



LABORATOIRE



CENTRE DE RECHERCHE SUR LA CRITIQUE LITTÉRAIRE AFRICAINE



Revue Annuelle *Horizons Littéraires*
En ligne : <http://horizonslitteraires.com>



N° 8

Décembre 2024

ISSN : 2712 - 6560

HORIZONS LITTÉRAIRES

**Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
(C.E.R.C.L.A)**

B.P. 234 Saint-Louis (Sénégal) – Tel : 00 221 77 651 70 14

mbayemarie65@yahoo.fr
revuehorizonslittéraires@gmail.com

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Professeur Babou DIENE (Sénégal)

RÉDACTEUR EN CHEF

Professeur Boubacar CAMARA (Sénégal)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Professeur Andrea CALI (Italie)

Professeur Boubacar CAMARA (Sénégal)

Professeur Alioune Badara DIANE (Sénégal)

Professeur Babacar DIENG (Sénégal)

Professeur Babou DIENE (Sénégal)

Professeur Martin Dossou GBENOUGA (Togo)

Professeur Xavier GARNIER (France)

Professeur Cilas KEMEDJIO (Etats -Unis)

Professeur Anthony MANGEON (France)

Professeur Magatte NDIAYE (Sénégal)

Professeur Mamadou Kalidou BA (Mauritanie)

Professeur Pierre MONGUI (Gabon)

Professeur Cheick SAKHO (Sénégal)

Directeur de Recherches Alain SISSAO (Burkina Faso)

Abdoulaye DIOUF, Maître de Conférences (Sénégal)

COMITÉ DE LECTURE

Professeur Boubacar CAMARA (Sénégal)

Professeur Babou DIENE (Sénégal)

Professeur Magatte NDIAYE (Sénégal)

Professeur Mamadou Kalidou BA (Mauritanie)

Professeur Pierre MONGUI (Gabon)

Monsieur Djidiack FAYE, Maître de Conférences (Sénégal)

Monsieur Didier Taba ONDOUNGA, Maître de Conférences (Gabon)

COMITÉ DE RÉDACTION

Mamadou Hady BA

Lamarana DIALLO

Babou DIENE

Aimé GOMIS

Assane NDIAYE

Kalidou SY

Modou Fatah THIAM

Sommaire

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

Moustapha Faye 1 - 16

Singer comme singe, songer comme songeur : quand le jeu des psychopathes névrosés insinue l'exigence d'une nouvelle épistémè du genre dramatique dans *Le mensonge de Nathalie Sarraute*

Diokel SARR 17 - 32

Journalisme et réseaux sociaux en Côte d'Ivoire : désinformation et défis pour la cohésion sociale

Jacques Emmanuel DALE 33 - 48

School Children at the Crossfire between Home Illiteracy and School Literacy in Senegal

Moustapha FALL 49 - 60

Royal Incest and Sexual Violence : Materialization of Chaos in Shakespeare's *Hamlet* and *The Tempest*

Dramane OUATTARA 61 - 77

Le corps en crise dans *The River Between*, *Devil on the Cross* et *Wizard of the Crow* de Ngũgĩ wa Thiong'o

Fortuné Konan KOFFI 78 - 90

Le transhumain et progrès de l'humanité dans *The rosewater insurrection* de Tade Thompson

Souleymane TUO 91 - 106

La pertinence des facteurs extralinguistiques dans le sous-titrage de la série « Game of Throne »

Omar DIOP 107 - 116

La leçon de vie sociale dans le conte ivoirien : l'exemple du conte wê « Ne soyons pas trop difficiles » de François-Joseph d'Aby Amon

Massandjé CHÉRIF 117 - 127

Le respect de l'environnement comme substrat d'une éducation dans les contes ouest-africains : l'exemple des Aventures de Tôpé- l'araignée de Mina TOURE

Lonan CAMARA 128 - 139

Paroles chantées et jeux d'enfants, une épreuve formative en milieu wolof

Modou Fatah THIAM 140 - 154

**« Il » est un autre : comment Victor s'est
fait personnage romanesque de Hugo ?**

* * * * *

Moustapha Faye,
Enseignant-chercheur en littérature française,
Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal), UFR- LSH,
moustapha2.faye@ugb.edu.sn

Résumé

Au lendemain de la publication d'*Emile ou de l'éducation*, Rousseau est proscrit un peu partout en Europe. Cette proscription, au fond, n'est que le début d'une série d'infortunes pour le philosophe, dont la réputation est particulièrement salie. Rousseau comprend, cependant, que tous les combats ne sont pas perdus. Il en reste un, le fondamental : l'image que la société gardera de lui. Alors l'écrivain se remet à sa table d'écriture et compose les *Confessions*.

Le ton est désormais donné à tous ceux qui tiennent la plume, c'est-à-dire tous ceux qui ont reçu le don de la fabrication de soi. On ne prend plus le risque de laisser l'avenir nous juger aveuglément, on oriente sa vue. Pratiquement, tous les grands auteurs après Rousseau écriront leurs mémoires, sauf V. Hugo. Vapereau, étonné, pose la question : « Ce que les Chateaubriand, les Lamartine, les Guizot, les George Sand et tant d'autres ont fait si complaisamment pour eux-mêmes, M. Victor Hugo le fait-il à son tour sous le nom d'un autre, ou a-t-il trouvé un alter égo pour le faire à sa place? » (Lejeune, 1980, 69-70).

Oui, Hugo le fait, mais autrement, avec plus de poésie. Son roman, surtout durant l'exil, va se faire l'instance d'une autobiographie sans pacte. Derrière les personnages, leurs croyances et leurs discours se dessine nettement un V. Hugo en creux.

Mots-clés : autobiographème, autofiction, déguisement, exil, projection, roman, subvertissement.

Abstract

Following the publication of *Emile ou de l'éducation*, Rousseau was proscribed throughout Europe. This was only the beginning of a series of misfortunes for the philosopher, whose reputation was particularly tarnished. Rousseau understood, however, that not all his battles were lost. There was one fundamental battle left: the image that society would retain of him. So the writer went back to the drawing board and composed his *Confessions*.

The tone is now set for all those who hold the pen - in other words, all those who have received the gift of self-making. We no longer take the risk of letting the future judge us blindly, but instead direct our view. In practice, all the great authors after Rousseau will write their memoirs, except V. Hugo. Vapereau, astonished, asks: "What the Chateaubriands, the Lamartines, the Guizots, the

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

* * * * *

Moustapha Faye

George Sandes and so many others have so complacently done for themselves, does M. Victor Hugo do in his turn under someone else's name, or has he found an alter ego to do it for him?" (Lejeune, 1980, 69-70).

Yes, Hugo does it, but differently, more poetically. His novels, especially during his exile, become instances of autobiography without pact. Behind the characters, their beliefs and their speeches, a V. Hugo clearly emerges. Hugo.

Keywords : autobiography, autofiction, disguise, exile, projection, novel, subversion.

Introduction

Quand Montaigne écrit d'entrée de jeu à son lecteur : « Je suis moi-même la matière de mon livre », il impose un contrat de lecture pour la réception de ses *Essais*, définissant ainsi ce que U. Eco allait plus tard classer dans l'*intentio auctoris* (Eco, 1992, 29). La postérité littéraire allait perpétuer la tradition de la préface-contrat, quasiment obligatoire au XVIII^e siècle. Curieusement, c'est au moment où les essais se veulent très explicites dès le titre que le roman inaugure des stratégies d'abus inédites, engageant le lecteur dans la préface à croire à la traduction de contes chaldéens, à la publication de mémoires trouvés, etc. Désormais, les promesses n'engagent que ceux qui y croient.

Dans la préface de la première édition de *Han d'Islande*, Hugo promettait au lecteur :

[L'auteur] n'informerá pas même le lecteur de son nom ou de ses prénoms, ni s'il est jeune ou vieux, marié ou célibataire, ni s'il a fait des élégies ou des fables, des odes ou des satires, ni s'il veut faire des tragédies, des drames ou des comédies, ni s'il jouit du patriciat littéraire dans quelque académie, ni s'il a une tribune dans un journal quelconque (Hugo, 1962a, 3).

Plus tard, cette fois-ci, dans *Littérature et philosophie mêlées*, il applaudit Walter Scott de ce qu'il s'efface de son texte, s'inscrivant de la sorte à contre-courant de ses prédécesseurs :

Les autres déroulaient leur fable dans une série de lettres qu'on supposait écrites par les divers acteurs du roman. Dans la narration, les personnages disparaissent, l'auteur seul se montre toujours ; dans les lettres, l'auteur s'éclipse pour ne laisser jamais voir que ses personnages. (Hugo, 1962b, 1191)

Qu'on ne s'y trompe surtout pas. Hugo est omniprésent dans son œuvre à des degrés variables que nous allons échelonner suivant un ordre croissant. Le premier palier, nous avons choisi de l'appeler « la présence fantomatique ». Il s'agira, auparavant, de rappeler par quels mécanismes le roman et l'autobiographie s'interpellent depuis Rousseau dans la machine de leur tramage. En un mot, comment l'espace romanesque peut-il s'accommoder du régime autobiographique sans se dénaturer pour autant ? Les travaux de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et ceux de Jean-Philippe Miraux

nous serviront principalement d’outillage théorique pour situer l’œuvre de Hugo par rapport à la grille de l’autobiographie classique.

1. *Les Confessions* : un roman en douze livres

« J’ai des preuves que J.-J. Rousseau a fait un roman ».

Rétif de la Bretonne,
Introduction
de Monsieur Nicolas, ou le
Cœur humain dévoilé.

Dans la partie de son manuel réservée à la méthodologie de la dissertation, *Le Français méthodique au lycée*, Hellène Sabbah propose ce sujet entre autres : « Vous vous demanderez si les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau peuvent se lire comme un roman » (Sabbah, 1999, 31). Ce libellé laisse transparaître un présupposé qui est une évidence pour la plupart des lecteurs du livre : la parenté roman / autobiographie souvent prononcée au point de pousser certains critiques à considérer la seconde comme un sous-genre du premier. Cela tient surtout de la similitude de leurs techniques d’écriture. Selon Lejeune, la « différence » entre les deux, est que

si l’on insiste trop sur elle, on court le risque de masquer la parenté profonde des deux genres (en fait l’autobiographie est un cas particulier du roman, et non pas quelque chose d’extérieur à lui). [...] Tous les procédés que l’autobiographie emploie pour nous convaincre de l’authenticité de son récit, le roman peut les imiter¹, et les a souvent imités (Lejeune, 1971, 16-17).

On se rappelle que c’est sur sa dimension protéiforme que Marthe Robert repose toute la force du roman. Cadet des autres genres, le roman s’ouvre à toutes les potentialités discursives et à toutes les techniques de mise en récit². Sa relation privilégiée avec l’autobiographie pourrait s’expliquer par leur commune naissance au siècle des Lumières avec la naissance de l’individu. Le *moi* n’étant plus haïssable, on assiste à une production massive de romans à la première personne se présentant

¹ Voir l’exemple que propose Filippo d’Angelo :

Le cas d’*Adolphe* de Benjamin Constant est à ce propos particulièrement intéressant, car le périphrase et l’épithète nous donnent des indications de lecture contradictoires. Dans la préface de la seconde édition du roman, Constant, en réaction aux interprétations à clés de son récit, nie résolument le caractère autobiographique de celui-ci. En revanche, dans son *Journal*, il commente une lecture publique d’*Adolphe* en écrivant : « On a très bien saisi le sens du roman. Il est vrai que ce n’est pas d’imagination que j’ai écrit ». Bien entendu, cette dimension contradictoire du paratexte n’implique nullement que le récit de Constant soit une œuvre au statut générique indéfini, à mi-chemin entre roman et autobiographie. Néanmoins, elle montre que, d’un point de vue génétique, la relation entre écriture romanesque et écriture autobiographique est plus complexe que ce que l’on pourrait croire (D’Angelo, 2004).

² « [...] rien n’empêche d’ajouter aux quelque vingt subdivisions proposées par les dictionnaires tout ce que l’ingéniosité des romanciers trouvera peut-être encore à exploiter » (Robert, 1972, p. 22).

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

* * * * *

Moustapha Faye

comme « histoires vécues ». L'autobiographie moderne allait emprunter toutes les subtilités de ce sous-genre. D'ailleurs, les premiers autobiographes furent d'abord les grands romanciers de l'époque. La personne dont Rousseau raconte les aventures dans les *Confessions* ne perdrait ni de son épaisseur ni de sa « réalité » si, au lieu de promettre un récit de vie, l'incipit avait précisé : « Ceci est un roman ». Dans *Je est un autre*, Lejeune sera hanté par la même question dans la sous-partie qu'il intitule « D'un code à l'autre » :

Il serait intéressant, dans le cas des romanciers, d'étudier si, une fois écrite leur autobiographie, il leur est encore possible de composer des romans. On a parfois l'impression (par exemple chez Simone de Beauvoir) que l'acte autobiographique dégage le texte fondamental que le romancier transposait jusque-là dans la fiction : « aveu » après lequel il devient impossible de « fabuler ». [...] Beaucoup d'autobiographes ont pratiqué plusieurs formes d'écriture avant d'en arriver à l'autobiographie. Mais c'est avec l'écriture romanesque que s'établissent des rapports privilégiés : l'histoire de l'autobiographie, nous l'avons dit, n'est qu'un cas particulier de l'histoire du roman (Lejeune, 1980, 37).

La naissance de l'individu au XVIII^e siècle reconfigure la demande du lectorat. Une nouvelle passion pour les parcours personnels dispose les lecteurs aux narrations intimistes. Le roman baroque avait habitué les Français aux lectures à clé. Beaucoup retrouvaient ou croyaient retrouver derrière les personnages du *Grand Cyrus* les figures de certains hommes et femmes notoires comme Le Grand Condé. Et si les *Lettres* de Mme Sévigné eurent le retentissant succès qu'on leur connaît, c'est en grande partie dû au coffret de secrets que leur titre promettait. Rousseau le sait, qui est arrivé à l'autobiographie par la voie romanesque de *La Nouvelle Héloïse* dont Michel Coz a montré combien les relents confidentiels ont généré de puissance magnétique :

Rousseau reconnaît volontiers que, si les élégantes Parisiennes dévorèrent alors avec une si belle ardeur les aventures de Saint-Preux, c'était largement parce qu'elles en devinaient les racines autobiographiques et qu'elles brûlaient de curiosité de surprendre les secrets du bizarre écrivain qui les leur offrait (Coz, 1997, 78).

2. Victor Hugo dans sa fiction

2.1. La présence fantomatique

Un auteur peut se projeter dans son œuvre sans y peser vraiment, par une présence diffuse, insaisissable au fond, sans consistance. On peut lire à ce propos l'étude de Jeannine Hayat et Jules Roy intitulée *Ombre et présence d'Albert Camus*, (Paris-Caen, Lettres Modernes, Minard, Archives des Lettres Modernes n° 278, 2000).

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

L'espace le plus courant de cette présence spectrale chez Hugo c'est le discours argumentatif. Dans ce que le lecteur prend naturellement pour un texte impersonnel s'encastre au fond le visage et les croyances d'un homme dont le profil rappelle curieusement Victor Hugo. Il en est ainsi de ce passage de *Littérature et philosophie* :

Peu d'hommes dans chaque génération lisent avec intelligence Homère, Dante, Shakespeare ; tous s'inclinent devant ces colosses. Les grands hommes sont de hautes montagnes dont la cime reste inhabitée, mais domine toujours l'horizon. Villes, collines, plaines, charrues, cabanes, sont au bas. Depuis cinquante ans, douze hommes seulement ont gravi au haut du mont Blanc. Combien peu d'esprits sont montés sur le sommet de Dante et de Shakespeare ! Combien peu de regards ont pu contempler l'immense mappemonde qui se découvre de ces hauteurs ! (Hugo, 1962b, 1157).

Il est en effet chez Hugo un jeu d'échos dont il faut rappeler les enjeux : les grands hommes se relayent à travers l'histoire, formant une fratrie, une égalité d'envergure interdisant toute hiérarchisation mais aussi toute imitation. Franck Laurent dresse une liste de figures qui en tout point de vue ont été les modèles de l'écrivain : Alexandre le Grand, Annibal, César, Attila, Mahomet, Charlemagne, Cromwell, Napoléon). Aux figures guerrières allaient succéder les grands poètes (Homère, Dante, Shakespeare, Milton, etc.) dont l'orbite finit, d'une manière ou d'une autre, par croiser celui de Hugo (Laurent, 1998, 65). La thèse de F. Laurent se conforte par le *William Shakespeare* qui est aussi un texte argumentatif du même style que *Littérature et philosophie*, et dont le but avoué est une apologie de l'auteur de *Hamlet*. Pourtant P. Albouy y verra l'enchâssement d'un autre texte :

Un véritable mythe de Victor Hugo s'érige ici. Furieux, indigné, Amédée Rolland écrivait, le 1^{er} mai 1864, dans *La nouvelle Revue de Paris* : « [...] Ce livre pourrait s'intituler MOI. ». En effet. Jamais nommé, Hugo y est partout présent, dessiné en creux, si l'on peut dire, par cette béance d'Art après la Révolution, et en relief, par tous ces Génies parents qui l'annoncent et l'esquissent (Albouy, 1976, 320-321).

D'autres passages sont, en ce sens, moins ambigus ; il en est ainsi de celui-ci tiré du chapitre « Sur un poète apparu en 1820 », du même livre :

Je l'avouerai donc, j'ai cherché jusqu'ici autour de moi un poète, et je n'en ai pas rencontré ; de là, il s'est formé dans mon imagination un modèle idéal que je voudrais dépeindre, et, comme Milton aveugle, je suis tenté quelquefois de chanter ce soleil que je ne vois pas (Hugo, 1962b, 1167).

Dans la préface de *Marion Delorme*, c'est-à-dire dans un autre texte argumentatif, il avait quasiment posé la même question sur laquelle H. Guillemin fit ce commentaire :

Lorsque, dans la préface de *Marion Delorme*, il demande pourquoi la France n'aurait pas quelque jour l'honneur de posséder « un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

* * * * *

Moustapha Faye

est à Charlemagne », chacun comprend que, dans sa pensée, un tel poète n'est plus à naître (Guillemin, 1951, 30).

Pour Jean Delabroy — qui a relevé la même présence diffuse dans *Les Misérables* — Hugo dédouble son narrateur pour situer ses propres pensées lorsqu'elles affleurent à l'intersection de la fiction celles de ses personnages : « La singularité des *Misérables*, écrit le critique, pourrait s'apercevoir dans la connexion, poussée à un degré extrême d'implications, d'un discours philosophique personnel en train de se mettre au point » (Delabroy, 1985, 39).

Le deuxième niveau de ces intrusions de l'auteur dans ses textes est ce que nous traduirons par la notion de « pédale sourde ».

2.2. La « pédale sourde... »

Cette notion, nous l'empruntons à Ph. Lejeune dans *Je est un autre*. Il y a pédale sourde toutes les fois que « l'auteur parle de lui-même *comme si* c'était un autre qui en parlait, ou comme s'il parlait d'un autre... Je m'écris en faisant taire, ou, plus exactement, en me mettant la pédale sourde. Il suffirait que je relève le pied pour que les vibrations se rétablissent » (Lejeune, 1980, 34). Lejeune partage ici l'idée de Valéry sur la polyvalence du *moi* dans les dispositifs énonciatifs. « Le moi, écrivait ce dernier, se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi ; celle qui le traite de *Lui* » (Lejeune, 1980, 34).

Nous avons déjà vu que, dans ses préfaces, Hugo ne dit presque jamais « je », bien qu'il s'agisse de préfaces auctoriales authentiques³. Nous nous intéresserons exclusivement à la fiction à présent.

Le premier recours à la pédale sourde dans *Les Misérables* est fonction des parodies de mises en abyme qui s'y déclinent principalement suivant le modèle périphrastique : « l'auteur de ce livre ». Il en est ainsi de la relation de la bataille de Waterloo. En effet, le 18 juin 1861 (anniversaire exact de Waterloo), Hugo termine sur le champ de bataille même le chapitre y relatif, finissant ainsi le roman commencé en 1845 ; il est ainsi « celui qui raconte cette histoire » :

L'an dernier (1861), par une belle matinée de mai, un passant, celui qui raconte cette histoire, arrivait de Nivelles et se dirigeait vers La Hulpe. Il allait à pied. [...] Il aperçut à l'horizon à travers les arbres une espèce de monticule et sur ce monticule quelque chose qui, de loin, ressemblait à un lion. Il était dans le champ de bataille de Waterloo (Hugo, 1962c, 487).

³ Voir G. Genette (1987, 169).

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

Et Guy Rosa de repartir aussitôt par ce commentaire :

V. Hugo séjourna à Waterloo du 7 mai 1861 au 21 juillet (avec de nombreuses interruptions de ce séjour) pour y écrire le récit de la bataille et achever ainsi son roman. Il note, le 30 juin : « J'ai fini *Les Misérables* sur le champ de bataille de Waterloo et dans le mois de Waterloo » (Note 1, tome 2 : Hugo, 1962c, 8).

Une autre pédale sourde pourrait se lire dans l'évocation d'un salon de conservateurs royalistes (pâle survivance d'une Vendée dans une République raffermissée) :

Dans le cours de ce récit, **l'auteur de ce livre** a trouvé sur son chemin ce moment curieux de l'histoire contemporaine ; il a dû y jeter en passant un coup d'œil et retracer quelques-uns des linéaments singuliers de cette société aujourd'hui inconnue. Mais il le fait rapidement et sans aucune idée amère ou dérisoire. Des souvenirs, affectueux et respectueux, car ils touchent à sa mère, l'attachent à ce passé (Hugo, 1962c, 387).

Ici encore, c'est G. Rosa qui rappelle : « Ce souvenir maternel avoue le caractère autobiographique du texte, et confirme que le portrait de Marius qui suit est bien un autoportrait »⁴.

Signalons cette autre forme de la pédale sourde avec un « ils ». Dans les lignes suivantes, c'est le narrateur des *Travailleurs de la mer* qui explique les raisons de l'arrivée du héros Gilliatt et de sa mère à Guernesey, cadre spatial du roman. Ce narrateur, au fond, ne parle que de Hugo lui-même au début de l'exil de 1851, après le séjour à Bruxelles :

Les volcans lancent des pierres et les révolutions des hommes. Des familles sont ainsi envoyées à de grandes distances, des destinées sont dépayées, des groupes sont dispersés et s'émiettent ; des gens tombent des nues, ceux-ci en Allemagne, ceux-là en Angleterre, ceux-là en Amérique. Ils étonnent les naturels du pays. D'où viennent ces inconnus ? C'est ce Vésuve qui fume là-bas qui les a expectorés. On donne des noms à des aérolithes, à ces individus expulsés et perdus, à ces éliminés du sort ; on les appelle émigrés, réfugiés, aventuriers... Quelquefois ce sont des êtres absolument inoffensifs, étrangers, les femmes du moins, aux événements qui les ont chassés, n'ayant ni haine, ni colère, projectiles sans le vouloir, très étonnés. Ils reprennent racine comme ils peuvent. Ils ne faisaient rien à personne et ne comprennent pas ce qui leur est arrivé (Hugo, 1962d, 950).

La dernière forme de manifestation de l'auteur dans son roman est, pour ainsi dire, plus spontanée. Elle procède de deux manières : parfois ce sont des membres de son entourage qui prêtent leur profil réel aux personnages de la fiction, d'autres fois c'est l'écrivain en personne qui se livre à ce jeu.

⁴ Voir note 3^{ème} partie (Hugo, 1962c, 387).

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

* * * * *

Moustapha Faye

2.3. Narcisse statuaire

Hugo n'est pas le seul auteur à calquer ses personnages sur le modèle de ses proches. Certaines études confirment ce qu'on ne peut que trop deviner, dont l'article « Proches d'écrivains, chair à fiction », (dossier du n° 33, février 2003 d'*Epok*, 8-17.).

Le modèle familial que Hugo convoque le plus est sans surprise Léopoldine. La Déruchette des *Travailleurs de la mer* emprunte ses moindres traits à la jeune fille qui s'est noyée dans la Seine vingt-trois ans auparavant :

Un **oiseau** qui a la forme d'une fille, quoi de plus exquis ! figurez-vous que vous l'avez chez vous. Ce sera Déruchette. Le délicieux être ! On serait tenté de lui dire : Bonjour, mademoiselle la bergeronnette. On ne voit pas les ailes, mais on entend le gazouillement. Par instant, elle chante... Le doux être familier prend ses aises dans la maison, de branche en branche, c'est-à-dire de chambre en chambre, entre, sort, s'éloigne, lisse ses plumes ou peigne ses cheveux, fait toute sorte de petits bruits délicats, murmure on ne sait quoi d'ineffable à vos oreilles... Cet être a du ciel en lui. C'est une pensée bleue mêlée à votre pensée noire... La terre serait au désespoir sans le colibri (Hugo, 1962d, 961).

Qui pourrait ne pas voir nettement découpée derrière ces lignes la Léopoldine du poème V de « *Pauca mea* » ?

Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin
De venir dans ma chambre un peu chaque matin ;
Je l'attendais ainsi qu'un rayon qu'on espère ;
Elle entra et disait : « Bonjour, mon petit père » ;
Prenait ma plume, ouvrait mes livres, s'asseyait
Sur mon lit, dérangeait mes papiers, et riait,
Puis soudain s'en allait comme un **oiseau**⁵ qui passe.
Alors, je reprenais, la tête un peu moins lasse,
Mon œuvre interrompue, et, tout en écrivant,
Parmi mes manuscrits je rencontrais souvent
Quelque arabesque folle et qu'elle avait tracée,
Et mainte page blanche entre ses mains froissée
Où, je ne sais comment, venaient mes plus doux vers
(Hugo, 1962e, 427).

Lorsqu'il parle encore de Déruchette comme du bon ange qui transforme le désert en oasis, c'est toujours Léopoldine :

Telle créature a cette féerie d'être pour tout ce qui l'entoure un enchantement ;
quelquefois elle n'en sait rien elle-même, ce n'en est que plus souverain ; sa présence
éclaire, son approche réchauffe ; elle passe, on est content ; elle s'arrête, on est heureux ;

⁵ Nous soulignons.

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

la regarder, c'est vivre ; elle est de l'aurore ayant la figure humaine ; elle ne fait autre chose que d'être là, cela suffit, elle édénise la maison, il lui sort par tous les pores un paradis ; cette extase, elle la distribue à tous sans se donner d'autre peine que de respirer à côté d'eux. Avoir un sourire qui, on ne sait comment, diminue le poids de la chaîne énorme traînée en commun par tous les vivants, que voulez-vous que je vous dise, c'est divin (Hugo, 1962d, 961).

Cette fois-ci, l'on ne manquera sans doute pas de se rappeler le poème XIX des *Feuilles d'automne* ;

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille
Applaudit à grands cris; son doux regard qui brille
Fait briller tous les yeux,
Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être,
Se dérident soudain à voir l'enfant paraître,
Innocent et joyeux.
Soit que juin ait verdi mon seuil, ou que novembre
Fasse autour d'un grand feu vacillant dans la chambre
Les chaises se toucher,
Quand l'enfant vient, la joie arrive et nous éclaire
(Hugo, 1962f, 148).

Mais, une fois encore, c'est surtout Victor Hugo qui prête les traits saillants de sa personnalité aux créatures de sa fiction. On sait que l'exilé qui entaillait le bois de ses meubles de « H » avait, en 1830, ajouté l'initiale de son patronyme au début du titre éponyme d'une pièce de théâtre inspirée de son séjour en Espagne, quand parti avec sa mère et ses frères pour rejoindre son père, il avait dormi au village de Ernani en 1812. Les personnages de son roman lui emprunteront jusqu'aux détails les plus intimes de son existence.

Engager Victor Hugo comme personnage potentiel du roman, revient à admettre une dimension autobiographique du récit. Le roman est un genre défini, l'autobiographie en est un autre avec pour caractéristique essentielle cette définition qu'en propose Philippe Lejeune (1975, 14) « 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 personnalité ». Pourtant le théoricien est clairement conscient des limites d'une telle définition qui n'encadre pas la complexité de la réalité du fait autobiographique dans ses multiples déclinaisons possibles :

Il existe une [...] illusion de perspective : celle de la naissance du genre, après laquelle le nouveau genre, né d'un seul coup, se maintiendrait conformément à son essence. [...] On est donc amené à sous-estimer les facteurs de continuité avec le passé, et à surestimer la cohérence du développement moderne du genre ; on traite les deux siècles qui nous séparent de Rousseau comme une vaste synchronie. À la limite, on serait tenté de penser que les premiers autobiographes ont réalisé l'archétype du genre, ou que celui-ci, depuis, n'a fait que se dégrader. [...] Il n'existe sûrement pas un modèle unique d'autobiographie : [...] chaque autobiographie a son propre type, fondé sur une

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

* * * * *

Moustapha Faye

combinaison originale de solutions aux problèmes communs à toutes (Lejeune, 1975, 317-325).

Il ne s'agira pas donc ici de lire l'œuvre fictionnelle de Hugo comme on aborderait *Les Confessions*, mais d'y surprendre la part du réel en relation évidente avec la vie de l'auteur.

On sait que toutes les œuvres de Victor Hugo renferment des autobiographies enchâssées. Dans son étude intitulée *L'autobiographie*, Jean-Philippe Miraux donne pour titre à son dernier chapitre « À la frontière de l'autobiographie » ; il y étudie, entre autres, Céline et Hugo. Abordant le cas particulier des *Contemplations*, il note :

Tous les aspects de l'autobiographie que nous avons analysés (la réalisation scripturale du parcours d'une vie, la visée à la fois universelle et anthropologique, les thèmes majeurs, la lutte avec l'Ange, l'interrogation essentielle sur l'énigme de la destinée...) se trouvent ici rassemblés (Miraux, 1999, 121).

La dimension autobiographique du roman se dévoile, quant à elle, d'abord dans le profil physique des personnages. La critique n'a que trop souligné combien Hugo a prêté de ses attributs à Marius mais surtout à Jean Valjean ; nous avons fait remarquer plus haut cette particularité. Le « je éclaté » ne s'arrête pas là, cependant ; Hugo donne par exemple du vénérable évêque Bienvenu dans *Les Misérables* la même description qu'A. Decaux a faite de lui sexagénaire, particulièrement vif, jusqu'aux « **dents** » qu'il avait toutes gardées, le « large front », la bonhomie du grand-père et les « cheveux » du patriarche des médailles qui le firent appeler « Père Hugo » (Decaux, 2001) :

Son teint coloré et frais, **toutes ses dents bien blanches** qu'il avait conservées et que son rire faisait voir⁶, lui donnaient cet air ouvert et facile qui fait dire d'un homme : « C'est un bon enfant », et d'un vieillard : « C'est un bonhomme » [...] Au premier abord et pour qui le voyait pour la première fois, ce n'était guère qu'un bonhomme en effet. Mais si l'on restait quelques heures près de lui, et pour peu qu'on le vît pensif, le bonhomme se transfigurait peu à peu et prenait je ne sais quoi d'imposant ; son front large et sérieux, auguste par les cheveux blancs, devenait auguste aussi par la méditation (Hugo, 1962c, 404).

On se souvient aussi du charismatique vieux marquis de Lantenac (*Quatrevingt-Treize*) dont les « cheveux blancs n'empêchaient pas qu'il eût toutes ses dents » (Hugo, 1962g, 1298).

Remarquons, à ce titre, que la blancheur des dents est un autre dénominateur commun aux héros de Hugo. Voici par exemple un détail du portrait qu'il dresse de Gilliatt dans *Les Travailleurs de la mer* : « Sa prunelle franche regardait bien, quoique troublée par ce clignement que donne aux pêcheurs la réverbération des vagues. Son rire était puéril et charmant. Pas de plus pur ivoire que

⁶ Nous soulignons.

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

ses **dents** » (Hugo, 1962d, 925). Il dira également du capitaine Gauvain (héros de *Quatrevingt-Treize*) : « **Gauvain avait trente ans** [...]; il avait grand soin de ses ongles, de ses **dents**, de ses cheveux qui étaient bruns et superbes » (Hugo, 1962f, 1354). Gilliatt et Gauvain ont tous deux trente ans, voyons à présent quelle note termine la description que Gautier a faite du Hugo au même âge : « [...] une bouche à lèvres sinueuses, à coins surbaissés, d'un dessin ferme et volontaire qui, en s'ouvrant pour sourire, découvrait des **dents** d'une blancheur étincelante » (Decaux, 2001, 351).

Ensuite, c'est dans le portrait moral de ses personnages que se découpe assez souvent Hugo. On peut s'en rendre compte dans sa description, au chapitre titré « **Impopularité** », de l'antipathie qui accueille Gilliatt à Guernesey :

Gilliatt, nous l'avons dit, n'était pas aimé dans la paroisse. Rien de plus naturel que cette antipathie. Les motifs abondaient. D'abord, on vient de l'expliquer, **la maison qu'il habitait. Ensuite, son origine.** [...] Les gens des pays n'aiment pas qu'il y ait des énigmes sur les étrangers. Ensuite, son vêtement, qui était d'un **ouvrier**, tandis qu'il avait, quoique pas riche, de quoi vivre sans rien faire. Ensuite, son jardin, qu'il réussissait à cultiver et d'où il tirait des pommes de terre malgré les coups d'équinoxe. Ensuite, de gros livres qu'il avait sur une planche, et où il lisait (Hugo, 1962d, 951).

Cette « maison », c'est effectivement Hauteville-House que le poète a achetée à son arrivée sur l'île, et qui serait hantée selon les insulaires. D'ailleurs, Hugo s'attribuera la même impopularité qui isole son personnage, avec les mêmes raisons :

Pour les Anglais, je suis shocking, excentric, improper. **Je mets ma cravate correction.** Je me fais raser chez le barbier du coin, ce qui me donne l'air d'un workman (**travailleur**, ce qui est le plus méprisé en Angleterre)...J'attaque la peine de mort, ce qui n'est pas respectable. Je dis « Monsieur » à un lord, ce qui est impie ; je ne suis point catholique, point anglican, point luthérien, point calviniste, point juif, point méthodiste, point wesleyen, point mormoron : donc athée. De plus **Français**, ce qui est odieux...proscrit, ce qui est repoussant ; vaincu, ce qui est infâme ; poète, pour couronner la chose. De là, **peu de popularité...** » (Decaux, 2001, 855).

Dans *Les Misérables*, le profil du parfait érudit qu'il brosse de l'étudiant Combeferre est en vérité sien. On y verra cette culture encyclopédique de l'auteur qui a inspiré le livre de Philippe Van Tieghem, *Victor Hugo, un génie sans frontières* (Larousse, 1970):

Il lisait tout, allait aux théâtres, suivait les cours publics, apprenait d'Arago la polarisation de la lumière, [...]; il était au courant, suivait la science pas à pas, confrontait Saint-Simon avec Fourier, déchiffrait les hiéroglyphes, cassait les cailloux qu'il trouvait et raisonnait géologie, dessinait de mémoire un papillon bombyx, signalait les fautes de français dans le Dictionnaire de l'Académie, étudiait Puysségur et Deleuze, n'affirmait rien, pas même les miracles, ne niait rien, pas même les revenants, feuilletait la collection du Moniteur, songeait. [...] Il était savant, puriste, précis, polytechnique, piocheur, et en même temps pensif « jusqu'à la chimère », disaient ses amis. Il croyait à tous ces rêves : les chemins de fer, la suppression de la souffrance dans les opérations chirurgicales, la fixation de

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

* * * * *

Moustapha Faye

l'image de la chambre noire, le télégraphe électrique, la direction des ballons (Hugo, 1962c, 601).

Ce sont toutefois des faits, des événements qui portent principalement l'autobiographie ; C'est encore Jean-Philippe Miraux qui remarque à propos des *Contemplations* :

De même que le biographème est, dans la biographie, un élément significatif de la vie par rapport à l'œuvre et à son interprétation, l'on pourrait dire que des faits particulièrement importants dans la vie de Hugo ont constitué des autobiographèmes qui donnèrent naissance à d'inoubliables poèmes, offrant au lecteur la vision de ce que Pierre Albouy appelle le « je éclaté hugolien » (Miraux, 1999, 121).

Une première illustration dans *Les Misérables* pourrait être le reflet du traumatisme que lui a causé, très jeune, l'exécution d'un condamné à mort, place de Grèves (Decaux, 2001), qui le hante si vivement dans *Notre-Dame de Paris*, et qui sert de tremplin au *Dernier jour d'un condamné* ; ici, c'est le débonnaire évêque qui a vu le couperet :

Aussi l'impression fut-elle horrible et profonde ; le lendemain de l'exécution et beaucoup de jours encore après, l'évêque parut accablé. La sérénité presque violente du moment funèbre avait disparu : le fantôme de la justice sociale l'obsédait. Lui qui d'ordinaire revenait de toutes ses actions avec une satisfaction si rayonnante, il semblait qu'il se fit un reproche. Par moments, il se parlait à lui-même, et bégayait à demi-voix des monologues lugubres (Hugo, 1962c, 393).

Un autre cas beaucoup plus illustratif est l'arrestation de Fantine racolant par l'inspecteur Javert ; alors qu'elle marche sur le trottoir enneigé, un bourgeois lui glisse dans le dos une poignée de neige devant le maire Jean Valjean. Malgré ses touchantes supplications, l'inspecteur Javert décide de la mener en prison ; c'est en ce moment qu'intervient Jean Valjean :

Depuis quelques minutes, un homme était entré sans qu'on eût pris garde à lui. Il avait refermé la porte, s'y était adossé, et avait entendu les prières désespérées de la Fantine.

Au moment où les soldats mirent la main sur la malheureuse, qui ne voulait pas se lever, il fit un pas, sortit de l'ombre, et dit :

– Un instant, s'il vous plaît !

Javert leva les yeux et reconnut M. Madeleine. Il ôta son chapeau, et saluant avec une sorte de gaucherie fâchée : – Pardon, monsieur le maire (Hugo, 1962c, 450).

Alain Decaux a montré le caractère purement autobiographique de cette séquence. Hugo témoin d'une pareille scène aurait usé de son crédit symbolique pour libérer la femme ; en effet, le commissaire de police aurait répondu à sa requête de libération : « Il n'y a qu'un cas, monsieur, où je pourrais arrêter la chose, ce serait celui où vous signeriez votre déposition » (Decaux, 2001, 577).

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherches sur la Critique Littéraire Africaine
N° 8 - Décembre - 2024

Une note de Guy Rosa en fait foi également, soulignant une fois de plus tout ce que Hugo a prêté à Jean Valjean de sa propre personnalité :

L'incident a lieu le lendemain de la réception de Hugo à l'Académie, à la sortie d'un dîner où elle était fêtée, chez Mme de Girardin. À deux reprises sont notés les motifs que Hugo a de demeurer à l'écart : « Il se dit qu'il était bien connu, que justement les journaux étaient pleins de son nom depuis deux jours et que se mêler à une semblable affaire, c'était prêter le flanc à toutes sortes de plaisanteries ».

Nous pouvons encore noter un autre élément autobiographique rapprochant davantage Hugo de son Jean Valjean : le mariage de Cosette, décalque accentué de celui de Léopoldine ; on sait avec A. Decaux (2001) que Victor Hugo a beaucoup pleuré après la cérémonie, posant sur son lit le portrait de la mariée pour sangloter dessus. Remarquons l'attitude de Jean Valjean lorsqu'il revient dans l'appartement sans Cosette au soir de noces de celle-ci :

Jean Valjean rentra chez lui. Il alluma sa chandelle et monta. L'appartement était vide. [...] Il pénétra dans la chambre de Cosette. [...] Tous les petits objets féminins auxquels tenait Cosette avaient été emportés [...] Alors sa vénérable tête blanche tomba sur le lit, ce vieux cœur stoïque se brisa, sa face s'abîma pour ainsi dire dans les vêtements de Cosette, et si quelqu'un eût passé dans l'escalier en ce moment, on eût entendu d'effrayants sanglots (Hugo, 1962c, 838).

Plus révélateur de ce rapprochement, leur testament respectif ; Jean Valjean sentant l'approche de la mort, dit cette dernière volonté à Cosette et à Marius :

Mes enfants, vous n'oubliez pas que je suis un pauvre, vous me ferez enterrer dans le premier coin de terre venu sous une pierre pour marquer l'endroit. C'est là ma volonté. Pas de nom sur la pierre. Si Cosette veut venir un peu quelquefois, cela me fera plaisir [...] Il y a dans la commode un billet de cinq cents francs. Je n'y ai pas touché. C'est pour les pauvres (Hugo, 1962c, 863).

Voici les derniers vœux de Victor Hugo : « Je donne cinquante mille francs aux pauvres. Je désire être porté au cimetière dans leur corbillard. Je refuse l'oraison de toutes les églises ; je demande une prière à toutes les âmes. Je crois en Dieu » (Stein, 2007, 127).

Par ailleurs, de même que Léopoldine vivante a inspiré beaucoup de joyeuses pages du roman, de même la défunte devait être la source de vagues de mélancolie. Ainsi, lorsque l'armateur Lethierry perd La Durande, le bateau à vapeur qu'il identifiait à sa fille Déruchette :

Il était dans cet état mixte et diffus que connaissent ceux qui ont subi les grands accablancements. Ses réflexions n'étaient pas de la pensée, son sommeil n'était pas du repos. Le jour il n'était pas un homme éveillé, la nuit il n'était pas un homme endormi. Il était debout, puis il était couché, voilà tout. Quand il était dans son branle, l'oubli lui venait un peu, il appelait cela dormir, les chimères flottaient sur lui et en lui, le nuage nocturne, plein de faces confuses, traversait son cerveau, l'empereur Napoléon lui dictait ses mémoires (Hugo, 1962d, 1063).

« Il » est un autre : comment Victor s'est fait personnage romanesque de Hugo ?

* * * * *

Moustapha Faye

Se dessine ici, bien en évidence, l'appendice du poème IV de « Pauca meæ » consacré au souvenir de la perte de l'enfant chérie :

Oh ! je fus comme fou dans le premier moment,
Hélas ! et je pleurai trois jours amèrement.
Vous tous à qui Dieu prit votre chère espérance,
Pères, mères, dont l'âme a souffert ma souffrance,
Tout ce que j'éprouvais, l'avez-vous éprouvé ?
Je voulais me briser le front sur le pavé ;
Puis je me révoltais, et, par moments, terrible,
Je fixais mes regards sur cette chose horrible,
Et je n'y croyais pas, et je m'écriais : Non !
– Est-ce que Dieu permet de ces malheurs sans nom
Qui font que dans le cœur le désespoir se lève ? –
Il me semblait que tout n'était qu'un affreux rêve
(Hugo, 1962e, 426).

Conclusion

Pour suivre les traces de l'autobiographie de V. Hugo, nous sommes parti d'un constat : toutes les œuvres de l'écrivain renferment des éléments d'autobiographie enchâssée, ce qui est un trait commun aux grands réalistes, si l'on en croit Marthe Robert, tels que « Balzac, Hugo, Sue, Tolstoï, Proust, Faulkner, Dickens, et tous ceux qui se disant psychologues, véridiques, réalistes, naturalistes, «engagés », retouchent leur propre histoire » (Robert, 1972, 77).

Un autre motif, sans doute plus décisif, est à chercher dans le tempérament de l'auteur, profondément allergique aux conventions. Quand Rimbaud voit dans *Les Misérables* « un vrai poème », il situe une bonne fois pour toutes la poétique de celui qui martelait une quinzaine d'années plus tôt : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin ». Si Victor Hugo n'a pu se résoudre à respecter les conventions élémentaires de genres pourtant peu contraignants, comment se serait-il persuadé à rentrer dans un moule plus rigide ? Parce que de tous les genres, l'autobiographie est sans doute celui qui offre le moins de prise à l'esprit d'innovation :

Quel ordre suivre, pour raconter sa vie ? Cette question est presque toujours éludée, résolue d'avance, comme si elle ne se posait pas. Sur dix autobiographies, neuf commenceront fatalement par le récit de naissance, et suivront ensuite ce qu'on appelle « l'ordre chronologique ». Fatalement aussi l'autobiographe approuve, au moins pour le récit d'enfance, une certaine difficulté à respecter cet ordre (Lejeune, 1975, 197).

Les proches du poète se sont très tôt mis à rassembler des éléments biographiques pour écrire l'histoire de sa vie. Hugo était au courant de cet intérêt exceptionnel qu'il suscitait. Ses biographes pensent qu'il a lui-même corrigé le manuscrit du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* écrit

par sa femme Adèle. Il n'est pas impossible qu'il ait pu être rebuté par ce côté compassé de l'exercice que nous venons de souligner, lui préférant le jeu plus subtil de se disséminer dans ses textes pour une totalité organique plus en phase avec l'ipséité homme-océan. Ainsi, bien avant Gide, Hugo inaugure l'espace autobiographique. C'est cette constance de l'écriture autobiographique qui pousse P. Albouy à parler du « je éclaté hugolien (Miraux, 1999, 121) », et Ludmila Charles-Wurtz de « l'auteur sans nom ».

Références bibliographiques

A. Corpus

- HUGO, V. (1962a). *Han d'Islande. Œuvres romanesques complètes* (Vol. II). Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- HUGO, V. (1962b). *Littérature et Philosophie mêlées. Œuvres dramatiques et critiques complètes* (Vol. III). Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- HUGO, V. (1962c). *Les Misérables. Œuvres romanesques complètes* (Vol. II). Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- HUGO, V. (1962d). *Les Travailleurs de la mer. Œuvres romanesques complètes* (Vol. II). Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- HUGO, V. (1962e). *Les Contemplations. Œuvres poétiques complètes* (Vol. I). Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- HUGO, V. (1962f). *Les Feuilles d'automne. Œuvres poétiques complètes* (Vol. I). Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- HUGO, V. (1962g). *Quatrevingt-Treize. Œuvres poétiques complètes* (Vol. II). Paris: Jean-Jacques Pauvert.

B. Études critiques et théoriques

- Albouy P. (1976). *Mythographies*. Paris: José Corti.
- Charles-Wurtz, L. (s.d.). L'irressemblance, Poésie et autobiographie, 2007. (M. Braud, & V. Hugotte, Éds.) *Modernité*(24).
- COZ, M. (1997). *Jean-Jacques Rousseau, Paris : Vuibert, 1997*. Paris: Vuibert.
- D'ANGELO, F. (2004, Avril). « Je suis le héros véritable de mon roman » : l'équivocité de la voix narrative dans les récits à la première personne au XVIIIe siècle. *Les Cahiers du Centre de Recherches historiques*(33), pp. 41-54.
- DECAUX, A. (2001). *Victor Hugo*. Paris: Perrin.
- DELABROY, J. (1985). Préalables à une philosophie de l'histoire dans *Les Misérables*. Dans A. Ubersfeld, & G. Rosa, *Lire Les Misérables* (pp. 39-62). Paris: José Corti.
- ECO, U. (1992). *Les Limites de l'interprétation*. Paris: Grasset.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- GUILLEMIN, H. V. (1951). *Victor Hugo par lui-même*. Seuil.
- LAURENT, F. (1998). La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo. *Romantisme*, n° 100.

**« Il » est un autre : comment Victor s'est
fait personnage romanesque de Hugo ?**

* * * * *

Moustapha Faye

- LEJEUNE, P. (1971). *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
LEJEUNE, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
LEJEUNE, P. (1980). *Je est un autre*. Paris: Seuil.
MIRAUX, J.-P. (1999). *L'Autobiographie*. Paris: Nathan.
ROBERT, M. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Gallimard.
SABBAH, H. (1999). *Le Français méthodique au Lycée. 2nde /1ère*. Paris: Hatier.
STEIN, M. (2007). *Victor Hugo*. Paris : Le Cavalier Bleu.