux-ci pourraient catégoriser notre écrivaine en opérant des rapprochements ou des classifications, alors que Christiane Rochefort revendique sa singularité. Peu d'universitaires ont alors tenté d'analyser ses œuvres. Toujours dans son *Journal*, notre auteure avoue aussi ceci : « j'ai fait l'article contre les linguistes – me foutant à dos l'université tout entière¹⁶ ». Elle a conscience de ne pas y être allée de main morte avec les universitaires, ce qui n'a pas dû aider pour sa postérité.

3. Un féminisme qui ternit

Si souvenir de Christiane Rochefort il y a, c'est son féminisme qui est retenu : « La postérité retient surtout sa part active dans la libération des femmes et accole son nom à l'histoire du féminisme¹⁷. » Le peu de mentions actuelles de cette écrivaine dans les médias sont de cet ordre¹⁸. C'est ainsi qu'Audrey Lasserre, dans sa thèse défendue en 2014 et intitulée *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, évoque les actions féministes de Christiane Rochefort et sa participation au MLF. Aux États-Unis, nous trouvons des travaux sociologiques sur Christiane Rochefort où domine l'approche féministe¹⁹ : cela lui donne une renommée outre-Atlantique, mais elle est alors réduite à son féminisme, principalement à son

¹³ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* [1969], suivi de *C'est bizarre l'écriture* [1970], Paris, Grasset, 1998 (Les Cahiers Rouges), p. 259.

¹⁴ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, Paris, Stock, 1978 (Les grands auteurs), p. 278.

¹⁵ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, éd. établie par Ned Burgess et Catherine Viollet, Paris, Éditions iXe, 2015, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁷ M. Sagaert, « Préface » à Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 19.

¹⁸ Par exemple : L. Daussy, « Cathy Bernheim : "On sait qu'une lutte est vraie quand elle rend joyeuse" » [en ligne], *Charlie Hebdo*, article mis en ligne le 2 mars 2020, consulté le 20 mars 2020 [URL : <https://charliehebdo.fr/2020/03/societe/feminisme/interview-cathy-bernheim-on-sait-quune-lutte-est-vraie-quand-elle-rend-joyeuse/>] ou cet appel à contribution pour un projet intitulé « Génération Beauvoir » (Loxias 69, 2020), posté le 9 mars 2020, consulté le 26 mars 2020 [URL : https://www.fabula.org/actualites/generation-beauvoir-appel-contribution-loxias-69-15-juin-2020_95052.php].

¹⁹ M. Sagaert, « Christiane Rochefort, "Écrevisse" », « art. cité », p. 13.

roman *Les Stances à Sophie*. Or, son combat est plus vaste que cela, elle se bat en effet contre toutes les formes d'oppression.

Claire Blandin met en avant cette composante : « À cette difficulté, se combine la question de la mémoire du mouvement féministe dans les années 2000. Parce qu'il assène des vérités ailleurs feutrées, le petit article publié par Marie-Claire Pauwels est bien représentatif²⁰. » Celle-ci dit : « Après 1968, la militante avait repris le pas sur l'auteur, dommage²¹ ! » Son féminisme influence la lecture de ses œuvres, occultant alors celles qui ne traitent pas de cette question. Cela peut amener à juger Christiane Rochefort comme une auteure dépassée, car son militantisme s'ancre dans une époque spécifique...

4. Des thèmes jugés « datés », liés à la dénonciation et à la révolte

Une auteure dépassée... C'est ce qu'indique Geneviève Brisac dans les propos suivants : « Plus l'époque devenait conformiste et frileuse, moins on la lisait. Les clichés prirent le dessus. Et on la jugea datée. Puis simplement, on l'oublia²². » Il semble bien que ce soient ses premiers romans qui ont rencontré le plus de succès, ceux-ci étant des dénonciations de la société de son temps (*Le Repos du guerrier*, *Les Petits Enfants du siècle*, *Les Stances à Sophie*). Dans le questionnaire que nous avons fait tourner, ce sont les romans *Le Repos du guerrier* et *Les Petits Enfants du siècle* qui sont cités par les six répondants qui ont lu du Rochefort²³. Ce sont donc ses premiers succès qui sont encore présents dans la mémoire d'une poignée de personnes.

Christiane Rochefort prend acte des failles de son temps et dépeint cela dans ses livres. De plus, ces trois premiers romans traitent chacun à leur manière de l'épanouissement de la sexualité féminine : si c'est de plus en plus courant de nos jours, il ne faut pas oublier que c'était inédit pour l'époque. Le thème de la sexualité est d'ailleurs traité dans d'autres de ses livres (*Printemps au parking*, *Quand tu vas chez les femmes*, *La Porte du fond*). Cette révolte qui habite Christiane Rochefort – « j'aime la littérature de révolte²⁴ » – se retrouve dans tous ses romans de multiples façons et peut faire date : le lectorat peut en effet se sentir moins concerné par ces critiques et ces luttes politiques, en n'appartenant pas à la génération de l'écrivaine.

²⁰ C. Blandin, « art. cité », p. 209-210.

²¹ M.-C. Pauwels, « Œuvre romanesque de Christiane Rochefort », *Le Figaro littéraire*, 18 novembre 2004, cité par C. Blandin, « art. cité », p. 210.

²² G. Brisac, *op. cit.*, p. 197.

²³ Plus précisément, trois personnes ont cité *Les Petits Enfants du siècle*, une personne a indiqué *Le Repos du guerrier*, une autre a cité les deux. La dernière personne ne se souvenait plus du titre de ce qu'elle a lu.

²⁴ M. Crochet, « art. cité », p. 428.

5. L'absence d'un chef-d'œuvre incontesté ?

Christiane Rochefort a-t-elle écrit un chef-d'œuvre incontesté ? Son nom est souvent associé à ses premiers romans pour leur caractère subversif avant tout. Pour Martine Sagaert, *Le Repos du guerrier* est « rarement apprécié alors pour ses qualités littéraires. Son succès est dû à un malentendu²⁵. » Christiane Rochefort a surtout écrit des romans dans lesquels elle ne remet pas en doute les notions de narrateur, d'intrigue, de fiction... Elle suit sa plume sans avoir l'intention de « révolutionner » la littérature. L'écrivaine émet elle-même l'idée d'une lacune dans sa production dans son *Journal* lors de l'écriture de *La Porte du fond* : « Il me manque d'écrire un chef-d'œuvre, après celui-ci qui ne l'est pas²⁶ », elle se questionne : « En route pour le "Chef-d'œuvre Absolu"²⁷ ? » Lors de l'écriture de cet ultime roman, elle s'attarde conséquemment sur la construction : il s'agit de dire l'inceste de façon implicite à l'aide d'un « je-personnage ».

Ce roman fait suite à la lecture du livre *Le Réel escamoté : le renoncement de Freud à la théorie de la séduction* de Jeffrey Moussaieff Masson : pour Martine Sagaert, « Rochefort n'a pas supprimé ce qui inscrivait son arbre romanesque dans l'ère du temps, mais elle a élagué les branches particulières pour mieux faire ressortir la transhistoricité de l'œuvre²⁸. » Ce roman est donc particulier dans sa production : il reste un livre de la révolte, mais la forme est davantage réfléchie et elle prend la plume pour aider les enfants abusés. Il aurait pu passer le siècle et devenir un chef-d'œuvre incontesté. Toutefois, il est arrivé tardivement dans sa production : elle a 71 ans à sa parution, commence à être oubliée des médias et n'est plus en bonne santé pour le valoriser sur la scène littéraire. Ce livre reçoit tout de même le Prix Médicis, mais cela ne suffit pas à infléchir les ventes et à attirer suffisamment l'attention des universitaires.

Cette question d'un chef-d'œuvre incontesté reste évidemment en suspens : apprécier un livre au point de le considérer comme une « merveille » dépend des émotions de chacun, c'est peu « objectivable ». Christiane Rochefort est tombée dans l'oubli : il faut supposer alors que non, elle n'a pas écrit un chef-d'œuvre qui a passé le siècle, même si pour nous, *La Porte du fond* mérite ce titre.

²⁵ M. Sagaert, « Christiane Rochefort, "Ecrevisse" », « art. cité », p. 11.

²⁶ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible, op. cit.*, p. 96.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ M. Sagaert, « Inceste et temporalité. Christiane Rochefort de *La Porte du fond* à *La Porte du large* », dans P. Schnyder (dir.), *Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^{ème} siècle*, Paris, Orizons, 2007, p. 313.

III. Redécouvrir Christiane Rochefort par ses œuvres non fictionnelles

Christiane Rochefort n'a ainsi pas cherché à assurer sa postérité en revendiquant sa singularité et en critiquant aussi ouvertement les travaux universitaires. Son féminisme a également pu faire pâlir sa personne et les thèmes de ses livres ont pu être jugés dépassés. Il est possible qu'elle n'ait pas écrit un chef-d'œuvre incontesté, car, excepté dans *La Porte du fond*, elle n'a pas remis en cause les principes du roman. C'est aussi tout simplement « l'injustice » de la postérité qui ne retient que quelques noms, au détriment des autres qui tombent alors dans l'oubli. C'est d'ailleurs le combat de Geneviève Brisac dans son livre *Sisyphes est une femme : la marche du cavalier*, qui remet au goût du jour des écrivaines injustement oubliées selon elle. Nous partageons le même objectif avec notre mémoire : remettre Christiane Rochefort sur le devant de la scène le temps d'une recherche pour montrer son intérêt. Nous notons deux spécialistes qui travaillent sur cette écrivaine : Martine Sagaert et Catherine Viollet. Leurs travaux vont nous être utiles tout au long de notre mémoire.

Nous avons décidé de choisir trois livres non fictionnels dans lesquels elle questionne sa relation à l'écriture. Premièrement, *C'est bizarre l'écriture*, publié en 1970, retrace la genèse du roman *Printemps au parking*. Qualifié sur la couverture de « récit », il s'agit aussi d'un essai, d'un journal qui livre les « secrets » de l'écriture de son roman de 1969. Le livre paraît d'ailleurs au Québec sous le titre *Journal de printemps : récit d'un livre* en 1977. Elle en vient à devoir aussi écrire sur la genèse de cet essai-journal. Il témoigne des différentes versions de *Printemps au parking*, de ses questionnements et de ses surprises face aux agissements de ses personnages.

Deuxièmement, son autobiographie, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, parue en 1978, a attiré notre attention. Elle est confectionnée à partir d'entretiens avec Maurice Chavardès²⁹. Néanmoins, elle n'adhère pas au résultat des bandes enregistrées sur le magnétophone et retranscrites par après. Cela ne s'apparente pas au style « écrit-parlé » qu'elle cherche et l'entretien n'a pas eu les résultats qu'elle espérait. Pour respecter le contrat avec Stock, elle s'approprie alors chacune des questions et réponses. Certaines des questions sont reproduites dans le corps du texte, mais l'entièreté de celles-ci sont retranscrites à la fin du livre avec des renvois aux « réponses ». C'est l'occasion également pour l'écrivaine de revenir sur sa relation à l'écriture et sur ses précédents romans.

Troisièmement, nous avons choisi son *Journal pré-posthume possible*, publié en 2015. Christiane Rochefort a tenu un journal de 1986 à 1993, qui couvre principalement l'écriture de

²⁹ Les informations viennent de l'article : M. Sagaert, « Christiane Rochefort, "Ecrevisse" », « art. cité », p. 16.

La Porte du fond, mais aussi d'*Adieu Andromède*³⁰. Il se présente sous la forme de feuilles volantes manuscrites, regroupées dans cinq dossiers portant des titres différents³¹. Cela témoigne de l'aspect fragmentaire de son écriture et ces titres sous-entendent une potentielle publication. Son journal montre la genèse de ses derniers livres, ses préoccupations quotidiennes et des ébauches de poèmes. Catherine Viollet et Ned Burgess ont choisi de classer les extraits par ordre chronologique, provenant alors de plusieurs dossiers.

Ces trois livres montrent que la vie de l'écrivaine est rythmée par l'écriture : dans *C'est bizarre l'écriture*, elle dit : « Une fois "captée", je travaille pendant un temps horrible ; jusqu'à seize heures par jour³² ». Dans *Ma vie*, elle précise ceci : « Quand je suis sur un livre », « Je ne peux faire RIEN d'autre³³. » Dans son *Journal*, elle écrit : « Les jours où je n'écris pas, où je n'essaye même pas, je me sens inutile sur la terre³⁴. » Catherine Viollet souligne l'importance de l'écriture pour Christiane Rochefort : « écrire et vivre ne sont qu'une seule et même chose³⁵ ». Son activité d'écrivaine est primordiale dans sa vie.

La relation de Christiane Rochefort à l'écriture mérite d'attirer notre attention : celle-ci est au centre de sa vie. Nous proposons un parcours autour de ces trois œuvres. Nous intégrerons également des entretiens auxquels Christiane Rochefort s'est prêtée. Notre recherche se déroulera en trois temps. Dans un premier temps, nous étudierons la manière dont Christiane Rochefort prétend choisir les contenus qu'elle traite : le sujet lui tombe sous la main et la surprend, ce qui peut induire un détournement des attentes génériques. Deuxièmement, nous observerons la distribution des rôles : elle entretient une relation particulière avec ses personnages, qui échappent parfois à son contrôle, et prévoit un jeu stimulant avec le futur lectorat. Troisièmement, nous nous attarderons sur sa poétique formelle, qui se caractérise par une écriture imprévisible. Nous verrons qu'elle cherche à inclure une collectivité et une intertextualité dans son écriture, tout en visant l'idéal d'un langage oralisé, fruit d'une « désécriture ». Enfin, une conclusion mettra en évidence les points forts de notre recherche. À travers ces points d'analyse, nous tenterons de montrer l'intérêt d'étudier encore Christiane Rochefort de nos jours. Des outils théoriques seront mobilisés tout au long de notre mémoire pour appuyer notre propos.

³⁰ Les informations viennent de l'avant-propos de N. Burgess et C. Viollet à Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 7-8.

³¹ Respectivement : *Journal intermittent occasionnel* ; *Journal intermittent baladeur, posthume ou à jeter* ; *Journal pré-posthume possible* ; *Journal brides à examiner* ; *Broutilles*. Il n'y a pas d'ordre chronologique.

³² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 271.

³³ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 163.

³⁴ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 21.

³⁵ C. Viollet, « Journaux de genèse », *Genesis*, n°32 (2011), p. 56.

Partie I : Le choix du contenu

« On ne sait jamais. Il faut être patient. La
vie réserve des surprises. Pardon. »
(*Une Rose pour Morrison* : 1048)

Introduction

Comme premier élément d'analyse, nous allons étudier la manière dont Christiane Rochefort prétend choisir les contenus qu'elle traite : cela permet d'observer la relation qu'elle entretient avec les modèles génériques mis en place. Nous allons voir que, bien souvent, le sujet d'écriture vient à la plume par surprise. L'auteure n'en dispose pas toujours librement. Le rapport qu'elle tisse alors avec les modèles peut être de l'ordre de la déviation : ne maîtrisant pas le flux scriptural, elle n'est pas en mesure de répondre aux attentes génériques. Essai, autobiographie ou journal, elle montre qu'elle n'a que faire de ces catégories et choisit alors, librement ou non, de les détourner.

I. La surprise du sujet

Dans un premier temps, nous allons observer comment Christiane Rochefort reçoit ses sujets d'écriture : elle construit une mythologie de la création qui place la surprise au centre. Elle met aussi en avant le caractère physique de l'écriture qui participe à la mise en scène en tant qu'artiste créateur.

1. L'imprévisibilité du thème

Christiane Rochefort a une approche singulière du sujet de l'écriture. Elle explique qu'elle ne choisit pas son sujet : c'est lui qui la choisit. L'écrivaine construit un discours qui la place dans un état de soumission. Elle l'explique lors d'un entretien avec Hélène Pedneault, intitulé « La vie d'abord », en avril 1985, concernant son livre *Quand tu vas chez les femmes* : « Je me suis réveillée un matin avec un ethnologue qui revenait d'Amazonie, en situation d'échec, et une fille rue Saint-Denis qui avait un fouet. Et ça a continué, à ma grande surprise. [...] Je n'ai pas choisi ce sujet, il m'a choisie³⁶. » L'écrivaine construit une mythologie de la création qui trouve son origine dans la surprise : le sujet du livre est venu à elle. Dans les trois livres de notre corpus, elle se met également en scène comme recevant le sujet par hasard.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, elle écrit : « Oui, on se surprend soi-même. Oui, on en sait plus en écrivant qu'en analysant³⁷. » Elle place effectivement la surprise au cœur de sa démarche d'écriture. La première version du roman *Printemps au parking* montrait une belle

³⁶ H. Pedneault, « La vie d'abord [entretien avec Christiane Rochefort] », *La vie en rose*, n°25 (avril 1985), p. 25.

³⁷ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 249.

amitié entre Thomas et Christophe. Puis, elle a pris conscience qu'ils étaient amoureux. Elle prétend même ne pas avoir choisi de prendre deux garçons, comme elle le dit dans un entretien avec Carrie Noland : « Et si vous me demandiez pourquoi j'ai choisi deux garçons, je ne pourrais pas vous répondre. C'est parce que j'utilise n'importe quel matériel que je rencontre³⁸. » Elle insiste sur cette conception : le sujet lui tombe dessus. Elle s'est retrouvée avec une histoire d'amour : « en voilà une qui à l'improviste me tombe du ciel³⁹ ». Cette réalité avait été invisible au premier abord : « Enfin j'avais un voile, qui avait toujours été là sauf que je ne l'avais pas vu, car il était caché : ce qui est assez tordu pour un voile ; caché sous un autre voile⁴⁰. » Elle montre qu'elle doit réécrire le livre en prenant en compte cette découverte imprévisible. De plus, ils se sont retrouvés au lit ensemble et l'auteure prétend avoir dû gérer cette action inattendue : « Ils étaient tombés dans les bras l'un de l'autre ! Je me suis dit : "Qu'est-ce que je fais ici ? Qu'est-ce qui va se passer ensuite ? Comment vais-je m'en sortir ? Dans quoi je suis en train de me mêler⁴¹ ?" » Elle a dû prendre acte de ce rapprochement et le retranscrire, même si elle ne voulait pas s'en mêler au départ. Elle explique également qu'elle n'a pas anticipé la mort de Julia, l'amie de Céline, dans *Les Stances à Sophie* : « Je jure sur ma main droite qu'en écrivant cette phrase je ne savais pas que Julia était morte⁴². » Cette mort est venue au fil de la plume. Elle construit donc un discours qui montre qu'elle se surprend elle-même lorsqu'elle écrit.

Dans *Ma vie*, elle explique qu'elle croyait que son deuxième roman aurait une autre fin : « Je me souviens quand j'ai commencé à écrire *Les Petits Enfants du siècle* qui ne s'appelait pas comme ça, ce que j'étais optimiste : je croyais que Josyane allait finir rue Blondel⁴³. » Elle ne pensait pas que Josyane allait rejoindre les rangs d'épouse et de mère aliénée par le système. Elle lui espérait une vie plus libre de fille de joie. L'écrivaine se représente comme étant soumise à sa plume : elle doit écrire cette autre fin plus négative à ses yeux, car c'est celle-ci qui lui est venue naturellement. Elle explique également avoir écrit un essai, *Les Enfants d'abord*, par surprise : « L'écriture c'est le plus court chemin, mais pour aller où, on n'en sait

³⁸ C. Noland, « Christiane Rochefort [interview] », dans A. Jardine et M. Menke (éd.), *Shifting scenes : Interviews on women, Writing, and politics in post-68 France*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 176. Nous traduisons, la citation originale est : « And if you asked me why I chose two boys, I couldn't answer you. It's because I use whatever material I come across. »

³⁹ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 281.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 283.

⁴¹ C. Noland, « art. cité », p. 176. Nous traduisons, la citation originale est : « They had fallen into each other's arms ! I said to myself : "What am I doing here ? What's going to happen next ? How am I going to get out of this ? What am I getting mixed up in ?" »

⁴² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 278.

⁴³ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 119.

rien. On tombe où on tombe⁴⁴. » En écrivant *Encore heureux qu'on va vers l'été*, elle s'est aperçue de l'oppression des enfants : « je collais en note, à côté, tout ce qui me venait sur la question, et qui n'était pas entré dans l'écriture⁴⁵ ». Elle a écrit un essai en regroupant certaines réflexions, alors que ce n'était pas prévu qu'elle s'intéresse à cette question ; elle est venue à elle de façon inattendue. L'écrivaine met donc bel et bien en avant une mythologie de la création faite de surprises.

Dans ces deux premiers livres, elle montre qu'elle ne peut pas choisir son sujet à l'avance. Elle raconte dans *C'est bizarre l'écriture* que, lorsque quelqu'un lui propose d'écrire sur un sujet précis, elle est interloquée : « C'est qu'en effet je suis affreusement choquée, et je ne vois pas comment diable faire, pour écrire sur quoi que ce soit⁴⁶. » Dans *Ma vie*, elle explique qu'on arrachait les herbes qu'elle semait devant sa porte. Elle voulait écrire à partir de cette situation : « J'ai essayé d'écrire cette histoire, intéressante vous en conviendrez. Mais ça venait pas⁴⁷. » Elle prétend qu'elle ne peut pas forcer l'écriture d'une histoire. Il y a une réserve à noter pour deux de ses romans : pour *Les Stances à Sophie*, elle savait qu'elle voulait écrire sur le mariage ; pour *La Porte du fond*, elle voulait mettre des mots sur l'inceste. Le sujet était alors déjà trouvé, mais pas la forme qu'il allait prendre : celle-ci doit advenir au fil de la plume.

Dans son *Journal*, elle montre qu'elle a conscience de ne pas maîtriser le flux de son écriture : « Semble que je sois un peu plus ou moins paumée. Je ne sais jamais entièrement ce que je fais, si ça peut me consoler⁴⁸. » Elle est guidée par l'imprévisibilité : elle insiste de nouveau sur ce discours. Elle ne maîtrise pas le genre de son futur livre : « Alors vais-je me lancer dans ce truc ? (Au revoir Andromède) Et pas dans un roman ? Regrets. Je voulais un roman⁴⁹ ». Ce sera le livre *Adieu Andromède*, une suite de textes semblables à des fragments. Elle prétend que ce contenu est venu à l'écriture par surprise : il n'aurait pas pu se développer sous la forme d'un roman. Par ailleurs, le contenu du *Journal* est fait lui aussi de surprises : l'auteure ne prévoit pas ce qu'elle compte écrire dedans. Catherine Viollet le dit en ces termes : « Un journal à l'exacte intersection de la vie et de l'écriture : écrit pour soi, libre de contraintes, ouvert à tous les sujets, tous les possibles⁵⁰. » Il est empreint de spontanéité et d'imprévisibilité.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 249.

⁴⁷ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 257.

⁴⁸ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 64.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 173.

⁵⁰ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », dans C. Meynard (éd.), *Les Journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 381.

Christiane Rochefort se montre donc dépendante du bon vouloir de son inspiration : le sujet lui tombe dessus. Cela participe à la mise en scène de soi comme artiste créateur : cette insistance sur la surprise du sujet contribue à la construction de sa posture d'écrivaine.

2. Une approche surréaliste

Un intertexte surréaliste se remarque dans les mots de Christiane Rochefort. *Le Grand Robert de la langue française* définit le surréalisme comme un « ensemble de procédés de création et d'expression utilisant toutes les forces psychiques (automatisme, rêve, inconscient...) libérées du contrôle de la raison et en lutte contre les valeurs reçues⁵¹ ». Ces trois forces psychiques sont évoquées par Christiane Rochefort et s'inscrivent dans la mythologie de la création qu'elle revendique. Son approche du sujet d'écriture entre en résonance avec l'écriture automatique et donc à ce que Breton préconisait dans le *Premier Manifeste du surréalisme* en 1924 :

Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. [...] Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser⁵².

Pour commencer un livre, Christiane Rochefort se place bien dans un état d'attente. Lors de l'entretien « La vie d'abord », elle répond ceci lorsque Hélène Pedneault lui demande quel sera son prochain livre : « Comment le saurais-je ? J'ai le nez en l'air, la main tendue, j'attends qu'il pleuve, mais en essayant de me mettre dans l'état⁵³. » Elle montre qu'elle attend patiemment le sujet venir, en ignorant ce qu'il sera. Elle met encore l'accent sur la surprise. Breton insiste sur ce point pour l'écriture automatique : impossible de savoir ce qui tombera sous la plume. Pour l'écrivaine, le réveil semble être le moment privilégié pour recevoir le sujet : « Il y a des textes de grâce qui me tombent dans la main, souvent le matin à l'heure où je m'éveille. Je mets quelque chose sur papier, et parfois je ne peux plus le changer⁵⁴. » Elle réaffirme qu'une phrase est venue toute seule, sans contrôle. Les trois livres du corpus mettent effectivement en avant ce discours.

⁵¹ « Surréalisme », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 1 mai 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

⁵² A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur [version epub], 1962, p. 63-64.

⁵³ H. Pedneault, « art. cité », p. 27.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 23.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, elle montre le caractère hasardeux de ce qu'elle écrit : « C'est hasardeux ce travail⁵⁵ ». Elle l'explicite à de nombreuses reprises : « Écrire c'est un mouvement pas du hachis – je le tape, et, enfin, je le lis⁵⁶. » L'absence de contrôle est soulignée, entrant directement en résonance avec l'écriture automatique. Elle ne sait d'où viennent ces idées : « sa première scène, tombée du toit telle quelle, et de provenance inconnue : le donné le cadeau ; la scène qui m'avait jetée sur le papier⁵⁷. » Elle prétend avoir écrit la scène d'ouverture du roman en ignorant sa provenance : cet accent sur la surprise du sujet montre qu'elle tente de convaincre le lectorat de la pertinence de sa démarche. Elle semble se positionner dans le même état que celui préconisé par Breton : « il faut au moins avoir les mains tendues quand ça tombe, le papier il faut qu'il soit là et moi assise devant avec un stylo sinon y a pas de miracle⁵⁸ ». Elle se présente comme attendant patiemment le sujet arriver, comme elle l'expliquait déjà dans l'entretien avec Hélène Pedneault. Elle prétend qu'une phrase se manifeste spontanément : « Une fois je disposais d'une phrase : “Je suis née des Allocations et d'un jour férié”, etc. J'en ai disposé pendant trois ans⁵⁹. » Cette première phrase du roman *Les Petits Enfants du siècle* a été en attente pendant trois ans. Le sujet de son livre se contenait dans cette seule phrase, comme l'explique Martine Sagaert : « lui vient une phrase, une de ces phrases-cocons, qui semblent contenir un livre⁶⁰ ». La suite est lancée.

Toutefois, elle se montre réticente vis-à-vis de l'écriture automatique : « Les tentatives de démantèlement du langage (telle l'écriture automatique) sont par essence liées à des positions politiques qui en sont la chair et le sang, et sans lesquelles elles ne seraient rien⁶¹. » Elle rejette le côté politique du surréalisme. De plus, elle s'occupe également à démanteler le langage⁶². Elle ne se positionne pas dans la ligne de conduite du surréalisme pour des raisons politiques, mais elle semble influencée par l'écriture automatique pour choisir son sujet d'écriture. Le discours qu'elle construit autour de la surprise du sujet va dans ce sens. D'ailleurs, le personnage de Renaud juge sévèrement cette pratique dans *Le Repos du guerrier* : « L'automatisme en soi, c'est de la blague. C'est le contenu qui a fait le surréalisme. Voyez : maintenant qu'il n'y a plus de position politique officielle parmi les artistes, autrement dit qu'ils sont tous officieusement des bourgeois, l'automatisme, c'est du vent⁶³. » Il critique également

⁵⁵ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 262.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 252.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 268-269.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁰ M. Sagaert, « Préface » à Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 47.

⁶¹ *Ibid.*, p. 313.

⁶² Nous l'étudierons dans la troisième partie.

⁶³ Ch. Rochefort, « Le Repos du guerrier », dans *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 287.

le côté politique du surréalisme et blâme l'automatisme. Ainsi, Christiane Rochefort n'en fait pas l'éloge dans son premier roman.

Cette surprise du sujet est aussi évoquée dans *Ma vie*. Elle revient sur sa démarche d'écriture dans une partie intitulée « Ma méthode » : « N'importe quoi. La première phrase qui me tombe sous la main. [...] Là, je pars dans l'enchaînement des mots⁶⁴. » Elle précise : « Évidemment que c'est aléatoire. Ma méthode⁶⁵. » Elle réaffirme le caractère hasardeux de sa méthode pour trouver un sujet. Cette insistance est marquante et construit bien sa posture d'écrivaine « soumise » par les mots. C'est ainsi qu'elle en est venue à écrire sur la substitution d'enfants à la maternité dans *Les Petits Enfants du siècle* : « Eh ben, c'est-à-dire enfin – écoutez, c'est pas un problème qui me préoccupe personnellement. [...] Il est tombé par le processus d'écriture si vous voyez ce que je veux dire⁶⁶. » Elle prétend et veut persuader que ce n'était pas prévu, elle a été amenée à traiter du sujet en suivant sa plume. Elle confesse également s'être livrée à l'exercice de l'écriture automatique :

je me consolais avec l'écriture automatique, en écoutant Dylan et en inventant des mots. Et qu'est-ce qui se passe ? Voilà Norman Morrison qui se fait brûler devant le Pentagone, la guerre qui fait rage au Vietnam entre les mangoustes et les serpents najas, de Gaulle qui fait un discours dans le poste, ils viennent jusque dans mes bras, s'infiltrant dans mes phrases et en font autre chose⁶⁷.

Christiane Rochefort a trouvé le sujet de son roman *Une Rose pour Morrison* en se prêtant à l'écriture automatique. C'est la première fois qu'elle énonce clairement cette affinité : des événements non choisis se sont glissés dans le livre au cours du processus d'écriture ; elle a été influencée inconsciemment par ce qu'elle entendait à la radio. Le résultat a donné un roman dystopique. Elle évoque d'ailleurs que : « Mon rêve littéraire c'est la dérive totale⁶⁸. » Elle rêverait de se laisser complètement porter par les mots, car pour elle, la dérive « n'est pas en soi l'anti-créeation⁶⁹. » De plus, pour Catherine Viollet, la construction de *Ma vie* s'apparente à un jeu surréaliste : « D'autres fragments sont proches de l'écriture automatique chère aux écrivains surréalistes, ou d'inspiration plus ou moins oulipienne, comme certains jeux, “proverbes”, listes de mots régis par une imagination débridée et fantasque, et un goût toujours vif de la dérision⁷⁰. » Le jeu, le décalage ou encore la moquerie sont au cœur de cette

⁶⁴ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 268.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 268.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 269.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 111.

autobiographie et peuvent être d'inspiration surréaliste. Comme dans *C'est bizarre l'écriture* pour *Les Petits Enfants du siècle*, une phrase lui vient naturellement : « Une fois ma phrase c'était : "Dans le milieu du chemin de la vie..." avouez que c'est marrant. Après il est venu tout autre chose et j'en suis à la page 100⁷¹. » Le début de ce roman, qui donnera le livre *Quand tu vas chez les femmes*, sera légèrement modifié : « Aux deux tiers du chemin de la vie⁷² ». Elle témoigne encore du caractère imprévisible de cette première phrase qui lui donne l'impulsion d'écrire tout un roman à partir d'elle. Cette mythologie de la création qui trouve sa source dans le hasard est constamment affirmée. De cette manière, elle tente de persuader le lecteur de la légitimité de cette approche.

Dans son *Journal*, Christiane Rochefort montre qu'elle se heurte à un problème méthodologique. Pour son roman *La Porte du fond*, elle veut traiter de l'inceste : elle a déjà son sujet. Sa démarche est alors défaillante : « Il n'y a plus le temps d'attendre la main tendue que ça veuille bien tomber⁷³ ». Elle voulait reproduire sa méthode, mais elle s'est retrouvée dans une impasse. Elle l'a surmontée en écrivant depuis « sa rage éveillée⁷⁴ », qui l'a animée pour commencer ce livre difficile. Néanmoins, elle a tout de même opté pour sa méthode hasardeuse afin de trouver les premières phrases de son roman, bien qu'elle connaisse le sujet à l'avance : « les résultats me sont tombés dans la main, et sous forme d'écriture, et de la bonne⁷⁵. » Il fallait trouver la forme juste pour parler de ce sujet tabou. Elle relate bien le non-contrôle de ces phrases qui « tombent » dans sa main, sans maîtrise : ce discours de la création faite de hasard est maintenu. Quant à *Adieu Andromède*, elle s'est placée dans cet état d'attente, qui rappelle les dires de Breton : « Je suis là, les deux mains tendues, et j'attends. Est-ce que Dieu (qui peut tout) pourrait m'envoyer un petit quelque chose ? Pour démarrer, le reste je m'en charge⁷⁶. » Ce livre est l'un de ses derniers : jusqu'au bout de sa vie, elle affirme cette méthode hasardeuse. À la toute fin de son *Journal*, elle insiste de nouveau sur ce processus d'écriture : « Il faut faire une percée » et après celle-ci, il suffit de « Laisser mariner⁷⁷. » Une première phrase trouvée permet de se lancer sur la voie d'un livre. L'influence de l'écriture automatique a été une clé de voute pour appréhender le sujet de ses livres, participant à la représentation de soi comme artiste créateur. Elle insiste aussi dans son *Journal* sur la nécessité du rêve : « Et dormir ? Si je

⁷¹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 268.

⁷² Ch. Rochefort, « Quand tu vas chez les femmes », dans *Œuvre romanesque*, op. cit. p. 2836.

⁷³ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 46.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 220.

ne dors pas, quand je rêverai ? Et d'où alors tomberont ces phrases bizarres et chargées de je ne sais pas quoi, qui m'entraînent vers je ne sais pas où⁷⁸ ? » Breton montrait que le surréalisme reposait sur « la toute-puissance du rêve⁷⁹ » : Christiane Rochefort souligne à son tour l'importance du rêve pour faire advenir ces phrases qui sont des débuts de livre. Elle rejoint alors le chef de file du mouvement surréaliste quant à la puissance onirique.

Néanmoins, le rapport de Christiane Rochefort à l'inconscient est ambivalent. Celui-ci a une place de choix dans le surréalisme qui en appelle « aux puissances de la vie inconsciente⁸⁰ ». Les surréalistes ont célébré les découvertes de Freud, notamment celles sur l'inconscient : « c'est en effet sur la conception freudienne de l'inconscient comme lieu d'activité psychique à part entière non contrôlé par la raison que se fondent la plupart des explorations surréalistes⁸¹ ». Christiane Rochefort énonce sa croyance dans l'existence de l'inconscient dans *Ma vie* : « Mon inconscient doit le savoir, lui⁸². » Ce qu'elle ignore peut s'y trouver. Elle dit également : « C'est l'inconscient qui écrit, il faut lui donner à manger⁸³. » Les sujets de ses romans viennent alors de l'inconscient ; le nourrir permet de faire advenir des idées. Dans *C'est bizarre l'écriture*, elle n'hésite pas non plus à employer ce terme : « il y aurait entre mon inconscient (!) et mon écriture [...] un trafic compliqué⁸⁴ ». Cela suppose alors qu'elle croit bien en son existence. De plus, ce terme, avec ses variantes génériques et numérales, se retrouve trente-et-une fois dans tous ses romans. L'inconscient a sa place dans le processus créateur.

Pourtant, lorsque Hélène Pedneault lui demande : « Dirais-tu que ça vient directement de l'inconscient ? », elle répond : « Moi, je mêle inconscient et subconscient. Je ne crois pas à l'inconscient. Je crois que tout est emmagasiné dans le cerveau, et qu'il se passe alors un trafic de synthèses, non contrôlé par le discours, par le mental⁸⁵. » Elle affirme ne pas croire à l'inconscient, ce qui est contradictoire avec ses dires dans *Ma vie* et dans *C'est bizarre l'écriture*. Elle préfère croire au « pouvoir du cerveau ». Christiane Rochefort montre une nouvelle fois qu'elle ne campe pas sur une position : il est possible qu'elle ait de la réticence à

⁷⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁹ A. Breton, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁰ F. Alquié et P. Dubrunquez, « Surréalisme – Histoire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 mai 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedia/surrealisme-histoire/>].

⁸¹ P. Aron et J.-P. Bertrand, *Les 100 Mots du surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2014, p. 62.

⁸² Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur, op. cit.*, p. 268.

⁸³ *Ibid.*, p. 163.

⁸⁴ Ch. Rochefort, *Printemps au parking suivi de C'est bizarre l'écriture, op. cit.*, p. 284.

⁸⁵ H. Pedneault, « art. cité », p. 23.

ce moment-là à affirmer l'existence de l'inconscient, ce qui la rapprocherait alors de la pensée freudienne. En effet, l'entretien se déroule en 1985 : durant cette même année, elle fait la lecture du livre *Le Réel escamoté* de Jeffrey Moussaieff Masson, s'indignant contre Freud qui notait une participation du mineur dans la relation incestueuse⁸⁶. Christiane Rochefort est en accord avec cette indignation, son roman *La Porte du fond* découle de celle-ci. Il est possible qu'elle refuse d'admettre sa croyance dans l'inconscient en 1985, étant donné qu'elle s'oppose de plus en plus à Freud. Elle a d'ailleurs dit que la théorie freudienne de l'Œdipe était « un artifice, ne tenant pas debout, tordu, et nocif⁸⁷ ». Dans *Ma vie* et dans *C'est bizarre l'écriture*, elle devait évoquer l'inconscient depuis un intertexte surréaliste, mais elle s'en éloigne à cause de son dédain pour Freud. En tout cas, elle insiste sur l'idée que le sujet de ses livres découle d'une part d'elle-même qu'elle ne maîtrise pas. Elle se met donc en scène comme une écrivaine qui ne contrôle pas ses idées.

Christiane Rochefort reconnaît avoir été influencée par le surréalisme : « Je crois que c'est du surréalisme, sauf que ce n'est pas un surréalisme du complet hasard. C'est un hasard qui a un sens, c'est un vrai message que je ne sais pas déchiffrer⁸⁸. » Elle n'aime pas être assimilée à une mouvance spécifique, elle refuse d'appartenir à une école : dès lors, elle reconnaît cette influence en nuancant le propos. Ce qui lui vient a une signification, bien qu'elle ne la perçoive pas tout de suite. En tout cas, son approche du sujet d'écriture tient du hasard, c'est bien cette mythologie de la création qu'elle met en place. Elle déplore le manque de contenu de l'écriture automatique : « Mais j'ai vite été atterrée par l'absence de contenu de mon écriture automatique, et j'ai cessé cet exercice⁸⁹. » Cette pratique ne permet pas d'obtenir un livre complet, mais elle lui donne l'impulsion de se lancer. Elle dit d'ailleurs dans *C'est bizarre l'écriture* ceci : « J'ai d'autres phrases qui attendent, avec des airs de contenir des livres. Certaines meurent. D'autres tiennent et attendent patiemment⁹⁰ ». La même idée est évoquée dans *Ma vie* : « De temps en temps, je me souviens des neuf débuts de roman qui sont sur mon étagère⁹¹. » Ces phrases venues spontanément ne donneront pas toutes un livre. Christiane

⁸⁶ Cette information, quant à la date de la découverte de Jeffrey Moussaieff Masson, est donnée dans l'avant-propos de N. Burgess et C. Viollet à Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 12.

⁸⁷ Rapporté par M. Sagaert, « Christiane Rochefort : ouverture d'un chantier générique », dans M. Sagaert (éd.), *Manuscrits littéraires du XXe siècle : conservation, valorisation, interprétation, édition* [actes de colloque : Bordeaux, L'IUT Michel de Montaigne de Bordeaux, 8 avril 2004], Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, p. 89.

⁸⁸ H. Pedneault, « art. cité », p. 23.

⁸⁹ D. Bourdet, « Christiane Rochefort [entretien] », dans *Visages d'aujourd'hui*, Paris, Plon, 1960, p. 37.

⁹⁰ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 257.

⁹¹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 121.

Rocheftort a été en admiration avec le mouvement surréaliste : « Les surréalistes m'ont atteinte⁹² », dit-elle dans un entretien. Cette appréciation est soulignée dans *Ma vie* : « Des qui savaient s'amuser tiens, c'est les surréalistes⁹³. » Elle connaît même presque par cœur une phrase à leur sujet : « Je me souviens de mémoire : les surréalistes, réunis le ... 1925, déclarent à l'unanimité qu'ils sont tous dans un certain état de fureur⁹⁴. » Cela témoigne de son intérêt pour ce mouvement. Néanmoins, elle a mis un terme à sa sympathie pour les surréalistes à cause de leur misogynie : « ils détestent les femmes d'une manière si sophistiquée⁹⁵ ». Elle juge fermement l'occultation des femmes surréalistes : selon elle, les hommes surréalistes volaient leur énergie, leurs idées et leurs œuvres. En tant que féministe, elle ne peut continuer à mettre ce mouvement sur un piédestal : leur esthétique dévalorisait bien trop souvent la femme.

3. Une pratique physique

Christiane Rocheftort prétend écrire la première phrase de ses livres sans rien contrôler : elle se met en scène comme artiste créateur se laissant guider par les mots, d'où la connivence avec l'écriture automatique. Toutefois, elle ne donne pas à voir « le fonctionnement réel de la pensée⁹⁶ ». Ce n'est pas son objectif, ce qui l'écarte de l'influence surréaliste. Dans *C'est bizarre l'écriture*, elle montre qu'elle se laisse guider par sa plume et suit son intuition – « Un roman est une démarche intuitive⁹⁷ » –, mais elle explique d'emblée que cette démarche est ancrée dans l'action : « C'est un peu plus vivant que ça, un peu plus dans le mouvement de la vie et moins dans celui de la pensée toute pure⁹⁸ ». Un livre ne naît pas « d'une sorte d'écriture-en-soi qui serait sur rien⁹⁹ », d'une posture autocentrée sur ses propres pensées, mais il est alimenté par la vie extérieure. Elle l'affirme lors de l'entretien avec Carrie Noland : « Je suis comme une éponge qui absorbe tout ce qui se passe autour de moi, donc je dois faire face à tout ce qui se passe dans le siècle où je suis¹⁰⁰. » Christiane Rocheftort se dit ancrée dans le monde ambiant lorsqu'elle écrit. Elle est surprise par les sujets d'écriture, mais ils ont un lien avec l'actualité : les oppressions du monde l'animent. Elle en vient alors à dire, toujours dans *C'est*

⁹² M. Hirsch, M. J. Green et A. L. Higgins, « An Interview with Christiane Rocheftort », *L'Esprit Créateur*, vol. XIX, n°2 (été 1979), p. 109. Nous traduisons, la citation originale est : « the surrealists got to me ».

⁹³ Ch. Rocheftort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 144.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁹⁵ M. Hirsch, M. J. Green et A. L. Higgins, « art. cité », p. 109. Nous traduisons, la citation originale est : « they hate women in such a sophisticated way. »

⁹⁶ A. Breton, op. cit., p. 55.

⁹⁷ Ch. Rocheftort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 258.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ C. Noland, « art. cité », p. 175. Nous traduisons, la citation originale est : « I'm like a sponge that soaks up whatever's going on around me, so I have to deal with whatever goes on in the century I'm in. »

bizarre l'écriture, qu'écrire ne rime pas avec penser : « Car l'écriture n'est pas de la pensée. C'est de l'acte à cent pour cent. L'écriture se place où la pensée est absente, ça oui¹⁰¹. » Elle ne tente pas de faire figurer l'acte de penser, mais d'exploiter cette énergie de l'écriture.

Elle montre que l'écriture est un travail physique. Pour saisir des phrases surprenantes, elle doit « courir » après celles-ci afin de ne pas les perdre en cours de route. Elle explique dans *C'est bizarre l'écriture* cette fouille :

la scène qui m'avait jetée sur le papier, à la recherche de la suite. C'est une espèce de fouille dans le noir : pas inventer, fouir. Qu'est-ce qu'il peut y avoir derrière cette scène – manifestation subite et constituée de quoi ? Il y a quelque chose puisqu'elle tient. Elle tenait¹⁰².

Avant tout, il faut souligner le parler oral, sans ornement, de Christiane Rochefort : dans chaque extrait présenté, elle met en avant un langage fait d'oralité. Nous l'étudierons précisément dans le deuxième chapitre de notre troisième partie : des extraits précis seront analysés. Pour l'instant, nous pouvons observer que cette scène, écrite par surprise, doit être décortiquée pour donner un livre. L'écrivaine doit s'atteler à un travail physique pour saisir la suite de cette scène :

Car on court, après un gibier qu'on ignore, d'ailleurs on n'y voit rien, et quand on le lève il faut pas le loupier, il faut le capturer en vitesse car l'animal est très vif, il cavale dans les relais et sait se planquer dans les replis du cerveau. La concentration consiste à ne pas lâcher la piste, à le coincer, et naturellement, ramenez-le vivant. La chasse est d'autant plus ardue que le gibier peut être absolument n'importe quoi, un escargot, une phrase idiote, un caillou bleu, un léviathan, on ne sait pas ce qui sera le bon, il faut tout prendre on fera le tri après. [...] On peut aussi tomber sur des leurres, se laisser entraîner et vous voilà perdu dans la grande forêt. [...] La course est parfois crevante. Je transpire, je m'essouffle, parfois je ahane [...]. C'est un exercice physique l'écriture¹⁰³.

Le processus d'écriture est comparé à une partie de chasse : il demande la même énergie et concentration. L'écrivaine construit un discours qui met en avant le caractère physique de l'écriture : il faut courir après cette scène surprenante pour trouver la suite. Elle doit écrire sans s'arrêter pour la saisir. Cet élément qui déclenche l'intérêt est imprévisible : il peut être de tout type. Il est d'ailleurs possible de se méprendre et de s'illusionner, il faudra alors repartir au point de départ de la course. Toute idée doit être prise et l'écrivaine pèsera sa pertinence par la suite. En tout cas, Christiane Rochefort montre qu'il s'agit d'un exercice qui demande une certaine vivacité, car il est épuisant. D'ailleurs, le spectacle *C'est bizarre l'écriture*, au théâtre

¹⁰¹ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 261.

¹⁰² *Ibid.*, p. 254.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 254-255.

Les Déchargeurs à Paris, avec Awena Burgess et Orit Mizrahi, a tenté de montrer cette physique de l'écriture chez Christiane Rochefort. Elles ont mis en place toute une gestuelle pour retracer cette course-poursuite après les mots. Le dossier du spectacle indique cette composante :

Par des allers-retours entre ses nombreux textes sur l'écriture et des extraits de ses romans et proses poétiques, les deux interprètes traversent en poésie et en mouvement la parole libre d'une écrivaine côtoyée tout au long de leur enfance. Nous prouvant que l'écriture est bien un exercice physique¹⁰⁴.

Les deux femmes ont montré toute l'énergie que l'écrivaine déploie dans son écriture en rendant le spectacle vivant. Elles ont voulu attirer l'attention sur cet aspect de l'écriture rochefortienne, qui est central. Christiane Rochefort construit cette représentation d'une écriture relevant de l'action ; saisir une phrase et la tendre permet de faire advenir la suite : « je me suis mise à tirer sur la phrase et la suite est venue¹⁰⁵ », tout en étant prudente afin de ne pas casser ce fil fragile.

Cette écriture de l'action est aussi mise en avant dans *Ma vie* : « C'est que j'entretiens moi-même ma force de travail et c'est pas rien, ça n'a pas l'air mais ça investit une sacrée énergie physique ce boulot-là¹⁰⁶. » Il faut de l'énergie pour écrire et cela demande alors toute son attention : « Si je ne laisse pas tout tomber c'est ce tout qui finit par m'avoir et je perds le livre en route, écrire c'est obsessionnel, c'est pourquoi quand on s'est mis dans un truc pareil il faut avoir deux vies, simultanées si possible¹⁰⁷. » L'écriture devient une obsession, il ne faut surtout pas perdre le livre en cours et rester sur sa lancée. Elle déplore également les possibles leurres : « bref j'en avais raté un. Il était pourtant parti en flèche, sur n'importe quoi, avec une charge énorme. Et tout d'un coup, bloqué¹⁰⁸. » Elle peut rater un livre : elle se retrouve coincée et échoue alors dans sa course-poursuite après les mots. Parfois, celle-ci ne mène donc à rien.

Cette concentration est également mise en avant dans son *Journal* où elle explique ce même acharnement à saisir les phrases :

Avant un début me tombait dans la main : compact, contenant rythme et climat, et ton. Après il fallait pas lâcher la piste – m'y mettre sur le champ et pas lâcher. [...] M'obstiner – etc. continuer durement. [...] Arriver au moment où je m'amuse – et si dieu veut, où je me défonce – à moins

¹⁰⁴ *C'est bizarre l'écriture, d'après l'œuvre de Christiane Rochefort* [dossier du spectacle], adaptation et jeu par A. Burgess et O. Mizrahi, saison 2020 au théâtre *Les Déchargeurs* à Paris, p. 2 [URL : https://www.lesdechargeurs.fr/sites/default/files/fiches/spectacles/dossier/dossier_dech1920_ecriture.pdf].

¹⁰⁵ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 256.

¹⁰⁶ Ch. Rochefort, *Ma vie* revue et corrigée par l'auteur, op. cit., p. 169.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 269.

que ça casse vraiment en route mais si je me suis vraiment attelée alors c'est qu'on n'y peut rien¹⁰⁹.

Elle ne doit pas laisser tomber ces premiers mots venus par surprise, mais les poursuivre jusqu'à atteindre le reste de la phrase, même si l'échec est possible. Elle continue à mettre en avant cette représentation d'elle-même courant après les mots : elle insiste sur ce point pour convaincre le lecteur du bienfondé de sa démarche. Ce travail physique devient de plus en plus difficile à supporter pour l'écrivaine au fur et à mesure que ses problèmes de dos la gagnent. Elle doit alors organiser son temps afin de disposer d'une énergie suffisante pour pouvoir écrire. Selon elle, cela relève du « médico-littéraire » : il faut « structurer le temps au bénéfice de l'écriture et non des autres choses en me levant, je suis en parfaite forme¹¹⁰. » Cette activité puise dans toute son énergie, mais elle est la plus importante de sa vie, « c'est un foutu sacrifice nécessaire¹¹¹. » Ses dernières forces sont donc utilisées au profit de l'écriture.

Lors d'un entretien avec Jean-Louis de Rambures en 1978, elle insiste sur le caractère physique de l'écriture en faisant des comparaisons : « Pour moi l'écriture c'est quelque chose de physique, je dirais même un processus biologique comme manger ou faire l'amour. Quand j'écris, il m'arrive de prendre des suées ou de m'essouffler¹¹². » Elle n'hésite pas à recourir à des métaphores charnelles pour parler de l'acte d'écriture. Par exemple, dans *C'est bizarre l'écriture*, elle recourt à la même analogie : « On sait, je sais, je crois que la seule relation vraie à la littérature et d'en faire et d'en lire, deux façons équivalentes de faire l'amour avec, et tout le reste est, excusez-moi je dois aller au bout de mon analogie, masturbation, d'ailleurs c'est on ne peut plus exact¹¹³. » Elle se sert de son rapport au corps pour parler de l'écriture. Il est difficile de ne pas faire entrer ce passage en résonance avec le concept d'écriture féminine décrit dans *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous. Celle-ci montre que l'une des caractéristiques de ce type d'écriture est qu'elle présente une revalorisation du corps, duquel les femmes avaient été détournées. Celui-ci doit se manifester dans l'écriture : « Écris-toi : il faut que ton corps se fasse entendre¹¹⁴. » Ici, Christiane Rochefort n'hésite pas à opter pour des analogies charnelles. Toutefois, ce n'est pas tellement son corps féminin qu'elle met en avant, mais le corps en général : elle se sert de lui pour faire comprendre le processus rédactionnel. Le concept

¹⁰⁹ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 44. Les soulignements sont dans le texte original.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² J.-L. de Rambures, « Christiane Rochefort : Du happening en chambre [entretien] », dans *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 138.

¹¹³ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 241.

¹¹⁴ H. Cixous, « Le rire de la Méduse », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 45.

d'écriture féminine n'est pas au point pour cerner toutes les spécificités de chaque écrivaine. C'est la conclusion que tire Merete Stistrup Jensen : il y a « une grande diversité esthétique et thématique qui va à l'encontre de l'idée même d'une écriture féminine¹¹⁵. » Nous connaissons les réticences de Christiane Rochefort vis-à-vis de l'écriture dite féminine, exprimées, par exemple, dans l'entretien avec Carrie Noland : « On a écrit beaucoup de choses stupides sur "l'écriture en tant que femme", surtout en référence à la biologie¹¹⁶. » L'écrivaine ne supporte pas l'étiquette d'écriture féminine, elle n'adhère donc pas du tout à la théorie d'Hélène Cixous. Elle refuse d'être mise dans une case ou de reconnaître un mot d'ordre, comme elle refusait de reconnaître l'influence du surréalisme sur son écriture. Elle se met en scène comme une écrivaine à part, inclassable et refusant toute catégorisation. Il est cependant intéressant de remarquer qu'elle met en avant son corps en deux temps. Premièrement, elle a montré que l'écriture est un travail physique : elle nécessite une force corporelle conséquente afin de pouvoir courir après les mots. Deuxièmement, elle a recours à des métaphores charnelles pour parler de l'acte d'écriture. Le corps est inscrit dans sa démarche pour réussir à produire un livre : il peut être vu comme le support de l'écriture.

II. Le détournement des attentes génériques

Il est intéressant à présent d'observer le rapport qu'entretiennent les trois livres de notre corpus avec les modèles génériques. Nous allons voir que Christiane Rochefort tente de se conformer à eux, pour pouvoir mieux les détourner. En se laissant guider par son inspiration, elle ne peut pas être en mesure de suivre les attentes génériques et une certaine ambiguïté à cet égard peut se remarquer.

1. Une conformité apparente aux genres littéraires

Tout d'abord, nous allons voir en quoi les trois livres de notre corpus se conforment aux genres dans lesquels ils s'inscrivent : essai, autobiographie et journal. Ils montrent une adhésion apparente aux canons littéraires.

¹¹⁵ M. Stistrup Jensen, « La notion de nature dans les théories de l' "écriture féminine" » [en ligne], *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, vol. XI, n°1 (2000), p. 10, consulté le 22 mai 2020 [DOI : 10.4000/clio.218].

¹¹⁶ C. Noland, « art. cité », p. 174. Nous traduisons, la citation originale est : « A lot of stupid things have been written about "writing as a woman," especially in reference to biology. »

C'est bizarre l'écriture se présente comme une réflexion sur l'écriture, une remarquable « tentative d'auto-étude génétique¹¹⁷ ». Ce livre s'apparente à un essai : Catherine Viollet signale qu'il s'agit du titre que « porte la chemise abritant la deuxième dactylographie¹¹⁸ ». Les *Essais* de Montaigne peuvent être considérés comme « le texte-souche qui marque la naissance d'un genre¹¹⁹ ». Toutefois, c'est un genre compliqué à définir, comme l'indiquent Pierre Glaudes et Jean-François Louette : « le mot d'essai s'applique à ce que l'on ne sait guère nommer : il est étiquette plus que concept, et sert plus souvent de fourre-tout que d'instrument de précision¹²⁰. » Il semble n'avoir aucune frontière. Pour Patrick Née, sa justification générique est même toujours en train de se faire¹²¹. Pierre Glaudes et Jean-François Louette ont néanmoins essayé de saisir les particularités de ce genre complexe et nous utiliserons leurs observations pour appréhender le livre de Christiane Rochefort. Celle-ci le commence en indiquant le « pacte » qui dévoile l'ambition d'un essai : « raconter l'histoire de l'écriture des livres¹²² ». Elle rencontre une nécessité intérieure d'écrire un tel livre lorsqu'elle compulse ses notes : « Un matériel doit être délivré¹²³. » Elle a conscience qu'un mystère plane autour de la création littéraire : « Au fond, on connaît peu ce qui se trame entre un écrivain et son papier¹²⁴ ». Elle veut répondre de cette curiosité. D'ailleurs, pour Pierre Glaudes, l'essai « remplit une fonction d'éveil, en se saisissant de questions qui émergent dans le champ social ou en les traitant d'une manière inédite¹²⁵ ». L'écrivaine veut s'attarder sur cette question peu traitée selon elle pour livrer « la vérité de quand on écrit¹²⁶ ». « La recherche de la vérité¹²⁷ » est une composante de l'essai pour Pierre Glaudes. Christiane Rochefort précise sa motivation, elle dit : « Le devoir d'information et peut-être qui sait de démystification, fit taire le scrupule et la gêne que j'avais, par une disposition de ma nature, à parler d'un livre par moi et dont je ne sais pas ce qu'il vaut¹²⁸ ». Elle veut faire preuve d'humilité et justifie sa démarche par ce devoir d'utilité.

¹¹⁷ C. Viollet, « Journaux de genèse », « art. cité », p. 52.

¹¹⁸ C. Viollet, « Christiane Rochefort, genèse de *Journal de printemps* », dans C. Viollet et M.-F. Lemonnier-Delpy (dir.), *Métamorphoses du Journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006, p. 186.

¹¹⁹ P. Glaudes, « Introduction », dans P. Glaudes (dir.), *L'Essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 2.

¹²⁰ P. Glaudes et J.-F. Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1999, p. 3.

¹²¹ P. Née, « Sur la notion de quatrième genre », dans P. Née (dir.), *Le Quatrième Genre : l'essai* [actes de colloque : Poitiers, Université de Poitiers, 12, 13 et 14 novembre 2015], Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2018, p. 17.

¹²² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 238.

¹²³ *Ibid.*, p. 239.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹²⁵ P. Glaudes, « Essai, chronique, nouveauté », dans P. Née (dir.), *Le Quatrième Genre : l'essai*, op. cit., p. 241.

¹²⁶ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 246.

¹²⁷ P. Glaudes, « Introduction », dans P. Glaudes (dir.), op. cit., p. 22.

¹²⁸ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 240.

Elle montre déjà le doute qui plane autour de cet acte : elle n'est pas persuadée de la qualité de son roman initial. Elle précise également qu'elle n'est pas certaine de sortir grandie de cet exercice. Pierre Glaudes dit que : « s'il énonce des vérités, s'il affiche des convictions, l'essai compose avec le doute¹²⁹. » Le doute est présent chez Christiane Rochefort dès le début de son livre et est à l'œuvre jusqu'à la fin, où elle le juge raté, comme le montrent les notes qu'elle tient à cette période : « Ça n'apprend rien. J'ai pas fourni les pièces à l'appui¹³⁰. » Elle en ressort déçue.

Elle livre tout de même certains de « ses secrets de fabrication ». Par exemple, elle place un point d'honneur à la relecture : il faut « être son propre juge¹³¹ ». Si à la suite de l'auto-jugement le livre est déclaré insuffisant, il faut le recommencer, de même que si l'ennui est présent au moment de la rédaction. L'écrivaine se met en scène pour « dire la vérité », tout le livre ne comprend que des considérations personnelles. Pierre Glaudes et Jean-François Louette écrivent à ce sujet que : « le moi de l'énonciateur est sans cesse présent¹³² ». Christiane Rochefort se dit qu'elle n'est pas « un écrivain sérieux¹³³ », car elle prend peu de notes avant d'écrire, préférant être guidée par sa plume. Elle est sa propre juge et se demande d'ailleurs si elle est digne d'exercer cette activité. Elle choisit d'expliquer principalement l'écriture de l'instant passionnel entre les deux protagonistes, Christophe et Thomas, dans *Printemps au parking*. Elle livre l'évolution de leur relation au cours de trois chapitres distincts. Elle a d'abord jeté sur le papier l'histoire d'un garçon, Christophe, qui quitte le domicile familial et qui lie une amitié avec Thomas (« Première version »). Ensuite, elle décide de corriger les « défauts honteux¹³⁴ » de cette histoire qu'elle avait mise sur le côté. Au cours de cette correction, elle se rend compte qu'il s'agit d'une histoire d'amour (« Deuxième round »). Elle retouche encore une fois son roman parce qu'elle n'en était pas convaincue (« Et maintenant, si on travaillait un peu sérieusement ? »). Elle se montre toujours insatisfaite du final de *Printemps au parking*, terminant l'essai en marquant sa déception. Sa réflexion est en perpétuel remaniement. Pierre Glaudes et Jean-François Louette indiquent que « la structure générale du discours est hasardeuse et révèle une pensée en train de se faire, *work in progress*¹³⁵ ». Christiane Rochefort trace bien cette pensée qui se construit autour de l'écriture de la passion. Les titres donnent une

¹²⁹ P. Glaudes, « Introduction », dans P. Glaudes (dir.), *op. cit.*, p. 21.

¹³⁰ Notes inédites rapportées par C. Viollet, « Christiane Rochefort, genèse de *Journal de printemps* », « art. cité », p. 186.

¹³¹ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 252.

¹³² P. Glaudes et J.-F. Louette, *op. cit.*, p. 163.

¹³³ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 260.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 267.

¹³⁵ P. Glaudes et J.-F. Louette, *op. cit.*, p. 163.

apparente continuité dans la progression, mais en réalité, l'écrivaine livre surtout plusieurs réflexions éparses en indiquant un petit titre devant chaque paragraphe. Elle opte alors pour le fragmentaire et Pierre Glaudes et Jean-François Louette soulignent en effet que, bien souvent, « ses développements sont fragmentaires, discontinus, rhapsodiques¹³⁶ ». Les différents fragments composent donc *C'est bizarre l'écriture*. Ce livre s'inscrit en apparence dans le genre « protéiforme¹³⁷ » de l'essai parce qu'il entre bien en résonance avec certaines observations faites par Pierre Glaudes et Jean-François Louette.

Ma vie se présente, en apparence, comme une autobiographie. Les recherches de Philippe Lejeune vont être utiles pour étudier ce livre. Ce chercheur est considéré comme le pionnier dans l'étude de l'autobiographie : il l'a imposée comme un genre à part entière. Dans *Le Pacte autobiographique*, il affirme ceci : « Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant au dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture¹³⁸. » Christiane Rochefort parle bien d'elle-même dans le texte et il est signé de sa main. Son nom y est également répété plusieurs fois. Philippe Lejeune définit plus précisément la notion de « pacte autobiographique », qui est la « section initiale du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur¹³⁹. » Dans *Ma vie*, Christiane Rochefort exprime ses intentions. Ses premiers mots, dans la section « Avertissement », montrent ce contrat : « M'étant mise dans le cas de causer de ma vie, j'ai pour premier devoir de raconter comment j'en suis arrivée là. Après tout, le sujet implique qu'on dise tout¹⁴⁰. » Elle veut se montrer honnête en expliquant les raisons de sa démarche. Tout d'abord, elle rappelle qu'il s'agit d'une œuvre de commande et qu'elle est peu intéressée à l'origine par l'idée de raconter sa vie. Ensuite, la deuxième raison de ce livre est « la curiosité de la recherche », « le goût de l'expérimentation¹⁴¹ » surtout concernant le langage. Enfin, elle a accepté, car c'était payé. La suite du pacte autobiographique continue dans la section « point d'ordre », où elle explique que « Les questions, au nombre de 256, ont été rassemblées afin de faciliter la lecture et le repérage un système en rappel permet de s'y retrouver entre les questions irrépondues et celles qui l'ont été et les réponses qui ont été questionnées ou pas¹⁴² ». Cette

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ P. Glaudes, « Essai, chronique, nouveauté », « art. cité », p. 258.

¹³⁸ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 26.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁰ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 39.

autobiographie est particulière parce qu'elle découle d'entretiens qu'elle a retravaillés : elle précise au lecteur l'organisation du livre afin qu'il puisse s'y retrouver.

Philippe Lejeune définit, en 1975, l'autobiographie de la manière suivante : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹⁴³. » *Ma vie* répond à cette définition : plusieurs éléments permettent de l'affirmer. L'écrivaine livre de nombreuses anecdotes concernant son enfance, sa vie quotidienne, ses problèmes administratifs... Elle écrit entre autres : « Comme disait ma mère : ma pauvre fille tu ne finiras jamais rien dans la vie. Et elle avait raison¹⁴⁴. » Elle montre la relation dégradante qu'elle a entretenue avec sa mère. Elle choisit de ne pas raconter les anecdotes relatives à sa vie de façon chronologique, ne commençant pas le récit par sa naissance : elle retrace, de manière alors fragmentaire, son évolution. Elle évoque plusieurs souvenirs à travers la longue liste des « Je me souviens¹⁴⁵ ». Elle doit faire face aux défauts de sa mémoire, plusieurs « Je me souviens » témoignent de l'oubli : « Je me souviens des années entières dont je ne me souviens plus¹⁴⁶. » ou « Je me souviens que je n'ai pas de mémoire¹⁴⁷. » Elle écrit même trois fois : « Je me souviens pas¹⁴⁸ ». En se prêtant à cet exercice, l'écrivaine se heurte au problème de la mémoire défaillante. Pour Hélène Julien, *Ma vie* présente bien « l'histoire d'une personnalité¹⁴⁹ » : la personnalité de Christiane Rochefort se construit à partir de la première fessée reçue lors de sa venue au monde, puis grâce à la femme mature qui décide d'écrire « Profession écrivain¹⁵⁰ » sur son passeport, jusqu'à la décision d'être jetée dans la mer à sa mort. Elle se plait à résumer sa vie en une page dans la section « Ma vie brève » qui commence par : « Elle est née d'une illusion d'amour, vite effacée¹⁵¹. » Au début du livre, elle montre qui elle est en exposant son vécu. Elle insiste sur la centralité de la question « Ai-je du talent¹⁵² ? » qui traverse l'entièreté du cours de sa vie, car l'écriture représente une activité centrale pour elle. Elle raconte également plusieurs situations où des formes d'oppression sont présentes afin de les dénoncer. Elle évoque la période où elle était « sculptrice sur pierre¹⁵³ » pour en venir à dénoncer la montée des « grands ensembles¹⁵⁴ »

¹⁴³ Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

¹⁴⁴ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 74.

¹⁴⁵ L'intertexte perécien sera traité dans la troisième partie.

¹⁴⁶ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 95.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 111.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁹ H. Julien, « art. cité », p. 119.

¹⁵⁰ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 73.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵² *Ibid.*, p. 64.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 256.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 257.

qui témoigne d'un nouveau type d'oppression. Elle s'oppose à « la religion du travail qui est une intox¹⁵⁵ », en décrétant qu'on travaille bien trop. Sa personnalité se dessine à travers toutes ses réflexions : elle se bat, avec les mots, pour lutter contre tout type d'oppression et également pour venir en aide aux êtres opprimés, en parlant même de « l'enfant de la vache¹⁵⁶ ». Christiane Rochefort donne à voir « l'histoire de sa personnalité » à travers les anecdotes, les questionnements et les dénonciations qu'elle relate. Hélène Julien va aussi dans ce sens : « ce réseau d'images [...] contribue à définir la personnalité de l'auteur [...] qui fait de *Ma vie* une autobiographie¹⁵⁷. » Celle-ci répond à la définition de Philippe Lejeune de 1975. Au fur et à mesure de ses livres, il restreint la définition de l'autobiographie en mettant de côté plusieurs questions. Dans *Écrire sa vie : du pacte au patrimoine autobiographique*, paru en 2015, il écrit : « Autobiographie est pris au sens large : l'expression écrite de sa vie par la personne elle-même¹⁵⁸. » Avec cette définition minimaliste, *Ma vie* répond toujours aux « critères » de l'autobiographie, car Christiane Rochefort y retrace certains éléments marquants de son existence.

Quant au *Journal*, il s'inscrit, comme son nom l'indique, dans le genre du journal : à la fin du XVIII^e siècle, « le journal intime émerge en France en tant que genre littéraire spécifique¹⁵⁹ ». Philippe Lejeune préfère l'appellation de « journal personnel¹⁶⁰ » que nous préférons également, car elle est plus large et plus ouverte que celle du journal intime. Il définit le journal comme une « série de traces datées¹⁶¹ ». Le journal personnel de Christiane Rochefort est bien daté : elle l'a tenu de 1986 à 1993, soit de 69 à 75 ans. Il est donc conforme au genre avec cette définition minimaliste. Béatrice Didier indique que « comme l'autobiographie, le journal se caractérise par l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage¹⁶². » Cette identité se retrouve bien dans le journal de Christiane Rochefort. Il n'est tenu ni à un rythme régulier ni de manière suivie : les entrées sont plus nombreuses en 1986 et il est écrit sur des feuilles volantes, présentes dans différents dossiers. L'écrivaine ne note pas toujours le jour exact : parfois, l'année est juste marquée et ces entrées-là ont été mises au début de chaque année. Il

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁷ H. Julien, « art. cité », p. 121-122.

¹⁵⁸ Ph. Lejeune, *Écrire sa vie : du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Mauconduit, 2015, p. 103.

¹⁵⁹ N. Hénaff, « Blog : un journal intime comme mémoire de soi » [en ligne], *Conserveries mémorielles*, n°10 (août 2011), p. 3, consulté le 22 juillet 2020 [URL : <http://journals.openedition.org/cm/920>].

¹⁶⁰ Ph. Lejeune, *Écrire sa vie : du pacte au patrimoine autobiographique*, op. cit., p. 82.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶² B. Didier, *Le Journal intime* [1976], Paris, Presses universitaires de France, « Littératures modernes », 2002, p. 147.

n'est pas difficile de le considérer comme un journal personnel parce qu'il n'y a pas de structure définie à ce genre, Béatrice Didier le dit en ces termes : « le fait d'être un "genre littéraire" n'entraîne pas que le journal intime réponde à une "poétique" bien définie¹⁶³. » Philippe Lejeune et Catherine Bogaert disent la même chose : « chacun invente sa démarche dans un genre où il y a peut-être des modèles, mais aucune règle¹⁶⁴. » Il est possible de dégager quelques invariants, mais c'est « d'abord une pratique de vie et une pratique d'écriture¹⁶⁵. » Philippe Lejeune et Catherine Bogaert précisent que « Les diaristes ont malgré tout en commun, c'est indéniable, le goût de l'écriture et le souci du temps¹⁶⁶. » Christiane Rochefort met en avant ces deux aspects. L'écriture est l'activité la plus importante de sa vie : elle écrit tous les programmes qu'elle met en place pour organiser son temps au profit de l'écriture. Elle observe aussi le temps qui passe : « Réveil : j'ai gagné encore un jour¹⁶⁷. » La pratique du journal coïncide avec une période difficile de sa vie, c'est une « activité passagère¹⁶⁸ » : « atteinte par une forme grave d'ostéoporose, elle souffre aussi d'un relatif isolement dans le milieu littéraire¹⁶⁹ ». Une certaine solitude se remarque, elle est assumée : « ah, de solitude je suis pourvue de solitude je ne manque pas¹⁷⁰ ». Philippe Lejeune et Catherine Bogaert notent que la maladie peut pousser à l'écriture : « Quand on souffre, on est seul, et l'on est atteint dans son existence : tenir un journal permet de compenser la rupture de communication, de reconstruire le moi menacé de mort¹⁷¹. » Le journal permet à Christiane Rochefort d'être accompagnée. Elle doit aussi écrire avec la vieillesse et s'en inquiète : « J'ai un peu peur j'avoue : l'appauvrissement cérébral de l'âge m'aurait-il rattrapée¹⁷² ? » Le journal montre la grande attention qu'elle accorde à son activité d'écrivaine : toutes ses inquiétudes sont centrées autour de la peur de ne plus être capable d'écrire.

Les différentes entrées ont, comme l'indique Catherine Viollet, un « contenu disparate¹⁷³ », difficile alors à présenter : « journal de rédaction d'une œuvre (le roman *La Porte du fond*), ébauche de poèmes, notes sur le quotidien (les visites et rencontres, l'observation de la nature, la musique, les lectures, les rêves, les difficultés liées à la maladie, les enthousiasmes

¹⁶³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁶⁴ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *Le Journal intime : Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006, p. 21.

¹⁶⁵ Ph. Lejeune, *Écrire sa vie : du pacte au patrimoine autobiographique*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁶ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁷ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁸ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁹ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 380.

¹⁷⁰ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁷¹ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷² Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁷³ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 383.

et les colères de l'auteur, le deuil enfin)¹⁷⁴ ». Le journal retrace ses préoccupations quotidiennes et le cours de sa vie. Cette grande attention accordée à ses rêves peut être d'influence surréaliste : l'écrivaine les rapporte soigneusement à son réveil dans son journal. Elle montre également qu'elle a conscience de la potentielle publication de son texte : « Quand même, faut que je mette au point tous ces petits trucs que j'ai jetés sur des blocs pendant invalidité, foutre en l'air ce qui vaut rien et travailler le reste sinon autant la poubelle. Sans doute ce sera posthume¹⁷⁵. » Elle pensait cependant tout retravailler, mais cela n'a été le cas : elle a confié toutes ses feuilles volantes à sa légataire universelle, Misha Garrigue Burgess, qui avait « la tâche de trier et de préparer le *Journal* pour la publication¹⁷⁶. » Si elle l'avait retravaillé, cela aurait dénaturé la spontanéité de l'écriture diaristique. Philippe Lejeune et Catherine Bogaert insistent sur le besoin de « survivre » grâce au journal : « un journal est appel à une lecture ultérieure : transmission à quelque “alter ego” perdu dans l'avenir, ou modeste contribution à la mémoire collective¹⁷⁷. » Christiane Rochefort en appelle à une potentielle lecture en formulant son désir de retravailler le contenu. Elle parle également de son activité de diariste : « Faudrait que je reprenne ce journal, ce soir il est trop tard et quand sera-t-il pas trop tard ? Comment continuer un journal quand on écrit¹⁷⁸ ? » Elle est en train de rédiger *La Porte du fond* et éprouve des difficultés à tenir son journal en même temps. Elle s'interroge sur le « comment de son activité¹⁷⁹ ». Elle n'hésite pas à relire son journal pour le commenter, observant ainsi son évolution : « Mon courage est aussi violent que ma peur. » et ajoute plus tard : « (du diable si je sais à quelle occasion j'ai écrit ça)¹⁸⁰ ». Elle évoque son courage, Philippe Lejeune et Catherine Bogaert disent que « Le journal peut donner courage et appui¹⁸¹. » Son journal l'aide à combler sa solitude, à s'organiser et donc à se motiver. Le *Journal* se finit le sept novembre 1993 : l'écrivaine se demande si elle verra le printemps cette année. La préoccupation de la mort est présente jusqu'à la dernière entrée.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 175. Les titres des dossiers témoignaient déjà de cette potentielle publication.

¹⁷⁶ N. Burgess et C. Viollet, « Avant-propos » au *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁷ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 28.

¹⁷⁸ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷⁹ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 146.

¹⁸⁰ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸¹ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 30.

2. Un détournement surprenant ou volontaire

À présent, nous allons étudier la manière dont Christiane Rochefort détourne, volontairement ou non, les attentes génériques. Une ambiguïté générique peut alors être constatée.

C'est bizarre l'écriture s'apparente à un essai parce qu'il reprend certaines des caractéristiques énoncées par Pierre Glaudes et Jean-François Louette. Christiane Rochefort livre certains secrets de fabrication, mais en réalité, elle met surtout en avant la non-maitrise de ses sujets : « Écrire c'est obéir. C'est de la contemplation¹⁸². » Nous avons vu qu'elle prétend recevoir ses sujets d'écriture au hasard, mettant ainsi en place cette mythologie de la création. Elle ne peut donc pas être en mesure de livrer tous ses secrets d'écriture, puisque la réponse est vite donnée : le sujet se trouve par surprise, au fil de la plume. En outre, elle explique que ce sont les personnages qui mènent la danse. Même dans ce livre, ils sont présents : l'auteure imagine des conversations avec eux. Barthes disait « que l'essai s'avoue *presque* un roman : un roman sans noms propres¹⁸³. » Les personnages ne sont pas présents dans un essai pour le critique ; or ici, il y a des dialogues entre ceux-ci et l'écrivaine. Nous traiterons de cette question consacrée à la liberté des personnages dans notre deuxième partie. Les questions restent en suspens : dans le « pacte » qu'elle énonçait au début de son essai, elle prétendait vouloir livrer la vérité du rapport entre l'écrivain et son papier. Sa réponse principale est bien de dire que tout tient du hasard ou de l'imprévisibilité de ses personnages... Elle ne répond donc pas tout à fait à son ambition initiale. Elle met en avant un détournement générique involontaire : elle voulait livrer la vérité, mais elle se retrouve juste à énoncer cette soumission. Elle dit ainsi : « Moi je suis à la merci de mes mots, de chacun d'eux et du moindre signe¹⁸⁴. » Martine Sagaert souligne que « Bien sûr, de nombreuses questions demeurent sans réponse¹⁸⁵ ». Le lecteur referme le livre en ayant encore de nombreuses questions en tête. Elle explique, par exemple, qu'elle voit les armatures d'un récit quand elle le réécrit, mais ne les décrit pas pour autant¹⁸⁶.

Il faut souligner que *C'est bizarre l'écriture* pourrait aussi être un journal. Martine Sagaert dit que « ce document de genèse qui prend sa source dans les cahiers personnels [...] est donc aussi et d'abord journal¹⁸⁷. » Pour l'écrire, elle prend comme appui des agendas-

¹⁸² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 261.

¹⁸³ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 124.

¹⁸⁴ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 264.

¹⁸⁵ M. Sagaert, « Christiane Rochefort : ouverture d'un chantier générique », « art. cité », p. 87.

¹⁸⁶ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 315.

¹⁸⁷ M. Sagaert, « Christiane Rochefort : ouverture d'un chantier générique », « art. cité », p. 85.

journaux qu'elle tenait durant la période de rédaction de *Printemps au parking*. Cela donne au texte l'allure d'une double genèse : Catherine Viollet précise que le « comment j'ai écrit tel roman » s'emboîte dans le « comment j'écris le récit de la genèse de ce roman¹⁸⁸ ». L'écrivaine en vient à expliquer pourquoi elle a décidé d'écrire ce livre. Il est vrai que des traces de ces agendas-journaux se retrouvent au cours du prétendu essai. Son objectif est de « faire le journal du livre dès le début : la vérité de quand on écrit¹⁸⁹. » Elle explique au bas de la page à l'aide d'un astérisque qu'elle veut reproduire les notes qu'elle a prises au cours de l'écriture : ce qui explique que cela est écrit « n'importe comment¹⁹⁰ ». Pour retracer la fidélité de ce parcours réflexif, elle a à cœur les respecter. Cela conduit son essai à s'apparenter au journal d'une œuvre qui « n'existe que par rapport à une autre œuvre, un roman, par exemple¹⁹¹. » Elle évoque directement à plusieurs reprises l'agenda-journal : « le journal ne l'est pas mais je dois le laisser puisque j'ai résolu d'être honnête¹⁹² » ou « c'est le sacré journal¹⁹³ ». Elle n'hésite pas à rejeter la faute sur eux pour justifier certaines de ses tournures phrastiques. D'ailleurs, certaines phrases s'apparentent à des réflexions propres à un journal : « je n'avais pas l'intention de publier ; je faisais de l'ordre¹⁹⁴ » ou bien « j'avais mot par mot, fort lentement je dois dire¹⁹⁵. » Elle décrit ce qu'elle faisait à la manière d'un journal. Elle utilise l'indicatif imparfait pour retracer son expérience ; elle ne recourt donc pas à l'indicatif présent, caractéristique du journal. Il faut noter aussi que, selon Pierre Glaudes, l'essai « se rapporte au temps présent¹⁹⁶. » Force est de constater qu'il renvoie plutôt ici au temps passé. Il faut remarquer également qu'à la fin du livre, elle confie ne pas se sentir bien à Paris. Elle livre un peu de son intimité, de ses sentiments, alors qu'elle ne voulait pas se « noyer dans l'océan du journal intime¹⁹⁷ ». Toutefois, ce livre n'est pas « une série de traces datées¹⁹⁸ » : or, le propre d'un journal personnel selon Philippe Lejeune est qu'il soit daté. C'est pour cette raison que *C'est bizarre l'écriture* ne peut pas être simplement considéré comme un journal : il comporte seulement des traces des agendas-journaux et l'écrivaine raconte ainsi la genèse de *Printemps au parking* sous un mode diaristique.

¹⁸⁸ C. Viollet, « Journaux de genèse », « art. cité », p. 51.

¹⁸⁹ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 246.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ B. Didier, op. cit., p. 16.

¹⁹² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 284.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 322.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 270.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 292.

¹⁹⁶ P. Glaudes, « Essai, chronique, nouveauté », « art. cité », p. 241.

¹⁹⁷ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 236.

¹⁹⁸ Ph. Lejeune, *Écrire sa vie : du pacte au patrimoine autobiographique*, op. cit., p. 27.

Deux versions du texte existent, qui traduisent, selon Martine Sagaert, « l'ambiguïté générique du texte¹⁹⁹ ». Le titre québécois est *Journal de printemps : récit d'un livre*. Nous retrouvons bien le terme de « journal », mais aussi celui de récit. L'édition a d'ailleurs classé la version française, *C'est bizarre l'écriture*, dans la catégorie « récit ». Ce terme permet d'englober plusieurs types de textes. Gérard Genette le définit ainsi : « on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit²⁰⁰. » Christiane Rochefort raconte bien les événements survenus lors de l'écriture de *Printemps au parking* et notamment les différents états par lesquels elle a dû passer pour comprendre la passion amoureuse. Catherine Viollet désigne ce texte comme un « un récit de genèse rétrospectif²⁰¹ », tout en ne manquant pas de le désigner sous le terme d'« essai²⁰² » à d'autres moments. Martine Sagaert laisse planer le doute en ne tranchant pas sur le genre de *C'est bizarre l'écriture*. Nous ne pensons pas qu'il soit utile de trancher, parce que l'ambiguïté générique correspond bien à Christiane Rochefort, qui ne veut pas être mise dans une case²⁰³. C'est un essai, car il en a les ambitions, bien qu'elle semble détourner le genre involontairement. C'est également un journal, parce que l'écrivaine retrace ses réflexions sur l'évolution de la passion amoureuse. Il peut aussi être considéré comme un récit, car elle livre les différents événements auxquels elle a dû faire face pour retranscrire cette passion.

Ma vie se présente comme une autobiographie. En réalité, Christiane Rochefort se conforme en apparence au genre pour mieux le détourner. Elle est effectivement hostile à la démarche autobiographique. Elle donne son argument phare dans *Conversations sans paroles* : « Ce livre, si ça en devient un, ce que pour l'instant j'ignore, ne vise pas à raconter ma vie – chose pour moi sans intérêt vu que je la connais déjà²⁰⁴. » Elle ne voit pas l'utilité de se raconter. Elle a accepté par curiosité et par besoin d'argent pour *Ma vie*. Elle juge fermement le « ressassement du moi-ronron²⁰⁵ » et montre que c'est impossible de raconter toute sa vie, car cela nécessiterait bien trop de pages : « Si je vous raconte ma vie honnêtement on en a pour 18 000 volumes de 700 pages grand format, j'ai calculé, d'après *Ulysse*²⁰⁶. » Elle remet en doute l'objectif d'une autobiographie qui doit cerner le vécu d'une personne en un livre : c'est

¹⁹⁹ M. Sagaert, « Christiane Rochefort : ouverture d'un chantier générique », « art. cité », p. 84.

²⁰⁰ G. Genette, « Frontières du récit », *Communications*, vol. VIII, n°1 (1966), p. 152-163.

²⁰¹ C. Viollet, « Journaux de genèse », « art. cité », p. 50.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Dans ce mémoire, nous avons alors choisi de qualifier *C'est bizarre l'écriture* de « journal-essai ».

²⁰⁴ Ch. Rochefort, *Conversations sans paroles*, Paris, Grasset, 1997, p. 33.

²⁰⁵ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 30.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 53.

infaisable selon l'écrivaine. Son « postambule » témoigne également de cette hostilité : « Qui aurait encore de la curiosité de reste peut se reporter à mes autres livres et aux suivants : la biographie d'un écrivain est dans ses livres, je ne sais pas qui l'a dit mais je le répète²⁰⁷. » Ce n'est pas utile à ses yeux d'écrire une autobiographie, car les livres suffisent selon elle pour connaître le vécu d'un auteur. Elle en profite pour établir son « testament » : elle ne veut pas que quelqu'un de sa famille touche à ses papiers. Elle précise également qu'elle désire être débranchée si elle est sous tuyaux : « La mort, bon, on n'y peut rien, mais les tuyaux non. Merci²⁰⁸. » Elle conclut ainsi « son testament » par : « Voilà qui est fait, et à temps pour une fois, comme ça tout ce travail n'aura en fin de compte pas été inutile²⁰⁹. » Elle trouve une utilité à cette démarche inintéressante à ses yeux : elle permet de noter ses dernières volontés. Catherine Viollet se dit qu'on pourrait même considérer *Ma vie* comme une « anti-autobiographie²¹⁰ » à cause de cette hostilité manifeste.

Christiane Rochefort décide alors de remanier les codes de l'autobiographie. La table des matières ne renvoie nullement au contenu du livre et est parodique. Elle produit une autobiographie détournée, battant en brèche certains acquis de ce genre. Elle joue sur le pacte de sincérité. L'honnêteté est une composante importante de l'autobiographie, Philippe Lejeune dit ceci : « Une autobiographie, ce n'est pas un texte dans lequel quelqu'un dit la vérité sur soi, mais un texte dans lequel quelqu'un de réel dit qu'il la dit²¹¹. » L'écrivaine se joue de cet acte de confiance : « Seulement dans ces conditions rien ne permet d'assurer que c'est bien ma propre vie qui s'étale sur ces pages et pas une invention de toutes pièces, quoi qu'il en soit ce ne sont que des mots, un simple regard vous le prouvera²¹². » Elle remet en question la véracité de ses propos. Ce n'est pas tout ; à la toute fin du livre, sur le recto d'une page, il est écrit : « Ce qui est écrit de l'autre côté est vrai. » et sur le verso : « Ce qui est écrit de l'autre côté est faux²¹³. » Ainsi, comme Catherine Viollet le dit, elle joue avec « le paradoxe du menteur²¹⁴ » et conteste alors « de manière humoristique le critère d'authenticité auquel est censé se soumettre tout récit autobiographique²¹⁵ ». La promesse de vérité ne tient plus. Elle tourne également en dérision la consigne d'écrire sa vie en parlant de « talus » à la place :

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 293.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁰⁹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 80.

²¹⁰ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 100.

²¹¹ Ph. Lejeune, *Écrire sa vie : du pacte au patrimoine autobiographique*, op. cit., p. 17.

²¹² Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 76.

²¹³ *Ibid.*, p. 361-362.

²¹⁴ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 100.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

« Ma vie ? mais je suis en plein dedans, les talus c'est ma vie aussi et même ma sur-vie²¹⁶ ». Elle inscrit l'ironie au cœur de son livre.

Elle remet en question l'identité singulière de l'autobiographie : elle n'hésite pas à employer la première personne du pluriel. Elle s'inclut dans différents groupes : les électeurs (« et nous on avait tous perdu²¹⁷ »), les écrivains (« *tous* nous avons envie de répondre²¹⁸ »), les enfants (« la gouvernante nous a tous réunis²¹⁹ »)... Selon Hélène Julien, « elle ne se présente plus ainsi en tant qu'individu singulier mais comme partie intégrante d'un groupe²²⁰ ». Ce pronom personnel peut également renvoyer à Christiane Rochefort et ses amis, comme par exemple ici : « Nous avons eu une époque de haïku²²¹. » Elle les inclut dans son autobiographie. *Ma vie* ne retrace pas seulement la « propre existence » de Christiane Rochefort, car il y a en plus un texte d'Amos dans lequel il raconte sa vie²²². Enfin, ce « nous » peut également renvoyer à l'interview initiale menée par Maurice Chavardès. Des traces de cet entretien s'observent dans le texte même, car l'écrivaine a choisi de garder certaines des questions dans le corps du texte, comme par exemple : « Christiane Rochefort, comment allons-nous procéder²²³ ? » Pour Hélène Julien, « cette forme du dialogue et de l'interview crée une sorte de déséquilibre initial par rapport au projet traditionnel de l'autobiographie dans lequel l'*autos* doit occuper une place centrale²²⁴. » L'écrivaine s'approprie tout de même chacune des questions et réponses. De plus, deux sections sont rédigées par Maurice Chavardès : une préface et un « post-lude ». Le titre complet, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, en est également le témoin : l'auteure a dû « corriger » les bandes enregistrées afin de se les réapproprier. Il faut ainsi être au courant de la genèse du texte pour en comprendre le titre.

D'autre part, elle conteste le caractère rétrospectif de toute autobiographie. Certes, elle livre des souvenirs et trace son parcours de vie depuis sa « naissance » jusqu'à la personne qu'elle est au moment de l'interview, mais elle évoque aussi certaines actualités. Par exemple, elle place une page d'information : « Une information vient de tomber²²⁵ » qui date du sept avril 1978, concernant le don d'organe. Elle en parle alors pendant quelques pages : ce fait

²¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁷ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 223.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 278.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

²²⁰ H. Julien, « art. cité », p. 122.

²²¹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 147.

²²² *Ibid.*, p. 58-59.

²²³ *Ibid.*, p. 53.

²²⁴ H. Julien, « art. cité », p. 123.

²²⁵ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 83.

n'appartient pas au passé. Plus largement, pour Catherine Viollet, « la plupart des micro-récits qui composent *Ma Vie* appartiennent beaucoup plus au présent (y compris le présent des événements contemporains de l'écriture) qu'au passé, même s'ils y font parfois allusion²²⁶. » Il est vrai que l'écrivaine emploie abondamment l'indicatif présent : elle évoque par exemple le fait qu'« il n'y a plus de boulangers²²⁷ ». En plus des anecdotes, elle livre des recettes de cuisine, des proverbes, des dessins, des pages de publicité, des devinettes, des poèmes, des articles de presse, des lettres... Un certain désordre se remarque, à l'opposé de l'habituelle chronologie et linéarité des autobiographies. Elle explique d'ailleurs la raison par une cause humoristique : « Je me souviens quand Macha (féminin de Mon Chat) s'est fourrée dans ce manuscrit-ci et en a ôté tous les trombones. Ce qui explique une partie du désordre, mais pas l'autre²²⁸. » La forme est éclatée, de même que le fond. Elle offre alors un contenu disparate teinté d'humour, « un patchwork, un puzzle, une sorte de “fourre-tout”²²⁹ ». Son autobiographie montre un contenu hétérogène.

Pourtant, et malgré son hostilité, Christiane Rochefort réussit à se raconter, comme Catherine Viollet le dit : « elle accepte finalement de raconter, mais à sa façon, en refusant de se prendre au sérieux, en rebelle aux conventions, et répond à ce défi par ses propres solutions²³⁰. » Elle dessine sa personnalité grâce à tous ces éléments disparates. Ce n'est pas une autofiction ou un roman autobiographique, comme le dit Catherine Viollet, car « les matériaux qui constituent *Ma Vie* sont bel et bien tirés, pour l'essentiel, de la vie de l'auteur, et conformes à celle-ci²³¹ ». L'écrivaine accepte de se raconter, mais sans se prendre au sérieux : elle place la dérision au cœur de sa démarche, joue sur le pacte de sincérité, inscrit le collectif dans cet acte pourtant singulier et conteste le caractère rétrospectif. Christiane Rochefort réussit à écrire sa vie tout en bouleversant les attentes génériques. Tous les éléments, en passant des anecdotes aux dessins, permettent de cerner le vécu de l'écrivaine. Elle affirme sa singularité en proposant cette autobiographie non conventionnelle : de cette façon, elle ne fait pas comme tout le monde. Cela permet de saisir la personnalité de l'écrivaine qui se voit comme « inclassable ».

²²⁶ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 111.

²²⁷ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 173.

²²⁸ *Ibid.*, p. 152.

²²⁹ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 106.

²³⁰ C. Viollet, « Christiane Rochefort, autobiographie rebelle (à propos de “Ma vie revue et corrigée par l'auteur”) », « art. cité », p. 226.

²³¹ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 101.

Quant à son *Journal*, il est plus difficile de parler de « détournement », car, comme l'indique Béatrice Didier : « ce type d'écriture ne connaît pas de règle ni de limite véritables, le journal peut s'ouvrir à n'importe quoi. Tout peut devenir journal²³². » Il n'est pas possible de « détourner » un genre sans règle. Cependant, Christiane Rochefort est hostile au fait de raconter sa vie, comme nous l'avons vu pour son autobiographie. Elle indique également dans son journal, quelques pages après avoir évoqué la potentielle publication, sa réticence : « Entendu que Kundera, Cioran, Blanchot (etc. ?) veulent pas qu'on mette le nez dans leur biographie. Moi non plus²³³. » Le titre choisi, ainsi que ceux qui étaient envisagés, exprime « des doutes, une certaine indécision de la part de son auteur, quant à l'intérêt et à la valeur de ces notes²³⁴ ». C'est la raison pour laquelle son *Journal* semble être, dans un premier temps, simplement le journal d'une œuvre. Catherine Viollet indique que les fonctions de ce dernier « diffèrent notamment de celles du journal tout court dans la mesure où les entrées sont orientées vers un objectif, liées à un projet, une forme et un contenu à cerner²³⁵. » L'écrivaine se sert de lui pour mettre en place ses stratégies d'écriture pour le roman *La Porte du fond*. Elle retrace la genèse de ce roman dans les entrées de septembre 1986 à début mai 1988²³⁶. Elle réfléchit par exemple à son organisation : « Arrivée à 73 pages dans la boîte (en 3 mois 1/2), + une quinzaine écrites prêtes à insérer = où ? *that's the question*²³⁷. » Elle a conscience de tenir le journal d'une œuvre, elle écrit : « (Il paraît que c'est trop de tenir un journal d'écriture et écrire en même temps)²³⁸ ». Elle surmonte les différents problèmes qu'elle rencontre lors de l'écriture de son roman en y réfléchissant dans son journal : « J'ai un problème. D'un genre dont je n'ai pas l'habitude²³⁹. » Elle met en avant le processus de création. Philippe Lejeune et Catherine Bogaert soulignent que « la forme du journal déplace l'attention vers le processus de création, rend la pensée plus libre, plus ouverte à ses contradictions, et communique au lecteur le mouvement de la réflexion autant que son résultat²⁴⁰. » Tout journal montre au fond son processus de création : ici, Christiane Rochefort le montre d'autant plus en choisissant de tenir le journal d'une œuvre. Il s'apparente à un « ex-

²³² B. Didier, *op. cit.*, p. 187.

²³³ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible, op. cit.*, p. 182.

²³⁴ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 382.

²³⁵ C. Viollet, « Journaux de genèse », *Genesis*, n°32 (2011), p. 45.

²³⁶ Elle reçoit le prix Médicis pour ce livre : elle parle la dernière fois de son roman le quatre décembre 1988 pour évoquer cette récompense.

²³⁷ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible, op. cit.*, p. 72.

²³⁸ *Ibid.*, p. 98.

²³⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁰ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 31.

laboratoire²⁴¹ ». Elle évoque aussi, plus brièvement que l'écriture de *La Porte du fond*, celle d'*Adieu Andromède*.

De plus, elle se sert de son journal pour écrire des poèmes qui seront retravaillés et publiés dans ses deux derniers livres : *Adieu Andromède* et *Conversations sans paroles*. Catherine Viollet le remarque pour les entrées²⁴² « Abeilles », « Vénus », « Chat »... Elle donne d'autant plus à voir l'œuvre en cours et son journal s'apparente alors à un « journal de l'expérience créatrice²⁴³ » : Blanchot qualifie le journal intime de Kafka de cette manière, en raison des fragments de récits qui s'articulent avec des événements vécus. Ce pêle-mêle serait alors pertinent, car Blanchot juge sévèrement la pratique du journal intime. Christiane Rochefort y est également hostile. C'est peut-être pour cela qu'elle choisit de tenir, dans un premier temps, un journal d'écriture, mais elle pourrait s'être prise à son propre jeu : après avoir fini d'écrire *La Porte du fond*, elle continue de tenir son journal, les différentes entrées offrant ainsi un contenu varié. Elle pourrait avoir pris goût à cette pratique. Elle reconnaît que « ça va bientôt ressembler au journal d'André Gide mon truc²⁴⁴ ». Elle semble consciente qu'elle dévoile de plus en plus son intimité. Elle se laisse guider par sa plume, comme lorsqu'elle choisit ses sujets : commençant un journal pour écrire sur *La Porte du fond*, elle finit par évoquer d'autres de ses préoccupations. Surprise et emportée par ses mots, elle semble détourner par là son « objectif » initial, qui était simplement de tenir le journal d'une œuvre. La spontanéité propre du journal s'y retrouve. Nous pouvons reprendre une phrase de Béatrice Didier qui s'applique bien à la situation : « le passage du “journal intime” au “journal d'une œuvre” s'opère tout spontanément²⁴⁵. » C'est le cas pour le journal de Christiane Rochefort. Nous retrouvons même durant l'année 1992 un journal de deuil : sa chatte Machat décède et pratiquement toutes les entrées de cette année-là montrent le deuil que traverse l'écrivaine, témoignant de sa profonde solitude. Le *Journal* est « un “fourre-tout” scriptural, qui est aussi, en filigrane, un portrait mental de son auteur²⁴⁶. » La grande disparité des entrées, allant de poèmes à des réflexions sur le deuil, permet d'observer la pratique diaristique de Christiane Rochefort : elle ne veut pas se cantonner à un seul contenu.

Cet aspect de « fourre-tout » est également provoqué par le caractère fragmentaire de son journal. Philippe Lejeune et Catherine Bogaert affirment ceci : « Le journal est peut-être

²⁴¹ *Ibid.*, p. 211.

²⁴² C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 385.

²⁴³ M. Blanchot, « Le journal intime et le récit », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 229.

²⁴⁴ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 189.

²⁴⁵ B. Didier, *op. cit.*, p. 19.

²⁴⁶ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 386.

lui-même à l'origine d'une nouvelle esthétique, poétique et existentielle, fondée sur la fragmentation et la vibration²⁴⁷. » Christiane Rochefort semble pousser à son paroxysme le caractère fragmentaire de tout journal. La fragmentation est effectivement au cœur du *Journal* : l'écrivaine tenait plusieurs dossiers qui regroupaient les feuilles volantes. Elle avait pour habitude d'écrire sur les feuilles qu'elle avait sous la main. Dès lors, il est difficile de saisir une quelconque « évolution », Catherine Viollet le dit en ces termes : « le choix d'un tel support, où chaque entrée reste mobile et indépendante, exclut d'ailleurs l'idée d'une rédaction strictement quotidienne et suivie²⁴⁸. » Seule « l'évolution » de son écriture de *La Porte du fond* est observable. Le journal peut alors être ouvert par le lecteur à n'importe quelle entrée. Tous les titres envisagés témoignent du « caractère fragmentaire, aléatoire et discontinu de l'écriture diaristique telle que la pratique Christiane Rochefort, et au refus d'organiser une pensée saisie dans son mouvement au jour le jour²⁴⁹. » L'écrivaine livre son intimité à sa manière, c'est-à-dire fragmentairement : il appartient au lecteur de reconstituer lui-même un certain ordre s'il veut dégager une quelconque « évolution » quant aux pensées de l'auteure. Sa réticence au « ressassement du moi-ronron²⁵⁰ » semble la conduire à se raconter de cette manière, à l'aide d'un « fourre-tout », à l'image de *Ma vie*. Elle semble contester aussi le caractère caché du journal, « à l'abri des regards²⁵¹ » : à un moment, il y a un « journal par personne interposée²⁵² », car l'écrivaine s'est cassé le bras droit et dicte alors ce qu'elle veut écrire. L'écriture est une activité tellement primordiale dans sa vie qu'elle ne peut s'en passer, même blessée : « ma main droite c'est ma vie en somme ? Sans écrire je n'existe pas²⁵³ ? » Néanmoins, elle montre la difficulté de l'exercice : « Je tiens pas la distance²⁵⁴ » et n'écrit plus pendant quelque temps. Elle semble donc finalement accorder de l'importance à son intimité. Bien qu'hostile à l'idée de raconter sa vie, Christiane Rochefort livre tout de même un journal personnel fait de fragments. Elle était partie sur le journal d'une œuvre, mais dévie finalement sur la description de ses journées, de ses moments de joie, de ses doutes, de ses inquiétudes... Son *Journal* contient alors plusieurs différents types de journaux : ayant trait à l'expérience créatrice, la maladie, le deuil...

²⁴⁷ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁸ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 381.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, *op. cit.*, p. 30.

²⁵¹ C. Bogaert et Ph. Lejeune, *op. cit.*, p. 20.

²⁵² Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 191.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

Conclusion de la première partie

Cette première partie s'est concentrée sur le choix du contenu : nous avons vu que Christiane Rochefort met en avant une mythologie de la création qui trouve son origine dans la surprise. Elle choisit le sujet de ses livres par hasard, faisant écho à l'écriture automatique chère aux surréalistes. Elle montre également que l'écriture est un travail physique. Ensuite, nous avons observé la manière avec laquelle elle s'approprie les différents genres littéraires (essai, autobiographie, journal) pour les détourner volontairement ou non. Tous ces éléments relevés et analysés nous font dire que cette écrivaine mérite d'attirer l'attention des critiques et que sa tombée dans l'oubli est regrettable. Avec cette question du « hasard », il est possible de la placer dans une généalogie surréaliste et nous pourrions même remonter jusqu'aux romantiques, car « il apparaît clairement que les deux mouvements ont réhabilité le hasard comme moyen d'ouverture²⁵⁵ ». Les détournements et les ambiguïtés génériques pourraient être davantage analysés : ils participent à la mise en scène d'un jeu qui pourrait encore amuser les lecteurs d'aujourd'hui. Ceux-ci sont confrontés sans cesse au divertissement : Olivier Donnat souligne de nos jours une grande « diversification de l'offre de loisirs liée notamment à l'équipement des ménages en appareils audiovisuels²⁵⁶ ». Le jeu est encore plus inscrit dans la société qu'avant. Or, Christiane Rochefort, en raison de ses stratégies d'écriture, rend ses livres ludiques. Ceux-ci pourraient être stimulants à lire pour certains lecteurs.

²⁵⁵ « Compte rendu du colloque du CIERA : *Romantisme et Surréalisme. Eine Wahlverwandschaft / Une affinité élective* » [colloque organisé par J. Thun et S. Lübcke, Lyon, Université de Lyon II, 18 et 19 mars 2016] [en ligne], 2016, p. 3, consulté le 1 août 2020 [URL :

http://www.ciera.fr/sites/default/files/document_joint/compte_rendu_du_colloque.pdf].

²⁵⁶ O. Donnat, « Lecture, livre et littérature à l'ère numérique », *L'Observatoire*, vol. hors-série III, n°3 (2010), p. 25.

Partie II : La distribution des rôles

« Moi au moins je peux me consoler de la pensée que c'est le hasard qui m'a mis là, par la naissance. » (*Archaios ou le Jardin étincelant* : 2199)

Introduction

Cette deuxième partie se propose d'examiner la distribution des rôles, préconisée par Christiane Rochefort, dans notre corpus. Nous allons nous attarder sur la manière dont elle établit le rôle de chaque instance. L'écrivaine apporte une réflexion singulière à l'égard du rapport à mettre en place avec les personnages et les futurs lecteurs. L'imprévisibilité continue de la toucher concernant les personnages, ceux-ci revendiquent leur liberté. Cependant, elle montre un certain contrôle concernant la relation qu'elle tisse avec les futurs lecteurs : elle fait en sorte de les stimuler.

I. La relation entre l'écrivaine et ses personnages

Le concept de « personnage » semble résister à toute tentative de catégorisation alors qu'il peut, paradoxalement, accepter toutes les définitions possibles, comme l'explique Vincent Jouve dans l'article « Pour une analyse de l'effet-personnage²⁵⁷ ». Décrédité au cours du XX^e siècle, le personnage occupe pourtant toujours « une place avantageuse dans notre littérature », malgré les « flottements de sa définition²⁵⁸ », comme l'indiquent Pierre Glaudes et Yves Reuter. C'est un concept difficile à cerner et à délimiter, mais Christiane Rochefort l'utilise sans s'interroger véritablement sur ce « flottement ». L'une des définitions données par le *Trésor de la Langue Française informatisé* devrait alors suffire pour notre propos : « chacune des personnes qui figurent dans une œuvre littéraire²⁵⁹. » Nous allons nous atteler à observer les personnages rochefortiens en nous concentrant sur la relation qu'ils entretiennent avec leur créatrice. Ils revendiquent leur liberté tout en surprenant cette dernière. Ils sont à la fois proches et éloignés d'elle et leur réalité peut s'avérer obsédante.

1. Une liberté revendiquée : la surprise comme moteur de l'existence des personnages

Christiane Rochefort affirme que ses personnages sont indépendants ; Isabelle Constant souligne cette relation singulière : « L'écriture de Rochefort ne trouve pas de responsable, c'est elle qui écrit, mais ce sont aussi eux, les personnages, qui tiennent la plume²⁶⁰. » Elle se laisse surprendre par leurs actions. Ce point rejoint alors notre première partie sur la « surprise du

²⁵⁷ V. Jouve, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n°85 (1992), p. 103.

²⁵⁸ P. Glaudes et Y. Reuter, *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1998, p. 3.

²⁵⁹ « Personnage », dans *Le Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], consulté le 17 mai 2020 [URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?22;s=802197105;r=2;nat=;sol=0;>].

²⁶⁰ I. Constant, *Les mots étincelants de Christiane Rochefort, langages d'utopie*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 71.

sujet » : elle est guidée par ses personnages, elle n'est donc pas en mesure de contrôler leurs agissements. Cette mythologie de la création qui trouve son origine dans la surprise est toujours à l'œuvre. Cela se voit aisément dans les livres de notre corpus.

C'est bizarre l'écriture dépeint au fil des pages cette liberté des personnages. Christiane Rochefort doit partir en quête du personnage pour qu'il lui délivre « cette pensée que je ne savais pas que j'avais²⁶¹ ». La surprise est au cœur de sa démarche. Elle le montre lors de l'épisode de la révélation amoureuse. Elle avait écrit automatiquement « Je courais », selon sa méthode hasardeuse, dans la première version. Christophe court après Thomas parce qu'il craint de l'avoir perdu à tout jamais. Elle se rend compte qu'il ne peut courir ainsi que s'il l'aime : « L'amour. Ah tiens. Christophe amoureux de Thomas. Ah²⁶². » Elle n'avait pas vu les choses sous cet angle. Martine Sagaert le résume bien : « Cette myopie semble passagère. Qui écrit est aussi myope qu'une taupe, mais qui se relit recouvre sa clairvoyance²⁶³. » À la relecture, « Je courais » prend tout son sens. C'est une découverte pour l'écrivaine qui prétend être dans le même état de surprise que Christophe. Elle l'explique lors de l'entretien avec Carrie Noland : « et puis soudain, à sa propre surprise, à son horreur, il se sent passionnément attiré par un jeune homme.²⁶⁴ » Christophe doit lui aussi faire face à cette découverte, car il pensait être attiré exclusivement par les femmes. L'écrivaine dit se rendre compte que Thomas a également donné des indices de cet amour : « Atterrée, je remarquais que Thomas disait, beaucoup plus haut “Il me plaît ce gosse”. On jouait, je sais ; mais hélas il ajoutait (dans l'espoir de m'éclairer ?) : “Je ne plaisante pas.” Il fallait donc constater, en plus (constater !) que Thomas était de Christophe également amoureux²⁶⁵. » Thomas veut faire comprendre à l'auteure qu'il est aussi amoureux de Christophe, revendiquant cette liberté d'aimer celui qu'il désire. L'auteure doit le percevoir et le retranscrire, elle doit se soumettre à cette découverte surprenante. Elle continue à mettre en avant cette même mise en scène : elle ne prévoit rien et dit devoir se plier ici au désir de ses personnages.

Cet amour entre Thomas et Christophe provoque un changement dans leur relation avec les autres personnages. Miguel veut exister par exemple : « il existe Miguel, il a donné parfois des coups il voulait vivre aussi²⁶⁶ ». Il n'a cependant pas assez réclamé son existence et restera

²⁶¹ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 251.

²⁶² *Ibid.*, p. 272.

²⁶³ M. Sagaert, « Christiane Rochefort : Ouverture d'un chantier générique », « art. cité », p. 87.

²⁶⁴ C. Noland, « art. cité », p. 176. Nous traduisons, la citation originale est : « and then suddenly, to his own surprise, to his horror, he feels passionately drawn to a young man. »

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 272.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 321.

un personnage secondaire dans l'histoire. Par contre, une tension apparaît entre Christophe et Fabrice qui « prend une sorte d'épaisseur, d'être celui qui n'est pas aimé, et tout à coup me sort : "Je sais que tu en aimes un autre²⁶⁷." » Le jeune Fabrice prend la liberté de faire cette déclaration à Christophe, Christiane Rochefort s'en étonne : « Non mais de quel droit tu dis ça, personnage²⁶⁸ ? », mais elle doit se soumettre à cette prise de liberté : « je dois m'incliner devant ses déclarations irrationnelles²⁶⁹ ». C'est l'apogée de la prétendue liberté des personnages : Fabrice contrôle sa créatrice qui doit s'incliner devant ses paroles. Par là, l'écrivaine insiste de nouveau sur cette absence de contrôle. Cette liberté peut être due au contexte de l'époque : l'histoire de *Printemps au parking* se déroule en 1966. Le livre paraît en 1969, mais l'écrivaine ne veut pas évoquer mai 68, car « le monde change²⁷⁰ » et elle aurait dû tout modifier. Aucun événement de mai 68 n'est donc représenté, comme l'explique Michael Lucey²⁷¹, mais une réflexion commence à être menée. Fabrice affirme ici sa liberté de pensée. Il semble revendiquer la « phrase emblématique de l'esprit de 1968, scandée ou écrite sur les murs²⁷² » : « Il est interdit d'interdire ». Face à sa créatrice, il revendique la liberté de dire ce qu'il pense et Christiane Rochefort ne peut pas le lui interdire, elle doit s'incliner devant lui.

L'auteure doit faire face à tous ses personnages qui lui réclament d'exister : « je les ai faits et maintenant je les ai sur le dos, ils réclament, revendiquent, pleins d'exigences, bourrés d'énergie et menant un train d'enfer, j'exagère à peine²⁷³. » Elle prétend devoir « subir » leurs exigences. Par exemple, Christophe agit de plus en plus de son plein gré : « Tout à coup, (non prévu de moi) Christophe se lève et va dégueuler. Tout seul comme un grand. Pas que j'adore écrire une scène comme ça oh non qu'est-ce qu'on y peut²⁷⁴. » Ce n'est pas un plaisir d'écrire une scène de ce style, mais Christophe l'a fait et elle doit s'y soumettre, tout comme elle devait se soumettre à la surprise du sujet. Ensuite, l'écrivaine tente d'empêcher les deux garçons de se mettre dans le lit, elle les trouve « emmerdants²⁷⁵ » à insister. Elle finit par se résigner et par leur obéir après une semaine. Une fois dans la chambre, ils réclament encore plus de temps à l'auteure : « Du temps, du temps ! donne-nous encore un peu de temps s'il te plaît, auteur ! On

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 279.

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 269.

²⁷¹ M. Lucey, « Sexuality, Politicization, May 1968 : Situating Christiane Rochefort's *Printemps au parking* », *differences*, vol. XII, n°3 (décembre 2001), p. 36.

²⁷² « Il est interdit d'interdire », dans *L'internaute* [en ligne], consulté le 8 juillet 2020 [URL : <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/14440/il-est-interdit-d-interdire/>].

²⁷³ *Ibid.*, p. 286.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 289.

n'a pas fini²⁷⁶ ! » Ils en viennent à contrôler la longueur de la scène dans le roman, qui dure neuf pages²⁷⁷. L'écrivaine se montre donc totalement soumise aux deux garçons. L'auteure précise cette liberté des personnages en ces termes :

Ce n'est pas une légende : les personnages échappent. Sitôt nés (littérairement) ils se mettent à cavalier tout seuls et à inventer leurs actes. Ils sont régis par des motivations, liées à leur viabilité et reçues avec elle au départ et en bloc. Motivation que j'ignore bien sûr. Comme si je n'avais fait que l'œuf, il se développe selon ses lois spécifiques. Que j'ignore est-il besoin de le dire. [...] Je fais des gens, et alors si je les rate, ils m'obéissent comme des toutous (en carton, tirés au bout d'une ficelle) ; si je ne les rate pas, ils cassent leur laisse et se mettent à obéir à des « lois » ; que généralement j'ignore ? que je serais bien incapable de définir²⁷⁸.

L'auteure ne connaît pas les motivations de ses personnages : le propre de leur existence est de lui échapper. C'est aussi la condition de leur réussite : si elle les contrôle, ils ne seront pas libres et cela sera peu intéressant à lire pour le lecteur. Elle tient toujours ce discours sur la création faite de surprises : l'inspiration de son sujet tient du hasard, de même que les actions de ses personnages. Il faut souligner qu'ils ressentent le besoin de revendiquer leur liberté pour vivre pleinement. Christophe et Thomas témoignent de la « révolution sexuelle », qui a démarré dans les années soixante²⁷⁹ : ils ont besoin de s'affirmer progressivement et librement comme homosexuels. Ils se libèrent des conventions en acceptant leurs sentiments, le rôle de l'auteure est de leur permettre de témoigner de cette libération sexuelle. Selon Michael Lucey, « le roman de Rochefort est une tentative spécifique d'attirer l'attention analytique sur la question de la sexualité²⁸⁰ ». Cette liberté des personnages est une condition nécessaire pour témoigner de ce monde en mutation. Cela entre en résonance avec les propos de Christiane Rochefort qui se disait justement être influencée par l'actualité pour écrire.

Ma vie montre aussi que les personnages disposent de cette liberté. L'auteure doit s'incliner pour les laisser vivre : « Dans ces cas-là il n'y a qu'à se résigner. J'ai laissé entrer Morrison et tout le monde dans mon livre et qu'ils se débrouillent, et ils l'ont fait²⁸¹. » Elle a accordé une liberté totale à ses personnages : la mythologie de la création libre est revendiquée. Elle indique de nouveau qu'elle ne peut pas les contrôler, le résultat produit un roman : *Une Rose pour Morrison*. Celui-ci trouve donc sa source dans l'écriture automatique et dans

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 300.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 180-189.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 287-288.

²⁷⁹ F. Martel, « Homosexualité », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 juillet 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedia/homosexualite/>].

²⁸⁰ M. Lucey, « art. cité », p. 40. Nous traduisons, la citation originale est : « Rochefort's novel is a specific attempt to bring the question of sexuality to analytic attention. »

²⁸¹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur, op. cit.*, p. 271.

l'existence libre des personnages. Cependant, elle a été bloquée dans l'écriture après les avoir fait entrer. C'est là que le personnage de Jonas prend la parole, comme lorsque Thomas et Christophe exigeaient que l'auteure leur donne plus de temps dans la chambre : « Comme Jonas dit : Non, pas encore une fois ! et ça va louper comme la dernière moi j'en ai par-dessus la tête, est-ce que je pourrais pas avoir un instant de paix, s'il vous plaît, Seigneur ! (je signale en passant que ma traduction n'est pas moins fidèle que l'existante)²⁸². » Il s'agit de l'agitateur Jonas du roman *Archaos ou le jardin étincelant*. Ce livre avait été commencé en 1950, sous le nom d'*Eremetus*, puis laissé à l'abandon. Il paraît finalement en 1972, alors que le livre *Une Rose pour Morrison* est paru en 1966. Ce sont deux livres qui s'inscrivent dans la même veine : « Christiane Rochefort remet directement en cause le mythe amoureux ; dans son utopie, *Archaos ou le Jardin étincelant*, et dans sa dystopie *Une rose pour Morrison*²⁸³ ». Jonas s'indigne lorsque l'écrivaine est bloquée dans l'écriture de sa dystopie : il ne veut pas qu'elle soit laissée à l'abandon, comme cela a été le cas pour l'utopie. Il lui demande de ne pas laisser tomber ce livre, parce qu'il a dû « subir » cette non-existence en restant dans un état de latence, sans connaître le moment où il prendrait vie. Cela entre en résonance avec l'idée d'Isabelle Daunais, qui tente de cerner le personnage romanesque : « Le personnage de roman a cela de spécifique qu'il porte en lui de pouvoir à tout moment cesser d'en être un, que sa condition doit être constamment ou gagnée ou préservée. Elle ne lui est pas donnée une fois pour toutes²⁸⁴ ». Jonas n'a pas pu exister au moment où il a été pensé par l'auteure : vingt ans environ se sont écoulés avant de pouvoir « vivre » dans *Archaos ou le jardin étincelant*. Son existence n'était pas acquise, mais elle témoigne de sa liberté : « la liberté même qui est la sienne comporte aussi sa propre faiblesse²⁸⁵ ». Les personnages rochefortiens sont aussi autonomes dans cette mesure : ils peuvent s'échapper et ne plus exister, « le propre du personnage de roman étant justement de pouvoir s'échapper²⁸⁶ ». Comme ils sont libres, ils accomplissent des actes qui peuvent potentiellement provoquer leur perte.

Dans *Les Petits Enfants du siècle*, l'écrivaine parle de la substitution d'enfants dans les hôpitaux. Ce problème ne la touche pas personnellement, nous l'avions vu, mais il est venu naturellement à l'écriture. Elle précise : « Ça ne veut pas dire que le problème est mien. Il est aux personnages, dans l'instant où ils vivent, par les mots. Si un personnage devient “vivant”

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ R. Palamaris, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort » [en ligne], *@analyses*, vol. I, n°2 (printemps-été 2006), p. 87, consulté le 15 juin 2020 [DOI : <https://doi.org/10.18192/analyses.v1i2.458>].

²⁸⁴ I. Daunais, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. XLI, n°1 (2005), p. 15.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

(c'est bizarre mais comment dire autrement ?) il a des opinions²⁸⁷. » Les parents de Josyane pensent que leurs jumeaux ont été échangés à la naissance, c'est pourquoi ils ont « entrepris une espèce d'enquête pour Substitution d'Enfants²⁸⁸ ». Cela s'est répercuté sur les jumeaux qui en « devenaient hargneux²⁸⁹. » Christiane Rochefort souligne donc qu'il s'agit de leur problème, vu qu'elle n'est pas touchée par la question. Il appartient aux jumeaux qui sont grincheux, ce sont leurs émotions. L'auteure ne les contrôle pas : ils sont maîtres de leurs sentiments, son rôle est de leur donner la liberté de les exprimer. L'écrivaine déploie ainsi l'imaginaire d'une prétendue liberté du personnage.

Dans son *Journal*, la relation qu'elle dépeint avec ses personnages est différente. Il retrace en partie l'écriture de *La Porte du fond* qui se présente comme un roman. Néanmoins, il y a un ancrage autobiographique : comme l'héroïne, Christiane Rochefort a été abusée par son père. Dans une lettre datée de l'été 1985 et adressée à Jeffrey Moussaïeff Masson, l'auteur du livre *Le Réel escamoté*, elle confesse qu'elle est « une ancienne petite fille séduite dans la famille²⁹⁰ ». Elle ne l'enverra pas, mais l'aveu est notable. Elle a été victime d'inceste. Lors de l'entretien avec Hélène Pedneault, elle dit déjà, en 1985, que son goût pour la contestation vient de l'enfance : « La légitime défense aiguise le regard : je me souviens, petite, je voyais une part de leur réalité derrière les masques des grandes personnes. Je défendais ma peau²⁹¹. » Se dessine une enfance compliquée lors de laquelle elle a dû se défendre. Dans *La Porte du fond*, elle doit partir de son vécu et parler ainsi d'un sujet tabou : les personnages mettent alors du temps à advenir. Elle finit par s'en emparer d'un : « Est-ce que j'aurais attrapé un personnage ? qui décolle de moi. Enfin ! continuant le je, ça, ça va. Et seulement par l'écriture, pas la pensée²⁹². » Elle s'est laissée guider par son écriture, et la narratrice, donc la jeune fille abusée par le père, a pu voir le jour. Il n'est pas facile de faire advenir un tel personnage, mais elle est parvenue à mettre la main sur celui-ci. Il peut ensuite mener son existence : « Et c'est un personnage qui est arrivé. "Je" est libre. Je sais pas du tout si c'est compréhensible ce que je raconte, tant pis²⁹³. » Elle réaffirme le discours sur la liberté des personnages. Elle montre qu'il n'a pas besoin d'être guidé par l'auteure pour exister : « "Arrivée du personnage" : pas besoin de lui

²⁸⁷ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 277.

²⁸⁸ Ch. Rochefort, « Les Petits Enfants du siècle », dans Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 491.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Cité par M. Sagaert, « Inceste et temporalité. Christiane Rochefort de *La Porte du fond* à *La Porte du large* », dans P. Schnyder (dir.), *Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^e siècle*, Paris, Orizons, 2007, p. 309.

²⁹¹ H. Pedneault, « art. cité », p. 27.

²⁹² Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 52.

²⁹³ *Ibid.*, p. 54.

faire un dessin elle le fait toute seule²⁹⁴. » La fille abusée sera capable de faire son chemin indépendamment. L'écrivaine montre que l'héroïne sait ce qu'elle doit dire pour sous-entendre l'inceste. Par exemple, dès le début du roman, elle s'exclame : « Nom de dieu qu'est-ce que je serais devenue s'il n'y avait pas eu papa ! Ce salaud²⁹⁵. » La mise en lumière d'un souci précis avec le père se dessine. Le frère du père, Paul, montre de l'affection pour la narratrice. Une tendre relation naît entre ces deux protagonistes. Christiane Rochefort note alors que l'oncle est passé « d'un personnage-cadre » à une « personne-vivante²⁹⁶ », grâce à son attention pour elle. Il a « pris vie » : son existence s'est affirmée avec cette prise en considération de la jeune fille.

Les personnages de Christiane Rochefort lui échappent : elle insiste sur ce discours. Ils sont libres d'agir, elle peut donc être surprise par leurs agissements. Il est alors intéressant de remarquer un intertexte sartrien. Le premier février 1939, Sartre fait paraître dans *La Nouvelle Revue française* un article intitulé « Monsieur François Mauriac et la liberté », « dans lequel il reproche à Mauriac le manque de liberté de ses personnages²⁹⁷ ». Il formule cela ainsi : « Voulez-vous que vos personnages vivent ? Faites qu'ils soient libres. Il ne s'agit pas de définir, [...] mais seulement de présenter des passions et des actes imprévisibles²⁹⁸. » Sartre affirme la liberté des personnages afin qu'ils agissent de manière imprévisible. Christiane Rochefort évoque la même idée : les figures romanesques qu'elle crée doivent lui échapper pour être réussies littérairement. Elle met en place cette mythologie d'une création faite d'imprévisibilité.

Séverine Liard dit que « Sartre pose déjà les principes de ce que sera sa philosophie existentialiste et juge l'œuvre de Mauriac à l'aide de ce point de vue²⁹⁹. » L'existentialisme est une « doctrine philosophique selon laquelle l'existence de l'homme précède son essence, lui laissant la liberté et la responsabilité de se choisir³⁰⁰ ». Christiane Rochefort veut que ses personnages soient libres et responsables. Toutefois, elle ne s'est pas exprimée sur une quelconque affinité existentialiste. Elle a seulement été proche de Simone de Beauvoir lors de leur participation au premier MLF. Christiane Rochefort a toujours revendiqué son

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁹⁵ Ch. Rochefort, « La Porte du fond », dans Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 2540.

²⁹⁶ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 86.

²⁹⁷ P. Sperkova, « Mauriac et Sartre, la liberté des personnages » [en ligne], *Sens public*, n° 4 (2008), p. 3, consulté le 17 mai 2020 [URL : <http://sens-public.org/articles/408/>].

²⁹⁸ J.-P. Sartre, « Monsieur François Mauriac et la liberté », *Nouvelle Revue Française*, n°305 (1939), p. 215, cité par P. Sperkova, « art. cité », p. 4.

²⁹⁹ S. Liard, « M. Mauriac est un romancier, et M. Sartre ? » [en ligne], *Acta fabula*, vol. VII, n°2 (mai 2006), para. 9, consulté le 19 mai 2020 [URL : <http://www.fabula.org/revue/document1359.php>].

³⁰⁰ « Existentialisme », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 20 mai 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

indépendance en tant qu'écrivaine : c'est une « écrevisse » qui ne veut être assimilée à aucune mouvance – ni au surréalisme, ni à l'écriture dite féminine, ni à l'existentialisme – afin de conserver sa liberté. En tout cas, les mots de Sartre quant à la liberté des personnages font écho à la relation que Christiane Rochefort entretient avec eux.

2. Un rapport duel entre la proximité et l'éloignement

Cette liberté des personnages n'est pas un signe de distance avec l'auteure. La relation est duelle : elle se situe entre la proximité et l'éloignement. Christiane Rochefort se sent proche de ses personnages, elle entretient ainsi avec eux une relation amicale. Elle l'explique lors de l'entretien avec Jean-Louis de Rambures : « Mes personnages sont des copains³⁰¹. » Toutefois, elle précise également qu'elle ne se confond pas avec eux : « Mais ils ne sont jamais dans ma peau – leurs motivations ne sont pas les miennes. Ils existent en dehors de moi³⁰². » Ils sont indépendants, elle ne partage pas leurs intentions. Christiane Rochefort le formule en ces termes dans *Conversations sans paroles* : « Le “je” étant le personnage le plus éloigné de moi³⁰³. » Les livres de notre corpus précisent cette relation particulière entre l'auteure et ses personnages.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, cette tension entre proximité et éloignement se remarque. L'écrivaine dit qu'elle hérite d'un garçon de 16 ans, un « personnage étranger à moi », mais : « En réfléchissant après coup, je peux lui découvrir des origines, des gènes, dans moi³⁰⁴. » Elle a un vif espoir dans les adolescents, eux seuls seraient capables de remettre en cause le système : « Je ne croyais qu'en eux³⁰⁵. » Elle met en scène Christophe, un adolescent, car elle partage avec lui cette révolte intérieure, préparant mai 68³⁰⁶. Le « je » du roman n'est donc pas si éloigné que cela de l'auteure, comme elle le dit dans *Conversations sans paroles*. Elle connaît d'ailleurs bien ses personnages : « on reconnaît les gestes et le langage qui lui appartiennent, à un poil près³⁰⁷. » Elle arrive à les cerner. La passion n'est donc pas reconnue tout de suite par les deux protagonistes. Christiane Rochefort ne l'a pas remarquée non plus : elle se dit « aussi sourde que mes personnages³⁰⁸. » Ils partagent une proximité dans la non-reconnaissance de la passion. Ses personnages l'ont même refoulée, elle s'indigne alors d'avoir été mêlée à ce

³⁰¹ J.-L. de Rambures, « art. cité », p. 142.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Ch. Rochefort, *Conversations sans paroles*, Paris, Grasset, 1997, p. 67.

³⁰⁴ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 248.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ D'ailleurs, elle soutient les manifestations de mai 68, elle « mène nombre d'actions dans la tourmente de 1968 » : M. Sagaert, « Préface » à Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, *op. cit.*, p. 19.

³⁰⁷ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 258.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 281.

refoulement : « Mais pourquoi moi ! Je ne suis pas dans le coup moi ! Ou faut-il supposer que j'ai été entraînée dans la cécité par l'auto-répression de mes personnages ? C'est bien possible, les petites vaches. Ils m'auraient collé leurs masques³⁰⁹ ? » L'écrivaine met en scène un rapport complémentaire : comme les personnages n'assument pas leur amour, elle ne peut pas l'écrire et est aussi aveuglée. Comme nous l'avions vu, elle se tâte à accepter que Thomas et Christophe aillent dans le lit. Ceux-ci le veulent, ils poussent donc Christiane Rochefort à écrire cette scène. Finalement, elle accepte grâce à la puissante liberté des personnages : « Si lit il devait y avoir, nous irions, bravement, et ne cacherions rien³¹⁰. » Vu le rapport de proximité, la première personne du pluriel s'impose. Elle est aux côtés du jeune adolescent : « Christophe et, à ses côtés, moi, nous refusions le rapport névrotique dominé-dominant, nous le haïssons nous n'en voulions pas, notre histoire n'appartenait pas là³¹¹. » C'est un choix commun de ne pas écrire une relation de ce style. L'écrivaine met en place l'image d'une histoire écrite main dans la main avec ses personnages, en s'adaptant à leurs actes imprévisibles ; le résultat est concluant : « Nous étions tous les trois si heureux : nous avons débouché sur une relation véritable³¹² ». Christiane Rochefort construit un discours qui montre qu'elle entretient une relation sereine avec ses personnages. Elle évoque d'ailleurs cette complicité plus amplement : « Je dis “nous” et “tous les trois” parce que mes personnages et moi nous sommes maintenant bien ensemble. Pas confondus, je ne suis pas dans leur peau [...] nous sommes tout proches. Mes personnages sont des gens. Le rapport est d'altérité, tout simplement³¹³. » L'auteure montre cette relation de proximité entre ses personnages et elle-même : elle ne se confond pas avec eux, mais elle est à leurs côtés. Elle semble les voir comme des personnes qui lui sont égales et leur confère un « effet de vie » pour reprendre les termes de Vincent Jouve : « l'illusion de vie est une constante du genre romanesque³¹⁴. » Ce ne sont pas juste des marionnettes qu'elle dirige : ils mènent leur existence et ont la possibilité de s'affirmer.

Toutefois, Christiane Rochefort confesse que « Christophe et Thomas sont des personnages-autres. Même si on se connaissait mal³¹⁵. » Elle est proche d'eux, mais elle n'a pas pour autant accès à leur intériorité. Elle prétend qu'elle ne peut pas maîtriser leurs émotions, c'est à elle de s'adapter à leur imprévisibilité. Néanmoins, elle montre qu'elle apprend alors à

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 283.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 290.

³¹¹ *Ibid.*, p. 292.

³¹² *Ibid.*, p. 293.

³¹³ *Ibid.*, p. 294.

³¹⁴ V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 109.

³¹⁵ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 295.

les connaître : « Ils m'acceptent dans leur intimité, nous sommes devenus amis³¹⁶ ». La relation amicale s'est développée peu à peu. Elle s'attendrit même devant Thomas : « pauvre Thomas commence à m'attendrir avec tous ses recoins honteux ». Elle trouve également Christophe « beau et sensible³¹⁷ ». Elle souligne alors cette relation duelle : « Alors nous voici assez copains, et assez indépendants à la fois³¹⁸ ». Elle est proche d'eux, mais elle veut qu'ils restent des personnages indépendants et libres d'agir.

Dans *Ma vie*, Christiane Rochefort indique que les personnages ont bien des opinions, mais que « Ce n'est pas forcé que moi je les endosse. Bien sûr je suis aussi quelque part là-dedans, mais où ? c'est très variable³¹⁹. » Elle ne se confond pas avec ses personnages. Elle précise qu'elle n'entretient pas le même rapport avec chacun d'eux. À chaque roman, une nouvelle relation se crée. Elle a pu être confondue avec la narratrice de son premier roman, mais elle souligne qu'elle n'est pas en accord avec elle : « Je n'endosse pas du tout Geneviève du *Repos du guerrier*³²⁰. » Elle précise lors de l'entretien avec Carrie Noland ceci : « J'avais choisi le personnage qui était le plus marginal, le plus limité, celui dont la vision était la plus circonscrite. Puis j'ai su que j'avais commencé à écrire. Pourtant, il est clair que le personnage qui parle pour moi dans le roman est l'homme³²¹. » Elle a choisi Geneviève pour sa petitesse d'esprit, néanmoins, elle ne s'identifie pas à cette narratrice qui s'est imposée à elle. Elle ne ressent pas de gênes communs avec ce personnage, contrairement à celui de Christophe. Elle se sent plus proche de Renaud : « J'endosse une part des idées de Renaud³²² ». Elle a expliqué plus amplement son lien avec ce personnage dans un entretien avec Georgiana Colvile en 1983, celle-ci le résume ainsi : « Elle se sent proche de Renaud, qu'elle considère comme piégé par l'époque. [...] C'est la deuxième voix, il parle peu mais son attitude crie contre le vide de son époque³²³. » Renaud se situe en marge de la société, lassé par « l'ère du vide³²⁴ ». C'est un

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur, op. cit.*, p. 277.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ C. Noland, « art. cité », p. 177. Nous traduisons, la citation originale est : « I had chosen the character who was the most marginal, the most limited, the one whose vision was the most circumscribed. Then I knew that I had begun to write. Still, it's clear that the character who speaks for me in the novel is the man. »

³²² Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur, op. cit.*, p. 277.

³²³ G. Colvile, « Christiane Rochefort [interview] », dans J. Todd, *Women Writers Talking*, New York, Holmes and Meier publishers, 1983, p. 217. Nous traduisons, la citation originale est : « She feels close to Renaud, whom she considers to be trapped by the times. [...] His is the second voice ; he talks little but his attitude cries out against the vacuum of his period. »

³²⁴ Nous faisons une référence au titre de l'essai de G. Lipovetsky, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, « Les essais », 1983.

personnage auquel l'auteure s'identifie davantage : elle s'est toujours vue en dehors des codes. Elle instaure un rapport de proximité avec lui, qui n'est donc pas le narrateur.

Parfois, il arrive qu'elle ne soit proche d'aucun de ses personnages romanesques : « Dans le roman en cours, je suis étrangère à tous les personnages, jusqu'ici³²⁵. » Il s'agit du roman sadomasochiste *Quand tu vas chez les femmes*. Elle expliquait d'ailleurs à Hélène Pedneault son embarras : « Ça me gênait. Ça ne me ressemblait pas du tout³²⁶. » Elle se sent mieux lorsqu'elle écrit un livre en osmose avec ses personnages. Quant au roman *Les Petits Enfants du siècle*, elle lie une relation empathique avec l'héroïne :

La petite Josyane, je suis liée à elle, par la compassion si vous voulez. Et je suis aussi derrière elle, en train d'essayer (?) les possibilités qu'elle a d'être sauvée. Non, finalement. L'« amour » (faux, illusoire) aura sa peau. Moi, je constate avec tristesse la puissance de l'oppression par l'urbanisme³²⁷.

Le rapport que Christiane Rochefort établit avec Josyane est de l'ordre de la compassion et fait songer à l'attendrissement qu'elle éprouvait pour Thomas. Elle essaie de tout faire afin qu'elle ne finisse pas aliénée comme sa mère, mais malheureusement, elle ne connaît pas de véritable libération comme Christophe. L'écrivaine espérait mieux pour elle, car elle semblait porter en elle les germes d'une révolte. Le roman paraît en 1961, il est peut-être encore « trop tôt » pour se libérer. Georgiana Colville avance cette idée à la suite de sa discussion avec Christiane Rochefort : « Mais Josyane pourrait bien se retrouver plus tard dans le mouvement des femmes, et son enfant pourrait bien être Christophe³²⁸ ». Elle n'a pas pu se libérer de l'aliénation, mais elle pourrait être à l'origine d'une autre rébellion. L'écrivaine évoque sa relation avec Josyane dans l'entretien avec Carrie Noland :

Le roman suivant parle d'une petite fille d'une grande famille qui grandit dans un logement social, ce qui n'est pas du tout mon cas. Je suis fille unique. Est-ce que je vivais dans un logement social quand j'étais jeune ? Non, jamais. Vous voyez, le seul élément que j'ai tiré de ma propre expérience est que pendant une courte période, j'ai effectivement vécu – ou disons essayé de vivre – dans un immense complexe d'appartements lorsque j'étais sculpteur. Quelqu'un m'a donné un studio là et j'ai donc essayé d'y vivre. Je n'ai pas pu, mais j'ai recueilli quelques informations pendant que j'y étais. Et c'est tout. À part cela, je ne m'identifie pas vraiment à la petite fille de l'histoire³²⁹.

³²⁵ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 277.

³²⁶ H. Pedneault, « art. cité », p. 25.

³²⁷ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 277.

³²⁸ G. Colville, « art. cité », p. 218. Nous traduisons, la citation originale est : « But Josyane may find her way into the women's movement later on, and her child could well be Christophe ».

³²⁹ C. Noland, « art. cité », p. 177. Nous traduisons, la citation originale est : « The next novel is about a little girl from a big family who grows up in a housing project, which isn't my case at all. I'm an only child. Did I live in a housing project when I was young? No, never. So you see, the only material I took from my own experience was that for a short time I actually did live—or let's say tried to live—in a huge apartment complex when I was a

Le point commun que l'auteure a avec Josyane est d'avoir habité dans un logement social. Elle a pu constater cette puissance de l'oppression urbanistique et s'en sert pour son roman. C'est une situation qui l'a inspirée et qui lui a donné l'impulsion d'écrire. La narratrice a évolué ensuite dans ce contexte. L'auteure ne s'identifie pas à celle-ci, mais elle éprouve un sentiment compassionnel à son égard, ce qui la rend proche d'elle.

Si elle peut être proche de ses personnages, elle en est aussi éloignée : elle n'est pas à leur place. Elle le précise en ces termes : « On nous confond souvent avec nos personnages. Comme si on oubliait (?) que la littérature c'est une transposition³³⁰ ». Ses romans ne mettent pas en scène ses passions : l'écrivaine peut être liée à ses personnages, mais elle prétend qu'ils assument eux-mêmes leurs désirs. Ils sont indépendants. La parenthèse avec le point d'interrogation dans l'extrait souligne d'ailleurs le tâtonnement de l'auteure pour exprimer cette relation particulière.

Dans son *Journal*, elle retrace donc l'écriture de *La Porte du fond*, roman à ancrage autobiographique. La relation avec ses personnages doit être calculée et pose problème, dans un premier temps, à l'auteure, comme l'explique Martine Sagaert : « L'autobiographie la mène à une impasse. Il lui faut écrire une œuvre autonome. Et de se demander quelle forme le livre doit prendre³³¹ ». L'écrivaine doit construire un autre rapport avec la narratrice, car elles ont en commun cette relation incestueuse avec leur père. Cette proximité est difficile à gérer pour l'écrivaine parce qu'elle ne veut pas écrire un récit autobiographique. Elle doit sortir de ce blocage. Elle opte alors pour le « je-personnage » et s'éloigne du « je-moi » :

La question, c'est la forme. Je-moi : alors je dois descendre dans ce passé pourtant liquidé et ça ne me dit rien du tout, avec le risque de dégringoler dans le non-littéraire. Je-personnage paraît la seule solution, mais faut mettre la main dessus. [...] Essayer d'être en même temps dans Je-moi et Je-autre, rester dans le double-registre³³².

Elle doit construire un « je-personnage » parce qu'elle a besoin de créer une certaine distance avec la narratrice pour écrire cette histoire. C'est une position duelle qui témoigne de son rapport éloigné et proche : le personnage doit être « moi » et « autre ». Il trouve ses racines en elle, mais il doit également s'en éloigner pour exister. Le personnage peut alors « naître » : « Je

sculptor. Someone gave me a studio there so I tried to live in it. I couldn't, but I gathered some information while I was there. And that's all. Other than that, I don't really identify with the little girl in the story. »

³³⁰ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 277-278.

³³¹ M. Sagaert, « Inceste et temporalité. Christiane Rochefort de *La Porte du fond* à *La Porte du large* », « art. cité », p. 310.

³³² Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 21.

crois bien que j'ai un personnage. Toujours "je", et simplement pire que moi³³³. » La narratrice, qui est donc la petite fille abusée, a vu le jour. Elle précise : « Arrivée du personnage, page 15 : Jusque-là j'essayais la transposition seulement par le style : distance obtenue (?) par foutu choix de mots, syntaxe chiadée³³⁴. » Elle réussit à mettre de la distance avec ce personnage en réfléchissant aux mots utilisés et en travaillant sur la syntaxe. Il ne s'agit pas de se laisser guider par lui dans un premier temps. La narratrice doit être réfléchie par l'écrivaine pour placer de la distance entre elles. Elle réussit alors à se détacher de ce personnage : « Et voilà : c'est pas moi³³⁵ ! » Il prendra de la liberté dans un second temps, comme nous l'avions vu. Elle lui donne alors un métier : la narratrice travaille dans la publicité pour créer des slogans. Elle s'éloigne ainsi de l'auteure. Martine Sagaert met des mots sur ce recul : « elle grandit l'espace réduit de l'autobiographie au profit de l'espace fictionnel, espace dans lequel le je s'anonymise et s'enrichit jusqu'à devenir emblématique³³⁶ ». La narratrice se décolle de Christiane Rochefort pour affirmer progressivement sa singularité. L'écrivaine réfléchit à la nommer et elle se rend compte qu'elle lui fait penser au personnage de Petra du roman *Quand tu vas chez les femmes*. C'est son ami Pierre qui fait cette découverte : « Il a vu naître "le personnage", au moment même. Il dit : elle me fait penser à Petra, mais c'est peut-être superficiel. Moi : tu parles : elle est née de la même manière – (par élimination du moi). Par dépouillement et retaille. Et au fait, elle est Petra, ça c'est extra comme découverte³³⁷. » Christiane Rochefort a aussi dû mettre de côté qui elle était pour faire advenir le personnage de Petra. Elle note donc une filiation avec la narratrice de son roman en cours. Elle semble avoir besoin de lier cette figure difficilement nommable à l'un de ses personnages maîtrisés. En fin de compte, la narratrice n'est pas nommée et restera anonyme. Pour Martine Sagaert, Christiane Rochefort met en place un « je transindividuel pour traiter d'un thème transhistorique³³⁸ ». La narratrice pourrait ainsi être identifiable à toute victime ayant subi des attouchements, d'où son anonymat. Elle se détache de l'histoire particulière de l'auteure.

L'écrivaine doit aussi construire le personnage du père, ce qui lui pose problème :

je me suis aperçue brutalement que je ne sais rien de lui. Ce qu'il avait dans le crâne. Ne me suis même pas posé la question. Jamais. Qui c'était ce type ? j'ignore. Me le suis jamais demandé. On dirait que ça ne m'intéressait pas. "Lui" ne m'intéressait pas. Sa personne. Son être. Son "être" !

³³³ *Ibid.*, p. 54.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ M. Sagaert, « Inceste et temporalité. Christiane Rochefort de *La Porte du fond* à *La Porte du large* », « art. cité », p. 310.

³³⁷ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 64.

³³⁸ M. Sagaert, « Inceste et temporalité. Christiane Rochefort de *La Porte du fond* à *La Porte du large* », « art. cité », p. 314.

Vous voulez rire. Lui, un “être” ! Je ne peux même pas imaginer ça. Dans ce personnage je peux pas (veux pas !) entrer³³⁹.

Elle éprouve des difficultés à faire advenir le personnage du père. Elle veut partir de son propre père, mais elle n’a jamais cherché à le connaître. Tout ce qu’elle retient de lui est sa propre rancœur : elle ne le voit même pas comme un « être ». Elle ne veut pas s’atteler à sa construction. L’écrivaine fait face à cette limite d’un roman ancré dans son vécu : ce personnage a existé dans sa vie, elle est alors trop proche de lui pour arriver à l’appréhender. C’est en partant du personnage de la fille abusée et en optant pour un procédé allusif qu’elle va réussir. La narratrice dit, par exemple, qu’il l’a « instruite des choses de la vie³⁴⁰ ». Le personnage du père prend progressivement sa place dans le récit et l’écrivaine dit ceci : « Je crois qu’aujourd’hui j’ai fait un pas. Côté sens. Le père a montré son intelligence³⁴¹ ». Il semble que, plus elle s’éloigne de son héroïne, plus elle parvient à donner une place au père dans le roman. Il n’est plus le sien, mais celui de cette narratrice-là. L’auteure obtient donc ce rapport proche et distancé avec lui, car il trouve ses origines dans son propre père, mais ce n’est pas lui. Comme Martine Sagaert le mentionne, c’est un roman « si près du biographique et si loin de l’autobiographique³⁴² ». Christiane Rochefort parvient à tisser cette relation particulière avec ses personnages en tenant à distance sa propre expérience et en se nourrissant de celle-ci pour les faire exister.

3. Une auteure hantée par ses personnages

Enfin, il est intéressant de souligner que les personnages hantent d’une manière ou d’une autre Christiane Rochefort. À cause de leur imprévisibilité et de la relation duelle qu’elle entretient avec eux, ils peuvent obséder l’auteure. Elle outrepassa alors la conception immanentiste du personnage. Vincent Jouve précise quant à cette notion ceci : « Ce qui rapproche les recherches de Greimas, Barthes ou Hamon, c’est donc une conception immanentiste : le personnage n’est pour eux qu’un “être de papier” strictement réductible aux signes textuel³⁴³. » Christiane Rochefort ne voit pas ses personnages comme de simples êtres de papier parce qu’ils ont une incidence sur sa vie.

³³⁹ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 24.

³⁴⁰ Ch. Rochefort, « La Porte du fond », dans Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 2593.

³⁴¹ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 85.

³⁴² M. Sagaert, « Inceste et temporalité. Christiane Rochefort de *La Porte du fond* à *La Porte du large* », « art. cité », p. 319.

³⁴³ V. Jouve, *L’Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 9.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, l'écrivaine se surprend dans sa vie quotidienne à regarder les jeunes adolescents. Elle s'exclame : « Ce n'était pas moi qui regardais les adolescents. C'était Thomas³⁴⁴ ! » Ce personnage déteint sur sa vie. Elle précise : « ces garçons que je regardais "s'imaginaient" sans doute être convoités par une dame à penchants, alors que c'était "en réalité" un étudiant en sociologie de vingt-six ans³⁴⁵ ! » Elle les regarde à travers les yeux de Thomas. Elle se surprend également à avoir des conversations avec lui, alors qu'elle n'est plus dans le processus d'écriture. Par exemple, elle revient le voir : « Je suis revenue voir Thomas. Bonjour, me revoilà, je t'avais oublié mon pauvre, comment vas-tu ? Bien ! proclamait-il sur sa lancée³⁴⁶. » En réalité, elle ressent des remords à son égard. Comme le narrateur était Christophe, elle a l'impression d'avoir négligé Thomas. Elle regrette de l'avoir empêché de pleurer : « À moi de pleurer à présent les larmes que j'ai refusées à Thomas³⁴⁷ ». Néanmoins, il est trop tard pour changer l'histoire, car le livre est imprimé. Ce personnage obsède donc encore Christiane Rochefort parce qu'elle ne l'a pas laissé vivre pleinement.

Dans *Ma vie*, l'auteure semble montrer une obsession pour la figure de Norman Morrison. Martine Sagaert indique qu'elle a noté dans son journal le 2 novembre 1965 ceci : « Norman Morrison se fait brûler vif devant le Pentagone, contre la guerre du Viêt-Nam³⁴⁸. » Christiane Rochefort a été marquée par ce fait. Elle explique à Monique Crochet qui il est :

Morrison ? Norman Morrison, c'est le premier Américain qui s'est fait brûler à l'essence, devant le Pentagone. Le premier. C'était un Quaker et il s'est fait brûler devant le Pentagone, contre la guerre du Viet-Nam. [...] Alors, ça voulait dire vraiment un hommage à Morrison, ce titre. Mystérieux, autrement. Il s'est fait brûler devant sa femme et ses enfants³⁴⁹.

Elle répète trois fois « s'est fait brûler » : cela montre que cette immolation l'a frappée, au point de vouloir rendre hommage à cette personne avec le titre de son roman *Une Rose pour Morrison*. Elle a laissé entrer cette figure dans son livre parce qu'elle devait partir de celle-ci pour le commencer. Il a mené son existence. Elle indique par ailleurs qu'elle ne l'a pas oublié : « Je me souviens de Norman Morrison³⁵⁰ ». Nous pouvons dire que ce dernier la hante, car même après lui avoir dédié un livre, il continue à être dans ses pensées.

³⁴⁴ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 304.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 305.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 319.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 321.

³⁴⁸ M. Sagaert, « Chrono-biographie » à Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 2830.

³⁴⁹ M. Crochet, « art. cité », p. 433.

³⁵⁰ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 94.

Quant à son *Journal*, il s'agit plutôt d'une hantise qui témoigne d'un regret. Dans *La Porte du fond*, le personnage d'Ari meurt. Pourtant, la narratrice était très attachée à lui : elle a eu des sentiments pour lui, mais elle l'a perdu à cause de sa « stupidité ». Elle voulait le retrouver, mais elle apprend qu'il est décédé. Christiane Rochefort avoue ceci :

Tué Ari, avec une brutalité qui me donne des remords. C'est arrivé sous la plume, sans avertissement : « il n'était plus là, Ari, il était parti... » où, à cette époque, et ce garçon ? Le couperet est tombé malgré moi, et je le regrette (sentimentalement et pas littérairement. Ça m'arrive, hein, de tuer à l'imprévu mes personnages sympa. Les sacrifiés ?)³⁵¹ »

Elle a tué Ari sans l'avoir décidé au préalable ; elle s'est donc soumise à sa plume. Cependant, elle a des remords et regrette cette mort d'un point de vue sentimental. Elle est alors poursuivie par « ce choix », car elle avait conscience de l'amour que la narratrice avait pour ce personnage. Nous voyons que dans les trois livres du corpus, elle est hantée d'une certaine manière par un personnage en particulier.

II. Un jeu stimulant avec le lecteur

À présent, nous allons observer la relation que Christiane Rochefort tisse avec le lecteur. Lorsqu'elle écrit, elle garde toujours en tête que son livre sera lu. Elle fait en sorte de stimuler son lecteur. De cette façon, elle lui permet de ne pas s'ennuyer. C'est donc la réception, la manière dont le lecteur va recevoir le récit, qui nous intéresse. Manon Vinant indique que l'intérêt pour le lecteur s'est construit au fil des siècles. Elle dégage, à partir d'une analyse de Wolfgang Iser dans *The Implied Reader*, trois périodes :

le dix-huitième siècle privilégie le rapport auteur-lecteur et l'adresse parodique à ce dernier, au dix-neuvième siècle, l'auteur se veut plus distant de son lecteur, mais s'adresse encore à lui avec une certaine familiarité, tandis que dans les œuvres du vingtième siècle, l'auteur n'aide manifestement pas le lecteur et le laisse se confronter seul au foisonnement du livre devenu terrain de jeu³⁵².

Le XX^e siècle montre donc globalement que les auteurs préfèrent laisser une certaine autonomie à leurs lecteurs. Ceux-ci doivent reconstruire eux-mêmes l'œuvre comme s'ils participaient à un jeu. Nous allons voir comment Christiane Rochefort, auteure au cœur de ce siècle, prend position quant à son lecteur.

³⁵¹ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 68.

³⁵² M. Vinant, *Le Roman de la lecture : la représentation littéraire du lecteur dans les œuvres* *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino et *Comme un roman*, de Daniel Pennac, [mémoire ; promoteur : Michael Jakob], Département de Lettres et arts du spectacle, Grenoble, Université Stendhal (Grenoble-III), 2012, p. 9.

1. Prélude : l'immortalité grâce au lecteur

Christiane Rochefort aborde, dans le cadre de l'entretien avec Carrie Noland, la question du lecteur au regard de la postérité. L'universitaire demande à l'écrivaine si elle est préoccupée par la survie de son travail, autrement dit, par la postérité de ses œuvres. L'auteure manifeste son manque d'intérêt face à cette question : « Pour vous dire la vérité, cela m'importe peu³⁵³. » Elle préfère raconter une anecdote concernant l'effet qu'a eu l'un de ses romans sur un lecteur. Elle explique que quelqu'un a prêté son roman *Les Petits Enfants du siècle* à un combattant berbère de la guerre d'Algérie, qui a déserté l'armée et a ensuite perdu la tête. La lecture de ce roman l'a calmé et il s'est senti mieux. Christiane Rochefort était touchée lorsque son ami lui avait raconté ce récit, elle s'est alors dit : « “Attends une minute, je ne suis pas là-bas ! Il est à 4 000 kilomètres d'ici !” Cela faisait longtemps que j'avais écrit ce livre ; tant sur le plan du temps que de la géographie, j'étais à des kilomètres. Mais quand j'ai entendu cela, j'ai dit : “Mon dieu, maintenant je peux mourir heureuse³⁵⁴.” » Son livre a eu un véritable effet sur un lecteur et c'est ce qui compte le plus pour elle : elle aime l'idée que son travail continue à vivre malgré son absence.

Elle précise que l'immortalité vient alors des lecteurs : « Voilà ce qu'est l'immortalité. J'ai rarement été aussi émue. Ce n'est pas que je cherche cela, ce n'est pas que je le veuille tant que cela, et d'ailleurs, ce n'est pas être dans le canon - ce sont les gens, ce sont les lecteurs³⁵⁵. » Cette réponse est intéressante quant à notre problématique. Elle ne veut pas être dans les canons littéraires, ce qui n'aide pas à être connue. Cependant, il est évident que le fait que son livre passe de main en main peut aider à la postérité. Force est de constater qu'elle a été oubliée des lecteurs actuels. Quoi qu'il en soit, elle met un point d'honneur à ce que ses romans produisent de l'effet sur le lecteur et il est donc pertinent d'observer sa relation avec celui-ci dans les livres de notre corpus.

2. Identification d'un lecteur modèle

Pour appréhender la relation que l'écrivaine tisse avec le lecteur, il est intéressant de définir son lecteur modèle. Ce concept est développé par Umberto Eco dans *Lector in fabula*.

³⁵³ C. Noland, « art. cité », p. 187. Nous traduisons, la citation originale est : « To tell you the truth, I really couldn't care less. »

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 188. Nous traduisons, la citation originale est : « “Wait a minute, I'm not down there ! He's 4,000 kilometers away !” It had been a long time since I had written that book ; both in time and geography I was miles away. But when I heard that, I said, “God, now I can die happy.” »

³⁵⁵ *Ibid.* Nous traduisons, la citation originale est : « Now that is immortality. I've rarely been so moved. It's not that I seek that out, it's not that I want it that badly, and, by the way, it's not being in the canon – it's people, it's readers. »

Il dit qu'un « texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner³⁵⁶ ». Il envisage alors que « le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation³⁵⁷ » en lui laissant exprès des blancs à remplir. L'auteur « prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement³⁵⁸ ». L'auteur imagine un lecteur modèle qui comblera les imprécisions ou les non-dits du texte. Le lecteur empirique, le « sujet concret des actes de coopération³⁵⁹ », doit tendre vers ce rôle. Il faut indiquer que le texte contribue également à produire ce lecteur : « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement “espérer” qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire³⁶⁰. » L'auteur tente donc d'orienter la lecture. Notre corpus d'étude se prête bien à l'analyse du lecteur modèle, car Christiane Rochefort réfléchit, dans chaque livre, à ce rôle.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, l'écrivaine établit le lecteur modèle de son essai-journal. Umberto Eco parle de compétences en commun : « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que “connaissance de codes”)³⁶¹ ». Cela implique, entre autres, que le lecteur peut remplir les blancs grâce à son encyclopédie. À ce sujet, Christiane Rochefort prône l'accessibilité du texte : elle dit utiliser un langage ordinaire et ne pas chercher la complexité. Elle affirme que « Le matériel, livres, est à la portée de tous, lecteurs³⁶². » Son lecteur modèle ne doit pas disposer d'un bagage culturel conséquent pour appréhender cet essai-journal : l'écrivaine montre sa volonté d'écrire pour tous. Elle déclare : « je re-précise que l'unique souci, centre d'intérêt de ce travail est la littérature, de sorte que ça ne pourrait intéresser que ceux qui croient à son existence ; les autres peuvent fermer tout de suite et retourner jouer³⁶³ ». Son lecteur modèle doit simplement croire en l'existence de la littérature, il n'a pas besoin d'un autre code spécifique pour appréhender son livre.

Dès lors, elle rejette la littérature adressée à l'élite, c'est-à-dire, selon elle, les critiques littéraires : « on fait déjà tellement pour eux, et puis ils sont très peu, juste une élite. Au reste la

³⁵⁶ U. Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 64.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 65.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 68.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 69.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

³⁶² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 242.

³⁶³ *Ibid.*

plupart d'entre eux sont déjà sortis au paragraphe précédent³⁶⁴. » Elle ne cherche pas à atteindre les professionnels de la littérature, qui en plus, selon ses dires, ne croient pas réellement à l'existence de la littérature. Elle évoque la même idée dans l'entretien avec Carrie Noland en disant qu'elle n'est pas certaine que les théoriciens de la littérature « lisent des livres tout seuls chez eux le soir³⁶⁵ ». Il est bien possible que ce type de livres risque justement de les intéresser, qu'elle le veuille ou non... En tout cas, elle veut écrire pour des lecteurs qui se posent des questions quant à la construction d'un récit. Ces questions sont « posées par les gens (je veux dire les vrais gens, ceux qui lisent les livres, pas les professionnels qui posent des questions d'une autre sorte et pour d'autres motivations)³⁶⁶ ». Elle opère bien une distinction entre les « vrais gens », qui lisent juste pour le plaisir, et les « professionnels », qui lisent pour théoriser : son livre n'est donc pas adressé à ces derniers. Son lecteur modèle n'est pas lettré, il doit simplement être curieux et intrigué par la construction du roman *Printemps au parking*. C'est, comme Martine Sagaert le dit, « un livre de référence pour le lecteur avide de confidences littéraires³⁶⁷ », qui se demande entre autres : « Comment diable ça va au papier³⁶⁸ ». Christiane Rochefort stimule l'intérêt et attise la curiosité du lecteur en disant qu'elle répondra à ses questions.

L'écrivaine montre aussi la limite de la théorie d'Umberto Eco. Celui-ci l'envisage : définir avec soin son lecteur modèle n'évite pas le risque d'être lu d'une autre façon que celle envisagée par l'auteur. Le lecteur empirique a « ses propres spéculations subjectives³⁶⁹ » : sa subjectivité peut entraver le bon déroulement de la coopération interprétative. Christiane Rochefort met en avant cette limite pour son roman *Les Stances à Sophie* :

après celui de l'écrivain vient le livre fait par les lecteurs, qui n'est pas du tout pareil parfois, je suis bien placée pour le savoir il est arrivé que les lecteurs me rendent un autre livre, et même une fois il était mieux que le mien (*Stances à Sophie*) ; en sorte que pour savoir ce qu'il « est » j'attends qu'il soit lu, et alors où est la vérité du livre ? la mienne ou la leur³⁷⁰ ?

Les lecteurs n'ont pas interprété le livre comme l'écrivaine l'avait pensé. Elle trouve même qu'ils l'avaient « mieux » lu : les blancs laissés par l'auteure ont été complétés d'une autre manière. Elle n'est pas capable de déterminer qui détient la vérité, la bonne interprétation du

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ C. Noland, « art. cité », p. 188. Nous traduisons, la citation originale est : « read books all by themselves at home at night. »

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 237.

³⁶⁷ M. Sagaert, « Préface » à Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 38.

³⁶⁸ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 237.

³⁶⁹ Umberto Eco, op. cit., p. 149.

³⁷⁰ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 236-237.

roman. Il est possible que l'écrivaine n'ait pas bien pris en compte les compétences du lecteur. Dans ce livre, elle a voulu mettre de l'humour. C'est ce qu'elle explique au cours de l'entretien avec Carrie Noland : « le mari et le meilleur ami du mari étaient deux typiques machos imbéciles. Tous les lecteurs n'ont donc pas trouvé cela drôle ; c'était certainement un obstacle³⁷¹. » Elle a tourné en dérision ces deux personnages. Cela n'a pas été compris par tous les lecteurs qui ont alors probablement interprété le livre autrement. L'auteure a donc prévu un lecteur modèle qui n'a pas correspondu à la plupart des lecteurs empiriques.

Dans *Ma vie*, l'autodérision même du genre autobiographique amène le lecteur à adopter un rôle particulier. Christiane Rochefort lui indique volontairement les blancs pour qu'il les complète. Elle prévoit un lecteur modèle qui va s'impliquer réellement dans la construction du texte. Cela renvoie à ce que Barthes disait dans l'essai *S/Z* : « Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte³⁷². » L'écrivaine compte sur le lecteur pour qu'il produise avec elle le texte. Catherine Viollet souligne cette relation complémentaire : « Dans *Ma vie*, le lecteur n'est pas seulement complice de l'auteur. Il est directement sollicité pour jouer avec les mots³⁷³ » et est considéré comme « un co-auteur potentiel³⁷⁴ ». L'écrivaine déstabilise la position habituelle du lecteur pour faire de lui son suppléant : il a aussi l'autorité. Elle l'invite à jouer : de nombreuses devinettes parcourent le livre. Le jeu est bien au cœur de *Ma vie*.

Deux types de jeux sont proposés, comme l'indique Hélène Julien. Premièrement, il s'agit de « la continuation du processus initié par l'auteur³⁷⁵ ». Christiane Rochefort invite le lecteur à terminer ce qu'elle a commencé. Elle établit la liste des différents titres qu'aurait pu prendre son autobiographie détournée : « les titres auxquels vous avez échappé belle³⁷⁶ ». Elle s'amuse à en proposer d'autres en reprenant certains titres de ses œuvres (par exemple : « Le repos de Rochefort »), des titres d'œuvres connues (par exemple : « Rochefort dans le métro »)... Elle invite le lecteur à poursuivre le jeu : « (Vous pouvez continuer tout seuls, mais avec votre nom, ça vous amusera sûrement plus.)³⁷⁷ » ou même à changer le titre choisi pour un autre s'il ne lui plait pas. C'est bien souvent sous l'ordre de la suggestion : elle construit un

³⁷¹ C. Noland, « art. cité », p. 189. Nous traduisons, la citation originale est : « the husband and the husband's best friend were two typical macho jerks. So not all the readers found that funny ; that was certainly an obstacle. »

³⁷² R. Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel quel », 1970, p. 10.

³⁷³ C. Viollet, « Christiane Rochefort et la petite fabrique des titres », dans C. Viollet et V. Montémont (dir.), *Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2009, p. 180.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ H. Julien, « art. cité. », p. 128.

³⁷⁶ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 35.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 36.

lecteur modèle qui acceptera ce rôle, sans pour autant le forcer. Ses lecteurs sont libres comme ses personnages. Sartre revendiquait la liberté des personnages, il en appelle également à celle des lecteurs dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Et puisque cette création dirigée est un commencement absolu, elle est donc opérée par la liberté du lecteur en ce que cette liberté a de plus pur. Ainsi l'écrivain en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage³⁷⁸. » Au cœur de cette relation, Sartre emploie le terme de « liberté » : le lecteur est libre d'entrer ou non dans l'œuvre. Christiane Rochefort reconnaît la liberté de ses lecteurs de se prêter ou non au jeu : toutefois, il est clair qu'elle espère qu'ils le feront. Afin que le livre soit complet, elle a besoin d'un lecteur qui complète les blancs, d'après ses recommandations. À plusieurs reprises, elle l'invite à continuer de s'amuser comme elle le fait. Elle fait une liste de noms masculins et invente des féminins (par exemple, « le chef-la chèvre ») et conclut en disant : « Je vous laisse continuer tout seuls et remplir les lignes manquantes³⁷⁹ ». Elle lui laisse exprès de l'espace. Elle prévoit un lecteur qui doit réellement s'investir dans le texte, au point de devoir trouver lui-même la moralité d'une histoire³⁸⁰ : « (vous pouvez l'écrire dans les blancs si vous avez trouvé.)³⁸¹ » Elle emploie bien le terme de « blanc » : cela entre directement en résonance avec la théorie d'Umberto Eco, qui indique qu'un texte est un « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir³⁸² ». L'écrivaine rend visibles les espaces blancs en les indiquant à son lecteur. Enfin, il faut noter toutes les recettes qu'elle donne, élaborées « par le Collectif music be the food of love Ned Misha Rachel Josée Gilles Christiane³⁸³ ». Le lecteur peut ensuite donner les siennes : « Continuez, nous on n'a plus faim³⁸⁴ ». Elle prévoit donc un lecteur modèle capable de finir ce qu'elle a commencé. Martine Sagaert le dit bien : « Et, si le cœur lui en dit, le lecteur peut à son tour participer à la fête³⁸⁵. » Il peut rejoindre l'écrivaine et ses amis.

Quant au second type de jeu, celui-ci se concentre autour de « la création d'une autre version de son modèle³⁸⁶ ». L'auteure réserve une page entière de son livre afin que le lecteur raconte sa propre vie (« Votre propre vie en trente lignes³⁸⁷ »). Chaque version de *Ma vie* sera alors unique. Ainsi, comme Catherine Viollet le dit bien, l'auteure « veut persuader ses lecteurs qu'ils sont parfaitement dignes et capables de collaborer au processus d'écriture : de prendre

³⁷⁸ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Idées », 1948, p. 53.

³⁷⁹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 64.

³⁸⁰ L'histoire d'un artisan qui rachète ce qu'un huissier lui avait saisi pour une poignée de pain.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 167.

³⁸² U. Eco, op. cit., p. 63.

³⁸³ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 244.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ M. Sagaert, « Préface » à Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 8.

³⁸⁶ H. Julien, « art. cité. », p. 128.

³⁸⁷ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 61.

eux-mêmes la plume³⁸⁸. » Le lecteur doit actualiser le texte avec sa propre expérience. Elle laisse également une page blanche en indiquant comme « titre » : « Do it yourself³⁸⁹ », en ne donnant pas plus d'explications. Cette page se trouve dans la partie « Mes jeux préférés » : il faut alors supposer que le lecteur est libre à ce moment-là de jouer comme il le veut. Ensuite, Christiane Rochefort explique avoir eu une « époque de haïku³⁹⁰ ». Elle invite le lecteur à en écrire à son tour : « Essayez vous verrez. Pendant que je cherche les nôtres tiens. Je vous laisse la place³⁹¹. » Le lecteur qu'elle imagine acceptera ce rôle et essaiera (« Vos haï ku »). Elle lui explique même les consignes : « Règle : une description, une courte conclusion. Le tout en onze ou quatorze syllabes. Licence à dix-sept³⁹². » Finalement, elle ne retrouve plus ses haïkus, mais elle décide d'en inventer un. Le lecteur modèle aura créé les siens avant ceux de l'écrivaine. Il est bien, comme l'indique Catherine Viollet, « le destinataire d'espaces vierges prévus dans le livre pour lui permettre de participer de manière interactive à la rédaction, de compléter tel ou tel fragment³⁹³. » L'auteure prévoit donc un lecteur modèle capable d'entrer dans son jeu et de compléter le livre grâce à sa propre expérience. Ainsi, elle le stimule et fait en sorte qu'il ne s'ennuie pas. Il est possible qu'il y ait échec dans la relation, car le lecteur empirique pourrait être trop dérouté pour réussir à entrer dans le jeu établi par l'auteure. C'est un risque que cette dernière prend.

Concernant son *Journal*, Christiane Rochefort y développe ses réflexions sur le lecteur modèle du roman *La Porte du fond*. Elle choisit de ne pas montrer l'inceste : les attouchements sexuels du père sur sa fille sont ainsi sous-entendus. D'abord, elle tente d'oublier le lecteur pour mettre des mots sur ceux-ci : « Seulement les lecteurs gardent de la réalité. N'empêche il faut les oublier aussi³⁹⁴. » Puis, elle se rend compte qu'« ils ne tuent pas l'écriture³⁹⁵ ». Cela entre en résonance avec les reproches qu'elle fait aux critiques littéraires, qu'elle accuse de tuer la littérature. Une nouvelle fois, son roman ne leur est pas adressé : « Toute l'innocence du monde est perdue. Au moins entre les murs des universités³⁹⁶. » Elle finit par décider de prendre en considération son futur lecteur pour l'atteindre de la meilleure manière possible. Elle prévoit

³⁸⁸ C. Viollet, « Christiane Rochefort et la petite fabrique des titres », « art. cité. », p. 180.

³⁸⁹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 145.

³⁹⁰ « Poème classique japonais de trois vers (issu du haïkaï) dont le premier et le troisième sont pentasyllabiques, le deuxième heptasyllabique (5-7-5, soit 17 syllabes) » : « Haïku », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 26 juin 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

³⁹¹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 147.

³⁹² *Ibid.*, p. 148.

³⁹³ C. Viollet, « Christiane Rochefort et la petite fabrique des titres », « art. cité », p. 180.

³⁹⁴ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 20.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 31.

donc un lecteur modèle capable de comprendre l'inceste en étant particulièrement attentif lors de la lecture : « Informations données au compte-gouttes et à ré-assembler à la lecture. Tout un jeu, qui est littéraire³⁹⁷ ». Le lecteur devra rassembler les différents éléments pour bien comprendre les tenants de cette relation incestueuse. La dimension du jeu se retrouve : ce décryptage doit être vécu comme un amusement, malgré la difficulté du sujet traité. Cela fait écho à la notion développée par Vincent Jouve sur le « lecteur interprétant », « qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre³⁹⁸ ». Ce dernier tente donc d'interpréter le message du roman. Cela s'apparente bien à la stratégie de Christiane Rochefort, qui construit un lecteur modèle capable de comprendre les « non-dits » du texte. Il est alors un « lecteur interprétant ». Elle « sollicite une participation active du lecteur dans la construction du sens³⁹⁹ », comme Shereen Kakish le dit dans son mémoire. L'écrivaine opte pour la version minimaliste quant aux scènes d'attouchement : « ne rien montrer de ce qui se passe derrière la foutue porte. Laisser à déduire⁴⁰⁰. » Le lecteur modèle devra deviner, car si elle est explicite, cette scène ne répondrait « pas du tout au principe info au compte-gouttes à rassembler à la lecture⁴⁰¹ ». C'est un défi qu'elle lance à son lecteur et elle espère qu'il entrera dans son jeu. Elle témoigne de ses doutes quant à cette formule, elle déplore le possible « manque de ces petits mots, qui interpellent ? (relancent le jeu ?) À surveiller aussi⁴⁰² ? » Ici aussi, elle veut stimuler son lecteur afin qu'il ne s'ennuie pas. Elle souhaite relancer sa curiosité à l'aide de mots bien choisis.

Au sujet de ce roman, Martine Saegert dit que « Christiane Rochefort souhaite informer le lecteur et le pousser à réfléchir mais elle ne veut pas faire un roman à thèse⁴⁰³. » L'objectif de l'écrivaine est d'inviter le lecteur à réfléchir sur l'inceste en le poussant à rassembler les pièces de ce « puzzle⁴⁰⁴ ». C'est une écriture non linéaire qu'elle adopte pour *La Porte du fond* : le lecteur doit se concentrer pour comprendre la psychologie de la jeune fille brisée. L'écrivaine prônait l'accessibilité du texte dans *C'est bizarre l'écriture*, mais ici, ce roman peut être complexe à lire, Martine Sagaert met effectivement en avant « pour certains la difficulté de ce

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁹⁸ V. Jouve, *op. cit.*, p. 84.

³⁹⁹ S. Kakish, *Le Personnage-enfant à la recherche de l'utopie féminine : une analyse du personnage-enfant dans Les Petits Enfants du siècle (1961) et La Porte du fond (1988) de Christiane Rochefort* [mémoire ; promoteur : René Audet], Programmes de maîtrise en Littérature Française et québécoise, Québec, Université Laval, 2007, p. 53.

⁴⁰⁰ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 99.

⁴⁰³ M. Sagaert, « Inceste et temporalité. Christiane Rochefort de *La Porte du fond* à *La Porte du large* », « art. cité. », p. 312.

⁴⁰⁴ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 111.

roman », en raison des informations « données de manière parcellaire⁴⁰⁵ ». L’auteure prévoit un lecteur modèle qui doit être fort concentré lors de sa lecture. L’écrivaine le formule ainsi : « Mais pour le voir passer il faut lire de très près, et qui lit de très près⁴⁰⁶ ? » Ce roman n’est pas difficile du point de vue du vocabulaire, mais le lecteur doit faire appel à son encyclopédie, donc à ses connaissances personnelles, à ce qu’il sait sur le monde, à ce qu’il a retenu de ses précédentes lectures, pour bien comprendre le roman. Il doit combler les imprécisions en étant attentif.

En ce qui concerne le lecteur modèle de son *Journal* en tant que tel, il diffère évidemment fortement de celui des deux autres livres de notre corpus : le lecteur visé de ce journal est Christiane Rochefort, la diariste elle-même. Elle se sert de son journal pour élaborer des stratégies d’écriture et se relit ensuite. Comme le dit Jean-Pierre Jossua, « On écrit *d’abord* pour soi, au moins⁴⁰⁷. » Elle ne prépare donc pas un lecteur modèle, même si elle est ouverte à une potentielle publication. Catherine Viollet a d’ailleurs choisi ce titre, *Journal pré-posthume possible*, car il correspond bien à la démarche de l’auteure : « entrouvrant la porte aux lecteurs, à la possibilité que d’autres lisent un jour, post mortem, ces notes rédigées à priori pour soi seule⁴⁰⁸. » Cela fait écho à la « typologie des destinataires » de Jean-Pierre Jossua, qui explique que les destinataires peuvent être « des lecteurs futurs espérés et souhaités, mais sans aucune idée précise de publication⁴⁰⁹ ». Un lecteur pourrait lire son journal, mais ce n’est pas pour autant qu’elle le prévoit : elle se sert par contre de son journal pour réfléchir au lecteur modèle de *La Porte du fond*.

3. Mise en scène d’une auteure modèle complice

À présent, il est intéressant de regarder l’image que Christiane Rochefort donne d’elle-même aux lecteurs. Elle tente de se montrer complice avec eux, comme elle l’est également avec ses personnages. Quand Hélène Pedneault lui demande si elle n’avait pas peur de « la réaction des gens » à la parution du roman *Quand tu vas chez les femmes*, elle répond : « Oui, je savais que je risquais un malentendu considérable avec mes braves lecteurs et lectrices, et en particulier les écolos. Je trouvais que c’était un sale coup à leur faire, ils n’allaient pas entrer là-dedans⁴¹⁰. » Elle n’hésite pas à les qualifier de « braves ». Elle était déjà gênée en écrivant

⁴⁰⁵ M. Sagaert, « Préface » à Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, op. cit., p. 51.

⁴⁰⁶ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 111.

⁴⁰⁷ J.-P. Jossua, « Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 87, n° 4 (2003), p. 707.

⁴⁰⁸ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 384.

⁴⁰⁹ J.-P. Jossua, « art. cité », p. 707.

⁴¹⁰ H. Pedneault, « art. cité », p. 26.

ce livre qui traite de sadomasochisme, elle l'est d'autant plus de le faire lire à ses fidèles lecteurs. Elle ne voulait pas les brusquer. Hélène Pedneault lui demande : « Considères-tu les avoir perdus ? », ce à quoi elle répond : « Normalement, s'ils n'ont pas perdu courage, ils devraient se trouver parfaitement bien avec celui-ci. Ils vont me reconnaître et ils sauront que j'ai fait un "coup" avec le livre précédent, une parenthèse⁴¹¹. » Ses « braves » lecteurs reconnaîtront leur écrivaine malgré tout. Elle tisse un rapport complice avec eux qui sont capables de comprendre ce qu'elle a voulu faire. Elle cherche à entretenir une proximité en mettant en avant cette fidélité. Cette image d'auteure qu'elle se construit concorde avec le concept d'« auteur modèle » d'Umberto Eco, qui dit que le lecteur empirique « doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle⁴¹² ». L'auteur modèle est l'image que le lecteur se fait de l'auteur empirique à partir des traces textuelles. Nous allons voir qu'il peut faire l'hypothèse d'une auteure complice dans les trois livres de notre corpus.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, le lecteur peut déceler plusieurs indices qui montrent une auteure modèle complice. Tout d'abord, elle se dit honnête comme écrivaine. Elle explique être allée débattre à Sarcelles sur *Les Petits Enfants du siècle* et qu'elle refusait de mentir : « On ne dit pas des choses dans les livres pour après aller mentir devant les gens, par politesse⁴¹³ ». Elle explique également que : « C'est extrêmement difficile de se mentir quand on écrit : ça se voit⁴¹⁴. » Le lecteur empirique, en lisant ces mots, fait l'hypothèse d'une auteure intègre. Il peut aussi lire ailleurs : « En écriture : Mensonge interdit⁴¹⁵ », témoignant de sa bonne foi. Elle n'hésite pas non plus à jurer pour prouver son honnêteté : « Je jure sur ma main droite qu'en écrivant cette phrase je ne savais pas que Julia était morte⁴¹⁶. » Le lecteur empirique construit donc une image d'auteure modèle honnête, à qui il peut accorder sa confiance. Celle-ci est entretenue à maintes reprises par l'auteure. Concernant le premier rapport intime entre Thomas et Christophe, elle dit : « Je trouverais que c'est plutôt se payer la tête des gens et prendre le lecteur pour un goujon, à le laisser pendre comme ça après un fil ; et principalement dans les affaires de sexe c'est cafardise et lâcheté⁴¹⁷. » Le lecteur découvre que l'auteure ne cherche pas à se moquer de lui. Il est donc conforté dans son idée : il peut se fier à elle. À la fin du livre,

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² U. Eco, *op. cit.*, p. 77.

⁴¹³ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 250.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 300.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 278. Concernant le roman *Les Stances à Sophie*.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 290.

l'écrivaine demande clairement au lecteur de lui faire confiance : « Des lecteurs m'ont écrit pour me demander : Et alors qu'est-ce qui arrive après ? Je leur ai dit de ne pas s'inquiéter⁴¹⁸ ». Le lecteur peut compter sur elle pour connaître la suite des aventures de Thomas et Christophe⁴¹⁹. Il peut lui accorder sa confiance jusqu'au bout.

Cette confiance va ensuite de pair avec une certaine connivence qui s'installe : le lecteur, ayant pu s'assurer que l'auteure ne veut pas le tromper, est en mesure d'entrer dans son jeu complice. Pour ce faire, il faut noter les adresses aux lecteurs où l'écrivaine s'excuse directement, comme, par exemple, concernant la mort de Julia : « Que ceux qui n'ont pas lu le bouquin m'excusent⁴²⁰ ». Cinq fois elle écrit « excusez-moi » dans l'essai-journal. Ces adresses directes installent une connivence entre l'auteure et le lecteur. Elle ne veut pas se moquer de lui, elle l'invite alors également à ne pas se moquer d'elle : « Avant de vous moquer de moi, essayez-vous-y, voyons si vous irez de A à B en ligne droite, et si ça ne vous arrivera de vous mener vous-même en bateau. D'être une taupe. Si on était tous un peu sincères on en apprendrait des choses⁴²¹. » Elle n'a pas vu tout de suite l'amour réciproque entre Thomas et Christophe : elle installe une connivence avec le lecteur en disant qu'il pourrait être dans le même cas qu'elle, c'est-à-dire aveugle. Le pronom « on » aide à renforcer la complicité et à les mettre sur un pied d'égalité. Le lecteur observe une auteure modèle qui cherche à être proche de lui, comme elle l'est aussi de ses personnages. Cette proximité se renforce avec cette qualification amicale : « mes lecteurs amis⁴²² ». Elle se voit également avec la « transmission » du personnage de Thomas envers le lecteur : « Par la suite je devais apprendre que Thomas visita des lecteurs, et j'ose dire des lectrices, qui durent se trouver dans le même embarras que moi. Une transmission s'était donc opérée, c'est bien là ce que doit faire un livre⁴²³. » Thomas la hantait, puis il hante également le lecteur, qui se rapproche de l'expérience de l'écrivaine. Cela fait écho aux observations de Vincent Jouve, expliquant que l'interaction avec les personnages peut avoir un prolongement dans la vie réelle du lecteur, qui fait alors « de la lecture un vécu⁴²⁴ ». Le lecteur peut être hanté par Thomas, comme l'a été l'auteure. Une connivence est bien créée.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 323.

⁴¹⁹ Elle n'écrit finalement pas de suite.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 278.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 281.

⁴²² *Ibid.*, p. 297.

⁴²³ *Ibid.*, p. 305.

⁴²⁴ V. Jouve, *op. cit.*, p. 217.

Dans *Ma vie*, le lecteur se trouve face à une auteure qui lui fait totalement confiance pour compléter tous les espaces qu'elle lui laisse. Le cœur de cette autobiographie niée repose sur ce rapport complice entre l'auteure et son lecteur. Il faut noter qu'elle s'adresse directement à lui dans une partie intitulée « Chers lecteurs » : « Je profite de la présente pour vous passer un message, si vous êtes sur la ligne. Je refuse d'avoir un(e) secrétaire qui vous réponde à ma place : franchement, à quoi ça vous avancerait⁴²⁵ ? » Elle ne veut pas non plus répondre par un « texte mort » et refuse « d'écrire deux fois la même chose. Surtout à deux personnes différentes⁴²⁶ ». Elle montre qu'elle prend vraiment en considération leurs lettres, car elle est déconcertée quand elle doit leur écrire. Elle construit sa posture d'auteure en veillant à entretenir une relation de proximité avec ses lecteurs : elle veut leur répondre en personne et individuellement. Grâce à cette stratégie, le lecteur empirique fait l'hypothèse d'une auteure modèle proche de lui. Celle-ci l'invite également à lui écrire s'il a la réponse à l'une de ses interrogations⁴²⁷ : « Je me demande comment ils se sont débrouillés, j'aimerais qu'on me l'explique (écrire co Grasset, 61, rue des Saints-Pères, Paris)⁴²⁸. » Cette phrase montre bien qu'elle entretient bien ce rapport de proximité. Selon Hélène Julien, « l'auteur s'adresse à de maintes reprises à un hypothétique interlocuteur (interviewer ? public ?) sur un ton de conversation badine⁴²⁹ ». Nous opterons plutôt pour l'hypothèse d'un potentiel lecteur, car même si *Ma vie* découle d'entretiens, elle a toutefois retravaillé entièrement le contenu. Il est possible que le lecteur lise par exemple : « Une fois avec Amos, que vous connaîtrez⁴³⁰ ». Il est invité à entrer dans le cercle amical et privé de l'auteure. Cette « conversation badine » se retrouve également avec des questions directes comme « C'est suffisant, non⁴³¹ ? » ou « pardon⁴³² ? » : le lecteur est directement sollicité comme s'il était au côté de l'écrivaine. Il fait alors l'hypothèse d'une auteure amicale.

À un autre moment, elle évoque le personnage de Jonas et dit : « Si quelqu'un voit passer une baleine qu'il ou elle m'appelle. Mais pas avant quatre heures après midi s'il vous plaît⁴³³. » Tout d'abord, il faut que le lecteur fasse jouer son encyclopédie pour reconnaître le récit biblique : il doit être complice. Ensuite, il pourra être amené à « sourire » face à cette proposition d'appel et à créer alors un lien de familiarité avec elle. Enfin, dans

⁴²⁵ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 162.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Elle se demande comment le lait a pu devenir aussi mauvais qu'aux États-Unis.

⁴²⁸ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 186.

⁴²⁹ H. Julien, « art. cité. », p. 126.

⁴³⁰ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 38.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 183.

⁴³² *Ibid.*, p. 39.

⁴³³ *Ibid.*, p. 272.

son « Postambule », elle conclut en disant : « Au-delà, parce qu'un livre se lit, et les gens qui à l'autre bout lisent les livres n'ont pas à pâtir des conditions dans lesquelles ils se sont faits. C'est pas votre faute⁴³⁴. » L'écrivaine a pourtant passé du temps à expliquer ces conditions au cours du livre : cette ultime « confidence » peut être à prendre avec dérision, à l'image de son autobiographie. La complicité est ainsi renforcée. L'auteure modèle de *Ma vie* est donc une auteure complice et proche de ses lecteurs.

Dans son *Journal*, concernant *La Porte du fond*, une complicité avec le lecteur peut également s'établir étant donné le sujet traité. Christiane Rochefort précise qu'elle n'écrit pas cette histoire pour se « libérer » elle, mais pour ceux qui en ont besoin : « Je fais servir mon expérience. Vers les autres. Les enfants détruits (que j'aurais pu être c'est vrai, ok), ça me touche assez fort c'est vrai et démontré. Bon c'est le moteur : les autres. Sorte de message du survivant⁴³⁵. » Si le lecteur est un « enfant détruit », il peut se sentir proche de la narratrice de *La Porte du fond*, derrière laquelle se cache l'auteure, racontant son enfance marquée par l'inceste. Son *Journal* témoigne bien de l'ancrage autobiographique : Christiane Rochefort veut que son expérience serve, mais elle choisit tout de même d'opter pour un roman en passant par une narratrice anonyme, afin que chaque « enfant détruit » puisse s'identifier à elle. Shereen Kakish, dans son mémoire, explique que « le *je* se confond avec les autres et devient ainsi le porte-parole de tous les autres enfants victimes⁴³⁶. » Le lecteur peut également ressentir de la compassion à son égard : comme Margaret-Anne Hutton le dit, il est témoin des stratégies de la narratrice pour survivre aux horreurs et « est susceptible d'être aussi indigné que la victime elle-même⁴³⁷ ». La narratrice dévoile son intimité en plongeant le lecteur dans ses réflexions : « ah je ne suis pas née monstre. Tout était à faire. Ma foi, il le fit⁴³⁸. » Le lecteur fait l'hypothèse d'une narratrice sincère. De plus, selon Shereen Kakish, « mettre en scène un personnage-enfant provoque une adhésion immédiate du lecteur, puisqu'il constitue le garant d'une certaine naïveté et d'une certaine vraisemblance⁴³⁹. » Le lecteur est amené à faire confiance plus facilement à une enfant qu'à une adulte et une sympathie peut ainsi se créer plus rapidement. La narratrice cherche donc « un contact émotif et intime avec le lecteur⁴⁴⁰. »

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 293.

⁴³⁵ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 83.

⁴³⁶ S. Kakish, *op. cit.*, p. 19.

⁴³⁷ M.-A. Hutton, « Assuming Responsibility : Christiane Rochefort's Exploration of Child Sexual Abuse in "La Porte du fond" », *The Modern Language Review*, vol. XC, n°2 (avril 1995), p. 336. Nous traduisons, la citation originale est : « is likely to be as indignant as the victim herself ».

⁴³⁸ Ch. Rochefort, « La Porte du fond », dans Ch. Rochefort, *Œuvre romanesque*, *op. cit.*, p. 2562.

⁴³⁹ S. Kakish, *op. cit.*, p. 2.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

Concernant le *Journal* à proprement parler, Christiane Rochefort ignorait lors de la rédaction qu'il allait être publié, or, c'est ce qu'il se passa. Le lecteur peut ainsi entrer dans l'intimité de l'auteure : il assiste à ses réflexions, ses doutes, ses joies quotidiennes, ses pensées sur la mort qui approche... Lire ses mots post-mortem peut le toucher vivement, surtout s'il a une affection particulière pour l'auteure. Il est également intéressant d'évoquer un passage plutôt « énigmatique » du *Journal*, dans lequel une complicité se remarque :

Chers amis,
Je m'excuse de tant de malheurs.
Je sens bien que c'est exagéré
et que je ne devrais pas / vous accabler ainsi /
de ma personne
juste au moment où elle est le moins
intéressante⁴⁴¹

C'est le seul passage dans lequel la diariste semble s'adresser à un potentiel lectorat : elle s'excuse d'écrire ses peines alors que ce n'est pas intéressant. Nous retrouvons la question des excuses. De plus, elle a déjà désigné ses lecteurs en recourant à l'appellation d' « amis ». Le lecteur fait l'hypothèse alors, grâce à ces quelques phrases, d'une auteure amicale, qui cherche à se rapprocher de lui en le désignant affectivement. Nous voyons que le destinataire n'est pas totalement absent. Elle ne semble s'adresser au lecteur qu'une seule fois pour mettre en avant l'inintérêt de sa vie. Elle précise qu'elle aurait pu écrire quand elle était « jeune et belle et riche et drôle⁴⁴² ». Le lecteur peut être touché face à ces confidences et ainsi entretenir de nouveau avec elle une relation complice.

Conclusion de la deuxième partie

Cette deuxième partie a permis d'étudier la distribution des rôles dans les trois livres de notre corpus. Nous avons vu que Christiane Rochefort construit des personnages qui sont libres de mener leur existence : elle revendique leur liberté, faisant apparaître un intertexte sartrien. L'écrivaine entretient avec eux une relation duelle, entre la proximité et l'éloignement. Enfin, certains personnages peuvent hanter l'auteure, notamment lorsqu'elle ressent des regrets face au sort qui leur est incombé. Quant aux lecteurs, elle montre qu'elle réfléchit à leur rôle, car ils peuvent l'aider à accéder à l'immortalité. Elle établit le profil de ses lecteurs, qui peuvent aller de lecteur non lettré à coauteur. Elle fait en sorte de les stimuler et met en place avec eux une

⁴⁴¹ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 170.

⁴⁴² *Ibid.*

relation de complicité. Tous ces éléments montrent l'intérêt qu'il y a à étudier Christiane Rochefort : elle tisse un rapport singulier avec ses personnages, qui méritent d'attirer l'attention. De plus, ceux-ci peuvent témoigner de leur époque : cette composante pourrait être davantage étudiée dans le cadre d'un autre travail. Il serait également possible d'analyser plus amplement le lien avec l'existentialisme. Quant au lecteur, nous avons vu que, dans les trois livres de notre corpus, elle a réfléchi conséquemment à son rôle. Pourtant, aujourd'hui, elle est sortie de la mémoire des lecteurs : nous avons fait des hypothèses sur cette perte de succès dans l'introduction. Néanmoins, il serait possible d'analyser plus amplement son discours, notamment dans les entretiens qu'elle a donnés, et ses livres afin d'interroger ce désintérêt progressif ou non des lecteurs.

Partie III : La poétique formelle : vers une écriture imprévisible

« On va s'accompagner, comme ça
jusqu'au bout, comptant nos pertes, d'un
bord à l'autre du fleuve de la vie. »
(*Adieu Andromède* : 38)

Introduction

Dans cette dernière partie, nous allons analyser le type d'écriture que Christiane Rochefort cherche à atteindre. Celle-ci peut être qualifiée d'« imprévisible ». Nous pouvons déjà dire que l'écrivaine semble mettre en avant une écriture collective et intertextuelle, se nourrissant des commentaires de ses proches et de ses lectures. Elle vise également un langage oralisé, qui doit inclure une « désécriture », concept que nous développerons plus en avant dans notre argumentation.

I. Une écriture collective et intertextuelle

Christiane Rochefort prône une écriture collective et intertextuelle. Elle choisit une écriture polyphonique pour quelques-uns de ses romans et fait également participer ses amis à l'écriture de certains de ses livres. Elle établit aussi des liens avec sa bibliothèque, à l'aide de citations et de références.

1. La mise en place d'une écriture collective

Elle met en place une écriture collective, car elle ne veut pas être la seule scriptrice à l'œuvre : elle écrit en étant accompagnée. Cela se remarque dans les trois livres de notre corpus à différents degrés.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, l'écriture collective vient de la relation que l'écrivaine entretient avec ses personnages. Nous avons vu que l'essai-journal traite principalement de la liberté qu'ils possèdent : ils répondent de leurs actes. Christiane Rochefort est contrariée lorsqu'ils refusent de communiquer avec elle : « Et eux mes personnages le savaient, et ils me refusaient leur voix, me privaient de langage⁴⁴³. » L'écrivaine veut mettre en avant les voix de ses personnages : elle semble viser une écriture polyphonique. Bakhtine emploie le terme de « polyphonie » pour analyser les romans de Dostoïevski dans son ouvrage *La Poétique de Dostoïevski* publié en 1929. La polyphonie est de mise lorsque « plusieurs voix se font entendre dans le même texte⁴⁴⁴ ». Bakhtine écrit à propos de Dostoïevski qu'il ne crée pas « des esclaves sans voix, mais des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le

⁴⁴³ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 300.

⁴⁴⁴ H. Nølke, « La polyphonie : analyses littéraire et linguistique », dans H. Nølke (dir.), *Le Regard du locuteur 2 : pour une linguistique des traces énonciative*, Paris, Éditions Kimé, « Linguistique », 2001, p. 59.

contredire et même de se révolter contre lui⁴⁴⁵ ». Il complète en disant que les héros principaux de cet écrivain « sont non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours, immédiatement signifiant⁴⁴⁶ ». Il faut alors remarquer qu'il y a « dans les romans de Dostoïevski des polyphonies où la voix de l'auteur n'a pas plus d'autorité que celle des héros⁴⁴⁷. » Une pluralité de voix se fait entendre, témoignant de la liberté de chaque personnage. Christiane Rochefort a pu être influencée par cette théorie d'un roman polyphonique : « les textes de Bakhtine ont été introduits en France vers la fin des années soixante⁴⁴⁸ ». *C'est bizarre l'écriture* paraît en 1970. Volontairement ou non, ce qu'elle prône dans son essai-journal renvoie à une conception polyphonique du roman. L'écrivaine vise un rapport égalitaire avec ses personnages, qu'elle considère comme ses « amis ». Elle ne crée pas non plus des « esclaves sans voix », mais elle leur accorde toute la liberté dont ils ont besoin. Chaque personnage a d'ailleurs sa propre voix et aussi ses propres émotions : ils sont bien « sujets de leur discours ».

Elle affirme cette idée lors de l'entretien avec Monique Crochet : « C'est comme j'entends une certaine voix, qui n'est d'ailleurs pas la mienne et qui est la voix du personnage⁴⁴⁹. » Les voix des personnages résonnent dans sa tête et se font alors entendre dans le texte. De plus, ils parlent chacun à leur façon : « Chaque personnage a sa sémantique, qui lui est vraiment liée. Et quand on est en colère, on est grossier⁴⁵⁰. » Elle construit un discours qui la dédouane d'une certaine grossièreté : si elle écrit de façon vulgaire, c'est à cause des personnages, car ce sont eux qui s'expriment de cette façon. Elle insiste sur cette nécessaire liberté, composante importante de leur existence : « Si je lui prête une intention préalable, à ce personnage, il va être mort⁴⁵¹. » À propos de la première version de *Printemps au parking*, elle écrit les propos suivants : « Christophe essaye des choses une par une. C'est encore moi qui le guide pas à pas, qui décide, qui cherche à sa place, il n'est pas encore né⁴⁵² ». Dans la seconde version, il s'affirme réellement et naît en tant que personnage. Elle n'a plus à décider à sa place. Nous avons vu qu'il est capable de « se révolter » contre sa créatrice, comme lorsqu'il réclamait

⁴⁴⁵ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1929], trad. du russe par I. Kolitcheff, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 34-35, cité par R. Gac, « Bakhtine, Proust et la polyphonie romanesque chez Dostoïevski » [en ligne], *Sens public*, 2009, p. 4, consulté le 10 août 2020 [DOI : <https://doi.org/10.7202/1067472ar>].

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ F. Poirié, « Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine (1895-1975) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juillet 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/mikhail-mikhailovitch-bakhtine/>].

⁴⁴⁸ F. Mambelli, « Bakhtine et sa critique : enjeux de paternité, enjeux d'autorité » [en ligne], *Acta fabula*, vol. XIV, n°7 (octobre 2013), para. 3, consulté le 23 juillet 2020 [URL : <http://www.fabula.org/revue/document8140.php>].

⁴⁴⁹ M. Crochet, « art. cité », p. 430.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 431.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 432.

⁴⁵² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 283.

avec Thomas plus de temps dans la chambre. Bakhtine mettait en avant cette capacité de révolte du personnage. L'écriture collective prônée dans *C'est bizarre l'écriture* semble donc venir de la polyphonie qu'elle a tenté de mettre en place dans *Printemps au parking*.

Elle dit aussi qu'elle écrit collectivement avec Vian dans un premier temps. Elle s'explique : « j'improvisais tranquillement, et ça allait si vite que j'avais l'impression (épatante) de dictée. Selon la voix, c'était Vian qui dictait ; il était assis sur le lit en face de moi. [...] Il m'a lâché au quart, je me suis retrouvée moi⁴⁵³. » Elle aimerait que la voix de Vian se fasse entendre dans ce roman : il devait lui dicter des phrases. Cependant, cette tentative d'écriture collective n'a pas fonctionné et elle s'est retrouvée seule pour écrire. Elle ne l'était toutefois pas totalement : ses personnages vont l'accompagner dans la rédaction, en lui dictant à leur tour leurs mots. C'est en ce sens que l'on peut affirmer que son écriture est collective.

Dans *Ma vie*, elle montre qu'elle cherchait également à atteindre une écriture polyphonique pour *Le Repos du guerrier*. Elle écrit : « Et moi en faisant ce livre ce que je visais c'est, comment dire, écrire en polyphonie : trois voix. La deuxième étant en fait la teneur, et la troisième, souterraine (moi) étant supposée détruire la première (Geneviève) à l'aide de dissonances⁴⁵⁴. » La voix sous-jacente de l'auteure n'a alors pas plus d'autorité que les deux autres voix. *Ma vie* paraît en 1978, Christiane Rochefort a dû avoir connaissance des théories bakhtiniennes pour employer le terme de « polyphonie ». Son objectif était de viser une écriture polyphonique faisant entendre trois voix. Ce ne serait pas étonnant qu'elle ait eu un but similaire pour *Printemps au parking*, même si elle ne connaissait pas forcément Bakhtine. Elle précise qu'elle s'est laissé guider : « J'étais dans le formalisme, moi, pas dans le message, le contenu s'est débrouillé comme ça tombait, de moi toutefois et je lui en demandais pas plus⁴⁵⁵. » Elle avait en tête ce qu'elle voulait faire, c'était « un exercice de style », mais elle n'a pas pour autant réellement choisi le contenu qui « s'est débrouillé ». Cette non-maitrise est encore affirmée. Néanmoins, cette tentative s'est soldée, selon elle, par un échec : « En particulier j'estimais avoir loupé la troisième voix⁴⁵⁶ ». Elle a voulu reprendre le livre à son éditeur pour le corriger : « je tentai de le lui arracher afin, dis-je, d'établir cette troisième voix correctement⁴⁵⁷ ». Son éditeur a refusé. Il semble qu'elle n'ait pas réussi à combiner la « théorie » qu'elle voulait mettre en place avec la « réalité » de son approche du sujet

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 248.

⁴⁵⁴ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 283.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 283-284.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

d'écriture : en se laissant surprendre, elle n'a pas pu être en mesure de suivre son objectif qui était de faire entendre trois voix. Quoi qu'il en soit, elle a tenté de créer une sorte d'écriture collective en essayant d'écrire un roman polyphonique.

D'autre part, nous pouvons dire que la construction de *Ma vie* se veut également collective. Catherine Viollet indique que le « je » est bien incarné, mais est tempéré « par un principe de fabrication semi-collective⁴⁵⁸ ». Elle retranscrit un texte de Rachel Mizrahi, « et mon écrivaine⁴⁵⁹ préférée », intitulé « L'avis des bêtes⁴⁶⁰ ». Elle recopie également le texte « Toi, là-bas » de l'un de ses amis sur sa vie : « Cette vie-là n'est pas de moi. C'est un texte d'Amos Kenan. Un écrivain que je place très haut et que pour cette raison je traduis, et un ami, il a donc sa place dans ma biographie⁴⁶¹. » D'autres plumes que celle de Christiane Rochefort se retrouvent dans son autobiographie. De plus, elle a écrit certains passages avec ses proches : les noms féminins qu'elle invente à partir de noms masculins (par exemple : « le verre, la verrue⁴⁶² ») ont été créés par Rachel Mizrahi et elle-même. Elle met en avant une fabrication collective. Il faut également se rappeler que certaines des nombreuses recettes qu'elle recopie ont été écrites avec ses amis. Elle donne d'ailleurs l'une de ses recettes, car « M. tient absolument, tant qu'on est dans le vite fait, à ce que je donne mon Parmentier simplifié⁴⁶³ ». L'un de ses proches l'a poussée à l'écrire : l'écriture est en ce sens un travail collectif. De plus, il faut se souvenir que le lecteur doit aussi y contribuer : chaque version est alors singulière et imprévisible. Les quelques questions de Maurice Chavardès présentes dans le corps du texte participent à la création d'une composante collective dans *Ma vie*. Ainsi, Catherine Viollet insiste sur le décentrement du genre autobiographique, comme nous l'avons déjà évoqué : « Autre principe, qui témoigne d'une conception "décentrée" de l'autobiographie : les contributions des proches à proches – artistes, écrivains ou ami.e.s – invités à participer à l'œuvre, sous différentes formes⁴⁶⁴. » L'écrivaine conteste l'individualité de l'autobiographie pour mettre en avant une fabrication collective. Toutefois, cela témoigne de la vie de l'écrivaine : elle est entourée d'amis, ils ont alors leur place dans son livre. L'écriture collective dans *Ma vie* contribue donc à détourner le genre autobiographique.

⁴⁵⁸ C. Viollet, « Christiane Rochefort, autobiographie rebelle (à propos de "Ma vie revue et corrigée par l'auteur") », « art. cité », p. 221.

⁴⁵⁹ Rejetant « écrivaine », Christiane Rochefort adopte ici par dérision « écrivaine ».

⁴⁶⁰ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 43-44.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 63.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 239.

⁴⁶⁴ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 110.

En revanche, dans son *Journal*, elle ne semble pas viser une écriture polyphonique concernant *La Porte du fond* : la voix de la narratrice prend le dessus, derrière laquelle se cache l'auteure. Cependant, cet ultime roman témoigne quand même d'une forme d'écriture collective. L'écrivaine se réunit avec ses amis pour discuter de son livre. Leur regard est primordial, elle tient des « conférences littéraires⁴⁶⁵ » avec eux. Ses amis la poussent à continuer l'écriture du roman malgré les difficultés rencontrées : « Tout le monde trouve que ça doit être continué⁴⁶⁶. » Comme Catherine Viollet l'indique, « le *Journal* rend également compte des “conférences littéraires” qui réunissent autour de l'écrivaine ses ami.e.s écrivains et artistes, avec qui elle aime partager les difficultés rencontrées, et auprès de qui elle prend conseil de temps à autre⁴⁶⁷ ». L'écrivaine parle dans son journal des entretiens qu'elle a tenus avec ses proches : ils participent d'une certaine manière à l'écriture de l'œuvre, étant donné qu'elle prend en compte leurs conseils. Elle rencontre des doutes lors de la rédaction d'une scène entre la narratrice et l'homme qu'elle aime, Ari, mais : « Et Denise, et Misha, la trouvent bien et nécessaire⁴⁶⁸. » Ses amies Denise Boucher et Misha Garrigue Burgess⁴⁶⁹ approuvent cette scène, ce qui pousse l'écrivaine à la garder. Ses proches n'hésitent pas à lui donner leur avis, même s'il est sévère : Denise « critique violemment mes “défis” aux lecteurs⁴⁷⁰ ». Elle prend note de cette remarque et décidera de s'assurer « deux points d'ancrage⁴⁷¹ ». Christiane Rochefort n'est pas toujours d'accord avec ses proches et le signale aussi dans son journal : son amie Liliane Kandel trouve « qu'on manque de sa vie avec la mère seule⁴⁷². » Toutefois, l'écrivaine indique que ce n'est pas son objectif de raconter l'enfance de la narratrice : « ce n'est pas pareil c'est une autre structure⁴⁷³. » Toutes les remarques ne sont pas bonnes à prendre, de même que celle de François Lasquin : « Chouchou n'a pas raison, on sait très bien ce qu'elle fait entre enfance et âge mûr⁴⁷⁴. » Elle relit le livre et trouve cela clair ainsi. Ce roman est compliqué à écrire pour l'écrivaine, nous l'avons vu : elle doit partir de sa propre expérience tout en s'éloignant d'elle. À propos de son amie Misha, elle écrit : « Elle voit mieux que moi ce livre, je ne sais pas du tout ce que je fais je nage je me demande si ça va ce truc, moi je suis taupe⁴⁷⁵. » Elle a besoin d'elle pour avancer dans l'écriture de ce roman difficile. Elle remarque

⁴⁶⁵ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 21.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 384.

⁴⁶⁸ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 67.

⁴⁶⁹ Les noms complets de chacun de ses amis sont donnés par l'édition en notes de bas de page dans le livre.

⁴⁷⁰ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 68.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*, p. 73.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 78.

également que « Misha, et Denise, pointent exactement sur les mêmes / erreurs / déviations, aux mêmes endroits, sur les mêmes symptômes⁴⁷⁶ ». Ses deux amies, qui ne se sont jamais rencontrées, font des remarques identiques : cela permet à Christiane Rochefort de corriger son roman grâce à celles-ci. Son ami Amos Kenan, qui avait donné un résumé de son existence dans *Ma vie*, est également bien présent dans l'écriture de ce dernier roman. L'écrivaine écrit : « on a trouvé et gardé l'essentiel qui était au départ⁴⁷⁷ ». Le pronom « on » montre qu'ils écrivent ensemble. Elle voit son amitié avec Amos comme une « bénédiction » et, entre eux, il se passe une « drôle de symbiose⁴⁷⁸ ». Ses amis ont alors un rôle essentiel dans la recherche de la bonne écriture du roman *La Porte de fond* qui se veut donc collective. Le livre se modifie au fur et à mesure des discussions : l'imprévisibilité continue d'être à l'œuvre, car l'écrivaine ne peut pas deviner les remarques de ses amis à l'avance.

Son *Journal* retrace également l'écriture d'*Adieu Andromède*, qui est un recueil de textes. Elle rencontre dès le début de la rédaction des doutes sur la valeur de ses textes. Misha la rassure alors : « elle en a trouvé des “très beaux” à ma surprise – Me renforce⁴⁷⁹. » Après une lecture critique avec cette amie, elle a bien avancé sur son recueil : « je l'ai vraiment mis au point. Mot par mot⁴⁸⁰. » Elle se dit qu'elle commence enfin à travailler. Son ami Amos joue également un rôle essentiel dans l'écriture de ce recueil, il est encourageant : « Il m'a fait la grâce, inattendue, de trouver bons certains de mes courts textes actuels⁴⁸¹. » Elle lui lit ses textes à voix haute et les changements se font naturellement, de manière imprévisible : « Le texte s'améliore à mesure, c'est super – sans qu'il dise rien, juste par une drôle d'image, ultra-rapide, en aller et retour, de son écoute (à lui), qui se passe en moi toute seule⁴⁸². » Elle modifie ce qu'elle avait écrit grâce à cette relecture : Amos contribue ainsi à l'amélioration du texte. Toutes ses visites sont riches en conversations : « Passage d'Amos. Trois soirées, les grands entretiens se poursuivent : les riches heures Kenan-Rochefort⁴⁸³. » Elle avance sur son recueil avec lui. L'écriture d'*Adieu Andromède* est donc en ce sens également collective : ses amis contribuent à la rédaction de ses derniers textes. Cela témoigne d'un aspect important de la personnalité de Christiane Rochefort, comme l'indique Véronique Montémont : « L'amitié, en effet, prend une place cardinale dans la vie d'une femme qu'on découvre assez solitaire : c'est pourquoi la

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 184. Le soulignement est dans le texte original.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 192.

diariste ne manque jamais de noter qui lui a rendu visite et tout le plaisir qu'elle en a retiré⁴⁸⁴. » Le lecteur découvre le quotidien de Christiane Rochefort grâce à ces moments de complicité avec ses amis : elle leur parle de ses textes en cours et peut également intégrer leurs suggestions. Elle montre ainsi que ses livres découlent d'une écriture collective.

2. La valorisation d'une écriture intertextuelle : de la citation à la référence

Christiane Rochefort met en avant une écriture intertextuelle. Elle donne le nom de ses auteurs préférés au cours d'un entretien en 1979 :

Tous mes écrivains préférés, sauf les modernes (Marguerite Duras, Virginia Woolf, Nathalie Sarraute) sont des écrivains américains de sexe masculin, comme Faulkner. [...] Joyce, Kafka, et maintenant Heller, Saul Bellow, et Salinger, ce sont mes gens, et ils sont tous des hommes. Et en France, Boris Vian, Queneau, Diderot et Laclos⁴⁸⁵.

Elle montre ainsi qu'elle dispose de connaissances littéraires. Nous allons étudier l'intertextualité dans les trois livres de notre corpus, mais dans un premier temps, il nous faut définir ce concept⁴⁸⁶. Julia Kristeva est la première à diffuser les idées de Bakhtine en France dans l'article « Le mot, le dialogue et le roman » en 1966, republié dans *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse* en 1969 : elle y introduit la notion d'intertextualité. Celle-ci n'est pas présente dans la terminologie bakhtinienne, mais elle est en germe dans le concept de « dialogisme », souvent associé à la « polyphonie ». Julia Kristeva introduit l'intertextualité en disant que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁴⁸⁷ ». Chaque texte renvoie à d'autres textes. Par la suite, Genette a défini l'intertextualité à partir de la pensée de Julia Kristeva dans *Palimpsestes : la Littérature au second degré* en 1982 ; l'intertextualité se définit comme suit : « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la

⁴⁸⁴ V. Montémont, « Christiane Rochefort, Journal pré-posthume possible, édition établie par Ned Burgess et Catherine Viollet, Paris, Éditions iXe, 2015, 283 p. », *Genesis*, n°42 (2016), p. 196.

⁴⁸⁵ M. Hirsch, M. J. Green et A. L. Higgins, « art. cité », p. 188. Nous traduisons, la citation originale est : « All my favorite writers except the modern ones (Marguerite Duras, Virginia Woolf, Natalie Sarraute) are American male writers, like Faulkner. [...] Joyce, Kafka, and now Heller, Saul Bellow, and Salinger, these are my people, and they are all male. And in France, Boris Vian, Queneau, Diderot and Laclos. »

⁴⁸⁶ Les informations suivantes viennent de l'article de P.-M. De Biasi, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 juillet 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/theorie-de-lintertextualite/>] et de la thèse de P. Schaeffer, *Variations sur l'effet dialogique dans Under the volcano de Malcolm Lowry* [thèse ; directeur : J. Paccaud-Huguet], Département d'Études du Monde Anglophone, Lyon, Université Lumière - Lyon II, 2005.

⁴⁸⁷ J. Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », dans *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1969, p. 85, cité par P. Schaeffer, *op. cit.*, p. 27.

présence effective d'un texte dans un autre⁴⁸⁸. » L'intertextualité peut avoir plusieurs degrés possibles. Annick Bouillaguet, dans sa thèse, met en avant une manière de classer les emprunts intertextuels. Deux modalités nous intéressent : la citation et la référence⁴⁸⁹. Comme l'indique Dumitra Baron, la citation est « la répétition d'une unité du discours dans un autre discours⁴⁹⁰ », alors que selon Marion Colas-Blaise, la référence « est une forme explicite d'intertextualité qui établit une relation *in absentia*⁴⁹¹ », à l'aide d'un titre, d'un nom d'auteur, de personnage... Christiane Rochefort recourt à ces deux degrés d'intertextualité.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, l'écrivaine place quelques citations. Elle cite un extrait d'une lettre de Tolstoï et indique sa source : « Tolstoï, lettre à Strakhov, 26 avril 1876⁴⁹² ». Dans le passage qu'elle recopie avec des guillemets, Tolstoï écrit : « J'ai voulu le mettre au net et, de façon tout à fait imprévue, sans me laisser l'ombre d'un doute, Vronski s'est suicidé⁴⁹³. » L'écrivaine cite Tolstoï en tant qu'argument d'autorité : il montre qu'il s'est laissé surprendre par l'un de ses personnages au cours de l'écriture du roman *Anna Karénine*. C'est également le cas pour Christiane Rochefort, qui est parfois prise au dépourvu par ses personnages qui agissent à leur guise. Elle appuie ainsi son propos : la citation « fait autorité en affirmant la présence d'une pièce rapportée⁴⁹⁴ ». Elle convoque aussi Vian pour parler de la relation entre l'auteur et ses personnages. L'écrivaine explique ceci :

Dans l'Automne à Pékin, Vian, comme en ayant marre de la fiction qui ne véhicule pas tout à volonté, s'empare tout à coup, délibérément, page 209, de la voix de son copain Angel et s'en sert pour avancer ses propres déclarations, en plein milieu d'un dialogue : prête-moi ton gosier un instant doux crétin lui dit-il. Angèle aime bien Boris et il le lui prête⁴⁹⁵.

Selon Christiane Rochefort, Vian aurait emprunté la voix de son personnage, Angel, pour faire passer son message. Mangemanche, l'interlocuteur, « ne sait pas que c'est Vian en personne⁴⁹⁶ ». Elle cite alors les paroles de ce personnage entre guillemets, bien présentes dans

⁴⁸⁸ G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil [version epub], « Poétique », 1982, p. 20.

⁴⁸⁹ A. Bouillaguet, *La Pratique intertextuelle de Marcel Proust dans « À la recherche du temps perdu » : les domaines de l'emprunt* [thèse ; directeur : J.-Y. Tadié], Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1988, cité par P.-M. De Biasi, « art. cité ».

⁴⁹⁰ D. Baron, « L'art de la citation en tant que pratique intertextuelle dans l'œuvre de Cioran », dans P. Marillaud et R. Gauthier (éd.), *Intertextualité* [actes de colloque : Albi, Colloque d'Albi Langages et signification, juillet 2003], Toulouse, CALS-CPST, 2004, p. 42.

⁴⁹¹ M. Colas-Blaise, « Jeux d'écriture de l'intertextualité dans Les eaux étroites de Julien Gracq », dans P. Marillaud et R. Gauthier (éd.), *op. cit.*, p. 137.

⁴⁹² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 288-289.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁹⁴ P. Schaeffer, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁹⁵ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 296.

⁴⁹⁶ *Ibid.*

le texte original de Vian : « Ce n'est pas utile de vous perdre dans des discours philosophiques pour m'expliquer que vous ne connaissez pas la loi, dit le professeur⁴⁹⁷ ». Elle retranscrit également la réponse d'Angel : « Certainement, dit Angel, mais il est nécessaire que ces réflexions trouvent leur place quelque part⁴⁹⁸. » Selon l'écrivaine, cette réponse témoigne de la présence de l'auteur derrière le personnage. Elle précise la raison de cet exemple : « c'est pour décrire à l'aide d'un exemple admirable et bien clair, un certain rapport entre l'auteur et le personnage, où celui-ci, bien qu'ayant des problèmes différents des vôtres, accepte de vous faire une grâce et se prête un instant ; un rapport de grande liberté⁴⁹⁹. » Comme pour Tolstoï, elle prend le cas de Vian pour faire autorité : elle suppose que cet écrivain, qu'elle admire tant, a également eu une relation particulière, faite de liberté, avec l'un de ses personnages. Christiane Rochefort a aussi aidé Christophe en lui dictant ce qu'il devait dire : « Et, comme Christophe ne disposait pas du vocabulaire adéquat, je lui dictai ma phrase, qui en plus coupait des effets, et il la récita gentiment, à titre de faveur exceptionnelle⁵⁰⁰ ». Comme Vian, elle était également présente dans le texte à un moment précis. L'intertextualité survenue à l'aide des deux citations sert à appuyer sa conception de la relation entre l'auteure et ses personnages.

L'écrivaine recourt également à la référence, comme on peut le voir dans l'exemple suivant : « mes personnages ont sauté sur moi et cravachent, tu l'as voulu George Dandin, je les ai faits et maintenant je les ai sur le dos⁵⁰¹. » George Dandin est un personnage de la pièce *George Dandin ou Le Mari confondu* de Molière⁵⁰². Le lecteur doit alors percevoir le rapport entre cette référence et ce que l'auteure dit. Cela permet de noter que l'intertextualité est liée à la subjectivité : « l'intertextualité reste bien souvent aléatoire : elle dépend de chaque lecteur, et de sa culture⁵⁰³. » Nous pouvons donc comprendre cette référence à la pièce de Molière en impliquant notre subjectivité et nos connaissances : George Dandin est un paysan riche qui a épousé une noble appauvrie pour obtenir le titre de noblesse. Il a voulu changer de classe et donc s'élever au-dessus de sa condition. Les personnages de Christiane Rochefort essaient de quitter leur condition de marionnettes contrôlées par l'auteure afin de revendiquer leur liberté. Ils veulent être plus que de simples créations et désirent ainsi changer de condition, à l'instar de George Dandin. Il est vrai que nous avons vu que l'écrivaine en vient à considérer ses

⁴⁹⁷ Rapporté par Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 296.

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 297.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 297-298.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 286.

⁵⁰² Molière, *George Dandin ou Le Mari confondu*, Paris, Pocket, « Classiques », 2000.

⁵⁰³ A.-C. Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture » [en ligne], *Cahiers de Narratologie*, n°13 (septembre 2006), p. 4, consulté le 26 juillet 2020 [DOI : 10.4000/narratologie.329].

personnages comme des personnes. Dans un autre passage, Christiane Rochefort cite Aristophane : « Ils étaient gais comme des pinsons ces petits, on faisait du “à la manière” d’Aristophane, que d’autre part j’adore mais la question n’est pas là, ce n’était pas le moment⁵⁰⁴. » Aristophane est un poète comique grec : il faut supposer que l’écrivaine le cite pour indiquer que ce n’est pas un moment destiné à faire rire. En effet, il s’agit de la scène qui se déroule dans la chambre, dans laquelle Christophe et Thomas vont reconnaître leur amour réciproque. Elle précise : « Le moment est à découvrir une relation véritable⁵⁰⁵ ». Ses personnages n’ont pas à être comiques, ils doivent rester sérieux pour donner du poids à la scène. Les références utilisées par Christiane Rochefort nécessitent donc une interprétation de la part du lecteur. Les citations quant à elles étaient présentes pour appuyer sa vision de la relation entre l’auteur et ses personnages.

Dans *Ma vie*, l’écrivaine glisse également plusieurs citations. Dès le début du livre, elle retranscrit plusieurs extraits comme « Autres avertissements⁵⁰⁶ » : « Préface de Xavière Gauthier pour *Les Parleuses*, avec Marguerite Duras », « Préface de Maurice Pons à *La nostalgie n’est plus ce qu’elle était*, de Simone Signoret » et « Marie Cardinal, préface à *Autrement dit*, avec Annie Leclerc ». Chaque extrait est cité entre guillemets et la référence est donnée entre parenthèses. Nous voyons que la citation « s’impose à l’attention du lecteur de manière plus évidente ou massive⁵⁰⁷ ». Toutes les citations ont en commun d’évoquer une forme d’échec lors du passage de l’oral à l’écrit. Elles vont dans le sens de la pensée de Christiane Rochefort, car l’expérience de l’interview n’a pas été concluante pour elle. Elles font alors autorité et servent également en partie d’avertissement : l’auteure délègue le travail à d’autres mains. Elle n’hésite pas non plus à incorporer des extraits, venant de pages de journaux, pour donner son avis⁵⁰⁸ ou pour dénoncer un fait de société⁵⁰⁹. Elle joint également tous les articles qui ont critiqué son roman *Le Repos du guerrier* : « Christiane Rochefort mise à nu par ses ennemis mêmes⁵¹⁰ ». La question de la citation se pose, car l’écrivaine fait plutôt un collage : elle ne sélectionne pas juste quelques phrases, mais reproduit les pages entières des journaux.

⁵⁰⁴ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C’est bizarre l’écriture*, op. cit., p. 299.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l’auteur*, op. cit., p. 17-18.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 205-206.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 83-94. Il y a l’extrait d’un article de *France-Soir* (7 avril 1978) sur le don d’organe et un extrait du *Monde* (18 avril 1978) sur le même sujet. Elle cite d’ailleurs plus loin, à la page 87, le nom de plusieurs personnes connues afin de se saisir de leurs organes. Ce sujet semble donc obsédant pour l’écrivaine.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 253. Elle rapporte un extrait sur la maladie des travailleurs « Alerte au mal des tours » : « Enquête de Marie-Françoise Dubillon, *France-Soir*, 2 mars 1978 ».

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 246-247.

Quoi qu'il en soit, ce collage a pour effet d'en apprendre davantage sur la personnalité de l'écrivaine qui livre son autobiographie : elle a bien conscience des critiques et les endosse.

Christiane Rochefort glisse également plusieurs références. Elles sont surtout présentes pour indiquer ses lectures et auteurs préférés. Elle cite entre autres les romans suivants : « Je me souviens de la première fois que j'ai lu *Le Bruit et la Fureur*, et de la première fois que j'ai lu *Au-dessous du volcan*, et de la première fois que j'ai lu *Ulysse*, et de la première fois que j'ai lu *Le Château*⁵¹¹. » et plus loin : « Je me souviens quand j'essayais d'écrire comme Faulkner, Kafka, et Joyce⁵¹². » Elle insiste sur l'importance de ces écrivains pour elle. Elle écrit en outre qu'elle a lu *Anna Karénine* et que c'est « un bon roman à suspense⁵¹³ » : elle avait déjà évoqué ce roman dans *C'est bizarre l'écriture*. L'écrivaine marque ainsi au sein de son autobiographie les écrivains marquants de sa vie. Elle fait également une référence à K., il faut supposer qu'il s'agit de Joseph K., célèbre personnage du *Procès* de Kafka⁵¹⁴ : « Car on ne sait jamais tout le monde peut se tromper surtout dans un sens et K seul sait comment ça peut finir⁵¹⁵. » Joseph K. se fait accuser d'une faute qu'il ignore. Elle convoque cette référence alors qu'elle parle des huissiers : elle indique avoir écrit sur sa porte « Ne pas insister j'ai déjà donné⁵¹⁶ » afin qu'elle ne soit pas saisie une seconde fois, par erreur, comme K. qui a été arrêté en prétendant être innocent. Elle livre également sa lecture du moment, *Les Hauteurs béantes* de Zinoviev⁵¹⁷, qui est une satire du régime soviétique : cela lui permet d'ironiser sur les pays démocratiques, qui ne sont pas plus libres que l'URSS en fin de compte.

De nombreuses pages rendent « hommage » à Perec et à son livre *Je me souviens* paru en 1978, l'année où parut aussi *Ma vie*. Elle s'écarte de l'entretien initial pour livrer des souvenirs : « MON MILIEU, O, mage, à Georges Pérec⁵¹⁸ ». Nous pouvons parler de « réécriture ». À partir de la définition du *Trésor de la langue française*, Anne-Claire Gignoux dit que la réécriture peut être le fait de « réinventer, donner une nouvelle version de quelque chose⁵¹⁹ ». Christiane Rochefort donne une nouvelle version du livre *Je me souviens* de Perec en partant de ses propres souvenirs. D'ailleurs, « la réécriture qui s'impose généralement et

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 103. *Le Bruit et la Fureur* est de Faulkner, *Au-dessous du volcan* de Lowry, *Ulysse* de Joyce et *Le Château* de Kafka.

⁵¹² *Ibid.*, p. 117.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 111.

⁵¹⁴ J. Le Rider, « LE PROCÈS, Franz Kafka - Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 août 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/le-proces/>].

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ibid.*

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 93. Elle met un accent aigu dans le nom Perec.

⁵¹⁹ « Réécriture », dans *Trésor de la langue française*, Paris, Gallimard, 1990, cité par A.-C. Gignoux, « art. cité », p. 4.

naturellement à l'esprit est la réécriture d'autrui, la réécriture proprement intertextuelle⁵²⁰ ». Elle réécrit effectivement à partir d'un matériel déjà existant et « a bien entendu agi en toute conscience et volontairement⁵²¹ ». Perec empruntait déjà la démarche à Joe Brainard et à son livre *I remember*⁵²². Philippe Lejeune indique qu'il s'agit pour Perec de « prendre possession du passé sans sombrer dans la subjectivité, en restant en groupe⁵²³ ». Il est question de se remémorer les souvenirs de toute une génération. Perec écrit que « Le principe en est simple : tenter de retrouver un souvenir presque oublié, inessentiel, banal, commun, sinon à tous, du moins à beaucoup⁵²⁴. » Le livre se clôture par un appel à l'imitation et nous pouvons dire que Christiane Rochefort répond à cet appel. Ses « Je me souviens » sont composés de souvenirs appartenant à la mémoire collective, comme ceux de Perec (« Je me souviens de Berlin, en ruine⁵²⁵ ») et de souvenirs qui sont plus singuliers (« Je me souviens d'Amos, avec ses disques de Vivaldi sous le bras, et pas de tourne-disques⁵²⁶ »). Elle livre même des faits assez personnels, comme sa tentative de suicide : « Et je me souviens quand Louisette a appelé de Cannes disant : Viens vite, elle va se suicider⁵²⁷. », mais : « Je me souviens que je ne l'ai pas fait⁵²⁸. » Elle raconte un événement marquant de sa vie et elle se prête alors à la démarche autobiographique. Toutefois, elle en profite également pour se jouer encore une fois du pacte de vérité : « Je me souviens quand j'étais roi du XI^e siècle. J'ai empêché les croisades⁵²⁹ ». Elle ironise sur les souvenirs, de même lorsqu'elle écrit : « Je me souviens de l'année prochaine⁵³⁰. » Beaucoup de pages sont consacrées à ces « Je me souviens », produisant une forme de saturation comme chez Perec. Christiane Rochefort utilise donc des citations, des références et produit même une réécriture dans son autobiographie détournée. Elles permettent de l'enrichir et, ainsi, d'apprendre à connaître l'auteure.

Dans son *Journal*, l'écrivaine glisse des faits d'intertextualité. Elle recourt à la citation et retranscrit par exemple une phrase de Flavius Gratianus, empereur romain de 367 à 383, rapportée par son ami Pierre Caminade et qui est donc de « seconde main » : « Ô, vie, puisque

⁵²⁰ A.-C. Gignoux, « art. cité », p. 6.

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² G. Perec, *Je me souviens* [1978], Paris, Fayard [version epub], 2013, p. 7.

⁵²³ P. Lejeune, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, « Essais », 1991, p. 236.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 94.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 128.

tu as commencé, tu ne devrais jamais finir⁵³¹ ». Elle donne son avis sur cette citation deux pages plus loin en disant : « Je trouve quand même qu'il exagère ce Gratian⁵³² ». Pour elle, la citation est à changer, elle devrait se terminer par « pas finir maintenant ! ou = tu ne devrais jamais finir maintenant⁵³³. » Cette citation permet d'en apprendre davantage sur sa vision de la vie : l'écrivaine préfère vivre au jour le jour. Elle se plaît également à commenter le livre *Façons d'endormi, façons d'éveillé* de Michaux : « Rêves Michaux – Rochefort comparés⁵³⁴ ». Elle reprend certains extraits du livre pour les commenter et indique chaque fois la page correspondante. Cela s'apparente alors à des notes de lecture et témoigne du « fourre-tout » scriptural qu'est son journal. Elles montrent l'importance de la lecture dans sa vie quotidienne.

D'ailleurs, la plupart des références vont dans ce sens : elles sont présentes afin de témoigner de la nécessité pour l'écrivaine de lire pour survivre. Elle dresse un portrait des différentes lectures qui parcourent son quotidien : elle dit que *L'heure de s'enivrer* de Huber Reeves est « sûrement bon, mais ça suffit pas⁵³⁵ », qu'elle aime passionnément lire du Primo Levi⁵³⁶, qu'elle trouve Murdoch « répétitif⁵³⁷ », qu'elle déteste le livre *La bicyclette bleue* qui n'« apporte rien⁵³⁸ »... Elle évoque ses changements de gout, concernant Faulkner par exemple, qu'elle trouve désormais « raciste, puritain⁵³⁹ ». La liste pourrait continuer tant l'écrivaine montre l'importance de cette activité dans sa vie. Elle passe ses journées à écrire et se détend en lisant ou en écoutant de la musique : elle cite Mozart, Monteverdi⁵⁴⁰, Beethoven⁵⁴¹... Elle réfléchit également à transposer son roman *La Porte du fond* en pièce de théâtre et écrit que cela sera peut-être « pire qu'Artaud⁵⁴² ? » Elle fait une référence à ce dramaturge pour clarifier la direction qu'elle désire prendre pour sa pièce. Artaud met en place la théorie du théâtre de la cruauté, qui a « pour fonction essentielle de réveiller chez le spectateur des forces endormies en exposant devant lui ses conflits les plus profonds, ses rêves et ses obsessions » afin de provoquer un « choc nécessaire⁵⁴³ ». La pièce que Christiane Rochefort veut écrire pourrait également mettre le spectateur dans tous ses états, car elle sera « peut-être

⁵³¹ Cité par Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 35.

⁵³² Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 37.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 114-116.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 131.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 119.

⁵⁴³ « Théâtre de la cruauté », dans *Le Larousse* [en ligne], consulté le 1 août 2020 [URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/th%C3%A9%C3%A2tre_de_la_cruauté%C3%A9/181821].

même intolérable à voir⁵⁴⁴ ». Ce projet ne verra finalement jamais le jour. Quoi qu'il en soit, les citations et les références que l'écrivaine glisse dans son journal permettent d'appréhender sa vie quotidienne.

3. Quelques réminiscences intertextuelles

Enfin, il est intéressant d'évoquer quelques liens entre les trois livres de notre corpus et d'autres œuvres de divers écrivains et écrivaines. Anne-Claire Gignoux écrit que « quand on prend l'intertextualité dans son sens le plus large, on constate qu'à tout moment, en lisant un texte, des souvenirs textuels affluent à notre mémoire, que nous seuls, peut-être, mettons dans ce texte⁵⁴⁵. » Nous allons donc proposer quelques pistes de comparaison, qui viennent de nos réminiscences personnelles.

C'est bizarre l'écriture est un essai-journal qui dépeint surtout la relation entre l'écrivaine et ses personnages. Il faut mentionner le cas de Sarraute qui a écrit *L'Ère du soupçon*, un recueil de quatre articles publiés entre 1947 et 1956, « généralement considéré comme le premier manifeste du "nouveau roman"⁵⁴⁶ ». Cette dernière met en avant le soupçon qui pèse sur le personnage de roman : l'auteur et le lecteur se méfient de lui, car il a été figé dans des stéréotypes. Les nouveaux romanciers vont alors le dépouiller. Christiane Rochefort, quant à elle, semble livrer une nouvelle théorie sur le personnage en le personnalisant à nouveau : il est libre d'agir et donc d'avoir sa propre personnalité. Elle aurait donc eu l'ambition de livrer une sorte d'essai centré sur le personnage romanesque. Nous pourrions également mettre en parallèle le livre *Écrire* de Duras avec *C'est bizarre l'écriture* en nous concentrant sur les conditions d'écriture préconisées dans ces deux livres. Pour les deux écrivaines, l'on peut constater que le retrait est nécessaire pour écrire. Duras écrit : « La solitude de l'écriture c'est une solitude sans quoi l'écrit ne se produit pas⁵⁴⁷ ». La solitude est vitale afin que le livre voie le jour. Christiane Rochefort la mettait également en avant, disant travailler « jusqu'à seize heures par jour⁵⁴⁸ » une fois « captée » par le livre. Il serait alors pertinent de confronter la pratique d'écriture de Christiane Rochefort avec celles des « nouveaux romanciers ».

⁵⁴⁴ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 119.

⁵⁴⁵ A.-C. Gignoux, « art. cité », p. 95.

⁵⁴⁶ Les informations viennent de l'article de G. Belzane, « L'Ère du soupçon, Nathalie Sarraute - Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 juillet 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/l-ere-du-soupcon/>].

⁵⁴⁷ M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, « Folio », p. 14.

⁵⁴⁸ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 271.

Ma vie peut s'inscrire dans la généalogie des autobiographies qui s'affranchissent d'une certaine manière des poncifs du genre. Le livre *Enfance* de Sarraute paraît en 1983⁵⁴⁹ et montre un dédoublement de la voix narrative : l'écrivaine choisit de se raconter, mais à sa manière, en mettant en avant une narration à deux voix. Christiane Rochefort a également écrit une autobiographie à sa façon en s'affranchissant des codes. Le livre *Les Années* d'Annie Ernaux, paru en 2008⁵⁵⁰, pourrait aussi être comparé avec *Ma vie* : la question de l'autobiographie se pose également, car Annie Ernaux refuse d'écrire à la première personne du singulier. Elle cherche à écrire une « autobiographie impersonnelle⁵⁵¹ ». Christiane Rochefort veut elle aussi inscrire le collectif dans son autobiographie. Annie Ernaux livre des souvenirs d'une mémoire commune, propres aux personnes de sa génération, à l'instar de ce que faisait Christiane Rochefort dans sa liste des « Je me souviens ». Elle pourrait aussi être comparée avec Yourcenar et sa trilogie autobiographique *Le Labyrinthe du monde*⁵⁵². Au sujet de ce livre, Jung-Sook Oh écrit que « la part dite intime occupe une faible place dans l'ensemble de la trilogie⁵⁵³. » Christiane Rochefort livre également peu de son intimité dans *Ma vie*. Jung-Sook Oh montre aussi que le « récit yourcenarien » oscille entre « la volonté délibérée d'écrire un récit historique devant lequel l'auteur entend s'effacer, et le désir quasi obsessionnel de se raconter à travers les autres⁵⁵⁴. » Ces deux aspects sont également présents dans *Ma vie* : Christiane Rochefort veut s'effacer au profit de la collectivité et son existence se dessine d'une certaine manière grâce à ses amis. Ainsi, ces quatre autobiographies particulières pourraient faire l'objet d'une analyse croisée, chacune de ces écrivaines se racontant à sa manière.

Enfin, le *Journal* pourrait être d'autre part comparé à différents journaux. Une parenté s'observe avec le *Journal des Faux-Monnayeurs* de Gide, retraçant la gestation et l'écriture du roman *Les Faux-monnayeurs*. Pour Catherine Viollet, c'est « le modèle, la référence obligée⁵⁵⁵ » de ce type de journal. Le *Journal* de Christiane Rochefort est aussi en partie un journal d'écriture qui accompagne la rédaction de ses derniers livres. Il peut également être comparé avec le *Journal intime* de Kafka, que nous avons déjà évoqué. Elle admire cet écrivain et pourrait avoir été influencée par ce journal-là lorsqu'elle a commencé à tenir le sien. Il faut enfin citer un exemple plus récent, le journal intime *Se perdre* d'Annie Ernaux, qui « choisit de

⁵⁴⁹ N. Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

⁵⁵⁰ A. Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard [version epub], « Folio » 2008.

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 392.

⁵⁵² Cette trilogie comprend *Souvenirs Pieux* (1974), *Archives du Nord* (1977) et *Quoi ? L'éternité* (1988).

⁵⁵³ J.-S. Oh, « "L'autre est un je" dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar », *Roman 20-50*, vol. II, n°58 (2014), p. 98.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ C. Viollet, « Journaux de genèse », « art. cité », p. 46

publier en 2001 dans *Se perdre* le journal intime de son année de passion avec un diplomate russe, liaison dont elle avait déjà fait le récit neuf ans plus tôt dans *Passion simple*⁵⁵⁶. » Il a pu servir de support à l'écriture de ce roman, l'écrivaine explique d'ailleurs que « Le journal intime peut avoir un usage d'auto-dossier. [...] j'ai cherché alors dans le journal intime des signes, des preuves, de cette passion, de sa *réalité*⁵⁵⁷ ». C'est un journal personnel particulier, comme l'est celui de Christiane Rochefort par sa dimension « fourre-tout ». Le journal d'Annie Ernaux pourrait aussi être rapproché de l'essai-journal *C'est bizarre l'écriture*, car celui-ci contient une dimension diaristique et relate également la découverte d'une passion amoureuse, qui n'a pas été vécue par l'auteure, mais par les deux personnages principaux de *Printemps au parking*. Nous voyons donc que des comparaisons entre les trois livres de notre corpus et d'autres œuvres sont possibles, même si elles ne sont pas ici exhaustives.

II. L'idéal d'un langage oralisé, fruit d'une désécriture

Dans ce dernier chapitre, nous allons étudier le langage particulier de Christiane Rochefort. Elle semble viser une sorte de langage oralisé, qui nécessite de passer par une « désécriture ». D'ailleurs, Catherine Viollet invite les universitaires à étudier celui-ci : « Le style en revanche, et notamment ce langage “écrit parlé” caractéristique – celui de la plupart de ses romans –, mériterait d'être étudié, y compris dans sa dimension génétique, c'est-à-dire dans le processus de genèse du texte⁵⁵⁸. » Le langage rochefortien mérite donc selon elle d'attirer l'attention des critiques littéraires. De plus, des affinités avec le langage de Duras peuvent être soulignées. Christiane Rochefort l'a souvent citée parmi les écrivaines qu'elle admire. Elle l'affirme lors de l'entretien avec Hélène Pedneault : elle espérait que Duras remporte le prix Fémina. Elle précise : « Le jury qui va donner le prix à Duras à l'unanimité retrouvera son honneur Marguerite n'a pas besoin d'un jury pour retrouver son honneur puisqu'elle ne l'a jamais perdu⁵⁵⁹. » Dans son *Journal*, elle dit qu'elle était « à 35 ans, éperdue d'admiration » pour cette écrivaine, avant de la relire plus tard et de conclure que c'est une « midinette » qui a des « tics et influences⁵⁶⁰ ». Son admiration a diminué avec le temps. Quoi qu'il en soit,

⁵⁵⁶ E. Lacore-Martin, « “Le cerceau de papier” : mémoire, écriture et circularité dans *Passion Simple* et *Se Perdre* d'Annie Ernaux », *French Forum*, vol. XXXIII, n°1-2 (2008), p. 179.

⁵⁵⁷ P. Gasparini, « Entretien avec Annie Ernaux », dans J.-L. Jeannelle et C. Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007, p. 166-167, cité par C. Viollet, « Journaux de genèse », « art. cité », p. 56.

⁵⁵⁸ C. Viollet, « Christiane Rochefort, autobiographie rebelle (à propos de “Ma vie revue et corrigée par l'auteur”) », « art. cité », p. 216.

⁵⁵⁹ H. Pedneault, « art. cité », p. 26.

⁵⁶⁰ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 193.

Christiane Rochefort montre qu'elle a effectivement lu du Duras et des similitudes dans leur façon d'écrire peuvent se remarquer. Nous étudierons donc le langage particulier de Christiane Rochefort au regard de celui de Duras. Les recherches de Sandrine Vaudrey-Luigi sur cette dernière vont nous être utiles ; sa thèse *Une « Liberté souvenante » : la langue romanesque de Marguerite Duras*⁵⁶¹ et son article « Marguerite Duras et la langue⁵⁶² » seront utilisés.

1. Une écriture spontanée

Dans la première partie de notre travail, nous avons vu que Christiane Rochefort met en avant la spontanéité de son écriture : il s'agit de courir après les phrases, aussi surprenantes soient-elles, afin de les retranscrire sur le papier. L'écriture était vue comme un travail physique. Cela entre en résonance avec « l'écriture courante » de Duras : ce concept a été inventé par elle-même et est né au fur et à mesure de l'écriture de ses livres. Sandrine Vaudrey-Luigi parle d'une « montée en puissance de l'écriture courante⁵⁶³ » à partir des années cinquante. Duras en parle en ces termes :

Et que par écriture courante, je dirais écriture presque distraite qui court, qui est plus pressée d'attraper des choses que de les dire, voyez-vous, et je parle de la crête des mots, c'est une écriture qui progresse vite sur la crête pour aller vite, pour ne pas perdre parce que quand on écrit c'est le drame, on oublie tout tout de suite, et c'est affreux quelquefois⁵⁶⁴.

Duras montre qu'elle vise une écriture qui talonne les mots pour ne pas les perdre en cours de route. Son écriture est courante, « l'adjectif verbal conserve son sens étymologique⁵⁶⁵ », car il a bien le sens premier de « courir ». Christiane Rochefort insiste aussi sur la nécessité de courir après les mots, affirmant entre autres que « La course est parfois crevante⁵⁶⁶ ». Martine Sagaert constate que « En bilan, elle insuffle au livre son énergie, mais c'est à la force du poignet qu'elle le maintient en équilibre⁵⁶⁷. » L'écrivaine place son énergie au cœur du livre, parce qu'elle doit courir après ses idées. Duras affirme le caractère urgent de l'écriture à cause de l'oubli possible qui peut arriver très vite. Christiane Rochefort met aussi en évidence une sorte d'urgence : « Après il fallait pas lâcher la piste⁵⁶⁸ ». Elle doit se concentrer pour ne pas perdre l'idée en

⁵⁶¹ S. Vaudrey-Luigi, *Une « Liberté souvenante » : la langue romanesque de Marguerite Duras* [thèse ; directeur : G. Philippe], Sciences du langage, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2011.

⁵⁶² S. Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », *Poétique*, vol. II, n°162 (2010), p. 219-231.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 228.

⁵⁶⁴ Entretien de B. Pivot avec M. Duras, « Apostrophes » [septembre 1984], *Les Grands Entretiens de Bernard Pivot*, Gallimard-INA, 2003, cité par S. Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », « art. cité », p. 227.

⁵⁶⁵ S. Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », « art. cité », p. 227.

⁵⁶⁶ Ch. Rochefort, *Printemps au parking suivi de C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 255.

⁵⁶⁷ M. Sagaert, « Christiane Rochefort : ouverture d'un chantier générique », « art. cité », p. 84.

⁵⁶⁸ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, *op. cit.*, p. 44. Le soulignement est dans le texte original.

cours. Une affinité entre les deux écrivaines se remarque, donc en ce qu'elles mettent toutes les deux en avant une écriture qui doit courir après les mots.

2. Un langage désécrit

Après avoir récolté les mots venus naturellement, Christiane Rochefort doit les analyser. C'est là qu'entre en jeu sa conception de l'écriture : il faut passer au crible tout ce qu'elle a reçu spontanément. Véronique Montémont dit que « La véritable bataille, c'est plus tard, avec la langue, qu'elle la livre⁵⁶⁹. » L'écrivaine doit lutter contre le langage construit, qui est signe d'oppression. Elle explique cette lutte à Monique Crochet : « Eh bien, il a fallu désapprendre, il a fallu désécrire, retirer toute l'éducation littéraire, tout le poids des autres écrivains⁵⁷⁰. » L'étape de la désécriture est nécessaire pour s'éloigner de l'influence de l'éducation littéraire. Elle précise : « Mais ce style construit, c'est pas le mien, c'est pas moi, il a fallu que je m'en débarrasse, que je désécrive ; ça a été très long. Que je me débarrasse aussi de l'imitation et c'est très long aussi⁵⁷¹. » Elle doit dépolir le langage afin de se reconnaître. Ce n'est pas une tâche facile : « Mais surtout, ce qui était difficile, c'était de trouver, à travers tous ces écrans d'éducation, de culture, ce qui sort de moi⁵⁷². » Christiane Rochefort doit alors trouver sa propre écriture. Dans notre corpus, elle montre cette nécessaire appropriation du langage.

Christiane Rochefort évoque l'étape indispensable de la désécriture dans *C'est bizarre l'écriture*. Elle doit lutter contre le « langage poli », « celui qui nous a été versé dans nos réservoirs (mémoires) depuis bébés⁵⁷³. » Elle va plus loin que lors de l'entretien avec Monique Crochet en affirmant qu'il faut également s'éloigner de toute l'éducation au sens large, pas seulement littéraire. Ce langage vient « selon un ordre lui aussi manufacturé (syntaxe) et parfois très gracieusement arrangé : “bien écrit”, le “beau style”⁵⁷⁴ ». Il vient tout naturellement : « On n'a pas le temps de se demander D'où vient le mot, qu'il est déjà là et occupe le papier, et y a planté son petit drapeau⁵⁷⁵. » Elle écrit spontanément avec ce langage construit, qui peut être du « bien écrit ». Duras met aussi en évidence une critique vis-à-vis de ce « beau style ». Sandrine Vaudrey-Luigi indique que « la norme que cherche à rejeter Duras

⁵⁶⁹ V. Montémont, « art. cité », p. 196.

⁵⁷⁰ M. Crochet, « art. cité », p. 430.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 312.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 313.

est la norme haute, celle de la belle langue qui produit selon elle une littérature classique⁵⁷⁶ ». La norme, qui est la « belle langue », est vue comme stérilisante. Elle inclut le respect de la syntaxe, ce qui est contraignant pour les deux écrivaines. Christiane Rochefort écrit que « Je me surprends même dans une phrase mal tournée, où je n'arrive pas à sortir de la syntaxe⁵⁷⁷ ». La syntaxe bloque l'écrivaine dans son écriture. Sandrine Vaudrey-Luigi montre que, pour Duras, « la syntaxe, réduite à un ensemble de règles, est vécue comme une contrainte qui conditionne l'écriture, la maintient dans un carcan et limite les possibilités de l'écrivain⁵⁷⁸ ». Pour les deux auteures, le respect de la syntaxe apparaît comme un frein à la création.

Christiane Rochefort montre qu'il faut « démanteler » les phrases reçues spontanément, « car ce sont des forteresses qui nous enferment dans le mode de pensée régnant – sans que nous en ayons la moindre conscience ; et nous en font les transporteurs⁵⁷⁹ ». L'écrivaine souligne cette emprise des phrases toutes faites, qui témoignent d'un unique mode de pensée : « nous usons machinalement un langage reçu tout armé⁵⁸⁰ ». Ce langage est reçu par tous et est employé sans être remis en cause ; il peut alors être source d'oppression. Elle donne sa réponse à la crise du langage qui s'est imposée depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle et surtout au XX^e siècle. Cette crise traverse « le discours de la modernité littéraire, de Jean Paulhan à Roland Barthes en passant par Jean-Paul Sartre et Maurice Blanchot⁵⁸¹ ». La confiance dans le langage est battue en brèche et il est impossible de l'utiliser comme par le passé. La modernité affiche une forme de désillusion et de soupçon vis-à-vis du langage. Christiane Rochefort semble nourrie de cette méfiance et propose alors de désécrire le langage pour se le réapproprier : « Écrire vraiment consiste à désécrire. Relis des tentatives anciennes et “il n'y a rien de moi”⁵⁸² ». Elle ne se reconnaît pas dans ce qu'elle a écrit. Elle doit se battre contre ce langage construit : « Mes années d'apprentissage ont consisté principalement à décaper ce sacré vernis. Et bon sang, il tient. En ce moment même tenez, au moment que j'écris ce que vous êtes en train de lire, à cette juste seconde, je suis moi en train de lutter contre lui⁵⁸³. » Christiane Rochefort a dû apprendre à désécrire, à rejeter toute l'éducation reçue et elle doit constamment lutter contre le langage poli. Elle a dû réécrire laborieusement toute la première version de

⁵⁷⁶ S. Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », « art. cité », p. 223-224.

⁵⁷⁷ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 298.

⁵⁷⁸ S. Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », « art. cité », p. 222.

⁵⁷⁹ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 313.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 313.

⁵⁸¹ D. Desrosiers, « Georges Perec et la crise du langage. De la critique du Nouveau Roman à l'apologie de Robert Antelme », dans L. Côté-Fournier, E. Guay et J.-F. Hamel (dir.), *Politiques de la littérature : une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, UQÀM, 2014, p. 125.

⁵⁸² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 313.

⁵⁸³ *Ibid.*

Printemps au parking : elle est « devant mes pages comme si elles étaient gravées dans du marbre⁵⁸⁴ ». Elle veut retravailler les phrases qui témoignent du langage construit. Elle explique que la première version était « contaminée par le langage manufacturé du type théorique, qui a coulé premier dans mon stylo malgré ma lutte, j'ai dû désécrire entièrement⁵⁸⁵. » Elle reçoit bien les phrases de façon spontanée, mais elles sont imprégnées du « langage manufacturé ». La désécriture est une étape essentielle. Jusqu'à la fin de l'essai-journal, elle montre la difficulté de sortir de ce langage : « Imbécile. Tu t'es laissé entraîner encore par le ping-pong, l'automatisme, in extremis tu es tombée dans le langage tout fait ! Tu t'es laissé avoir au finish⁵⁸⁶. » Elle n'est pas satisfaite de la scène finale de son roman, car elle n'a pas réussi à désécrire « le langage tout fait ». C'est une lutte constante.

Dans *Ma vie*, elle montre la difficulté qu'elle a de réussir à s'exprimer dans ce langage construit : « il faudra que je m'expatrie comme on dit, si je veux exister. Je sais déjà où : j'irai au Québec, comme ça j'apprendrai du vrai français, d'avant la chute dans Malherbe et le langage de Cabinet, avec lequel j'ai tant de mal à reconstituer une langue vivante⁵⁸⁷. » Ce langage construit, témoignant de la norme, pose problème à l'écrivaine. Cette difficulté est affirmée de nouveau vers la fin du livre : « J'aimerais bien, des fois, écrire dans l'Âge d'Or, au lieu de ce merdier où il faut à chaque fois retrousser ses manches et partir au casse-pipe⁵⁸⁸ ». Elle rêve de pouvoir écrire sans devoir subir le poids de l'éducation. Duras rêve également « d'une langue sans norme, d'une écriture sans contrainte⁵⁸⁹ », elle l'affirme dans *La Mort du jeune aviateur anglais* : « Une écriture brève, sans grammaire, une écriture de mots seuls. Des mots sans grammaire de soutien⁵⁹⁰. » Un certain idéal d'une langue sans règles est présent chez les deux écrivaines. Christiane Rochefort montre qu'il faut constamment se réapproprier le langage, même lorsqu'il s'agit d'une « traduction », « celle du livre de nonsense de John Lennon *In His Own Write*, qui se lit en français : *en flagrant délire*⁵⁹¹ ». Rachel Mizrahi et elle-

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 323.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 321.

⁵⁸⁷ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 74.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 267.

⁵⁸⁹ S. Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », « art. cité », p. 224.

⁵⁹⁰ M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, « Folio », p. 86, cité par S. Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », « art. cité », p. 224.

⁵⁹¹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 151.

même ont joué les mêmes jeux que Lennon, les mots ont été retournés dans tous les sens⁵⁹². L'écrivaine montre ainsi la nécessité de faire sien le langage commun.

Dans son *Journal*, elle montre qu'elle a dû constamment réécrire certains passages de *La Porte du fond* : « J'avance presque pas en pages, je refais et refais⁵⁹³. » Elle ne fait que reformuler : « Tout ce que je fais, c'est de la re-rédaction, plus ou moins au petit point⁵⁹⁴. » Elle saisit le sujet de son livre spontanément, mais elle remarque ensuite des « erreurs » : « Trop rapide. Trop hâtive. Entraînée par la plume – pas l'écriture (si quand même parfois) par la plume : mon habileté⁵⁹⁵ ! » Suivre sa plume la conduit à faire des « erreurs » qu'elle doit alors corriger. Elle indique qu'il y a trois couches à l'écriture : la première, qui stimule l'écriture, une deuxième, qui permet le déploiement du texte, puis enfin une troisième, « l'aube d'un texte⁵⁹⁶ ». Trois « étapes » sont nécessaires pour commencer à écrire et ce n'est pas forcément terminé : « Si je suis vraiment sérieuse, si le germe est bien fertile, je vais peut-être attraper une 4^e couche qui sait⁵⁹⁷ ? » C'est pour cela qu'elle est restée six mois « sur un texte de 10 pages⁵⁹⁸ ». À chaque relecture, elle voyait quelque chose à modifier. Christiane Rochefort mettait en avant la spontanéité de son écriture, toutefois, une fois les phrases couchées sur le papier, elle doit les retravailler pour se les réapproprier.

Comme Duras, Christiane Rochefort doit courir après les mots pour les fixer sur le papier. Ce n'est qu'une partie du travail pour notre écrivaine : elle doit ensuite lutter contre le langage construit et donc le désécrire pour se reconnaître. Duras met aussi en avant cette nécessité de se libérer de la norme. Les deux écrivaines montrent donc effectivement une méfiance à l'égard du langage. Toutefois, elles semblent avoir un rapport plutôt opposé quant à la méthode de travail. Duras surmonte les difficultés rencontrées en mettant en place son concept d'écriture courante : les mots sont « saisis dans leur immédiateté⁵⁹⁹. » Cette urgence de l'écriture montre l'affirmation « d'une liberté face à toute norme langagière⁶⁰⁰. » L'écriture courante permet de mettre à distance la norme. Pour Christiane Rochefort, attraper les mots

⁵⁹² *Ibid.* : « Pour ce faire les mots ont été perturbés, déphasés, réprouvés, extrapolés, dénaturés, dévalisés, expatriés, concassés, pliés, rompus, corrompus, enchaînés, déchaînés, dérangés, transplantés, expropriés et impropriés, dépareillés, innovés, égarés, immolés, désaffectés, contaminés, désolés, désespérés et révoltés. »

⁵⁹³ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible, op. cit.*, p. 65.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁹⁵ *Ibid.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁹⁹ S. Vaudrey-Luigi, « Marguerite Duras et la langue », « art. cité », p. 228.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

dans leur immédiateté est plutôt le commencement : elle doit ensuite désécrire pour s'éloigner de toute l'éducation littéraire qu'elle a reçue. Plusieurs réécritures sont alors souvent nécessaires. Elle se libère de la norme en retravaillant les mots reçus naturellement, alors que Duras semble s'en libérer en courant « sur la crête des mots⁶⁰¹ ». Cette course aux mots est donc présente chez les deux écrivaines. Néanmoins, elle constitue un point de départ pour Christiane Rochefort, alors qu'elle semble plutôt être une finalité pour Duras.

3. Pour un langage oralisé

Christiane Rochefort se réapproprie le langage en y inscrivant de l'oralité. C'est pour cela qu'elle n'adhère pas aux bandes du magnétophone décryptées dans *Ma vie*. Elle a accepté de se prêter au jeu, car elle se dit qu'elle écrit déjà « tout naturellement en langage parlé⁶⁰² ». Toutefois, l'expérience n'est pas concluante : « quand je reçus les premiers décryptages des bandes je n'y reconnus rien et surtout pas moi », car « les décrypteurs arrangent⁶⁰³ ». Catherine Viollet indique que « le langage oral transcrit n'a pas grand-chose en commun avec du langage écrit sciemment "oralisé"⁶⁰⁴. » Dans ses livres, elle choisit d'inscrire de l'oralité, alors qu'ici le langage oral est retranscrit tel quel : l'effet n'est pas le même. Elle se rend compte qu'elle n'écrit pas « tout naturellement » en langage parlé, mais que c'est « le fruit de longues recherches⁶⁰⁵ ». Cette expérience permet de comprendre la méthode de Christiane Rochefort : l'oralité de son écriture vient d'un long travail. Elle en arrive à se dire que : « L'écrit-parlé est tout ce qu'il y a de sophistiqué, en fait d'écriture. Le parlé-parlé, une fois qu'il n'y a plus la voix, ni quelqu'un en face qui l'entende, une émotion, une relation, une vie quoi, c'est plus rien du tout⁶⁰⁶. » L'« écrit-parlé » est la seule bonne manière de faire un livre, le « parlé-parlé » ne mène à rien, « c'est un rêve, non encore vu⁶⁰⁷ ». Elle doit remanier tout ce que son coauteur a décrypté : « je retransposais tout en écrit-parlé, tâche longue, assommante et sans rentabilité littéraire⁶⁰⁸ ». Elle doit modifier le texte pour atteindre son idéal. Elle précise qu'elle a « des boutons, à l'idée de la parole exploitée, et d'un livre publié qui ne soit pas écrit⁶⁰⁹. » C'est pour cela que Catherine Viollet dit ceci : « Si Christiane Rochefort se montre particulièrement sensible à cet aspect de

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁰² Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur, op. cit.*, p. 10.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 105.

⁶⁰⁵ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur, op. cit.*, p. 11.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁰⁷ *Ibid.*

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

la relation écrit-parlé, c'est sans doute (entre autres raisons) parce qu'elle privilégie justement, dans nombre de ses romans, un langage littéraire proche de l'oralité, fruit d'un méticuleux travail d'écriture⁶¹⁰. » Cette appellation de « langage littéraire proche de l'oralité » correspond bien à la méthode de Christiane Rochefort : l'oralité vient d'un minutieux travail. Aussi, il nous paraît pertinent d'analyser un extrait de chaque livre de notre corpus pour observer cette oralité.

Dans un article intitulé « Oral et familier : le style oralisé⁶¹¹ », Françoise Luzzati et Daniel Luzzati ont étudié « le style oralisé » chez Céline et Queneau, qui « consiste souvent à obtenir un effet d'oralisation⁶¹² ». Christiane Rochefort cherche aussi à obtenir cet effet. Elle a de l'estime pour ces deux écrivains : elle n'aime pas Céline comme personne, mais elle reconnaît « sa percée stylistique⁶¹³ ». Quant à Queneau, nous avons vu qu'il compte parmi les écrivains qu'elle admire. Elle aurait pu avoir été influencée par leur « style oralisé ». L'étude des extraits suivants sera alors étayée des remarques de Françoise Luzzati et Daniel Luzzati.

Dans *C'est bizarre l'écriture*, le style oralisé apparaît de façon claire dans un extrait dans lequel elle se parle à elle-même :

Après tout c'est jamais parfait de toutes manières [...], alors pourquoi je serais plus difficile que tout le monde, la verve eux y zaiment ça et c'en est plein alors ? et puis est-ce que le sujet le mérite, alors qu'est-ce que c'est que ces ambitions subites pour qui tu te prends est-ce si important je ferai mieux la prochaine, euh, et d'abord c'était même pas prévu pour être imprimé [...] mais quel boulot et puis merde et puis j'en ai marre, là par exemple, tiens cette phrase, j'aurais pu faire mieux, comme ça oui, et là ça gagnerait à être condensé [...]. C'est parti hein⁶¹⁴ ?

Elle supprime les « ne » de négation, « une pratique essentiellement orale », dans « c'est jamais parfait » et dans « c'était même pas prévu » montrant, comme chez Queneau, « le rôle accessoire du discordantiel⁶¹⁵ ». L'adverbe « alors » est présent à trois reprises, celui-ci comptant parmi les « appuis du discours », « fréquents à l'oral⁶¹⁶ ». Le mot « hein » à la fin de l'extrait a également le rôle d'appui dans le discours, qui est selon *Le Grand Robert*, une « interjection familière d'interrogation⁶¹⁷ ». L'écrivaine recourt ainsi à un vocabulaire familier, « qui fait référence aux énoncés oraux spontanés⁶¹⁸ », comme le nom commun « boulot »,

⁶¹⁰ C. Viollet, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », « art. cité », p. 105.

⁶¹¹ F. Luzzati et D. Luzzati, « Oral et familier : le style oralisé », *L'information Grammaticale*, n°34 (juin 1987), p. 15-21.

⁶¹² *Ibid.*, p. 15.

⁶¹³ G. Colville, « art. cité », p. 215. Nous traduisons, la citation originale est : « stylistic breakthrough ».

⁶¹⁴ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 310.

⁶¹⁵ F. Luzzati et D. Luzzati, « art. cité », p. 17.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹⁷ « Hein », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 1 août 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

⁶¹⁸ F. Luzzati et D. Luzzati, « art. cité », p. 15.

l'interjection « merde » et l'expression « j'en ai marre ». Elle tente également de reproduire le langage oral en écrivant « y zaiment » : le « y » renvoie au pronom personnel « ils » ; elle rend ainsi la liaison visible grâce à la lettre « z » dans « zaiment ». De plus, elle opère des « réductions lexicales⁶¹⁹ » comme Queneau, avec « ça » pour « cela » à trois reprises et « c'en » pour « cela en est ». De même, la question commençant par « qu'est-ce que c'est » est plus fréquente à l'oral qu'à l'écrit. Elle recourt aussi à l'ellipse dans « je ferai mieux la prochaine », en omettant le nom commun « fois », donnant « un caractère inachevé qui rappelle l'oral⁶²⁰ ». L'interjection « euh » qui marque le doute est typiquement employée à l'oral, et non à l'écrit. Globalement, elle tente de reproduire la discontinuité propre de l'oral par des phrases à rallonge et la succession de la conjonction de coordination « et », présente six fois. Cet extrait évoque d'ailleurs la constante désécriture, que nous avons expliquée précédemment, parce qu'elle n'est pas encore satisfaite de certaines phrases.

Il faut noter qu'elle opte pour un langage sans ornement, ce qui confirme son opposition au « beau-style ». Elle veut écrire un essai « en langue vulgaire » afin que tout le monde puisse y avoir accès, elle écrit que « rien de ce qui appartient aux sciences humaines ne justifie un langage obscur⁶²¹ ». Elle fait d'ailleurs une référence à Derrida qui utilise le mot hébreu « ruah » : « Alors Jacques, le grec ne te suffit pas, on recourt à l'hébreu⁶²² ? » Elle se montre « familière » avec lui. Elle est contre tout ornement inutile et prône la clarté. Elle tient également à établir sa propre ponctuation, qui témoigne de sa liberté : « mais ce n'est pas moi ça je ne respire pas comme ça enfin⁶²³ ! » La ponctuation présente dans *Le Repos du Guerrier* ne s'accorde pas avec sa propre respiration : elle avait été effectivement changée par la maison d'édition, ce qui montre, selon elle, « un mépris de l'écrivain⁶²⁴ ». Grâce à une ponctuation bien placée, elle veut reproduire un langage oral.

Le style oralisé est également présent dans *Ma vie*. L'extrait suivant permet de dégager de nouvelles composantes :

Une fois avec Amos, que vous connaîtrez, et Pierre Alechinsky qui habitait sur ma tête dans la fameuse maison de la villa Ottoz, aujourd'hui tas de gravats où il n'y a même plus où mettre une plaque et pourtant il y en a des qui méritaient des plaques qui ont défilé en ce lieu (...), une fois on a donné des titres à plein de tableaux de Pierre, et il en a fait un livre *Titres et pains perdus*. Le pain c'était des sculptures en mie de ; comme quoi la déplorable pour les parents manie de

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 243.

⁶²² *Ibid.*, p. 244.

⁶²³ *Ibid.*, p. 275.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 276.

faire des boulettes à table peut aussi déboucher sur des réalités concrètes et il faut leur foutre la paix pour des raisons finalement de rentabilité, et souci de leur avenir⁶²⁵

Hélène Julien a étudié cet extrait et souligne les traits qui vont dans le sens d'une esthétique du « bavardage⁶²⁶ », qui montre, selon nous, le style oralisé. Des énoncés familiers s'y retrouvent : « qui habitait sur ma tête », « il y en a des qui » et « foutre la paix ». La syntaxe est « plutôt cavalière⁶²⁷ », rappelant l'oral, comme en témoigne cette phrase « où il n'y a même plus où mettre une plaque ». Elle reproduit de nouveau la discontinuité du langage oral, Hélène Julien note ces « enchaînements d'idées proches de la digression sans changement de phrase et revenant au point de départ⁶²⁸ ». Christiane Rochefort revient au sujet initial grâce à la répétition de la locution adverbiale « une fois », ce qui relève davantage de l'oral que de l'écrit, car « l'oral spontané privilégie en général les reprises⁶²⁹. » Les nombreuses conjonctions de coordination « et » témoignent également de cette discontinuité : cette répétition de cinq « et » est plutôt orale. Il faut remarquer aussi la dislocation à gauche avec le syntagme nominal « le pain », qui « apparaît comme relevant d'une écriture oralisée⁶³⁰ ». Christiane Rochefort ne répète pas le nom commun après « en mie de », ce qui renforce encore le style oralisé. La séparation du groupe nominal « la déplorable manie » s'entendrait plus à l'oral qu'à l'écrit. Ici, elle n'omet pas les « ne » de négation et ne fait pas d'élision : ce n'est donc pas systématique. Elle a conscience d'avoir des « manies d'écrivain », mais elle affirme, après les avoir observées avec son amie Madeleine, qu'« elles étaient toutes fonctionnelles, sans exception⁶³¹ ». Christiane Rochefort place dans son autobiographie de « nombreuses digressions et enchaînements souples⁶³² », comme par exemple lorsqu'elle en vient à parler de « talus⁶³³ » par association d'idées. Selon Hélène Julien, ces digressions « confèrent ainsi toute la liberté de l'oral⁶³⁴ ». L'oralité est donc également au cœur de *Ma vie*.

Enfin, son *Journal* montre également la présence de cette oralité. C'est une écriture de l'intime, elle n'était pas certaine de la publication de son journal. Cependant, elle opte tout de même pour un style oralisé. Cet extrait permet de le mettre en évidence :

⁶²⁵ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 38.

⁶²⁶ H. Julien, « art. cité », p. 125.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 126.

⁶²⁸ *Ibid.*

⁶²⁹ F. Luzzati et D. Luzzati, « art. cité », p. 16.

⁶³⁰ A. Nowakowska, « Thématisation et dialogisme : le cas de la dislocation », *Langue française*, vol. CLXIII, n°3, 2009, p. 93.

⁶³¹ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 120.

⁶³² H. Julien, « art. cité », p. 125.

⁶³³ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 39.

⁶³⁴ H. Julien, « art. cité », p. 125.

Aujourd'hui je suis passée entre les bombes. [...] au moins 50 flics débarquent et *fissa* se répandent comme des cafards, nous disant, voix douce, et ferme, on a dû les faire répéter : Écartez-vous. Écartez-vous. [...] On s'écarte, en douceur, ils évacuent le drugstore Lipp et sans doute le ciné. [...] Personne dit non plus qu'on n'attend pas de Chirac & Co ni de personne qu'ils préviennent ce genre d'attaque n'importe où n'importe quand n'importe qui. Ni qu'ils surveillent chaque poubelle chaque épicerie et tout. Ils peuvent pas c'est tout, et les gens meurent⁶³⁵.

Christiane Rochefort utilise de nouveau du vocabulaire familier (« flics ») et même argotique (« fissa » signifiant « vite⁶³⁶ »), renvoyant « aux énoncés oraux spontanés⁶³⁷ ». L'abréviation du nom commun « cinéma » en « ciné » relève également plus de l'oral que de l'écrit, ainsi que le « co » de « Chirac & co », « abréviation de l'anglais *Company*, compagnie⁶³⁸. » Il faut remarquer la variation quant à l'utilisation du « ne » de négation, bien présent dans « qu'on n'attend pas », mais absent dans « Personne dit non plus » et « Ils peuvent pas ». Cette variation existe aussi à l'oral. La reprise de « n'importe » dans « n'importe où n'importe quand n'importe qui » est également privilégiée dans « l'oral spontané⁶³⁹ ». La répétition de l'impératif présent « Écartez-vous » va aussi dans ce sens. D'autre part, on peut noter la présence d'un « mot-substitut⁶⁴⁰ », « et tout », dans « chaque épicerie et tout », fréquent à l'oral selon Françoise Luzzati et Daniel Luzzati. La ponctuation dans cet extrait est particulière : l'écrivaine n'hésite pas à accumuler les virgules. D'ailleurs, Catherine Viollet indique, quant à l'édition du *Journal*, que « Les modalités de transcription choisies s'efforcent de respecter la disposition graphique de l'original, sa ponctuation souvent particulière », car « Christiane Rochefort tenait passionnément à sa propre ponctuation⁶⁴¹ ». La ponctuation a été respectée et se veut calquée, d'une certaine manière, sur l'oral, parce qu'elle découle de la respiration de l'écrivaine. Celle-ci a conscience d'inscrire une forme de dérision dans son écriture : « Je me demande si la dérision n'est pas la matière même de mon style, matière de base, donnée et "naturelle", préalable à tout travail – sur laquelle je trafique encore ensuite bien sûr, écrit n'est pas parlé⁶⁴² ». Elle a à cœur de tourner en dérision le langage, mais elle doit encore le « trafiquer ». Elle opte donc, dans son *Journal*, pour un style oralisé.

⁶³⁵ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 53.

⁶³⁶ « Fissa », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 1 août 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

⁶³⁷ F. Luzzati et D. Luzzati, « art. cité », p. 15.

⁶³⁸ « Co », dans *Le Larousse* [en ligne], consulté le 1 août 2020 [URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Co/16720?q=co#92380>].

⁶³⁹ F. Luzzati et D. Luzzati, « art. cité », p. 16.

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ C. Viollet, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », « art. cité », p. 383-384.

⁶⁴² Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 66.

L'étude de ces différents extraits nous a permis d'observer le style oralisé de Christiane Rochefort. Nous pouvons parler de langage oralisé, puisqu'elle travaille méticuleusement sur le langage pour y inscrire de l'oralité. Selon Sandrine Vaudrey-Luigi, Duras a aussi été influencée par un modèle oral, comme en témoigne son roman *Un barrage contre le Pacifique*. Cette chercheuse relève, dans ce livre, les traces de ce modèle, dont nous avons également remarqué la présence chez Christiane Rochefort : une langue familière, des abréviations, « l'emploi de *ça* pour *cela* », « la suppression du discordantiel de négation⁶⁴³ »... Toutefois, elle affirme que « le modèle oral disparaît presque totalement après *Un barrage contre le Pacifique*⁶⁴⁴ ». En effet, elle note que le « niveau de langue familier reste extrêmement rare⁶⁴⁵ ». Sandrine Vaudrey-Luigi indique également que les romans suivants de Duras s'inscrivent dans « le paradigme vocal qui est dominant dans les années 1950-1980 : il ne s'agit plus alors de restituer la langue orale mais la voix dans ce qu'elle a de plus incarné⁶⁴⁶. » Duras aurait donc mis de côté le modèle oral. Christiane Rochefort semble rester attachée à ce modèle-là. Certes, dans *C'est bizarre l'écriture*, elle met en avant la volonté de restituer la voix de ses personnages ; néanmoins, elle les fait s'exprimer dans un langage oralisé : par exemple, l'interjection familière « merde » se retrouve trente-sept fois dans *Printemps au parking*. Elle partage « la surponctuation » et recourt de temps à autre à des « phénomènes de dislocation⁶⁴⁷ », qui sont des traits caractéristiques de ce paradigme vocal. Toutefois, le modèle oral est bien plus prégnant chez Christiane Rochefort que le modèle vocal : elle s'en tient à un langage qu'elle travaille à de nombreuses reprises pour lui donner un effet d'oralité. Son *Journal*, qu'elle tient à un âge avancé, met toujours en avant ce langage particulier. Dans les entretiens qu'elle a donnés, nous le retrouvons également. Ce langage oralisé peut donc être vu comme sa marque de fabrique et est définitoire de son style.

Conclusion de la troisième partie

Dans cette troisième et dernière partie, nous avons étudié l'écriture imprévisible de Christiane Rochefort. Dans un premier temps, nous avons vu qu'elle vise une écriture collective et intertextuelle. Elle cherche également à atteindre une écriture polyphonique pour certains de ses livres. En outre, elle met en avant une fabrication collective pour *Ma vie* et le *Journal*, qui

⁶⁴³ S. Vaudrey-Luigi, *Une « Liberté souvenante » : la langue romanesque de Marguerite Duras*, op. cit., p. 173.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 168.

témoigne d'une certaine imprévisibilité : plusieurs de ses textes se modifient grâce à ses amis. Elle inscrit aussi des faits d'intertextualité au sein de son écriture, en jouant de la citation et de la référence. Quant à sa méthode, il lui faut « courir » après les mots. Un intertexte durassien s'observait alors. Christiane Rochefort doit cependant désécrire ces phrases reçues toutes faites, qui témoignent d'un langage construit. Elle peut ensuite mettre en place son langage oralisé. Nous avons ainsi mis en évidence plusieurs composantes importantes de l'écriture rochefortienne, qui pourraient susciter l'intérêt des universitaires. L'intertextualité pourrait être davantage analysée, comme l'étude des allusions. De plus, le lien avec Duras pourrait lui aussi faire l'objet d'une vaste étude. Celle-ci offre des réflexions quant à l'indicible, qui a notamment été étudié par Marie-Chantal Killeen dans *Essais sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*⁶⁴⁸. Christiane Rochefort aborde également cette question, principalement dans son *Journal* : « l'essentiel ne passe pas par les mots (par le discours)⁶⁴⁹ ». Cette question de l'indicible pourrait donc être étudiée. Néanmoins, cet attachement de Christiane Rochefort à un certain modèle oral peut faire date : Sandrine Vaudrey-Luigi trouvait que le livre *Un barrage contre le Pacifique*, encore ancré dans le modèle oral, semblait « en ce sens “en retard” par rapport à son temps⁶⁵⁰ ». Christiane Rochefort reste fidèle à un modèle oral qui est vu comme « daté ». Il est possible que cet intérêt pour l'oralité ait contribué au fait qu'elle soit tombée dans l'oubli, car le style oralisé serait « démodé ». Cependant, selon nous, il témoigne également de toute la richesse de son écriture ; l'écrivaine choisit de rester fidèle à un langage oralisé qu'elle travaille assidument et qui lui est propre.

⁶⁴⁸ M.-C. Killeen, *Essais sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2004.

⁶⁴⁹ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 23.

⁶⁵⁰ S. Vaudrey-Luigi, *Une « Liberté souvenante » : la langue romanesque de Marguerite Duras*, op. cit., p. 448.

Conclusion

« - Et puis d'ailleurs j'ai pas de mémoire.
- Mais de moi, tu en auras ? Dis ? Tu ne
vas pas m'oublier moi ? »
(Les Petits Enfants du siècle : 674)

Au fil de cette recherche, nous avons mis Christiane Rochefort, écrivaine tombée dans l'oubli, sur le devant de la scène. Nous avons étudié trois de ses livres afin de montrer son intérêt : *C'est bizarre l'écriture*, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur* et *Journal pré-posthume possible*. Ces œuvres ont permis d'évoquer quelques-uns de ses romans. Certains entretiens que l'écrivaine a donnés ont aussi été utilisés. Avant de nous lancer dans l'analyse de ces livres, nous nous sommes efforcée de comprendre les raisons de sa perte de succès en faisant quelques hypothèses. Nous avons mis en évidence la singularité qu'elle a tenté de préserver, son rejet des études critiques, son féminisme quelque peu éculé, les thèmes de ses livres jugés « datés » et l'absence potentielle d'un chef-d'œuvre incontesté. Ainsi, nous avons essayé de répondre à cette question : pourquoi est-elle tombée dans l'oubli ? Nous voulions alors prouver que cet oubli ne signifie pas que Christiane Rochefort n'est pas une écrivaine intéressante à étudier. Notre recherche a donc eu comme objectif de la redécouvrir et s'est déroulée en trois temps.

La première partie s'est concentrée sur le choix du contenu. Dans le premier chapitre, nous avons vu que Christiane Rochefort met en avant une mythologie de la création qui trouve son origine dans la surprise : elle suit sa plume et est alors saisie par le sujet qui se déploie dans l'écriture. Elle tente ainsi de convaincre le lecteur du bienfondé de cette mise en scène d'elle-même : l'imprévisibilité habite son écriture. Elle se montre dépendante du bon vouloir de son inspiration étant donné qu'elle doit se placer dans un état d'attente. Une affinité avec le surréalisme est décelée : l'automatisme, le rêve et l'inconscient se retrouvent dans les livres de Christiane Rochefort. L'écrivaine affirme aussi le caractère physique de l'écriture, car elle doit courir après les phrases « surprenantes » pour les noter. Cette activité exige donc de l'énergie. Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé le détournement des attentes génériques. Christiane Rochefort se conforme en apparence aux genres et les détourne ensuite, volontairement ou non : *C'est bizarre l'écriture* est un essai dans lequel elle démontre surtout la soumission aux mots. C'est également un journal et un récit : l'ambiguïté générique est à l'œuvre. *Ma vie* se présente comme une autobiographie. Néanmoins, l'écrivaine est hostile face à cette démarche. Elle s'approprie alors complètement les canons du genre, se raconte à sa manière et offre une autobiographie détournée. Le *Journal* est également particulier, car Christiane Rochefort pousse à son paroxysme le caractère fragmentaire de tout journal personnel. Elle semble aussi s'être détournée de son objectif initial, à savoir celui d'écrire le journal d'une œuvre, pour livrer à la place un journal « fourre-tout ».

La deuxième partie nous a permis d'observer la distribution des rôles. Dans le premier chapitre, nous avons étudié la relation que Christiane Rochefort tisse avec ses personnages.

Ceux-ci revendiquent leur liberté : ils vont surprendre leur créatrice en agissant à leur guise. Ils doivent échapper à l'auteure pour être réussis littérairement. Un lien avec Sartre est alors constaté en raison de la liberté des personnages qu'il revendiquait également. Christiane Rochefort montre qu'elle entretient avec ses personnages une relation duelle, entre la proximité et l'éloignement. Ils peuvent être complices, voire même « amis ». Cependant, l'écrivaine prétend qu'elle ne peut pas maîtriser leurs émotions. C'est à elle de s'adapter à leur imprévisibilité. De plus, elle n'entretient pas la même relation avec chacun de ses personnages et elle ne se confond pas avec eux. Enfin, certains d'entre eux peuvent aller jusqu'à hanter Christiane Rochefort. Dans le deuxième chapitre, nous avons observé la relation entre l'auteure et le lecteur. Elle fait en sorte de le stimuler afin qu'il ne s'ennuie pas. Elle réfléchit réellement au rôle du lecteur, parce qu'il peut contribuer à la survie de son travail et donc à son « immortalité ». Nous avons identifié le « lecteur modèle », concept d'Umberto Eco, que Christiane Rochefort établit. Dans *C'est bizarre l'écriture*, elle indique qu'elle ne vise pas un lecteur lettré : il doit simplement être curieux de connaître le processus d'écriture. Elle montre aussi la limite de la théorie d'Umberto Eco, car son roman *Les Stances à Sophie* a été interprété par certains lecteurs d'une autre manière que celle prévue par elle-même. Dans *Ma vie*, Christiane Rochefort prévoit un lecteur qui va s'impliquer dans la construction du texte. Cependant, il a le choix de se prêter ou non au jeu. Il est libre, comme le sont les personnages rochefortiens. Concernant le *Journal*, l'écrivaine y développe des réflexions à l'égard du lecteur modèle du roman *La Porte du fond*. Elle prévoit un lecteur capable de comprendre l'inceste, mais celui-ci doit être attentif lors la lecture. Le roman peut donc être complexe à lire. Quant au *Journal* à proprement parler, elle ne prépare pas de lecteur modèle, même si elle est ouverte à une potentielle publication. Ensuite, nous avons interrogé l'image que l'auteure tente de véhiculer, faisant écho au concept d'« auteur modèle » d'Umberto Eco. Dans les trois livres, le lecteur observe une auteure qui cherche à être proche de lui. Christiane Rochefort veut être complice avec ses lecteurs, comme elle l'est aussi avec ses personnages : elle peut alors se prétendre honnête ou amicale.

Dans la troisième partie, nous avons étudié la poétique formelle de Christiane Rochefort : une écriture dite imprévisible est mise en avant. Dans le premier chapitre, nous avons vu que l'écrivaine vise une écriture collective et intertextuelle. Dans *C'est bizarre l'écriture*, l'écriture collective vient de la polyphonie qu'elle a tenté d'établir dans *Printemps au parking*. Elle a aussi essayé, sans succès, d'écrire collectivement avec Vian. Cet idéal d'une écriture polyphonique se retrouve également dans *Ma vie* : elle cherchait à mettre en place trois voix dans son premier roman, mais elle estime avoir échoué. Elle est guidée par l'imprévisibilité

et n'est donc pas toujours capable de respecter son objectif. *Ma vie* témoigne aussi d'une fabrication collective, car ses amis participent à la rédaction de l'œuvre. Cela renforce ainsi le détournement du genre autobiographique. Son *Journal* présente également une écriture collective : Christiane Rochefort se réunit avec ses amis pour discuter de ses derniers livres. Le contenu se modifie alors spontanément au fur et à mesure des discussions. L'écrivaine établit en outre une écriture intertextuelle. Elle glisse des citations qui permettent d'appuyer ses idées en faisant autorité. Elles ont aussi pour fonction d'en apprendre davantage sur la conception de la vie ou de l'écriture de Christiane Rochefort. Celle-ci place également des références dans ses livres : elles nécessitent une interprétation de la part du lecteur. Elles ont comme objectif de préciser certaines des intentions de l'auteure ou de donner un aperçu de son quotidien : de nombreuses références témoignent de ses lectures. *Ma vie* affiche aussi une « réécriture » du livre *Je me souviens* de Perec. Enfin, nous avons vu qu'il est possible de faire des comparaisons entre les trois livres de notre corpus et d'autres œuvres, notamment celles d'Annie Ernaux, de Sarraute, de Duras, de Yourcenar... Dans le deuxième chapitre, nous avons observé le langage idéal que Christiane Rochefort cherche à atteindre. Tout d'abord, nous avons rappelé que l'écrivaine prétend devoir courir après les mots pour les saisir dans leur immédiateté. Une comparaison avec « l'écriture courante » de Duras a pu alors être menée. Cette écriture courante semble être, pour Duras, l'accomplissement de ses recherches sur l'écriture. Cependant, pour Christiane Rochefort, c'est un point de départ : elle doit désécrire ces phrases reçues toutes faites, qui témoignent d'un langage construit. Les livres peuvent alors être réécrits plusieurs fois. Après la désécriture, elle peut mettre en place son idéal en recourant à un langage oralisé. Elle retravaille le langage pour y inscrire de l'oralité : elle tente, par exemple, de reproduire la discontinuité propre de l'oral. Elle montre ainsi qu'elle est restée attachée à « un modèle oral » tout au long de sa vie, contrairement à Duras qui a évolué vers « un paradigme vocal ».

À travers ces différentes parties, le fil rouge de notre recherche se perçoit : il s'agit de l'imprévisibilité. C'est une composante majeure de l'écriture de Christiane Rochefort, qui se retrouve, au demeurant, dans chaque partie étudiée. Elle reçoit son sujet d'écriture de façon imprévisible et cela se répercute sur l'ensemble des mécanismes en jeu. Elle suit sa plume et ne livre ainsi ni l'essai espéré, ni le journal prévu. Elle doit composer également avec les actes imprévisibles de ses personnages. L'écrivaine ajuste ses livres grâce aux commentaires de ses proches, qui se modifient alors de façon imprévue. Enfin, elle établit une écriture imprévisible : elle met en avant une course-poursuite après les mots, bien qu'elle doive désécrire les phrases reçues toutes faites par la suite. Christiane Rochefort revendique la surprise comme moteur de

l'écriture. Elle construit donc une mythologie de la création qui trouve son origine dans l'imprévisibilité.

Cette recherche s'apparente en somme à une série de pistes d'analyse. Chaque point pourrait être encore approfondi : nous avons fait ce choix afin de montrer les différentes directions que peut prendre l'étude des œuvres de Christiane Rochefort. Ses romans pourraient être davantage étudiés dans chaque partie. Par cette recherche, nous avons voulu témoigner de l'intérêt qu'il y a à lire ou relire cette écrivaine. Aujourd'hui, elle n'est plus étudiée à l'université et peu de personnes connaissent son nom. Certes, elle n'a pas cherché à s'assurer une certaine postérité, néanmoins, ses livres témoignent d'une grande richesse, notamment au regard des éléments suivants : son travail sur le langage, sa perception de la liberté des personnages, son approche du sujet d'écriture... Christiane Rochefort a réussi à susciter notre intérêt durant cette recherche. Nous avons dû mettre de côté certains aspects qui mériteraient également d'être étudiés. Nous ne nous sommes, par exemple, pas attardée sur la question d'être « une femme qui écrit⁶⁵¹ ». Or, elle l'évoque dans notre corpus. Dans *C'est bizarre l'écriture*, elle s'interroge sur les spécificités d'être une femme qui écrit : « Thomas en effet ignorait qu'il avait un créateur femelle⁶⁵² ». Dans *Ma vie*, elle affirme : « Comment, étant une fille, aurais-je pu seulement imaginer que je pourrais être quelque chose qui n'a même pas de féminin⁶⁵³ ? » Être une femme dans ce milieu littéraire semble être une difficulté pour Christiane Rochefort. Dans son *Journal*, elle l'évoque aussi : « Handicap de naissance, la France, femme, classe⁶⁵⁴ ». Une vaste étude pourrait être menée sur cette question, car elle y revient également dans plusieurs entretiens. Il serait aussi intéressant de se concentrer davantage sur cette mise en scène d'elle-même comme auteure « inclassable », en recourant par exemple à une approche comparative en la confrontant à d'autres écrivaines de son temps : nous pensons notamment à Yourcenar. Cette dernière se revendique également comme « inclassable ». Radana Lukajic dit qu'« il s'agit d'une auteure qui refusait catégoriquement tout étiquetage éventuel appliqué à ses œuvres⁶⁵⁵ ». Ces deux écrivaines ne veulent pas que leurs livres soient catégorisés. De plus, comme Christiane Rochefort, Yourcenar ne cherchait pas le succès. Bruno Blanckeman le dit en ces termes : « à n'avoir jamais de son vivant cherché à être d'actualité, l'écrivaine est

⁶⁵¹ Nous reprenons le titre d'un séminaire que nous avons suivi : D. Zanone, *Séminaire d'histoire littéraire : la femme qui écrit*, dispensé à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2018-2019.

⁶⁵² Ch. Rochefort, *Printemps au parking* suivi de *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 304.

⁶⁵³ Ch. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, op. cit., p. 63.

⁶⁵⁴ Ch. Rochefort, *Journal pré-posthume possible*, op. cit., p. 82. Elle ne met pas de majuscule à France.

⁶⁵⁵ L. Radana, « L'Autos, le Bios et la Graphie dans Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar » [en ligne], *Revue du Centre Européen d'Études Slaves*, n°5 (septembre 2015), para. 2, consulté le 13 août 2020 [URL : <https://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr:443/etudesslaves/index.php?id=1073>].

demeurée constamment présente⁶⁵⁶. » Elle est « vraiment immortelle⁶⁵⁷ » : des colloques sont toujours organisés sur elle et des études sont encore menées sur son œuvre. Il serait alors intéressant de confronter leurs discours et leurs œuvres respectives afin de pouvoir mieux comprendre pourquoi Christiane Rochefort est tombée dans l'oubli. Il est possible que l'œuvre de Yourcenar « parle à distance⁶⁵⁸ » à un plus grand nombre de personnes, contrairement à celle de Christiane Rochefort. Notre recherche a donc eu pour objectif de donner plusieurs pistes de réflexion, visant à revaloriser l'œuvre de cette dernière et à la tirer de l'oubli. Cette écrivaine pourrait être étudiée sous bien d'autres angles encore, car elle est loin d'avoir révélé tous ses secrets.

⁶⁵⁶ B. Blanckeman, « Yourcenar vraiment immortelle », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, vol. 12, n°550 (décembre 2014), p. 66.

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*

Bibliographie

I. Corpus littéraire

1. Corpus d'étude

ROCHEFORT Christiane, *Printemps au parking* [1969], suivi de *C'est bizarre l'écriture* [1970], Paris, Grasset, « Les Cahiers Rouges », 1998.

ROCHEFORT Christiane, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur*, Paris, Stock, « Les grands auteurs », 1978.

ROCHEFORT Christiane, *Journal pré-posthume possible*, éd. établie par Ned Burgess et Catherine Viollet, Paris, Éditions iXe, 2015.

2. Autres œuvres de Christiane Rochefort

ROCHEFORT Christiane, *Conversations sans paroles*, Paris, Grasset, 1997.

ROCHEFORT Christiane, *Adieu Andromède*, Paris, Grasset, 1997.

ROCHEFORT Christiane, *Œuvre romanesque*, Paris, Grasset [version epub], 2004.

3. Entretiens

BOURDET Denise, « Christiane Rochefort [entretien] », dans *Visages d'aujourd'hui*, Paris, Plon, 1960, p. 34-40.

COLVILLE Georgiana, « Christiane Rochefort [interview] », dans Todd Janet, *Women Writers Talking*, New York, Holmes and Meier publishers, 1983, p. 209-228.

GREEN Mary Jean, HIGGINS Lynn Anthony et HIRSCH Marianne, « An Interview with Christiane Rochefort », *L'Esprit Créateur*, vol. XIX, n°2 (été 1979), p. 107-120.

CROCHET Monique, « Entretien avec Christiane Rochefort », *The French Review*, vol. LIV, n°3 (1981), p. 428-435.

NOLAND Carrie, « Christiane Rochefort [interview] », dans Jardine Alice et Menke Anne (éd.), *Shifting scenes : Interviews on women, Writing, and politics in post-68 France*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 174-191.

PEDNEAULT Hélène, « La vie d'abord [entrevue avec Christiane Rochefort] », *La vie en rose*, n°25 (avril 1985), p. 23-27.

RAMBURES Jean-Louis de, « Christiane Rochefort : Du happening en chambre [entrevue] », dans *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978, p. 138-142.

4. Autres œuvres littéraires

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 124.

BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur [version epub], 1962.

DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.

ERNAUX Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard [version epub], « Folio », 2008.

MOLIÈRE, *George Dandin ou Le Mari confondu*, Paris, Pocket, « Classiques », 2000.

PEREC Georges, *Je me souviens* [1978], Paris, Fayard [version epub], 2013.

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

II. Références secondaires

1. Études littéraires

a) Études critiques sur Christiane Rochefort

- Mémoires

KAKISH Shereen, *Le Personnage-enfant à la recherche de l'utopie féminine : une analyse du personnage-enfant dans Les Petits Enfants du siècle (1961) et La Porte du fond (1988) de Christiane Rochefort* [mémoire ; promoteur : René Audet], Programmes de maîtrise en Littérature Française et québécoise, Québec, Université Laval, 2007.

LALOUX Claire, *Analyse d'un roman en classe de français. Les Petits Enfants du siècle de Christiane Rochefort* [mémoire ; promoteur : Pierre Yerlès], Département d'études romanes, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1980.

VAN MELE Bernadette, *Thèmes réalistes et thèmes de l'utopie dans l'œuvre de Christiane Rochefort* [mémoire], Département d'études romanes, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1978.

- Thèses

LASSERRE Audrey, *Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)* [thèse ; directeur : Marc Dambre], Littératures, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2014.

MONTY Julie Anne, *Textualizing the Future : Godard, Rochefort, Beckett and Dystopian Discourse* [thèse ; directrice : Alexandra K. Wettlaufer], Philosophie, Austin, Université du Texas à Austin, décembre 2006.

NILSSON Barbro, *Le Mot chien n'aboie pas : Quand tu vas chez les femmes. Un roman autobiographique de Christiane Rochefort analysé à partir de ses œuvres précédentes*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1990 [thèse remaniée : Philosophie, Umeå, Université d'Umeå, 1990].

- Ouvrages et articles

C'est bizarre l'écriture, d'après l'œuvre de Christiane Rochefort [dossier du spectacle], adaptation et jeu par Awena Burgess et Orit Mizrahi, saison 2020 au théâtre *Les Déchargeurs* à Paris, [URL :

https://www.lesdechargeurs.fr/sites/default/files/fiches/spectacles/dossier/dossier_dech1920_e_criture.pdf].

BLANDIN Claire, « Les visages de l' "écrevisse" : Christiane Rochefort dans la presse française », dans Bard Christine (dir.), *Les Féministes de la deuxième vague*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 201-210.

BRISAC Geneviève, « Christiane Rochefort : entêtée elle aussi... », dans *Sisyphe est une femme : la marche du cavalier*, Paris, Éd. de l'Olivier, « Les Feux », 2019, p. 185-197.

CONSTANT Isabelle, *Les Mots étincelants de Christiane Rochefort, langages d'utopie*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

DI SPURIO Laura, « Mademoiselle aime ! Des héroïnes amoureuses à l'aube de mai 68 », *French Literature Series*, vol. XL (juin 2015), p. 68-86.

FRIES PAINE Pamela, *Christiane Rochefort and the dialogic : voices of tension and intention*, New York, Peter Lang, 2002.

HUTTON Margaret-Anne, « Assuming Responsibility : Christiane Rochefort's Exploration of Child Sexual Abuse in "La Porte du fond" », *The Modern Language Review*, vol. XC, n°2 (avril 1995), p. 333-344.

JULIEN Hélène, « Christiane Rochefort : une vie de femme, revue et corrigée », *Dalhousie French Studies*, vol. LVIII (printemps 2002), p. 118-130.

LUCEY Michael, « Sexuality, Politicization, May 1968 : Situating Christiane Rochefort's Printemps au parking », *differences*, vol. XII, n°3 (décembre 2001), p. 33-68.

MONTÉMONT Véronique, « Christiane Rochefort, Journal pré-posthume possible, édition établie par Ned Burgess et Catherine Viollet, Paris, Éditions iXe, 2015, 283 p. », *Genesis*, n°42 (2016), p. 195-197.

PALAMARIS Rosa, « De la fonction aliénante de l'amour au désir anarchiste : posture ironique et mise en scène comique chez Christiane Rochefort » [en ligne], *@nalyse*, vol. I, n°2 (printemps-été 2006), p. 87-102, consulté le 15 juin 2020 [DOI : <https://doi.org/10.18192/analyses.v1i2.458>].

SAGAERT Martine, « Christiane Rochefort, "Écrevisse" », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. XX, n°1 (février 1999), p. 9-22.

SAGAERT Martine, « Christiane Rochefort : Ouverture d'un chantier générique », dans Sagaert Martine (éd.), *Manuscrits littéraires du XXe siècle : conservation, valorisation, interprétation, édition* [actes de colloque : Bordeaux, L'IUT Michel de Montaigne de Bordeaux, 8 avril 2004], Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, p. 79-95.

SAGAERT Martine, « Inceste et temporalité. Christiane Rochefort de *La Porte du fond* à *La Porte du large* », dans Schnyder Peter (dir.), *Temps et Roman. Évolutions de la temporalité dans le roman européen du XX^{ème} siècle*, Paris, Orizons, 2007, p. 307-319.

THIRÉ Claudine, « Les Petits Enfants du siècle, ou la thématique du quotidien », *The French Review*, vol. LXVII, n°4 (mars 1994), p. 580-590.

VIOLLET Catherine, « Christiane Rochefort : la fabrique d'une autobiographie rebelle », dans Sagaert Martine (éd.), *Manuscrits littéraires du XX^e siècle : conservation, valorisation, interprétation, édition* [actes de colloque : Bordeaux, L'IUT Michel de Montaigne de Bordeaux, 8 avril 2004], Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2005, p. 99-115.

VIOLLET Catherine, « Christiane Rochefort, genèse de *Journal de printemps* », dans Viollet Catherine et Lemonnier-Delpy Marie-Françoise (dir.), *Métamorphoses du Journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006, p. 171-187.

VIOLLET Catherine, « Christiane Rochefort, autobiographie rebelle (à propos de "Ma vie revue et corrigée par l'auteur") », dans Dion Robert, Fortier Frances, Havercroft Barbara et Lüsebrink Hans-Jürgen (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007, p. 205-228.

VIOLLET Catherine, « Christiane Rochefort et la petite fabrique des titres », dans Viollet Catherine et Montémont Véronique (dir.), *Le Moi et ses modèles. Genèse et transtextualités*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2009, p. 167-180.

VIOLLET Catherine, « Journaux de genèse », *Genesis*, n°32 (2011), p. 43-62.

VIOLLET Catherine, « Éditer le journal de Rochefort (1986-1993) », dans Meynard Cécile (éd.), *Les Journaux d'écrivains : enjeux génériques et éditoriaux*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 379-390.

b) Études critiques sur d'autres auteurs

BARON Dumitra, « L'art de la citation en tant que pratique intertextuelle dans l'œuvre de Cioran », dans Marillaud Pierre et Gauthier Robert (éd.), *Intertextualité* [actes de colloque : Albi, Colloque d'Albi Langages et signification, juillet 2003], Toulouse, CALS-CPST, 2004, p. 41-50.

BLANCKEMAN Bruno, « Yourcenar vraiment immortelle », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, vol. 12, n°550 (décembre 2014), p. 66.

COLAS-BLAISE Marion, « Jeux d'écriture de l'intertextualité dans *Les eaux étroites* de Julien Gracq », dans Marillaud Pierre et Gauthier Robert (éd.), *Intertextualité* [actes de colloque : Albi, Colloque d'Albi Langages et signification, juillet 2003], Toulouse, CALS-CPST, 2004, p. 133-147.

DESROSIERS David, « Georges Perec et la crise du langage. De la critique du Nouveau Roman à l'apologie de Robert Antelme », dans Côté-Fournier Laurence, Guay Élyse et Hamel Jean-

François (dir.), *Politiques de la littérature : une traversée du XX^e siècle français*, Montréal, UQAM, 2014, p. 121-146.

GAC Roberto, « Bakhtine, Proust et la polyphonie romanesque chez Dostoïevski » [en ligne], *Sens public*, 2009, p. 1-69, consulté le 10 août 2020 [DOI : <https://doi.org/10.7202/1067472ar>].

KILLEEN Marie-Chantal, *Essais sur l'indicible : Jabès, Blanchot, Duras*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 2004.

LACORE-MARTIN Emmanuelle, « “Le cerceau de papier” : mémoire, écriture et circularité dans *Passion Simple* et *Se Perdre* d'Annie Ernaux », *French Forum*, vol. XXXIII, n°1-2 (2008), p. 179-193.

LEJEUNE Philippe, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, « Essais », 1991.

LIARD Séverine, « M. Mauriac est un romancier, et M. Sartre ? » [en ligne], *Acta fabula*, vol. VII, n°2 (mai 2006), consulté le 19 mai 2020 [URL : <http://www.fabula.org/revue/document1359.php>].

OH Jung-Sook, « “L'autre est un je” dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar », *Roman 20-50*, vol. II, n°58 (2014), p. 97-106.

RADANA Lukajic, « L'Autos, le Bios et la Graphie dans *Le Labyrinthe du monde* de Marguerite Yourcenar » [en ligne], *Revue du Centre Européen d'Études Slaves*, n°5 (septembre 2015), consulté le 10 août 2020 [URL : <https://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr:443/etudesslaves/index.php?id=1073>].

SCHAEFFER Pierre, *Variations sur l'effet dialogique dans Under the volcano de Malcolm Lowry* [thèse ; directeur : Josiane Paccaud-Huguet], Département d'Études du Monde Anglophone, Lyon, Université Lumière - Lyon II, 2005.

SPERKOVA Paulina, « Mauriac et Sartre, la liberté des personnages » [en ligne], *Sens public*, n°4 (2008), consulté le 17 mai 2020 [URL : <http://sens-public.org/articles/408/>].

VAUDREY-LUIGI Sandrine, « Marguerite Duras et la langue », *Poétique*, vol. II, n°162 (2010), p. 219-231.

VAUDREY-LUIGI Sandrine, *Une « Liberté souvenante » : la langue romanesque de Marguerite Duras* [thèse ; directeur : Gilles Philippe], Sciences du langage, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 2011.

VINANT Manon, *Le Roman de la lecture : la représentation littéraire du lecteur dans les œuvres *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino et *Comme un roman*, de Daniel Pennac*, [mémoire ; promoteur : Michael Jakob], Département de Lettres et arts du spectacle, Grenoble, Université Stendhal (Grenoble-III), 2012.

c) Études théoriques sur la littérature

« Compte rendu du colloque du CIERA : *Romantisme et Surréalisme. Eine Wahlverwandschaft / Une affinité élective* » [colloque organisé par Thun Johann et Lübcke Sebastian, Lyon, Université de Lyon II, 18 et 19 mars 2016] [en ligne], 2016, p. 1-6, consulté le 1 août 2020 [URL :

http://www.ciera.fr/sites/default/files/document_joint/compte_rendu_du_colloque.pdf].

ARON Paul et BERTRAND Jean-Pierre, *Les 100 Mots du surréalisme*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 2014, p. 62.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, « Tel quel », 1970, p. 10.

BLANCHOT Maurice, « Le journal intime et le récit », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 224-230.

BOGAERT Catherine et LEJEUNE Philippe, *Le Journal intime : histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006.

CIXOUS Hélène, « Le rire de la Méduse », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 37-68.

DAUNAS Isabelle, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. XLI, n°1 (2005), p. 9-25.

DIDIER Béatrice, *Le Journal intime* [1976], Paris, Presses universitaires de France, « Littératures modernes », 2002.

DONNAT Olivier, « Lecture, livre et littérature à l'ère numérique », *L'Observatoire*, vol. hors-série III, n°3 (2010), p. 24-28.

ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, vol. VIII, n°1 (1966), p. 152-163.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil [version epub], « Poétique », 1982.

GIGNOUX Anne-Claire, « De l'intertextualité à la réécriture » [en ligne], *Cahiers de Narratologie*, n°13 (septembre 2006), p. 1-8, consulté le 26 juillet 2020 [DOI : 10.4000/narratologie.329].

GLAUDES Pierre et REUTER Yves, *Le Personnage*, Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1998.

GLAUDES Pierre et LOUETTE Jean-François, *L'Essai*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1999.

GLAUDES Pierre, « Introduction », dans Glaudes Pierre (dir.), *L'Essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 1-26.

GLAUDES Pierre, « Essai, chronique, nouveauté », dans Née Patrick (dir.), *Le Quatrième Genre : l'essai* [actes de colloque : Poitiers, Université de Poitiers, 12, 13 et 14 novembre 2015], Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2018, p. 241-258.

HÉNAFF Nolwenn, « Blog : un journal intime comme mémoire de soi » [en ligne], *Conserveries mémorielles*, n°10 (août 2011), p. 1-27, consulté le 22 juillet 2020 [URL : <http://journals.openedition.org/cm/920>].

JOSSUA Jean-Pierre, « Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 87, n°4 (2003), p. 703-714.

JOUE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, « Écriture », 1992.

JOUE Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnage », *Littérature*, n°85 (1992), p. 103-111.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

LEJEUNE Philippe, *Écrire sa vie : du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Mauconduit, 2015.

LUZZATI Françoise et LUZZATI Daniel, « Oral et familier : le style oralisé », *L'information Grammaticale*, n°34 (juin 1987). p. 15-21.

MAMBELLI Francesca, « Bakhtine et sa critique : enjeux de paternité, enjeux d'autorité » [en ligne], *Acta fabula*, vol. XIV, n°7 (octobre 2013), consulté le 23 juillet 2020 [URL : <http://www.fabula.org/revue/document8140.php>].

NÉE Patrick, « Sur la notion de quatrième genre », dans Née Patrick (dir.), *Le Quatrième Genre : l'essai* [actes de colloque : Poitiers, Université de Poitiers, 12, 13 et 14 novembre 2015], Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2018, p. 17-21.

NØLKE Henning, « La polyphonie : analyses littéraire et linguistique », dans Nølke Henning (dir.), *Le Regard du locuteur 2 : pour une linguistique des traces énonciative*, Paris, Éditions Kimé, « Linguistique », 2001, p. 59-73.

NOWAKOWSKA Aleksandra, « Thématisation et dialogisme : le cas de la dislocation », *Langue française*, vol. CLXIII, n°3, 2009, p. 79-98.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Idées », 1948, p. 53.

STISTRUP JENSEN Merete, « La notion de nature dans les théories de l' "écriture féminine" » [en ligne], *Clio, Histoire, femmes et sociétés*, vol. XI, n°1 (2000), p. 1-10, consulté le 22 mai 2020 [DOI : 10.4000/clio.218].

d) Cours et séminaires

GILLAIN Nathalie, *Cours magistral d'explication d'auteurs français modernes et contemporains II*, dispensé à l'Université Saint-Louis de Bruxelles, 2016-2017.

ZANONE Damien, *Cours magistral de questions d'histoire littéraire : les genres de l'autobiographie*, dispensé à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2018-2019.

ZANONE Damien, *Séminaire d'histoire littéraire : la femme qui écrit*, dispensé à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2018-2019.

2. Dictionnaires et encyclopédies

« Co », dans *Le Larousse* [en ligne], consulté le 1 aout 2020 [URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Co/16720?q=co#92380>].

« Existentialisme », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 20 mai 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

« Fissa », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 1 aout 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

« Haïku », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 26 juin 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

« Hein », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 1 aout 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

« Il est interdit d'interdire », dans *L'internaute* [en ligne], consulté le 8 juillet 2020 [URL : <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/14440/il-est-interdit-d-interdire/>].

« Personnage », dans *Le Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne], consulté le 17 mai 2020 [URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?22;s=802197105;r=2;nat=;sol=0;>].

« Surréalisme », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne], consulté le 1 mai 2020 [URL : <https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bib.ucl.ac.be:2443/robert.asp>].

« Théâtre de la cruauté », dans *Le Larousse* [en ligne], consulté le 1 aout 2020 [URL : https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/th%C3%A9%C3%A2tre_de_la_cruauté%C3%A9/181821].

ALQUIÉ Ferdinand et DUBRUNQUEZ Pierre, « Surréalisme – Histoire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 mai 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/surrealisme-histoire/>].

BELZANE Guy, « L'Ère du soupçon, Nathalie Sarraute - Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 juillet 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/l-ere-du-soupcon/>].

BIASI Pierre-Marc de, « Théorie de l'intertextualité », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 25 juillet 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>].

CROM Nathalie, « Rochefort Christiane - (1917-1998) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 18 mars 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/christiane-rochefort/>].

LE RIDER Jacques, « Le procès, Franz Kafka - Fiche de lecture », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 août 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/le-proces/>].

MARTEL Frédéric, « Homosexualité », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 juillet 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/homosexualite/>].

NAUDIER Delphine, « Christiane Rochefort », dans Bard Christine et Chaperon Sylvie (dir.), *Dictionnaire des féministes : France, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2017, p. 1232-1236.

POIRIÉ François, « Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine (1895-1975) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 juillet 2020 [URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/mikhail-mikhailovitch-bakhtine/>].

Annexe

Questionnaire : Christiane Rochefort, ça vous dit quelque chose ?

- Liste des questions et des réponses

	Vous êtes :	Quel âge avez-vous ?	Dans quel pays vivez-vous ?	Connaissez-vous Christiane Rochefort ?	Comment la connaissez-vous ?	Avez-vous lu l'un de ses livres ? Si oui, le(s)quel(s) ? Quand ?
1.	Une Femme	20-24	Belgique	Non	/	/
2.	Un Homme	20-24	Belgique	Non	/	/
3.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
4.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
5.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
6.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
7.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
8.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
9.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
10.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
11.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
12.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
13.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
14.	F	65-69	France	Non	/	/
15.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
16.	F	35-39	Belgique	Non	/	/
17.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
18.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
19.	H	15-19	Belgique	Non	/	/
20.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
21.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
22.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
23.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
24.	H	45-49	Belgique	Non	/	/
25.	F	35-39	Belgique	Non	/	/
26.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
27.	H	40-44	Belgique	Non	/	/
28.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
29.	H	45-49	Belgique	Non	/	/
30.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
31.	H	45-49	Belgique	Non	/	/
32.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
33.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
34.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
35.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
36.	H	40-44	Belgique	Non	/	/
37.	F	20-24	Luxembourg	Non	/	/
38.	F	65-69	Belgique	Non	/	/
39.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
40.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
41.	F	20-24	France	Non	/	/
42.	F	15-19	Belgique	Non	/	/
43.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
44.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
45.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
46.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
47.	H	20-24	Belgique	Non	/	/

48.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
49.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
50.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
51.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
52.	H	35-39	Belgique	Non	/	/
53.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
54.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
55.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
56.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
57.	F	55-59	Belgique	Oui	lecture	non
58.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
59.	H	35-39	Belgique	Non	/	/
60.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
61.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
62.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
63.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
64.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
65.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
66.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
67.	F	15-19	Belgique	Non	/	/
68.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
69.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
70.	H	60-64	Belgique	Oui	Lecture	Repos du guerrier
71.	H	65-69	Belgique	Non	/	/
72.	H	20-24	France	Non	/	/
73.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
74.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
75.	H	30-34	Belgique	Non	/	/
76.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
77.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
78.	H	25-29	Belgique	Non	/	/
79.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
80.	F	50-54	Belgique	Oui	Roman	Je ne pense pas
81.	F	45-49	Belgique	Oui	Parce que ma mère l'a lisait	Les petits enfants du siècle ouh il y a super longtemps plus de 20 je dirais'
82.	F	15-19	Belgique	Non	/	/
83.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
84.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
85.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
86.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
87.	F	35-39	Belgique	Non	/	/
88.	F	35-39	Belgique	Non	/	/
89.	F	35-39	Belgique	Non	/	/
90.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
91.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
92.	F	15-19	Belgique	Non	/	/
93.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
94.	F	65-69	Belgique	Oui	Écrivaine	Non
95.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
96.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
97.	F	15-19	Belgique	Non	/	/
98.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
99.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
100.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
101.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
102.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
103.	F	20-24	Suisse	Non	/	/
104.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
105.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
106.	H	30-34	Belgique	Non	/	/

107.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
108.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
109.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
110.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
111.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
112.	H	20-24	France	Non	/	/
113.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
114.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
115.	H	40-44	Belgique	Non	/	/
116.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
117.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
118.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
119.	H	40-44	Belgique	Non	/	/
120.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
121.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
122.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
123.	H	60-64	Belgique	Non	/	/
124.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
125.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
126.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
127.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
128.	F	35-39	Belgique	Non	/	/
129.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
130.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
131.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
132.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
133.	H	40-44	Belgique	Non	/	/
134.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
135.	H	55-59	Belgique	Non	/	/
136.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
137.	H	50-54	Belgique	Oui	J'ai lu quelques uns de ses livres	Le repos du guerrier... 2015 Les petits enfants du siècle 2015
138.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
139.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
140.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
141.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
142.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
143.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
144.	H	60-64	Belgique	Non	/	/
145.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
146.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
147.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
148.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
149.	H	35-39	Belgique	Non	/	/
150.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
151.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
152.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
153.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
154.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
155.	F	50-54	Belgique	Oui	C'est une écrivaine française	Non
156.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
157.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
158.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
159.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
160.	F	50-54	Belgique	Oui	l'un de ses "classiques" scolaire : "Les Petits enfants du siècle"	hélas non
161.	H	60-64	Belgique	Non	/	/
162.	H	50-54	Belgique	Non	/	/

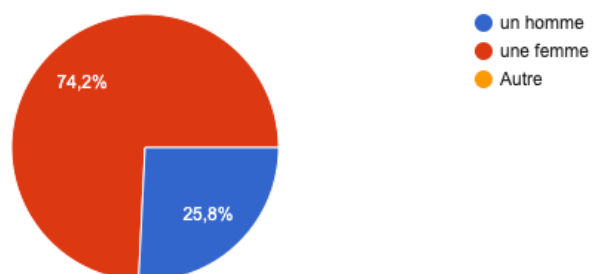
163.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
164.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
165.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
166.	F	40-44	Belgique	Non	/	/
167.	F	15-19	Belgique	Non	/	/
168.	F	65-69	France	Non	/	/
169.	H	40-44	Belgique	Non	/	/
170.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
171.	F	45-49	Belgique	Oui	Pour l'adaptation de La Vérité avec B Bardot	Non
172.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
173.	F	20-24	Suisse	Non	/	/
174.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
175.	H	55-59	Belgique	Oui	Par ses livres	Les enfants du siècle
176.	F	25-29	Belgique	Oui	L'école (il me semble)	Non
177.	H	55-59	Belgique	Non	/	/
178.	H	55-59	Belgique	Non	/	/
179.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
180.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
181.	F	45-49	Belgique	Non	/	/
182.	H	60-64	Belgique	Non	/	/
183.	F	20-24	Italie	Non	/	/
184.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
185.	H	65-69	Belgique	Non	/	/
186.	F	25-29	Belgique	Oui	Je lis beaucoup donc je ne sais plus exactement à quel moment j'ai découvert Ch. Rochefort mais probablement dans la bibliothèque de mon père	Non
187.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
188.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
189.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
190.	F	55-59	Belgique	Oui	Médias	Non
191.	F	55-59	Belgique	Oui	Dû lire 1 livre	Les petits-enfants du siècle
192.	F	60-64	Belgique	Oui	Je sais juste qu'elle écrit, c'est tout	Non
193.	F	20-24	Belgique	Oui	Vu sur des brocantes	Non
194.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
195.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
196.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
197.	H	45-49	Belgique	Non	/	/
198.	H	30-34	Belgique	Non	/	/
199.	F	20-24	France	Non	/	/
200.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
201.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
202.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
203.	F	30-34	Belgique	Non	/	/
204.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
205.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
206.	H	35-39	Belgique	Non	/	/
207.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
208.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
209.	F	55-59	Belgique	Non	/	/
210.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
211.	F	20-24	France	Non	/	/
212.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
213.	H	25-29	Belgique	Non	/	/
214.	H	60-64	Belgique	Non	/	/
215.	H	15-19	Belgique	Non	/	/
216.	F	20-24	Belgique	Non	/	/

217.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
218.	F	20-24	France	Non	/	/
219.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
220.	F	20-24	France	Non	/	/
221.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
222.	F	+ de 80	France	Non	/	/
223.	H	50-54	Belgique	Non	/	/
224.	F	35-39	France	Non	/	/
225.	F	60-64	Belgique	Non	/	/
226.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
227.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
228.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
229.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
230.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
231.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
232.	H	55-59	Belgique	Non	/	/
233.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
234.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
235.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
236.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
237.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
238.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
239.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
240.	H	15-19	Belgique	Non	/	/
241.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
242.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
243.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
244.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
245.	F	25-29	Espagne	Non	/	/
246.	H	20-24	Belgique	Non	/	/
247.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
248.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
249.	F	15-19	Belgique	Non	/	/
250.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
251.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
252.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
253.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
254.	F	25-29	Belgique	Non	/	/
255.	F	50-54	Belgique	Non	/	/
256.	F	20-24	Belgique	Non	/	/
257.	F	+ de 80	Belgique	Oui	auteure de livres	Oui mais j'ai oublié le titre !
258.	H	15-19	Belgique	Non	/	/
259.	H	45-49	Belgique	Non	/	/
260.	F	65-69	Belgique	Non	/	/

• Genre des répondants

Vous êtes :

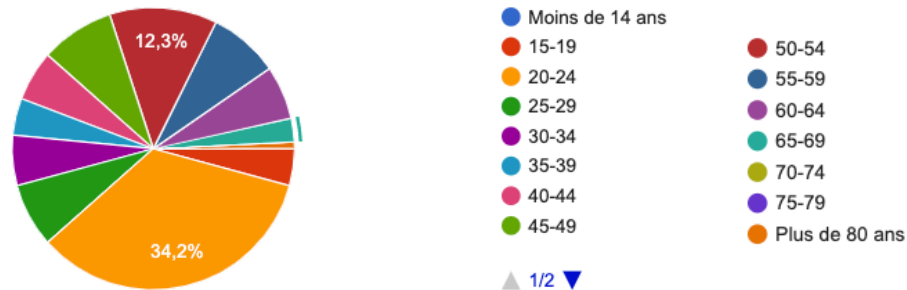
260 réponses



- Âge

Quel âge avez-vous ?

260 réponses



Précision :

- Moins de 14 ans : 0
- 15-19 : 11
- 20-24 : 89
- 25-29 : 19
- 30-34 : 15
- 35-39 : 11
- 40-44 : 15
- 45-49 : 22
- 50-54 : 32
- 55-59 : 21
- 60-64 : 16
- 65-69 : 7
- 70-74 : 0
- 75-79 : 0
- Plus de 80 ans : 2

- Connaissance de Ch. Rochefort

Connaissez-vous Christiane Rochefort ?

260 réponses

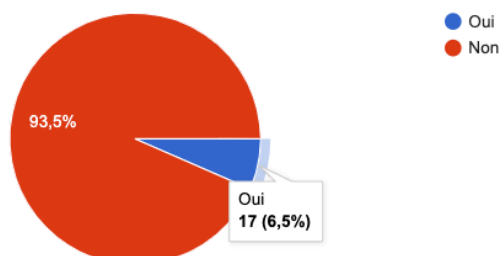


Table des matières

Introduction	3
I. Présentation de l’auteure : ses engagements et ses œuvres	4
II. Hypothèses sur les raisons de sa perte de succès	6
1. Une singularité revendiquée et préservée : inclassable ?	7
2. Un rejet des études critiques	8
3. Un féminisme qui ternit	9
4. Des thèmes jugés « datés », liés à la dénonciation et à la révolte	10
5. L’absence d’un chef-d’œuvre incontesté ?	11
III. Redécouvrir Christiane Rochefort par ses œuvres non fictionnelles	12
Partie I : Le choix du contenu	14
Introduction	15
I. La surprise du sujet	15
1. L’imprévisibilité du thème	15
2. Une approche surréaliste	18
3. Une pratique physique	24
II. Le détournement des attentes génériques	28
1. Une conformité apparente aux genres littéraires	28
2. Un détournement surprenant ou volontaire	36
Conclusion de la première partie	45
Partie II : La distribution des rôles	46
Introduction	47
I. La relation entre l’écrivaine et ses personnages	47
1. Une liberté revendiquée : la surprise comme moteur de l’existence des personnages	47
2. Un rapport duel entre la proximité et l’éloignement	54
3. Une auteure hantée par ses personnages	60
II. Un jeu stimulant avec le lecteur	62
1. Prélude : l’immortalité grâce au lecteur	63
2. Identification d’un lecteur modèle	63
3. Mise en scène d’une auteure modèle complice	70
Conclusion de la deuxième partie	75
Partie III : La poétique formelle : vers une écriture imprévisible	77
Introduction	78
I. Une écriture collective et intertextuelle	78

1.	La mise en place d'une écriture collective _____	78
2.	La valorisation d'une écriture intertextuelle : de la citation à la référence _____	84
3.	Quelques réminiscences intertextuelles _____	91
II.	<i>L'idéal d'un langage oralisé, fruit d'une désécriture</i> _____	93
1.	Une écriture spontanée _____	94
2.	Un langage désécrit _____	95
3.	Pour un langage oralisé _____	99
	<i>Conclusion de la troisième partie</i> _____	104
	Conclusion _____	106
	Bibliographie _____	112
	Annexe _____	121
	Table des matières _____	127

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial