

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉCRIRE « CONTRE » : DÉSESTHÉTISATION, MISE EN DANGER ET
IMPLICATIONS ÉTHIQUES DANS LE PROJET AUTOBIOGRAPHIQUE *MIN*
KAMP (2009-2011) DU NORVÉGIEN KARL OVE KNAUSGÅRD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SOLINE ASSELIN

NOVEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier, d'abord et avant tout, Robert Dion de m'avoir accompagnée durant ces trois années. Je tiens à souligner la minutie de ses lectures, la grande liberté qu'il m'a accordée, de même que ses encouragements et sa disponibilité.

Je remercie également mes collègues du bureau sans fenêtre, Manon Auger et Karine Pietrantonio, pour les causeries, le partage d'articles et le soutien moral.

Pour avoir découvert la Norvège, je remercie Jonas Tungoden. Pour avoir lu avec passion la série *Min kamp*, je suis reconnaissante à Dylan S. Keating. Pour leurs encouragements, je dis merci à Élyane Asselin et à Marlène Girard. Pour sa lecture attentive et la pertinence de ses commentaires, je remercie grandement Camille Toffoli.

Pour l'inspiration, le réconfort et l'amitié précieuse, je remercie, entre autres, Mariève Pelland-Giroux, Virginie Fournier, Laurence L. Dumais, Sandrine Bourget-Lapointe, Gabrielle Doré, Jessica Hamel-Akré, Olivier Moses, Tristan Coutu, Camille Readman Prud'homme, Alexandra Gendron-Deslandes, Gabrielle Giasson-Dulude, Andréane Vallières.

Pour son indéfectible soutien et ses suggestions précieuses, je remercie de tout cœur Philippe Richard.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier du département d'Études littéraires, du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ).

AVANT-PROPOS

C'est par une entrevue dans *The Paris Review*¹ que j'ai découvert la série *Min kamp* du Norvégien Karl Ove Knausgård. J'étais moi-même en Norvège à l'époque et, ma curiosité piquée par ses propos sur son projet littéraire, j'avais acheté le premier tome que je trimbalais partout où j'allais. Rapidement, j'ai réalisé que la lecture de Knausgård attirait les regards et les conversations. Les Norvégiens venaient discuter avec moi et chacun avait une opinion sur lui et sur son œuvre. Je découvrais bien sûr l'auteur après les Norvégiens – question de traduction oblige – et arrivais un peu en retard sur le débat qui avait animé le pays à la parution du premier tome en 2009. C'est la polarisation des opinions qui m'a d'abord intéressée : on adorait Knausgård ou on le détestait et il ne semblait y avoir personne qui se tenait entre les deux extrêmes. Qu'une œuvre littéraire ait été au centre d'un débat national entre écrivains, journalistes et intellectuels, qu'elle ait été achetée par un Norvégien sur neuf, qu'elle ait divisé des familles, voilà qui m'apparaissait particulièrement fascinant. Il me semblait qu'il y avait là un véritable « phénomène de société » qui concernait non seulement la littérature norvégienne, mais touchait plus largement aux débats concernant la place, la forme et les possibilités de la littérature contemporaine, du moins occidentale.

Si j'ai tenté d'éviter l'écueil d'une position tranchée sur *Min kamp*, il demeure que ce mémoire est teinté d'une relation ambivalente entretenue entre son auteure et l'œuvre étudiée. *Min kamp* fait partie de ces œuvres qui ont chamboulé mes conceptions de la littérature, de son engagement et de ses effets sur le monde. Toutefois, en travaillant à mettre à plat les articulations et les fondements du projet

¹ Jesse Baron. « Completely Without Dignity : An Interview with Karl Ove Knausgård », *The Paris Review*, 26 décembre 2013, [en ligne].

littéraire knausgardien, je crois être parvenue à décortiquer les procédés narratifs par lesquels l'auteur implique le lecteur et, ainsi, à dépasser mes réactions initiales.

Entre le début de la rédaction de ce mémoire et sa fin, il y a eu une consécration de l'œuvre par l'institution littéraire, que ce soit par les nombreux articles qui sont consacrés à Knausgård ou par l'apparition de son nom sur la liste des candidats potentiels au prix Nobel de littérature, consécration qui, si elle justifie la pertinence de mon choix d'étude, réitère de manière accrue une des questions qui sous-tend ce mémoire : pourquoi lisons-nous Karl Ove Knausgård hors de la Norvège ?

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CONTRE LA LITTÉRATURE	10
1.1 Écrire « contre » la littérature.....	15
1.1.1 Généalogie de l'écriture	20
1.2 La « fiction sans fiction ».....	24
1.2.1 Une narration infidèle	31
1.3 L'écriture narcissique.....	34
CHAPITRE II	
S'ÉCRIRE PAR LE DÉTOUR DE L'AUTRE.....	39
2.1 Sous-titre	41
2.1.1 La filiation paternelle	43
2.1.2 Les filiations artistiques	52
2.2 L'autenticité de la honte.....	59
2.3 « I am someone, look at me »	64
CHAPITRE III	
ÊTRE L'« AUTRE » DE L'ÉCRITURE	69
3.1 De personnes à personnages.....	72
3.1.1 Écrire les morts	75
3.1.1 Écrire les vivants.....	83
3.2 L'éthique de la lecture.....	93

CONCLUSION 99

BIBLIOGRAPHIE 108

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse au cas singulier que constitue, dans le paysage littéraire contemporain, la parution de la série *Min kamp* du Norvégien Karl Ove Knausgård. À partir du choix du titre, calqué sur le *Mein Kampf* hitlérien, ce travail de réflexion vise à questionner la posture d'opposition de l'auteur et les différents combats, littéraires et existentiels, qui structurent sa prise de parole. Posant un regard en surplomb sur la production et la réception des six tomes de la série, cette étude cerne, en trois temps, les enjeux esthétiques et éthiques du projet autobiographique de Knausgård. Le premier chapitre examine le désir de s'opposer à une forme littéraire traditionnelle en ayant recours à l'écriture de soi et à diverses stratégies pour créer un « effet de vécu ». Dans la deuxième partie, qui s'intéresse au contenu et au contexte d'écriture, c'est la nécessité de se comprendre par le recours à autrui qui est explicitée : récit de filiation familiale et artistique, *Min kamp* instaure un rapport complexe au père et à une histoire de la représentation de soi. Le troisième chapitre, enfin, se construit à partir de ce qui a été avancé dans les deux premiers afin de voir ce qui, dans la forme et le contenu, a provoqué un scandale qui révèle différents enjeux éthiques.

Mots clés : roman autobiographique, récit de filiation, éthique, esthétique, littérature norvégienne, Norvège, écriture, pratiques de lecture, consécration.

INTRODUCTION

En 2009, la scène littéraire norvégienne est ébranlée par la parution du premier tome de la série *Min kamp* (*Mon combat* en français). Le choc est grand : Karl Ove Knausgård, auteur reconnu dans le monde scandinave pour ses deux premiers romans, *Ute av verden* (1998, *Out of the World*) et *En tid for atl* (2004, *A Time for Everything*), franchit la limite implicite d'une pudeur autobiographique que suivait, jusqu'à ce jour, la littérature norvégienne. En effet, *La mort d'un père*¹, premier tome de la série, jette les bases d'un projet d'écriture qui carbure au dévoilement de soi et de l'autre. Écrit dans un style qui colle au réel, ce « roman » raconte la mort du père de Knausgård des suites de l'alcoolisme, tout en relatant une partie de sa jeunesse et de sa vie quotidienne actuelle, où il jongle entre son rôle de père de famille et son désir d'écrire. Quelques semaines après la parution de *La mort d'un père*, quatorze membres de la famille de l'auteur le menacent d'une poursuite judiciaire pour diffamation et atteinte à la vie privée. Cette sortie publique est à la racine du scandale qui emportera *Min kamp* et son auteur dans un tourbillon médiatique². Dès lors,

¹ Pour davantage de clarté, je vais me référer aux sous-titres proposés dans les éditions françaises et américaines. De plus, chaque extrait tiré des œuvres de Knausgård sera suivi de la tomaison et du numéro de page entre parenthèses. Exemple : tome 3, page 36 : (3:36) J'utilise, dans le cadre de cette recherche, la traduction française de Marie-Pierre Fiquet (tomes 1-2) et la traduction anglaise de Don Bartlett (tomes 3-4-5). La traduction du sixième tome n'est pas encore terminée au moment de la rédaction de ce mémoire.

² La littérature norvégienne connaît un succès grandissant à l'étranger depuis les années 1990, qu'on pense notamment au roman *Le monde de Sophie* [*Sofies verden*] (1991) de Jostein Gaarder qui faisait partie de la liste des livres les plus vendus au monde en 1995, ou à *Pas facile de voler des chevaux* [*Ut og stjæle hester*] (2003) de Per Petterson, vendu dans 42 pays. Par contre, peu d'œuvres dans l'histoire récente de cette littérature ont connu un succès par le truchement du scandale. On peut bien sûr penser à la pièce d'Henrik Ibsen, *Une maison de poupées* [*Et Dukkehjem*] (1879) qui avait scandalisé l'Angleterre et l'Allemagne pour sa critique des rôles traditionnels dévolus aux femmes ou à *La chanson du rubis rouge* [*Sangen om den røde rubin*] (1956), *bestseller* de l'époque qui valut à Agnar Mykle une condamnation pour obscénité et le conduisit à la faillite personnelle une dizaine d'années plus tard. À propos d'Agnar Mykle, voir Lewis Manalo, « Obscene Act : The Tragic Fall of Norway's Agnar Mykle », *Publishing Perspectives*, 2010, [en ligne]. Pour un panorama intéressant des publications norvégiennes contemporaines (1978-2008), voir Ingunn Økland et Thomas Hylland

l'œuvre suscite des discussions passionnées : dans ce pays de cinq millions d'habitants, tout le monde connaît quelqu'un qui connaît quelqu'un qui connaît Knausgård, ou une autre personne qui figure dans le récit. Les Norvégiens remettent en question la véracité des faits et le droit de l'écrivain à révéler au grand jour ce qui relève du domaine de l'intime.

Les discussions et débats à propos de *Min kamp* ne faisaient toutefois que commencer puisque cinq autres tomes allaient être écrits et publiés en trois ans, chacun disséquant une partie de la vie de Knausgård. *Un homme amoureux* (2009), partiellement écrit avant la parution du premier tome, aborde principalement la relation de l'auteur avec sa seconde femme, Linda Böstrom, tandis que *Boyhood Island* (2009) fait un retour sur sa jeunesse sur l'île de Tromøya, de sa naissance au départ de la famille pour Kristiansand treize ans plus tard. Puis, l'auteur s'intéresse à ses années de formation avec *Dancing in the Dark* (2010), qui se concentre sur l'année 1977-1978 alors que, âgé de dix-huit ans, il a enseigné dans une école primaire du Nord de la Norvège, et *Some Rain Must Fall* (2010), qui relate ses études en création littéraire à la Skrivekunstakademi de Bergen. Le dernier tome, quant à lui, revient sur les conséquences de la publication des volumes précédents, notamment la dépression de Böstrom, et clôturera la série en 2011.

Totalisant plus de 3600 pages et terminée alors que l'auteur n'avait pas encore quarante-cinq ans, la série *Min kamp* est, au dire de plusieurs, une entreprise littéraire remarquable qui force à repenser les formes que prennent l'écriture de soi, mais

Eriksen, « Deux essais sur la littérature norvégienne à l'étranger » publié par sur le site internet de NORLA (NORwegian Literature Abroad) en 2008. On y constate que le régime du scandale est peu présent dans l'histoire littéraire contemporaine de ce pays.

également les modes de production et de diffusion des œuvres contemporaines³. Pour d'autres, *Min kamp* est la preuve d'un dépérissement de l'art littéraire, un soliloque narcissique sans qualités esthétiques qui se situe dans la catégorie dépréciée des « *blockbusters* »⁴. Le succès de *Min kamp* est en effet remarquable : en Norvège seulement, près de cinq cent mille copies des six tomes ont été vendues, un record signifiant qu'une personne sur neuf s'est procuré un exemplaire. Son succès dépasse toutefois les frontières de la Scandinavie. En cours de traduction dans vingt-deux langues, lauréat de plusieurs prix littéraires⁵ et inscrit au palmarès des meilleures ventes tant aux États-Unis qu'en Corée du Sud, *Min kamp* est un succès à la fois commercial et critique.

Devant un tel phénomène littéraire, une question s'impose : quelle est la cause de cet engouement mondial pour les faits et gestes d'un Norvégien d'âge moyen ? Le critique Evan Hugues synthétise la position de plusieurs lecteurs en expliquant que, lire *Min Kamp*, c'est comme « ouvrir un journal intime et y lire ses propres secrets »⁶. Il y aurait donc, dans la forme et le contenu de l'œuvre, quelque chose qui parle au lecteur de sa propre existence, une universalité des expériences humaines contenues dans la singularité de celles de Knausgård. Au cœur de cette reconnaissance de soi dans le vécu de l'autre se trouverait l'attrait de la confession. *Min kamp* comblerait une partie de notre « curiosité invouable »⁷ pour les vies des autres : savoir ce qui se

³ Par exemple, Rachel Cusk soutient que *Min kamp* est « perhaps the most significant literary enterprise of our times » (2013), Hermione Eyre déclare que Knausgård est « the literary world's latest hero » (2014), tandis que David Caviglioli se contente de souligner que « Mon combat est un chef-d'œuvre inexplicable » (2014).

⁴ William Deresiewicz, « Why has My Struggle Been Anointed a Literary Masterpiece ? », *The Nation*, 13 mai 2014, [en ligne].

⁵ Knausgård a reçu le prestigieux prix Brage pour *La mort d'un père* (2009), le prix littéraire du journal allemand *Die Welt* (2015), il a été finaliste pour le prix des Libraires québécois (2015), finaliste pour le Independent Fiction Award (2014), et était pressenti comme candidat pour le prix Nobel de littérature (Ladbroke, 2015).

⁶ Evan Hugues, « Karl Ove Knausgård Became a Literary Sensation by Exposing His Every Secret », *The New Republic*, 7 avril 2014, [en ligne], je traduis.

⁷ Georges May, *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 94.

passer derrière les rideaux tirés, avoir accès aux secrets de famille, mais surtout, être assuré que ce qu'on lit est tiré du réel et non pas une simple fiction, serait à la base du succès de la série.

Cependant, quiconque commencerait à lire *Min kamp* dans le but de découvrir un récit scandaleusement croustillant risquerait fort d'être déçu. En effet, le projet de Knausgård est d'abord et avant tout d'écrire le quotidien et de mettre de l'avant ce qui est traditionnellement exclu du littéraire. L'auteur aborde, entre autres, la contingence des tâches ménagères, les joies et les peines d'être parent et la difficulté d'avoir une « chambre à soi », un espace où il peut écrire en toute quiétude. En ce sens, Knausgård reprend un trope propre à la littérature dite « des femmes », comme l'ont montré Siri Hustvedt et Katie Roiphe⁸, en faisant le récit de sa suffocation devant la vie domestique. Or, ce récit du quotidien connaît un succès critique auquel peu de textes écrits par des femmes ont accès. C'est ainsi que Hustvedt se demande : « When a man becomes a housewife, when he lives a story that has traditionally belonged to women alone, is that story new or old ? »⁹ Selon elle, la réception critique de *Min kamp* éclaire les politiques qui structurent les institutions de consécration du littéraire et, surtout, leur androcentrisme. Il est en effet possible de supposer, à la suite de Roiphe, que la série n'aurait pas eu le même retentissement si elle avait été écrite par une femme. Sans en être l'angle principal, cette recherche s'inscrit en continuité avec la critique féministe des mécanismes de réception du littéraire proposée par Hustvedt et Roiphe.

Le passage par le *hors-texte*, par une attention aux dynamiques qui organisent l'espace littéraire contemporain, se révèle ainsi essentiel lors de l'écriture d'un mémoire sur *Min kamp*. En effet, lire Knausgård à partir d'un contexte universitaire

⁸ Voir les articles de Siri Hustvedt, « Knausgård Writes Like a Woman », *Literary Hub*, 10 décembre 2015, [en ligne] et Katie Roiphe, « Her Struggle », *Slate*, 7 juillet 2014, [en ligne].

⁹ Siri Hustvedt, *idem*.

québécois nécessite de prendre en considération les structures et les politiques qui conditionnent la réception, mais également de porter attention aux interactions culturelles qui transforment l'œuvre. Un exemple particulièrement frappant de ces interactions et de leurs effets sur le sens de l'œuvre est, bien sûr, la modification du titre de la série. Calqué sur le *Mein Kampf* hitlérien, sa provocation n'échappe à personne. Néanmoins cet aspect est édulcoré par les choix éditoriaux de plusieurs traductions qui relèguent le titre de la série à la page de garde au profit de sous-titres, comme c'est le cas des versions françaises et américaines¹⁰, ou qui proposent carrément un titre différent, comme c'est le cas de l'édition allemande qui, pour des raisons politiques évidentes, a choisi *Sterben*, signifiant « mourir », plutôt que d'assumer les conséquences de l'emprunt à Hitler. Si ces changements paratextuels estompent sa portée provocatrice, la question demeure : pourquoi réactiver un titre aux si lourdes connotations ? *Min kamp* n'a pourtant rien d'un pamphlet idéologique, au sens où on pourrait comprendre la référence à l'autobiographie d'Hitler. Complètement tourné vers Knausgård et ses expériences, le texte reste dans le domaine de la mise en récit de soi, sans proposer les véritables intentions qu'engloberait un « nous » collectif.¹¹ Comme le soutient l'auteur norvégien, le choix d'un tel titre constitue « une manière de dire “*fuck you*” au lecteur »¹² et son aspect choquant reflète l'absence de compromis à laquelle il aspire dans l'écriture, c'est-à-dire un refus de plaire à ses lecteurs ou de penser à sa famille et à ses amis durant la rédaction. Le titre aurait donc comme objectif de rendre le lecteur mal à l'aise, mais également de jouer avec lui et avec ses attentes.

En plus de cette interprétation proposée par l'auteur, il apparaît de surcroît que le combat (« *min kamp* » signifie « mon combat »), avec ce qu'il implique de mise en

¹⁰ *A Death in the Family* (*La mort d'un père*), *A Man in Love* (*Un homme amoureux*), *Boyhood Island* (*Jeune homme*), *Dancing in the Dark*, *Some Rain Must Fall*.

¹¹ Jesse Baron, *art. cit.*, [en ligne].

¹² Evan Hugues, « Why Name Your Book After Hitler's », *art. cit.*, je traduis.

danger, de résistance, d'opposition et de lutte, structure l'écriture de Knausgård. Ce dernier cherche en effet à se libérer des conventions littéraires de la forme romanesque, mais également à se désencombrer du poids de son histoire familiale. Le projet autobiographique¹³ de *Min kamp* est donc porté par un combat à la fois esthétique et existentiel mené par son auteur, un combat illusoire et cependant mené de front contre soi-même, la littérature et le monde. Dans le cadre de ce mémoire, je souhaite réfléchir aux enjeux esthétiques et éthiques que soulève cette posture d'opposition adoptée par l'auteur. Je propose de poser un regard en surplomb sur les six tomes de la série afin de saisir le projet littéraire de Knausgård tel qu'il est défini dans l'œuvre et ses commentaires, mais aussi d'en observer les réussites et les échecs sur le plan formel. Dans un aller-retour entre le texte et le hors-texte, ce mémoire veut retracer les dynamiques d'une écriture qui joue avec les limites de ce qui est considéré comme littéraire et qui force à repenser les formes que prend l'écriture de soi dans un contexte de diffusion massifiée et accélérée. Les entrevues que Knausgård accorde serviront de point de sortie de l'œuvre, car dans ces métadiscours se trouvent formulées les contradictions et les tensions propres à *Min kamp*¹⁴. C'est le décalage entre les discours sur l'œuvre et le texte lui-même que cette réflexion investira afin de faire ressortir la complexité et les revirements du projet d'écriture.

La question esthétique sera ainsi au cœur du premier chapitre ; par un rythme d'écriture et une cadence de publication exigeants, Knausgård se positionne « contre » la littérature, c'est-à-dire qu'il cherche à échapper aux contraintes du style et de la forme romanesque, tout en cherchant à proposer une définition du fait littéraire. Cette opposition à la littérature, pour le moins paradoxale, passe par le

¹³ Il convient de noter que la notion d'écriture autobiographique peut « renvoyer à *l'autobiographie* comme genre, soit, plus largement, à *l'autobiographique* comme matériau » (Yves Baudelle, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p. 17). C'est la seconde compréhension du terme qui guide ce mémoire.

¹⁴ Ces entrevues proviennent de divers journaux littéraires, dont la plupart sont disponibles en ligne. Pour une liste complète des articles utilisés, voir la section « Articles sur le corpus » de la bibliographie (p. 97).

projet de ne pas recourir aux « artifices » de la fiction afin de créer l'illusion d'une écriture qui puise dans le matériau brut de la vie, d'une écriture « libre » de toutes contraintes. Or, dans les commentaires métatextuels que l'auteur livre sur *Min kamp*, dans le texte et dans les entrevues qu'il accorde, cette spontanéité de l'écriture est remise en question et porte à douter de la parole du narrateur-auteur. Entièrement tourné vers le pari esthétique pris par Knausgård, le premier chapitre posera les jalons d'une réflexion sur le rapport entre la forme et les effets de lecture et mettra en évidence l'impossibilité du projet d'écrire « en dessous » de la littérature.

Le second chapitre, quant à lui, portera sur les questions de filiation et sur le désir de s'écrire par le détour de l'autre. Par le récit familial combiné au récit de la venue à l'écriture, Knausgård dresse un portrait de ses influences. En évoquant la relation qu'il entretient avec le souvenir de son père, l'auteur s'interroge sur les déterminismes de son histoire personnelle. En forgeant un rapport aux œuvres de ses prédécesseurs, Knausgård se rattache à une tradition de la représentation de soi tout en affirmant la singularité absolue de son projet. L'écriture de *Min kamp* est en effet orientée vers une tentative de définition de soi, d'où le recours à la forme autobiographique. En révélant ses expériences intimes, l'auteur souhaite atteindre une forme d'authenticité qui mette en danger sa réputation et son statut d'écrivain. Publiant un texte qui lui fait honte, tant par son absence d'esthétique que par la banalité de son contenu, Knausgård est en lutte constante contre l'autocensure et la tentation de « faire » de la littérature. Or, et c'est le nœud sur lequel se terminera ce chapitre, le projet de *Min kamp* témoigne d'un réel besoin de s'exposer et de rendre visible la singularité de la vie de l'auteur, tout en cherchant à mettre à mal son statut d'écrivain.

Nécessairement, écrire sur soi implique d'écrire sur ceux et celles qui nous entourent sans qu'ils puissent contrôler leur image. Comme l'écrit Philippe Lejeune, « l'atteinte à la vie privée, que la loi réprime, est à la base même de l'écriture

autobiographique »¹⁵. Le troisième et dernier chapitre explorera les enjeux éthiques de l'écriture de soi et de l'autre. Je souhaite ici observer les mécanismes par lesquels l'auteur « fuit » sa responsabilité vis-à-vis d'autrui, que ce soit par le jeu sur la fiction ou par un discours médiatique qui annule l'aspect politique de l'écriture de l'autre pour la penser d'un point de vue individuel. Cela dit, l'autre, c'est aussi le lecteur, celui à qui s'adresse la provocation du titre. L'implication du lecteur dans le texte, que ce soit par le biais de répétitions qui le forcent à se remémorer en même temps que l'auteur des événements racontés dans les tomes précédents ou par l'effort de lecture qui lui est demandé, sera au centre de ce dernier chapitre. Cet aspect concerne non pas une réception systémique, mais plutôt un rapport individuel entre la personne et l'œuvre où se joue une relation éthique, un combat qui engage directement le lecteur.

Cette plongée dans la singularité constitutive de *Min kamp* tendra, en conclusion, vers une réflexion plus large sur les conditions d'existence de l'écriture en contexte contemporain ou, en d'autres mots, sur ce que signifie aujourd'hui être auteur. Car le succès de la série norvégienne laisse croire que, pour sortir du lot et entrer en régime de visibilité¹⁶, l'auteur contemporain doit jouer avec l'attention médiatique. Le rôle de l'écrivain-vedette se double de celui d'interprète de l'œuvre ; il propose une manière de lire et de comprendre ce qu'il a écrit, tant dans les entrevues et les textes périphériques, que dans le roman lui-même. Outre le rôle de l'auteur, *Min kamp* permet de réfléchir à la provocation et à la convocation du lecteur. Ce lecteur avide de réel, complice du travail de dévoilement effectué par Knausgård, apparaît symptomatique d'une société qui a cessé de croire au pouvoir de la fiction et à l'importance des expérimentations formelles pour se revendiquer d'un droit à l'identification. Dans son analyse des pratiques de lecture au fil des siècles, Jean-

¹⁵ Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil, 1998, p. 70.

¹⁶ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2012.

Marie Goulemot propose qu'il est possible de lire « l'histoire des générations à travers leurs lectures »¹⁷. Ainsi, le fait que *Min kamp* soit massivement lu à travers le monde rend compte de certains désirs de représentation du lectorat contemporain. L'œuvre et sa réception critique témoignent aussi de ce qui, dans l'objet littéraire, peut encore faire parler et débattre. Et c'est la preuve que la littérature est encore vivante, comme le soutient Antoine Compagnon, « parce qu'elle fait parler d'elle. On se dispute à son propos, on se demande si elle peut tout dire, n'importe comment, et cela vaut mieux que de la reléguer dans son coin, de l'abandonner à une "autonomie" qui ressemble souvent à un épuisement. »¹⁸

¹⁷ Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens » dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de lecture*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2003 [1985], p. 123.

¹⁸ Antoine Compagnon, « Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines », *Le Débat*, vol. 3, n° 165, 2011, p. 62.

CHAPITRE I

CONTRE LA LITTÉRATURE

En 1994, Philippe Lejeune écrivait que « l'autobiographie gêne [...] intellectuellement, esthétiquement, affectivement »¹. Posant un regard rétrospectif sur un siècle d'histoire littéraire, Lejeune soulignait la résistance des critiques à considérer l'autobiographie en tant qu'art, et ce, depuis le XIX^e siècle. L'écriture autobiographique, souvent perçue comme une « facilité », serait dévaluée devant la fiction qui, elle, présupposerait un travail d'imagination et d'élaboration. Notant le retard du discours universitaire sur la pluralité des formes de l'écriture de soi, Lejeune concluait son panorama en remarquant avec bonheur que de plus en plus de textes autobiographiques faisaient désormais partie des cursus scolaires et du canon littéraire². De l'autre côté de l'Atlantique, en 1999, le théoricien américain Charles Berryman traçait également le portrait récapitulatif de la théorie sur l'autobiographie, à l'aube du nouveau millénaire. Passant en revue l'évolution des formes autobiographiques, il montrait que leur développement s'alimente des théories et *vice versa*³. Pour lui, les mutations du genre sont intimement liées aux transformations des conceptions sur l'être, l'histoire, la mémoire et la fiction, et ce qui définit le genre autobiographique serait toujours contextuel et transitoire. Berryman terminait lui aussi son article sur une note positive, soulignant que « just as any single autobiography can never come to closure, the multiple theories of personal narratives

¹ Philippe Lejeune, « Un siècle de résistance à l'autobiographie », *Tangence*, n° 45, 1994, p. 132.

² Ces textes sont toutefois des « classiques », on parle ici des autobiographies de Rousseau et de Chateaubriand, *idem*.

³ Par exemple, la déconstruction du texte littéraire, en remettant en question les faits et la fiction, a contribué à faire du texte autobiographique un objet d'étude en soi.

are likely to mirror the larger debate of literature and history, design and truth, into the unknown future »⁴. Ainsi, Philippe Lejeune et Charles Berryman prédisaient tous deux que le siècle à venir serait marqué par la multiplication des formes autobiographiques et, inévitablement, des théories à leur sujet.

Si les écritures intimes ont effectivement obtenu une certaine légitimité littéraire depuis la rédaction de ces bilans de fin de siècle, il serait précipité de dire que toute résistance à l'autobiographie a aujourd'hui disparu. Bien au contraire, le roman demeure pour plusieurs la forme littéraire hégémonique et la fiction est souvent perçue comme la condition essentielle de l'art. Comme l'écrit J. Hillis Miller dans son essai *On Literature* :

a literary work is not, as many people may assume, an imitation in words of some pre-existing reality but, on the contrary, it is the creation or discovery of a new, supplementary world, a metaworld, a hyper-reality. This world is an irreplaceable addition to the already existing one⁵.

Cette définition, qui exclut les écritures référentielles de la notion d'œuvre littéraire, hiérarchise les genres : d'un côté se trouvent le roman et la poésie, traversés par l'universalité, et de l'autre, les genres de l'intime, où sont rangés pêle-mêle l'autobiographie, la biographie, l'essai et le journal intime. À cette position de second plan s'ajoute la distinction entre les « bonnes » autobiographies, qui effectueraient un travail sur le langage, la mémoire et l'identité, et les « mauvaises », qui ne seraient que des épanchements égocentrés⁶. C'est ce que Philippe Gasparini nomme la « norme anti-autobiographique » qui « permet de séparer, jusque dans le champ de

⁴ Charles Berryman, « Critical Mirrors : Theories of Autobiography », *Mosaic*, vol. 32, n° 1, 1999, p. 82.

⁵ J. Hillis Miller, *On Literature*, New York, Routledge, coll. « Thinking in Action », 2002, p. 18.

⁶ Ainsi, Philippe Forest propose de différencier l'« égolittérature », où le « Je se présente comme une réalité », de l'exploration textuelle dans laquelle le « Je est constamment déconstruit et remis en question ». Voir Philippe Forest, « Le retour du Je dans la littérature française », dans Philippe Forest et Claude Gaugain (dir.), *Les romans du Je*, Nantes, Pleins feux, 2001, p. 48.

l'«autofiction», le bon grain littéraire de l'ivraie référentielle »⁷. Ainsi, c'est encore aujourd'hui à l'aune de leur littéarité que se mesure la qualité des textes autobiographiques, littéarité qui se révèle, pour Marcel de Grève, par « le travail réalisé sur [l]e langage »⁸ qui éloigne le texte de la simple référentialité pour le transformer en œuvre littéraire.

Pour Pierre Assouline, la série *Min kamp* fait justement partie de ces « mauvaises » autobiographies qui déçoivent par leur absence de contenu et de qualités artistiques :

L'histoire littéraire n'est pas avare de grands romans où, en apparence, il ne se passe rien. Sauf que tout y advient quand rien ne se passe : un univers surgit, des personnages prennent forme, une sensibilité se dessine, une sensation du monde se précise petit à petit... Alors que là, rien. Du moins rien se produit dans l'écriture, l'analyse des sentiments, la perception des émotions, le rendu d'un paysage. Knausgård, morne plaine. C'est d'un ennui sans qualité, car on connaît des ennuis sauvés par l'art.⁹

En effet, loin d'être une œuvre à l'esthétique travaillée, *Min kamp* se présente comme un texte écrit rapidement, à raison d'un minimum de cinq pages par jour, sans relecture. Cette forme déstructurée donne lieu à de longs passages où rien n'arrive, à des digressions de qualité inégale sur l'art et l'écriture et à l'étalage émotionnel des blessures intimes du narrateur-auteur. Cette écriture autobiographique, comme le

⁷ Philippe Gasparini, « Autofiction VS autobiographie », *Tangence*, vol. 1, n° 97, 2011, p. 23.

⁸ Marcel de Grève, « L'autobiographie, genre littéraire ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 325, n° 1, 2008, p. 30.

⁹ Pierre Assouline, « Karl Ove Knausgård. Proust norvégien, phénomène de société », *La République {des livres}*, 7 juin 2014, [en ligne]. Il convient de noter que cet article est plagé sur celui de William Deresiewicz : « The problem with *My Struggle* is that nothing happens *in the writing*. The prose consists, for the most part, of a flat record of superficial detail, unenlivened by the touch of literary art : by simile or metaphor, syntactic complexity or linguistic compression, the development of symbols or elaboration of structures – by beauty, density or form. Nothing happens, for the most part, in the thinking, either – no insight into the situations being described, no penetration of the characters involved, no unexpected angles or perspectives. », « Why Has *My Struggle* Been Anointed a Literary Masterpiece ? », *The Nation*, 13 mai 2014, [en ligne].

souligne Siri Hustvedt, « nevertheless borrows the conventions of the novel form – explicit description and dialogue, which no human being actually remembers ». ¹⁰ À la fois autobiographie et roman, *Min kamp* pose problème au critique amoureux des classifications, de même qu'à celui qui valorise le travail sur le langage en tant que gage de littéarité.

Dans ce chapitre, je souhaite faire ressortir les tensions et contradictions du projet esthétique de *Min kamp*, à partir de la réticence de Knausgård à assumer le choix d'une écriture autobiographique. Il convient de souligner que, hormis quelques journaux intimes publiés posthument, les écritures de soi sont très peu présentes en Norvège où les relents de la *Jante loven* (loi de Jante) se font encore sentir. Cette « loi » symbolique consiste en une série de dix commandements énoncés dans le roman du Dano-norvégien Aksel Sandemose, *En flyktning krysser sitt spor* (*Un fugitif recoupe ses traces*), publié en 1933. ¹¹ Dans ce récit, l'auteur dépeint la vie des habitants du village fictif de Jante, au Danemark, une communauté où personne n'est anonyme et où ceux qui transgressent les règles sont jugés comme contrevenant à l'idéal d'une collectivité dans laquelle l'unité du groupe prime sur les désirs

¹⁰ Siri Hustvedt, « Knausgård Writes Like a Woman », *Literary Hub*, 10 décembre 2015, [en ligne]. D'ailleurs, sur le plan paratextuel, les ouvrages portent la mention *roman*. Ils ont aussi été considérés en tant que « fiktionfri fiktion » (fiction sans fiction), « performativ biografisme » (écriture biographique performative), « light fiction », « memoir » au sens où l'entendent les critiques de langue anglaise, David Shields en tête (*Reality Hunger : A Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf, 2010), ou encore « Künstler-roman ». Ce que cette pluralité d'appellations indique, c'est que *Min kamp* échappe aux étiquettes génériques conventionnelles.

¹¹ Jante, inspiré du village natal de Sandemose, est une représentation caricaturale des règles sociales qui régissent l'ensemble des petites communautés isolées du Danemark, de la Norvège et de la Suède au début du XX^e siècle. Ces règles de conduites sont : « Tu ne dois pas croire que tu es quelqu'un de spécial. Tu ne dois pas croire que tu vauds autant que nous. Tu ne dois pas croire que tu es plus malin/sage que nous. Tu ne dois pas t'imaginer que tu es meilleur que nous. Tu ne dois pas croire que tu sais mieux que nous. Tu ne dois pas croire que tu es plus que nous. Tu ne dois pas croire que tu es capable de quoi que ce soit. Tu ne dois pas rire de nous. Tu ne dois pas croire que quelqu'un s'intéresse/s'inquiète à ton sujet. Tu ne dois pas croire que tu peux nous apprendre quelque chose. » Knausgård reprend certaines de ces règles pour critiquer son propre désir de célébrité et sa tendance à toujours parler de lui dans ses romans. Selon lui, l'écriture à teneur autobiographique contrevient à l'idée même de l'effacement de l'individuel au profit du collectif qui sous-tend les préceptes rédigés par Aksel Sandemose.

individuels. Bien qu'aujourd'hui perçue comme démodée, la loi de Jante demeure imprimée, jusque dans une certaine mesure, dans les attitudes sociales des Norvégiens; le désir d'être célèbre de même que la valorisation des accomplissements personnels sont considérés comme de l'orgueil mal placé. Évidemment, l'histoire littéraire norvégienne ne saurait être simplifiée à la loi de Jante. C'est Knausgård lui-même qui en souligne l'influence sur son éducation et sur sa pratique littéraire dans un article rédigé pour le *New York Times* où il écrit : « Raised as I was during the 1970s, with the warning not to think I was anything special bred into my marrow [...] I reacted to my new fame with shame and despair at the same time as I became addicted to it, almost like a junkie. »¹²

La mort d'un père représente pour Knausgård le passage de la fiction à l'écriture de soi assumée et cette transition ne manque pas de provoquer chez son auteur une réflexion sur sa pratique d'écriture et, plus largement, sur ce que représente pour lui le mot « littérature ». Dans un contexte de dévaluation de la pratique autobiographique, un écrivain qui prend le pari de l'écriture de soi se voit obligé de questionner sans cesse sa démarche, d'en notifier l'originalité et la littérarité. Ainsi, par ce métadiscours, Knausgård met de l'avant un réquisitoire esthétique par lequel il engage son écriture dans un discours sur les possibilités et les limites des formes autobiographiques actuelles. En effet, il propose plusieurs versions de l'élaboration de *Min kamp*, à partir desquelles il cadre son écriture dans un projet littéraire plus large, celui d'écrire « contre » la littérature. Pour ce faire, il développe diverses stratégies formelles afin de trafiquer l'aspect littéraire du texte et de maintenir un « effet de vécu » constant, tout en produisant un discours autoréflexif qui suggère une interprétation spécifique de *Min kamp*. En observant les déclinaisons du « combat » que Knausgård entreprend contre la littérature, il sera possible d'en montrer les réussites et les échecs. Car si l'auteur parvient à jouer avec la porosité des frontières

¹² Karl Ove Knausgård, « I Am Someone, Look at Me », *The New York Times*, 10 juin 2014, [en ligne].

entre le réel et la fiction et celles de l'autobiographie et du roman, il se heurte à l'impossibilité de faire disparaître toute trace de littérature.

1.1 Écrire « contre » la littérature

Lorsqu'il commence la rédaction de *Min kamp*, Knausgård relance le projet de raconter les circonstances entourant la mort de son père. Durant les jours où son frère et lui ont dû s'occuper des formalités du décès, confrontés à une réalité qui leur avait jusque-là paru inconcevable, Knausgård avait pensé qu'il devait écrire à propos de ces événements, « that it was a great story »¹³. Pendant cinq ans, il écrira près de 800 pages, sans être satisfait du résultat. Incapable de trouver une forme qui parviendrait à rendre compte du chaos émotionnel qui l'avait habité ni à donner une représentation fidèle de la transformation de ses conceptions personnelles sur la mort¹⁴, il suspendra ce projet pour se consacrer à l'écriture d'un roman sur la théologie au XVI^e siècle, *En tid for alt (A Time For Everything)*, qu'il publiera après cinq ans de travail.¹⁵ Lorsqu'il revient au projet d'écrire sur son père, Knausgård se trouve à nouveau devant la difficulté de parvenir à une forme qui lui permette de raconter non pas l'histoire d'un père et de son fils, mais bien l'histoire de son propre père et la sienne : « I didn't want to write about the relationship between a father and a son, I wanted to write about my dad and me. I didn't want to write about a house where a man lived

¹³ Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing About Myself », *The Guardian*, 26 février 2016, [en ligne].

¹⁴ Comme l'écrit encore Knausgård, « I had 800 pages of beginnings, none of which led me inside the inversion of light and dark in which I had existed during those days, none came anywhere near representing what I had experienced, neither on the personal level relating to my father, my grandmother, my brother and me, nor in what issued out of it in terms of how death affects the way a person looks on life and the world. » (*Idem.*)

¹⁵ L'écriture de ce second roman occupe une place importante dans *Un homme amoureux*, où Knausgård relate l'époque à laquelle, délaissant sa femme et leur enfant tout juste née, il s'était enfermé pour écrire jour et nuit, période à laquelle il « aspir[e] constamment, à en avoir mal, à retourner là où [il] avai[t] été, dans l'obsession, la solitude, le bonheur. » (2:457)

with his aged mother [...] but about that particular house and the concrete reality that existed inside it.»¹⁶ C'est ainsi que Knausgård fait le saut vers l'écriture autobiographique, délaissant la fiction pour écrire un « roman » dont il est à la fois l'auteur et le personnage.

Cette transition vers l'écriture autobiographique tient une place importante dans les commentaires métatextuels que l'auteur produit au sein même du texte, mais aussi dans les entrevues et les articles destinés à promouvoir ou à expliquer son projet. En effet, le passage vers une écriture référentielle mène Knausgård à se questionner sur le statut du texte qu'il est en train d'écrire :

I could bring the events of the novel as close to reality as I had experienced them, but to take that final step and write, "I, Karl Ove", "my brother, Yngve", or "my father, Kai Åge", was something that had never as much as occurred to me. It wouldn't be literature any more, would it ?¹⁷

En changeant de posture d'énonciation, c'est le gage de littérarité du texte qui est mis en danger. La précarité du statut de l'œuvre est énoncée par l'auteur : « A work of fiction wears a veil of generality, it takes its place in a society alongside a host of other fictions from which it draws legitimacy. But this manuscript had no such legitimacy. »¹⁸ Puisque la forme autobiographique n'est pas d'emblée considérée comme littéraire, Knausgård développera une réflexion sur sa démarche, réflexion qui part de l'idée qu'il se fait de la littérature pour ensuite s'en détacher et se positionner contre elle.

¹⁶ Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing About Myself », *art. cit.*, [en ligne].

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

La littérature est un « essentially contested concept »¹⁹, c'est-à-dire qu'on ne peut s'entendre sur une définition totalisante et univoque de ce qu'elle est. Il serait impossible d'en cerner la nature profonde, de radiographier « l'anatomie de [son] essence »²⁰, car « la littérature en général, personne ne sait ce que c'est, sinon peut-être qu'elle est un usage particulier du langage »²¹. Il suffit de penser aux fluctuations engendrées par la diffusion de masse et l'apport du numérique pour se demander s'il ne faudrait pas simplement changer d'appellation, le mot « littérature » étant étrié, refermé sur une définition qui ne peut correspondre à la multiplicité des réalités contemporaines²². La littérature, pour Knausgård, se décline en deux genres : la poésie et le roman. Pour lui, « la poésie vo[it] une autre réalité ou alors elle vo[it] la réalité d'une manière plus vraie et le fait que l'aptitude [poétique] ne p[eut] s'apprendre, c'[est] un talent qu'on a ou pas, [l]e condamn[e] à une vie de bas étage, fai[t] de [lui] un inférieur. » (2:191) Reste donc le roman, à la hauteur de ses capacités, mais qu'il dévalorise, soutenant que s'il « recréai[t] un monde avec des éléments de celui-ci, ce ne serait que de la littérature, quelque chose d'inventé, donc sans valeur » (2:663). La fiction romanesque devient le repoussoir à partir duquel Knausgård décline son projet. Son but sera d'écrire une œuvre anti-littéraire, de désesthétiser²³ le texte pour demeurer en dessous de la littérature et, surtout, de la fiction. Il s'agira donc de refuser de créer ce qui, pour Dorrit Cohn, est le propre de la

¹⁹ Walter Bryce Gallie, « Essentially Contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, p. 167-198.

²⁰ Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983 [1929], p. 25.

²¹ William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 15.

²² Yves Citton suggère que le mot « littérature » et son contenu ont une date de naissance, le début du XIX^e siècle, et une date de mort, la fin du XX^e siècle dans « Il faut défendre la société littéraire », *Revue internationale des livres et des idées*, vol. 1, n° 5, mai 2008, p. 5-10.

²³ Le terme de désesthétisation a été introduit par Harold Rosenberg pour décrire une tendance de l'art contemporain. Il affirme : « le principe commun à toutes les catégories de l'art désesthétisé est que le produit fini, s'il existe, importe moins que les procédés qui ont fait naître l'œuvre et dont celle-ci est la trace. Ici, la sociologie de l'art pénètre ouvertement la théorie et la pratique de la création. » Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, trad. Christian Bounay, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1998 [1983], p. 29.

fiction, à savoir « un univers clos sur lui-même, gouverné par des structures formelles qui sont exclues de tous les autres types de discours »²⁴.

Dans *Min kamp*, Knausgård s'inspire non seulement de ce qui est advenu à l'extérieur de l'écriture, mais cherche à reproduire la nature de cet extérieur dans l'écriture. Pour ce faire, il tente d'éliminer toute trace apparente de fiction et structure son récit à partir de ses expériences personnelles, mettant l'ordinaire de la vie à l'avant-plan. La fiction n'est toutefois pas considérée par l'auteur dans sa relation à la vérité, mais plutôt sous le rapport de la forme :

Ces millions de livres de poche, de livres reliés, de DVD et de séries télévisées, partout il était question de personnages inventés mais conformes à la réalité. Et les informations dans la presse, à la télévision et à la radio avaient exactement la même forme, les documentaires avaient aussi la même forme, c'était aussi des histoires et ça ne faisait aucune différence si ce qu'ils racontaient s'était produit ou pas. (2:738)

Car, pour l'auteur, « au cœur de toute cette fiction, vraie ou non, il y [a] la similitude et [...] la distance avec la réalité était constante » (2:738). Il ne pense donc pas la fiction dans une opposition à la vérité, mais bien en tant que « forme » convenue, répliquant à l'infini une même structure d'énonciation. La fiction ne serait en rien le propre de la littérature, mais serait au contraire présente dans toutes les formes de discours qui répondent à certains codes narratifs. Par conséquent, dans *Min kamp*, Knausgård s'efforce volontairement tout « artifice » ou « effet » de fiction pour tenter de reproduire par l'écriture la banalité de l'existence et d'abroger cette « distance avec la réalité » (2:738).

Ce refus de la fiction doit être compris en tant que prise de position contre l'institution littéraire et les formes qu'elle encense. Comme l'affirme Knausgård :

²⁴ Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 7.

« Poetry is the best medium, but if you can't write poetry, you do the second best. You try to break out of the form. That is what I tried to do. »²⁵ Non seulement esthétique, le refus de la fiction est une prise de position politique dans ce que Pascale Casanova appelle ironiquement la « République mondiale des lettres ». Pour elle, cet espace n'est pas « une construction abstraite et théorique, mais un univers concret bien qu'invisible [...] où s'engendre ce qui est déclaré littéraire, ce qui est jugé digne d'être considéré comme littéraire, où l'on dispute des moyens et des voies spécifiques à l'élaboration de l'art littéraire. »²⁶ En ce sens, chaque écrivain tente, par les moyens qui lui sont accessibles, d'effectuer une percée dans cet espace strié de tensions, où les différents actants nationaux et internationaux luttent pour la reconnaissance littéraire. Tout comme les écrivains qui choisissent le journal intime comme forme de contestation, Knausgård s'inscrit, par le choix du genre relativement marginalisé de l'autobiographie, en retrait de l'institution littéraire²⁷. Ce recul est soutenu par une volonté de « briser » la forme romanesque pour problématiser le consensus qui entoure la définition de l'œuvre littéraire. En effet, la forme autobiographique permet à l'auteur de se dégager des injonctions fictionnelles et stylistiques puisque, comme elle n'est pas entièrement reconnue par l'institution, elle demeure un espace d'exploration qui permet une sortie hors des codes de la fiction romanesque.

²⁵ James Wood, « Writing *My Struggle* : An Exchange », *The Paris Review*, n° 211, 2014, [en ligne].

²⁶ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008 [1999], p. 20. Dans cet ouvrage, elle montre que la reconnaissance par les institutions centrales constitue l'enjeu de la lutte des auteurs, qui tentent de l'emporter avec des armes inégales. Ces armes inégales sont intimement liées à la question du « capital littéraire » d'une nation, c'est-à-dire de la valeur accumulée de toutes les œuvres publiées, du nombre d'institutions consacrées à la littérature et de la fréquence de représentation des écrivains dans la sphère publique (timbres, billets de banque, noms de rue). Dans le cas du norvégien, la langue écrite est double – le *bokmål*, marqué par l'historicité de la colonisation danoise, et le *nynorsk*, produit d'une revendication des intellectuels du début du XX^e siècle qui prônèrent, au moment de l'indépendance, la « création » d'une langue vraiment norvégienne. Parlée par environ six millions de personnes, il s'agit d'une langue peu valorisée sur le « marché littéraire », « ce qui a pour conséquence une marginalisation quasi mécanique des écrivains qui [la] pratiquent et [la] revendiquent, et une difficulté immense à se faire reconnaître dans les centres littéraires », *ibid.*, p. 385.

²⁷ À ce sujet, voir le chapitre « Du journal contre la littérature » dans Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 259-288.

1.1.1 Généalogie de l'écriture

C'est d'abord par le récit de la venue à l'écriture que la prétention à redéfinir les formes littéraires sera (re)dite. En effet, ce récit de genèse, raconté à de multiples reprises, se transforme à mesure que le statut de *Min kamp* transite de texte écrit pour soi – bien que toujours rédigé dans le but d'une publication – à un texte publié et critiqué. Ces différents récits d'élaboration se complètent, mais ceux que Knausgård propose après la rédaction et la publication de *Min kamp* posent un regard d'ensemble sur la série, tandis ceux que présentent les deux premiers tomes sont élaborés dans la solitude de l'écriture, ce qui explique en partie leurs divergences. Dans l'article « The Shame of Writing About Myself », publié en 2016, l'auteur résume ce qui l'a mené à écrire *Min kamp*. Le passage à l'écriture de soi est présenté comme involontaire : « I was a novelist, I wrote novels, and to the extent I made use of experiences from my own life, they were camouflaged, part of the fiction. The option of abandoning that had never existed for me as a writer »²⁸. Frustré par sa vie quotidienne, par les responsabilités familiales, mais aussi par son incapacité à écrire, Knausgård se serait simplement assis et aurait commencé à écrire sur sa vie intime, alignant sur la page des détails qu'il n'avait jamais révélés à quiconque : « I had no idea why I went there, nor did I to begin with connect it in any way to the novel I wanted to write, *it was just something I did.* »²⁹ Knausgård soutient n'avoir pas réfléchi à sa démarche et être lui-même surpris de l'objet sans qualité littéraire [not good in any literary sense] issu de cette écriture spontanée. Énonçant une véritable « pulsion » autobiographique – qualifiée par son éditeur à la première lecture de « manically confessional » –, Knausgård aurait trouvé une libération dans l'adoption de cette nouvelle forme, car en

²⁸ Knausgård, « The Shame of Writing About Myself » *art. cit.*, [en ligne].

²⁹ *Idem*, je souligne.

écrivain simplement les expériences qu'il a vécues et en utilisant son nom, « it was as if all concerns about style, form, literary devices, character, tone, distance, at once ceased to exist and the vestments of literature suddenly became unnecessary posturing : *all I had to do was write.* »³⁰ Ainsi, après la publication des six tomes, il affirme que l'écriture de *Min kamp* était une activité qu'il a accomplie sans réfléchir et que, dans l'assouplissement des codes permis par le genre autobiographique, il a accédé à une écriture « libre » de toute contrainte esthétique. Passant sous silence les difficultés de la rédaction et le travail quotidien qui ponctuent l'ensemble des tomes, Knausgård propose dans cet article le récit idyllique d'une croisade contre la littérature. Ce récit englobant s'appuie sur la légitimité obtenue par le succès critique de *Min kamp*, ce qui lui permet d'interpréter sa démarche comme le résultat d'un pari esthétique réussi.

Sans contredire complètement cette version, puisqu'elle véhicule également un refus de la forme littéraire conventionnelle, la venue à l'écriture relatée dans *Un homme amoureux* est teintée de questionnements et d'hésitations. Knausgård y expose le cheminement réflexif qui l'a mené à l'écriture de *La mort d'un père* et des tomes subséquents. Il affirme que « ces dernières années, [il] croyai[t] de moins en moins à la littérature » (2:738). Croire à la littérature, c'est à la fois lui reconnaître un certain statut au sein de la société contemporaine, mais surtout croire aux histoires qu'elle raconte. La capacité à mettre de côté son scepticisme pour accepter les incohérences d'un monde inventé fait soudainement défaut à l'auteur norvégien³¹. Incapable d'abandonner le monde réel, il exprime un véritable dégoût de la fiction face à laquelle il « réag[it] physiquement », ayant la « nausée [...] à l'idée d'inventer une histoire et des personnages à mettre dedans » (2:663). Il ajoute que

³⁰ *Idem*, je souligne.

³¹ La condition de la lecture romanesque serait ce que Coleridge appelle la suspension consentie de l'incrédulité [willing suspension of disbelief] dans *Biographica Literaria*, chap. XIV, 1817.

la seule forme qui eût encore de la valeur à [s]es yeux, qui eût du sens, c'était les journaux personnels et les essais, autrement dit ce qui dans la littérature ne produi[t] pas des histoires, ne racont[e] rien et se content[e] d'être une voix, la voix de la personnalité propre, une vie, un visage, un regard que l'on peut croiser. (2:738)

En se tournant vers l'écriture de sa propre histoire, suivant la voie de ces œuvres qui ne racontent rien, Knausgård se trouve délesté d'un poids : celui d'inventer des personnages et de fictionnaliser ses expériences. Or, il doit désormais assumer entièrement ce qu'il écrit, puisqu'en donnant son propre nom au narrateur et personnage, les pensées et les événements qu'il raconte seront lus comme des pensées qui ont été les siennes et comme des événements qui lui sont arrivés. Knausgård assimile cette nouvelle responsabilité devant l'œuvre à une perte de contrôle sur le langage. En effet, le début de la rédaction coïncide avec une fracture de la clavicule qui limite ses activités. Soudainement, il n'avait « plus de pouvoir sur l'espace, plus de force » (2:774) et il prend conscience de la fragilité de sa maîtrise sur son environnement. Cette constatation influence également son écriture : « sur elle aussi j'avais un sentiment de maîtrise et de contrôle qui disparut avec la fracture de la clavicule. Tout à coup j'étais *en dessous* du texte, tout à coup c'était lui qui avait le pouvoir sur moi » (2:774). La vulnérabilité de l'écrivain est ainsi dévoilée, car il ne parvient plus à la camoufler derrière la fiction et les fioritures langagières. Contrairement au récit englobant que présente Knausgård dans « The Shame of Writing About Myself », l'opposition à la littérature dans *Un homme amoureux* est présentée comme une posture souffrante, car, en délaissant la fiction, c'est la légitimité de sa démarche et de son statut d'auteur qui se trouve remise en question.

Dans ces deux exemples de métadiscours, Knausgård cherche à rendre visibles son désir de marginalité et sa volonté de redéfinir les codes de la littérature. La fiction romanesque est présentée comme un genre inadéquat et désuet en opposition auquel l'auteur construit son projet. Si, d'un côté, Knausgård rend explicite son projet

d'écrire contre la littérature, de l'autre, il cherche à prouver que ce qu'il considère comme une absence de littérarité ne découle pas d'une incapacité à « faire » de la littérature, mais bien d'un choix esthétique délibéré. L'ouverture de *La mort d'un père* sert justement à établir les compétences littéraires de l'auteur. Il écrit :

Pour un cœur, la vie est une chose simple : il bat aussi longtemps qu'il peut, puis il s'arrête. Un jour ou l'autre, ce mouvement scandé cesse de lui-même et le sang commence à refluer vers le point le plus bas du corps où il s'accumule en une petite flaque visible de l'extérieur, comme une tache molle et sombre sur la peau de plus en plus blanche, en même temps que la température baisse, que les membres se raidissent et que les intestins se vident. Ces transformations des premières heures se font si lentement et avec une telle assurance qu'elles ont quelque chose de rituel en elles comme si la vie capitulait selon des règles précises, un genre d'accord tacite auquel même les agents de la mort se soumettent avant d'entamer leur invasion du territoire qui, elle, est irrévocable.
(1:9)

Écrite après la rédaction complète de *La mort d'un père*, cette ouverture, dont je ne donne ici qu'un extrait, détonne par rapport au reste du texte par son style travaillé. D'entrée de jeu, l'auteur souligne l'intentionnalité du reste de l'œuvre en prouvant qu'il est capable de « bien » écrire. Plus loin, Knausgård écrit sa notice nécrologique : « il écrivait mal, / Le style était pesant et la prose banale » (1:55). À nouveau, l'auteur souligne, sur un ton qui moque les critiques potentielles, que la désesthétisation de *Min kamp* est un processus assumé et qu'il est conscient de ses carences stylistiques. Comme il l'énonce dans une entrevue en 2013, relatant une nouvelle fois l'historique de l'écriture :

When I started out on *Min kamp*, I was so extremely frustrated over my life and my writing. I wanted to write something majestic and grand, something like Hamlet or Moby-Dick, but found myself with this small life – looking after kids, changing diapers, quarreling with my wife, unable to write anything, really. So I started to write about that. I didn't like it, but still, it was something, not nothing. If you read Hölderlin or Celan, and admire their writing, it's very

shameful, writing about diapers, it's completely without dignity. But then, that became the point. That was the whole point. Not to try to go somewhere else than this.³²

Knausgård invite donc à saisir son œuvre non pas en tant que collection de maladresses, mais bien comme une construction consciente à partir de ses lacunes et de ses contradictions, une œuvre qui se contraint volontairement à « ne pas atteindre les hauteurs [du sublime] » (2:515) et à conserver une illusion constante de réel.

1.2 La « fiction sans fiction »

Dès les premières pages de *La mort d'un père*, un pacte exemplaire³³ est scellé : « Aujourd'hui, nous sommes le 27 février 2008 et il est 23h43. C'est moi, Karl Ove Knausgård, né en décembre 1968 et donc dans ma trente-neuvième année, qui écris. » (1:38) Ce pacte est réitéré dans le quatrième tome : « I am forty now, as old as my father was then, I'm sitting in our flat in Malmö, my family is asleep around me. [...] It is 25 November 2009. » (4:179) Malgré ce pacte, *Min kamp* est loin d'être une autobiographie au sens où l'on entend ce mot depuis l'entreprise de Rousseau, c'est-à-dire dans son rapport à la vérité.³⁴ Yves Baudelle, paraphrasant Lejeune, soutient qu'il y a une « nécessaire dissociation du contrat et de son contenu : ce n'est pas parce que l'autobiographie repose sur un pacte de non-fictionnalité que tout y [est] véridique (non-fictif) »³⁵. Si, d'entrée de jeu, la désignation générique de « roman »

³² Jesse Baron, *art. cit.*, [en ligne].

³³ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

³⁴ « Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité », écrit Rousseau en préface de ses *Confessions*, avant de relater chronologiquement les souvenirs marquants qui l'ont façonné. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions. Livres I à IV*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 [1782].

³⁵ Yves Baudelle, « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p. 16.

implique une part de fiction, Knausgård pousse l'ambiguïté contractuelle en laissant planer des incohérences et des contradictions qui remettent en question le refus de la fiction à la base du projet d'écriture. Par ailleurs, en ayant recours à des composantes propres au roman, notamment à l'utilisation de dialogues, le texte récuse son appartenance au genre autobiographique traditionnel. Hans Hauge propose le terme de « fiction sans fiction » pour penser l'hybridité des textes contemporains, à partir de l'exemple de *Min kamp* : « Les fictions sans fiction ne créent pas un autre monde, parce qu'elles sont identiques au monde. [...] Elles sont au-delà du roman et de l'autobiographie »³⁶. Au-delà des divisions entre les genres, donc, la « fiction sans fiction » considère la fiction et le réel comme les deux faces de la même médaille, proposant deux modes de lecture également valides. En effet, pour Hauge, « nous lisons les romans comme des autobiographies. Nous ne croyons pas qu'ils sont des fictions. Et inversement. Nous lisons les autobiographies comme des fictions. Nous ne croyons pas qu'elles sont vraies. »³⁷ Pour Hauge, *Min kamp* ne serait ni totalement une autobiographie, ni totalement un roman, mais à la fois l'un et l'autre, un roman du réel et une autobiographie romanesque.

À la base du projet de Knausgård se trouve une volonté de réconcilier l'art et le monde en essayant, dans l'écriture, « d'être au plus près possible de [s]a vie » (2:765). L'auteur cherche à « consumer les aspirations qui [...] découlent [de la vie] en écrivant » (1:53). En d'autres mots, l'écriture a comme visée de combattre la contamination de la vie par la littérature. C'est en effet parce qu'il écrit qu'il ne peut mener une vie « normale » : « pourquoi le fait d'écrire m'exclut-il de ce monde-là ? Pourquoi le fait d'écrire fait-il que nos poussettes ont toujours l'air de sortir d'un dépotoir ? Pourquoi le fait d'écrire fait-il que j'arrive au jardin d'enfants le regard halluciné et le visage pétri de frustration ? » (1:53) À l'inverse, c'est à cause de

³⁶ Hans Hauge, *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*, Multivers, 2012, p. 7, je traduis.

³⁷ *Ibid.*, p. 23, je traduis.

l'éternel retour du quotidien que sa pratique d'écriture est « menacée ». Et pourtant, il le reconnaît : « J'étais *libre* si je voulais. Je n'étais pas obligé de continuer à écrire. » (2:247) Entretenant un rapport ambigu avec l'écriture, entre contraintes et possibilités, l'auteur prend position dans leur intervalle : à la fois contrainte et possibilité, l'écriture est un espace de souffrance et de liberté qui tente de résoudre le conflit millénaire de la distance entre l'art et la vie. Ayant appris à raisonner dans l'abstrait, à s'approprier des courants de pensée et « à les répéter de façon plus ou moins critique », Knausgård déplore que « le fait de penser » soit devenu pour lui

purement et simplement une activité liée aux phénomènes secondaires, au monde tel qu'il apparaissait en philosophie, en littérature, en sociologie, en politique, alors que le monde que j'habitais, celui dans lequel je dormais, mangeais, parlais, aimais, courais, celui qui avait des odeurs, des goûts, des bruits, celui où il pleuvait et ventait, celui qu'on sentait sur la peau, celui-là était tenu à l'écart et n'était pas objet de pensée. (2:173)

Dans *Min kamp*, il prendra le parti de raconter ce monde contingent, cet « espace concret », et de faire pénétrer dans la littérature ce qui en est habituellement exclu : le scatologique, les problèmes sexuels, les actes commis en état d'ivresse et les pensées qu'on garde pour soi. Il focalisera sur ce monde de sensations, refusant de mettre en scène « la négation des négations » et de produire un texte qui « se situ[e] un cran au-dessus de nos vies à bien des égards minables » (1:440). Il restera collé à la vie, aux sensations et émotions qui jaillissent de la répétition d'un quotidien afin de « rendre sensible la vie ordinaire dans sa forme propre laquelle est naturellement impure, multiple et contingente »³⁸. C'est donc un récit de la banalité de l'existence que propose Knausgård, dans lequel il porte attention aux détails superflus :

John jeta son biberon d'eau par terre, Vanja rampa sous le grillage et courut vers la « mine » et Heidi, qui s'en aperçut, descendit de la poussette et la suivit. J'aperçus un distributeur de boissons blanc et

³⁸ Barbara Formis, *L'esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2010, p. 241.

rouge derrière le bureau du « sherif », extirpai ce que j'avais dans la poche de mon short : deux élastiques pour cheveux, une barrette décolorée de coccinelle, un briquet, trois cailloux et deux coquillages que Vanja avait trouvé à Tjörn, un billet de vingt, deux pièces de cinq et neuf pièces d'une couronne. (2:17)

Ce type de description, qui ne contribue en rien à la progression du récit, donne l'impression d'une transcription exacte du réel, d'une prise en direct du quotidien. Le narrateur se positionne comme le témoin de situations qu'il regarde défiler devant lui. Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau se demande : « de ce que chacun fait, qu'est-ce qui s'écrit ? »³⁹ Les pratiques quotidiennes qui façonnent la trame de nos existences forment l'ossature du texte dans *Min kamp*. Pour de Certeau, ces pratiques sont composées de gestes ordinaires, répétitifs qui, bien que constituant la majeure partie de la vie quotidienne, sont exclus des discours savants et artistiques. Par l'abondance des descriptions, l'auteur fait ressortir tous les gestes et pratiques qui ponctuent le quotidien où on « [met] les darnes de poisson sur un plat à l'aide d'une spatule, coup[e] les morceaux de chou-fleur, les m[et] sur un plat avec les haricots, puis trouv[e] un saladier pour y mettre les pommes de terre [...] rouge clair, vert clair, blanc, vert foncé, brun doré. » (1:500) Cet arrimage de l'écriture au réel produit ce que Dominique Viart nomme l'« effet de vécu », c'est-à-dire que « la question de la réalité historique du matériau ou de l'anecdote n'importe plus ; seule importe la façon que le texte a de présenter ce matériau. »⁴⁰ Ainsi, le projet knausgardien d'écrire contre la littérature peut se comprendre comme le camouflage volontaire des gages de la littérarité que sont la fiction et le style. Le texte se donne à lire comme un récit fidèle du passé, mais ce réalisme est issu d'une construction narrative et esthétique qui vise à dépouiller l'écriture de son apparence littéraire pour lui donner l'illusion du réel imité.

³⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980], p. 68.

⁴⁰ Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n° 263, 2001, p. 24.

Pour amplifier cet effet de vécu, Knausgård impose au texte une absence d'ordre et de causalité en rompant la continuité de la trame de la narration par l'intervention de digressions. Comme il le soutient :

In *Min kamp*, I wanted to see how far it was possible to take realism before it would be impossible to read. My first book had a strong story, strong narration. Then I would see how far I could take a digression out before I needed to go back to the narration, and I discovered I could go for thirty or forty pages, and then the digressions took over. So in *Min kamp* I'm doing nothing but digressions, no story lines.⁴¹

Étirant le fil narratif jusqu'à sa limite, Knausgård travaille à retarder la progression du récit en multipliant les digressions. Ces bifurcations de la trame narrative constituent une stratégie discursive pour rendre compte des « soubresauts de la conscience, des écarts de la pensée et des associations d'idées »⁴² propres à la complexité de l'individu. S'étendant parfois sur près de quarante pages, ces « territoires digressifs »⁴³ cherchent à rompre la continuité chronologique et temporelle du récit de vie. Cependant, il convient de nuancer l'affirmation de Knausgård, à savoir que *Min kamp* est exclusivement composé de digressions, car il y a un récit, une progression narrative, qui, sans répondre aux critères d'une narration traditionnelle, conduit le lecteur à travers des faits intelligibles et corrélatifs. Or, les écarts narratifs écrasent l'histoire à proprement parler sous leur multiplicité et détournent constamment l'attention du lecteur de la trame principale. C'est de cette façon que Knausgård joue sur la notion même de récit qui, comme le soutient René Audet, « suppose le surgissement d'un élément insolite ou inattendu dans une situation donnée »⁴⁴. En

⁴¹ Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing About Myself », *art. cit.*, [en ligne].

⁴² Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, *La digression dans le récit*, Paris, Éditions Bertrand Lacoste, 1994, p. 37.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ René Audet, « Fuir le récit pour raconter le quotidien. Modulations narratives en prose », *Temps zéro*, n° 1, 2007, [en ligne].

faisant place aux détails de la vie ordinaire, aux répétitions des gestes et à leur signification limitée, le texte propose une « vaine attente de l'inattendu »⁴⁵.

Comme le constate Knausgård : « qu'il est difficile d'être confronté aux grands événements de la vie, plongés comme nous le sommes dans l'ordinaire et le quotidien qui absorbent tout et nous rendent tout mesquin » (2:359). Dans la vie, il n'y a que ces grands événements « qui comptent, mais nous ne pouvons pas vivre en eux. » (2:359) À l'instar de la vie, la trame narrative de *Min kamp* est ensevelie par la contingence des petits événements, car comme le comprend Knausgård à la fin de *La mort d'un père* :

[...] l'être humain n'est qu'une forme parmi d'autres formes que le monde exprime encore et toujours, non seulement dans ce qui vit mais aussi dans ce qui ne vit pas [...] et la mort que j'avais toujours considérée comme la chose la plus importante de la vie, obscure et attirante, n'était plus qu'un tuyau qui éclate, une branche qui casse au vent, une veste qui glisse d'un cintre et tombe par terre. (1:582-583)

La mort est ordinaire et son importance, relative, affirme Knausgård. La banalité du texte et celle de l'existence hors-texte se valent, il est impossible d'échapper à la trivialité et c'est pourquoi, dans *Min kamp*, « les événements rapportés semblent indifférenciés, hors de portée de toute hiérarchie. Tout se vaut, l'essentiel et le superflu, l'évocation de sa baignoire et un vers de Paul Celan, la liste des courses à faire et *Les mots et les choses* de Michel Foucault. »⁴⁶

Ultimement, c'est la posture de l'auteur qui est critiquée et déconstruite par le projet d'écrire contre la littérature. En répliquant le monde concret dans lequel nous

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Pierre Assouline, *art. cit.*, [en ligne]. Assouline considère toutefois cette absence de hiérarchie comme un défaut de l'œuvre.

évoluons, l'écrivain n'a plus accès à une satisfaction esthétique supérieure à la vie⁴⁷, il est un travailleur acharné, luttant au quotidien pour « ce qui [l]e motive depuis qu'[il est] adulte, à savoir l'ambition d'écrire un jour une œuvre unique » (1:48). Ouvrier des mots sans imagination, il façonne un monde à l'image de l'insignifiance de la répétition des jours. La vie s'immisce dans la littérature, et l'homme ordinaire en est le protagoniste, « jou[ant] sur scène la définition même de la littérature comme monde et du monde comme littérature »⁴⁸. Ainsi, tout le projet tend vers sa conclusion, vers la fin de l'écriture :

Now the time is 7.07, and the novel is finally done. In two hours Linda will come and I will hug her and tell her that I never ever again do such a thing to her and our children. [...] Then, we will take the train back to Malmö, get in the car and drive home to our house, and all the way I will enjoy, really enjoy, the thought that I am no longer an author.⁴⁹

La série s'achève sur un adieu, une rupture totale avec l'écriture ; la désesthétisation sort des limites du texte pour s'appliquer à la vie, le rôle de l'écrivain est à son tour désesthétisé.⁵⁰

⁴⁷ On compare souvent, dans les articles, Knausgård à Proust. Or, à la toute fin de *La recherche du temps perdu*, le narrateur parvient au constat que « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature ». Le narrateur de *Min kamp*, quant à lui, ne parvient pas à faire de la littérature la prothèse de son existence ; pris par les responsabilités du quotidien, il refusera de transmuter les expériences en « art », choisissant de les laisser telles quelles. Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990 [1927], p. 202.

⁴⁸ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹ Karl Ove Knausgård, *Min kamp 6*, extrait traduit par Claus Elholm Andersen, Oslo, Forlaget Oktober, 2011, p. 1115.

⁵⁰ Dans les faits, Knausgård n'a pas cessé d'écrire et alimente encore les discours sur *Min kamp*, faisant de l'œuvre un ensemble inachevé.

1.2.1 Une narration infidèle

Conséquemment, tous les procédés de désesthétisation auxquels Knausgård a recours contribuent à donner l'illusion d'un texte qui utilise le réel comme matériau brut, sans le polir. Cette apparence d'une captation du réel est toutefois remise en question par plusieurs incohérences du texte que l'auteur ne cherche pas à dissimuler et qui, de ce fait, pointent les imperfections du fac-similé. En effet, une contrainte structure l'ensemble de *Min kamp*, à savoir que l'auteur écrit « cinq pages par jour, quoi qu'il arrive » (2:774). Par cette « méthode », Knausgård tente d'éviter l'autocensure ; ainsi, il s'astreint à ne pas se relire et va même jusqu'à écrire cinquante pages en moins de vingt-quatre heures⁵¹. Étant donné son processus d'écriture particulier, *Min kamp* se rapproche d'une pratique diariste où « l'expérience, par son urgence et son foisonnement, se présente à la conscience sous le signe du désordre, de la gratuité, du caprice »⁵². Cette rapidité d'écriture génère des incohérences et des répétitions qui font ressortir l'impossibilité de produire un récit univoque sur une vie. Par exemple, dans *Un homme amoureux*, Knausgård se rappelle d'une conversation qu'il a eue le soir de son arrivée à Stockholm, après que son ami Geir l'eut félicité pour son premier roman, *Ute av verden (Out of the World)* : « Tu dis des choses sur toi inconcevables à dire. Surtout quand tu racontes l'histoire avec la fille de treize ans. Je n'aurais jamais cru que tu oserais. » (2:219) Ce roman auquel il se réfère raconte l'histoire d'Henrik, tout juste sorti de l'école secondaire, qui déménage au nord de la Norvège pour devenir à son tour enseignant. Devant la noirceur interminable de l'hiver, le jeune homme développe deux passions ; l'une pour l'alcool, et l'autre, pour une de ses pupilles. La relation d'Henrik et de son étudiante ira jusqu'à l'acte sexuel. À ce commentaire de Geir, Knausgård réplique

⁵¹ Evan Hugues, « Karl Ove Knausgård Became a Literary Sensation by Exposing His Every Secret », *The New Republic*, 7 avril 2014, [en ligne].

⁵² Georges May, *op. cit.*, p. 152.

que cette relation amoureuse est fictionnelle et que le récit d'*Ute av Verden* est « inventé » (2:219) :

- Qu'est-ce qu'il y a ? On dirait que tu as vu un fantôme ?
- Tu ne parles pas sérieusement ? Je ne t'ai pas raconté ça ?
- Si. Tu me l'as dit. C'est ancré dans ma mémoire.
- Mais ça n'a pas eu lieu !
- Tu as dit que ça s'était passé en tout cas.

J'eus l'impression qu'une main m'étreignait le cœur.

Comment est-ce que j'avais pu dire ça ? Était-il possible de refouler un tel événement jusqu'à l'oubli complet ? Puis de le coucher sur le papier sans penser un instant que ce soit vrai ? (2:220)

D'emblée, la précision de ce dialogue donne au lecteur le sentiment de se trouver devant la transcription exacte d'une discussion, comme si l'auteur avait eu à chaque instant un magnétophone avec lequel il enregistrerait ses journées. La forme dialogique souligne toutefois les traces formelles de la fictionnalisation du vécu. En effet, selon Gilian Lane-Mercier, la narration, les descriptions et, surtout, les dialogues sont les « trois composantes romanesques essentielles »⁵³ puisqu'elles témoignent de la construction d'un récit. Dans le cas de ce dialogue précis, c'est également la vérité de la parole de Knausgård qui est mise en doute. Dans le quatrième volume, il raconte comment, alors qu'il était enseignant dans le Nord de la Norvège, il était tombé amoureux de son étudiante de treize ans. Cette fois-ci, le récit dénié dans *Un homme amoureux* est revendiqué comme étant véridique. Effleurant cette relation avec la jeune fille – qui n'est avouée que vers la fin du récit et sans aboutir à une relation physique –, il parle également de la rédaction de son premier roman, *Ute av Verden*, cette fois sans aucune trace de refoulement et en assumant le substrat référentiel de l'événement :

⁵³ Gilian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, p. 323.

I once wrote a novel that took place there. I wrote it without a second thought. I paid no regard to the relationship between fiction and reality, for a world opened up when I wrote it, it meant everything for me for a while, and it consisted partly of description of real buildings and people, for the school in the book is the school as it was when I worked there, and partly fictional ones, and it was only when the novel had been written and published that I began to wonder how it would be received up there in the north, by those who knew the world I described and who could see what was reality and what wasn't. I used to lie awake at night in fear. (4:515)

Ces deux récits contradictoires exemplifient un rapport équivoque à la vérité. À ce sujet, Claus Elholm Andersen soutient que la disparition du filtre entre le narrateur et sa narration génère un sentiment de confiance chez le lecteur, qui considère ce qu'il lit comme étant « vrai ». Cependant, « this illusion of authenticity is furthered when Karl Ove starts revealing his innermost thoughts, where he claims, "I never say what I actually think", which, of course, leave us with the dilemma of how to trust a narrator who claims that he never says what he thinks.»⁵⁴ Devant ce « narrateur infidèle » [unreliable], le lecteur doit trancher entre le vrai et le faux, prendre des décisions éditoriales. En effet, loin de camoufler la problématique soulevée par son infidélité narrative, Knausgård l'accentue. Il pointe du doigt les craquelures dans le vernis de vérité posé sur sa parole. Ainsi, il écrit qu'il « [a] brûlé tous [s]es journaux et toutes [s]es notes, et [qu'] il ne rest[e] pour ainsi dire aucune trace de celui qu'[il] avai[t] été jusqu'à l'âge de vingt-cinq ans » (1:466), bien que la majeure partie de *Min kamp* se concentre sur les événements qui ont eu lieu avant cet anniversaire.

Plutôt que de voir l'infidélité du narrateur comme une trahison, ainsi que le fait Andersen, il est possible de saisir ces contradictions comme les marqueurs d'une transparence. En effet, la fiction, telle que Knausgård la conçoit, lisse les discours et fait disparaître toute trace de redites, d'erreurs, sous peine d'être étiquetée comme

⁵⁴ Claus Elholm Andersen, « Knausgård/Kierkegaard : The Journey Towards the Ethical in Karl Ove Knausgård's *My Struggle* », *Scandinavica*, vol. 54, n° 2, 2014, p. 47.

« mauvaise » littérature. En acceptant de faire coexister plusieurs récits, Knausgård laisse transparaître la construction de chacun de ces récits. Comme l'affirme Paul Ricoeur : « sur le parcours connu de ma vie, je peux tracer plusieurs itinéraires, tramer plusieurs intrigues, bref raconter plusieurs histoires, dans la mesure où, à chacune, manque le critère de la conclusion ». ⁵⁵ Le récit qui émane d'un regard après-coup sur l'existence repose sur un travail mental qui, suivant une logique de causalité, organise une « histoire ». En proposant plusieurs versions de la même histoire, Knausgård rend visible les variations du discours que l'on tient sur soi-même. Comme il le reconnaît, il « préfère la quantité à la qualité » ⁵⁶, et le volume de *Min kamp* atteste l'épaisseur d'une existence. Il revient donc au lecteur d'accepter ou non les contradictions, d'en être amusé ou irrité, ou les deux. C'est à lui que revient le choix d'interpréter le pacte de lecture proposé par *Min Kamp* et c'est là, pour Yves Baudelle, la prérogative d'un roman autobiographique, car « celui-ci ajoute aux scintillements de la fiction l'intensité du vécu, suscitant un mode de lecture spécifique qui ne consiste pas forcément à prendre le texte pour un pur et simple témoignage » ⁵⁷.

1.3 L'écriture narcissique

Bien qu'instaurant un doute constant entre ce qui appartient au réel et ce qui est fictionnel, *Min kamp* s'appuie majoritairement sur le vécu de son auteur. Pour Georges May, il faut reconnaître que ce qui sous-tend l'écriture de soi, « c'est bien ce

⁵⁵ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 2015 [1990], p. 190.

⁵⁶ Baptiste Liger, « Évidemment, le titre *Mon combat* fait référence à Adolf Hitler! », *L'Express*, 21 novembre 2014, [en ligne].

⁵⁷ Yves Baudelle, *art. cit.*, p. 18-19.

que l'on appelle selon les cas amour-propre, égoïsme, narcissisme ou vanité »⁵⁸. Le narcissisme d'une écriture qui prend son auteur comme sujet serait donc la condition même de l'écriture autobiographique. Il est difficile, en effet, de ne pas voir un excès de conscience de soi dans la démarche d'un homme qui « gagne [s]a vie en consignnant toutes les situations gênantes auxquelles [il a] été exposé » (2:248). Comme l'écrit l'auteur norvégien : « après avoir longtemps cru que je m'intéressais aux autres, je compris que c'était faux et que je ne voyais que moi, où que je me tourne. » (1:512) Or, le narcissisme de l'auteur se double de celui de l'écriture. En effet, le jeu que Knausgård instaure avec son lecteur, à qui il demande de croire en la véracité de ce qu'il raconte, tout en lui pointant les failles et les zones de confusion du projet, s'inscrit dans une tendance de la littérature dite « postmoderne » que Linda Hutcheon qualifie de narcissique⁵⁹. Portant l'attention du lecteur vers « the activity of writing as an event within the novel, as an event of equally great significance to that of the events of the story »⁶⁰, le texte se tourne vers lui-même, se pense et se regarde. L'écriture n'y est plus un geste privé, mais plutôt une activité dévoilée au lecteur qui expose les rouages de la construction du récit. Laisant à nu la charpente du texte, l'auteur laisse paraître les traces explicites du labeur ; il explique ce vers quoi il tend, les difficultés auxquelles il se heurte et la manière dont il faut comprendre ce qu'il accomplit. Ce faisant, l'écriture propose sa propre analyse ; elle pointe du doigt ses systèmes de fiction et ses mécanismes de construction, elle révèle son ancrage au monde, sa filiation collective et institutionnelle. Loin d'être camouflée, l'élaboration de *Min kamp* tient une place majeure dans ce récit qui porte autant sur la vie de Karl Ove Knausgård que sur ce qu'écrire *Min kamp* représente pour lui. Tel qu'on l'a vu avec les récits de genèse, il développe, à partir de sa réticence initiale à la forme

⁵⁸ Georges May, *op.cit.*, p. 60.

⁵⁹ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narratives : The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984 [1980]. Pour sa part, Tiphaine Samoyault parle « d'énonciation consciente » pour décrire le même phénomène dans « La littérature contemporaine n'est pas un oxymore », *Studi di Letteratura Francese*, vol. 23, 1998, p. 159-160.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

autobiographique, un discours justificatif sur sa pratique à partir duquel il propose une redéfinition des formes littéraires. Comme il le soutient : « to me all writing is blind and intuitive, either it works or it doesn't, and the explanation as to how a novel turns out the way it does is always a rationalisation after the event. »⁶¹ Ainsi, le texte révèle ce processus de rationalisation qui modèle une interprétation du projet et qui retrace la spontanéité du geste d'écriture.

Il est en effet difficile de lire *Min kamp* sans adopter l'interprétation proposée par son auteur dans les entrevues, à savoir qu'il s'agit d'un texte sans fiction qui émane d'une écriture « libre ». Toutefois, la réalité de l'œuvre est à l'image de la vie qu'elle dépeint, infiniment plus complexe et contradictoire. Même si les marques de la construction du récit sont laissées visibles et si le texte révoque par endroit son apparence de vérité, le discours métatextuel incite à une lecture de l'œuvre qui se modèle sur le projet initial de l'auteur, sans tenir compte de ses paradoxes, de ses limites et de ses revirements. Il y a donc un décalage entre le discours interprétatif proposé par l'auteur après la publication des six tomes, qui considère sa démarche dans une globalité, et la réalité de la rédaction. Les nombreuses contraintes que Knausgård s'impose – que ce soit d'éliminer les traces de la fiction ou de s'obliger à rédiger cinq pages par jour –, de même que son sentiment d'échec et d'infériorité démentent cette écriture « libre ». En effet, passée l'impulsion initiale, l'espace de liberté trouvé dans la nouveauté de la forme s'amenuise à mesure que l'auteur avance dans sa rédaction. Ce qui, au départ, relevait des possibilités de rupture avec une tradition se transforme en contraintes stylistiques et formelles. Comme toute liberté, elle ne peut perdurer au-delà de sa genèse sans que l'écrivain ne devienne « peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de [s]es propres mots »⁶². Pris dans le déterminisme d'un langage « rassis », ce combat contre la littérature devient habitude,

⁶¹ Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing About Myself », *art. cit.*, [en ligne].

⁶² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 1972 [1953], p. 20.

routine ; le rapport initial de l'auteur à son écriture se désagrège pour devenir un exercice de style.

En ce sens, le travail contre les matériaux littéraires produit à son tour une esthétique. Détruisant certaines règles de l'art littéraire, il suscite d'autres règles qui viennent prendre leur place et qui contraignent l'écriture dans un cadre défini par l'auteur. Ce double postulat de rupture et d'avènement constitue un paradoxe évident : le combat *contre* la littérature œuvre en parallèle *pour* la construction d'une littérature dont Knausgård aurait défini les paramètres. Il écrit : « il faut que la puissance du style et de la thématique se décompose pour que la littérature apparaisse » (1:265), signifiant ainsi que la désesthétisation du texte devient la condition esthétique d'un projet qui, d'abord, veut redéfinir ce qui entre dans l'appellation « littérature ». Pour Philippe Gasparini, l'écriture du moi propose un discours critique sur « le moi, les autres, le monde », mais surtout sur elle-même, « ou plus exactement, sur sa capacité à communiquer une expérience personnelle »⁶³. C'est en effet en interrogeant ses propres conditions d'existence que l'écriture (auto)biographique parvient à proposer un discours sur le rôle de la littérature en contexte contemporain. L'illusion autobiographique, c'est-à-dire la croyance qu'il est possible d'écrire les choses telles qu'elles se sont réellement déroulées et sans aucune trace de fiction, est aujourd'hui perçue comme une utopie puisque « tout est reconstruction *a posteriori*, donc fiction »⁶⁴. Dans *Min kamp*, Knausgård joue avec cette illusion autobiographique : il enlève d'un côté toute « apparence » de fiction, en proposant une écriture qui reproduit la banalité de l'existence et, de l'autre, il met en scène ce quotidien en ayant recours à des dialogues et des descriptions. Entre autobiographie et roman, cette « fiction sans fiction » pose un regard critique sur les genres littéraires en abolissant

⁶³ Philippe Gasparini, *art. cit.*, p. 12.

⁶⁴ Dominique Viart, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 1999, p. 132.

la frontière qui les sépare. Par la désesthétisation de l'écriture, Knausgård révoque avec force l'autonomie de la littérature en exposant « l'inséparabilité du texte et du contexte »⁶⁵, de la forme et du contenu. L'esthétique de la désesthétisation est au cœur des débats qui concernent *Min kamp* et sera convoquée à plusieurs reprises tout au long de ce mémoire puisque le projet de Knausgård part d'elle, d'une volonté d'écrire en deçà de la littérature et de l'impossibilité d'y parvenir.

⁶⁵ Patricia Bissa Enama et Nathalie Fontane Wacker (dir.), *Le secret de famille dans le roman contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2016, p. 141.

CHAPITRE II

S'ÉCRIRE PAR LE DÉTOUR DE L'AUTRE

Nous lisions, allongés côte à côte dans le lit. Nous lisions tous deux le cycle romanesque de Karl Ove Knausgård. Nous l'avions commencé en même temps, nous le lisions en parallèle ; parfois, elle posait son livre et se tournait vers moi ; tu as lu ça ? me demandait-elle ? Comment peut-il avoir le courage, c'est incroyable, il doit être fou disait-elle.

Puis, nous continuions notre lecture.

Jusqu'au moment où je posais mon livre et me tournais vers elle ; tu as lu ça ? lui demandais-je. Comment peut-il avoir le courage, c'est incroyable, il s'autodétruit, disais-je.

Tomas Espedal, *Contre la nature* (2015 [2011])

Dans la préface de *L'âge d'homme*¹, Michel Leiris compare sa démarche autobiographique à l'art de la tauromachie ; l'écriture de soi constituerait une mise en danger qui, sans commune mesure au jeu avec la mort auquel participe le matador, est, sur le plan symbolique, une prise de risques moraux. Révéler ce qui appartient au domaine privé n'est pas sans effets sur la vie sociale de l'auteur² ; celui que Leiris nomme le « faiseur de confessions » s'engage entièrement dans l'écriture et, de ce fait, peut perdre à ce jeu son statut social. Le pari que prenait Leiris était celui de « ne

¹ Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie » (1945) dans *L'âge d'homme* (1939), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

² Ce qui rejoint, bien entendu, la maxime bien connue du féminisme, à savoir que le privé est politique, et que la révélation de ce qui se passe dans la sphère privée dérange.

parler que de ce qu'[il] connai[t] par expérience et qui [l]e touch[e] du plus près, pour que fût assurée à chacune de [s]es phrases une densité particulière, une plénitude émouvante, en d'autres termes : la qualité propre à ce qu'on dit "authentique" »³. Si la forme et le contexte contemporain de la littérature autobiographique ont changé depuis l'écriture de *L'âge d'homme*⁴, le pari que prend Knausgård est également celui de l'authenticité. L'auteur soutient que le passage par les expériences intimes permet d'atteindre une vérité à laquelle la fiction, en mettant en scène des personnages et en leur prêtant des pensées et des actions inventées, ne peut parvenir. Cependant, en s'exposant au regard d'autrui, le sujet de l'écriture compromet une partie de lui-même et se met en danger. Écrire à partir du « vrai » serait, en ce sens, « plus risqué peut-être que la pure invention »⁵ puisque la distance entre l'auteur et son œuvre permise par la fiction s'amoindrit.

Comme l'affirme Toril Moi, « Knausgård writes at once to create something authentic and to become authentic himself »⁶. En refusant la fiction, l'auteur tente de créer une œuvre qui soit égale à la vie, un texte qui soit authentique dans sa représentation de l'existence. Parallèlement, par le geste autobiographique, il cherche à devenir lui-même authentique, à tracer « a realistic depiction of a man, forty, from Norway »⁷. C'est donc par le dévoilement de ce qu'il connaît, pense et expérimente que se joue, dans *Min kamp*, la volonté d'authenticité littéraire de Knausgård. Il soutient : « I want to write how I really think things are, instead of how I think you

³ Michel Leiris, *op.cit.*, p.17.

⁴ Il convient de se rappeler que le projet d'écriture de Leiris est intimement lié à une application de la psychanalyse à une pratique de création, de même qu'à une recherche esthétique particulièrement développée.

⁵ Robert Dion et Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 31.

⁶ Toril Moi, « Shame and Openness », *Salmagundi*, n° 177, hiver 2013, p. 207.

⁷ Jesse Baron, « Completely Without Dignity : An Interview with Karl Ove Knausgård », *The Paris Review*, 26 décembre 2013, [en ligne].

should think I think things are. »⁸ S'il cherche à sortir des conventions littéraires par le biais de la désesthétisation formelle, Knausgård fomenté aussi le projet de s'extirper des normes qui régissent les discours et les gestes, ces « formes pour parler, pour nous interpeller, pour faire un cours, pour servir, pour manger, pour boire, pour marcher, pour s'asseoir et même pour le sexe ». (2:639) La recherche d'authenticité sera interrogée dans ce deuxième chapitre, dans son rapport à la mise en danger évoquée par Leiris. À travers le dévoilement méthodique de soi se profile effectivement un autre combat, celui d'une écriture qui lutte contre elle-même, d'un auteur qui se force à écrire et à publier un texte qu'il déteste et dont il a honte. C'est d'abord en considérant *Min kamp* comme un récit de filiations – biologique et artistique – que je montrerai en quoi la série s'inscrit à la fois dans une tradition de la représentation de soi et dans une tendance de la littérature contemporaine à interroger l'autre pour tenter de se comprendre d'abord en tant qu'individu puis en tant qu'auteur.

2.1 Le récit de filiation

Selon Dominique Viart, la littérature contemporaine – qui ne se limite d'ailleurs pas à la fiction – est ordonnée par un principe de quête des origines. S'appuyant sur les constats de Jean-François Lyotard, il soutient que la perte de repères et de symboles causée par l'échec des grandes idéologies politiques, historiques et scientifiques du XX^e siècle a modifié un rapport au langage et au savoir. La vérité et la transparence ne sont désormais plus des caractéristiques discursives ; les discours et récits ont perdu leur crédibilité, ils ne peuvent prétendre à une vérité puisque la légitimité même de cette notion de vérité se trouve discréditée. Les modèles de pensée ont failli et « il n'y a rien à quoi s'opposer pour se poser, rien à quoi

⁸ *Idem.*

s'identifier ni rien à détruire »⁹. L'égaré du sujet individuel le conduit à s'interroger avec insistance sur son héritage pour « reconstruire l'Histoire dont il est issu, afin sans doute de mieux comprendre sa propre situation »¹⁰. Les figures parentales, parce qu'elles représentent la transmission et l'inscription dans une Histoire, forment le nœud d'un rapport conflictuel entre les générations. Elles incarnent le paradigme d'un passé qui prédétermine l'existence du sujet. Le récit de filiation s'articule donc comme une prospection de ce qui est « en souffrance »¹¹ ; par l'écriture, les auteurs scrutent les trous du récit parental pour tenter d'en combler les failles et de colmater les douleurs qui leur ont été léguées. Les écrivains réagiraient donc à un « défaut de transmission »¹², c'est-à-dire au sentiment d'être marqués par les manquements des pères et des mères, par leur silence, leurs mensonges et leurs secrets. Enquêtant sur leur origine, ils et elles tentent de se connaître « par le détour d'autrui »¹³ et interrogent autant leur antériorité familiale que l'écriture elle-même.

Min kamp n'échappe pas à cette tendance contemporaine de la littérature, tendance que Viart considère moins comme un courant artistique que comme un des effets secondaires d'une société où le père n'est plus « [le] garant d'un système de pensée »¹⁴. L'autobiographie devient dans ce contexte, « au-delà de l'impossible récit de soi, le récit nécessaire de l'autre avant soi »¹⁵. Knausgård écrit pour sa part qu'une « vie est facile à comprendre et les facteurs qui la déterminent sont peu nombreux. Dans la [s]ienne, il y en a [eu] deux, [s]on père et le fait d'être de nulle part. » (2:734)

⁹ Dominique Viart, « Filiations littéraires » dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 1999, p. 120.

¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹¹ François Vigouroux, *Le secret de famille*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1993, p. 4.

¹² Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 97.

¹³ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *art. cit.*, p. 123.

¹⁴ *Ibid.*, p. 121.

¹⁵ *Ibid.*, p. 124.

Le père et le déracinement géographique sont posés en tant qu'éléments fondateurs de la vie de l'auteur ; ils seront de ce fait explorés par l'écriture afin d'en comprendre les déterminations. C'est sous la forme d'un questionnement filial, d'abord familial puis artistique, que se traduit cette exploration. *Min kamp* est motivé par la volonté de l'auteur d'écrire sur son père : « j'avais essayé pendant plusieurs années d'écrire sur mon père mais sans y parvenir, sans doute le sujet m'était-il trop proche et je peinais à lui imposer une forme, ce fondement même de la littérature » (1:265). En même temps, l'ensemble de la série se déploie comme une réflexion sur l'écriture et sur les difficultés qu'elle implique. Interrogeant sa pratique et s'observant avec une certaine perplexité en train de rédiger une œuvre qui rompt avec ce qu'il avait produit jusqu'à ce jour, Knausgård introduit dans son texte des réflexions sur les œuvres qui ont façonné sa vision de la littérature et de l'art, cherchant dans le travail des autres la manière dont ont été traités des questionnements thématiques et esthétiques similaires aux siens.

2.1.1 La filiation paternelle

Le père, en tant qu'élément structurel de la formation identitaire, est au cœur de cette investigation personnelle que constitue l'écriture de *Min kamp*. Il est la « plus proche »¹⁶ parmi les figures de l'altérité, l'autre qui l'a mis au monde et qui détient, de ce fait, une partie de l'histoire de l'auteur. De façon assez surprenante, *Min kamp* ne raconte pas l'histoire du père ; ce sont plutôt les rapports entre le père et le fils qui sont mis en scène, à travers la perception de ce dernier. Le récit concernant le père est en effet marqué par plusieurs ellipses qui laissent irrésolue l'énigme du parcours de cet homme. Jamais mis en scène seul, sa présence dans le récit transite par cette

¹⁶ *Idem.*

« structure du monde » qu'est le « je »¹⁷. Plutôt que de se construire à travers une narration, la figure du père se construit par accumulation de souvenirs, impliquant ainsi une réflexion sur la mémoire. Comme l'affirme Knausgård au début du troisième tome : « Memory is not a reliable quantity in life. And it isn't for the simple reason that memory doesn't prioritise the truth. It is never the demand for truth that determines whether memory recalls an action accurately or not. It is self-interest which does. » (3:10) Conscient du biais mémoriel qui accompagne toute remémoration, le geste autobiographique de Knausgård ne cède pas au mythe d'une vérité objective sur soi, mais se présente plutôt en tant que théâtre d'investigation et de questionnements épistémologiques, utilisant l'autre comme une surface sur laquelle projeter ses incompréhensions. La narration que Knausgård trame à partir de son passé ne se base que sur une infime partie de ce qui compose sa « mémoire canonique » [canonised memories] (3:11). Comme le soutient Michel de Certeau, la mémoire est « régulée par le jeu multiple de l'altération, non seulement parce qu'elle ne se constitue que d'être marquée des rencontres externes et de collectionner ces blasons successifs et tatouages de l'autre, mais aussi parce que ces écritures invisibles ne sont "rappelées" au jour que par de nouvelles circonstances. »¹⁸ Cette part d'indétermination de la mémoire est évoquée par Knausgård, par le miroir que lui offre l'enfance de sa fille :

[...] la voir grandir change aussi l'image que j'ai de ma propre enfance, mais moins en ce qui concerne la qualité que la quantité, le temps même que l'on passe avec ses enfants qui est considérable. Tant d'heures, tant de jours, tant de situations, tant de vécu. De ma propre enfance, je ne me souviens que d'une poignée d'épisodes que j'ai toujours estimés marquants et significatifs mais, je le comprends maintenant, ils n'étaient que des gouttes d'eau dans un océan d'événements et cela leur ôte toute importance, car comment

¹⁷ Michel Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1946, p. 29.

¹⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980], p. 132.

puis-je savoir si ce sont les faits dont je me souviens qui ont été décisifs ou bien les autres, dont je ne sais plus rien ? (2:27)

Convoquant une mémoire forcément partielle, il s'intéresse moins à la justesse des souvenirs qu'à ce qui s'en dégage et à leur cohérence avec le portrait global qu'il trace de lui-même et de ses relations. Reconnaisant l'inévitable part de fictionnalisation d'une entreprise basée sur un principe de souvenance, il tentera de retrouver des instants de la vie du jeune homme qu'il a été afin de cerner ce qui persiste sur le plan identitaire et, dans une certaine mesure, de construire l'explication d'un devenir. Comme le soutient David Shields dans son manifeste pour un règne de la réalité en littérature : « Nonfiction writers imagine. Fiction writers invent. These are fundamentally different acts, performed to different ends. [...] Fiction gives us a rhetorical question : What if this happened ? (The best) nonfiction gives us a statement, something more complex : This may have happened. »¹⁹ L'ensemble du projet d'écriture repose sur cette potentialité du passé et sur la logique d'une cohérence avec une définition du soi, tout en reconnaissant le caractère factice et construit de toute entreprise autobiographique. En soulignant les failles de sa mémoire, l'auteur norvégien soutient que la fidélité aux faits importe moins que la recréation d'une manière d'être et de penser par la multiplication des détails. L'authenticité loge ainsi dans l'homogénéité du portrait que Knausgård trace de ses relations avec les autres, et non pas dans l'exactitude des souvenirs. En ce sens, on peut considérer *Min kamp* comme une expérience d'écriture qui puise à même le sujet, sa famille et son histoire, plutôt qu'en tant que « témoignage ou document que l'auteur livrerait sur lui-même dans la transparence naïve d'une écriture de la notation ou du souvenir »²⁰.

¹⁹ David Shields, *Reality Hunger : A Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf, 2010, p. 60.

²⁰ Benoit, Denis. « Politiques de l'autobiographie chez Sartre », *Les Temps modernes*, vol. 7, n° 641, 2006, p. 150.

À partir de ces épisodes du passé, Knausgård tente de répondre aux questions suivantes : « comment en suis-je arrivé là ? Pourquoi cela s'est-il passé *ainsi* ? » (1:43) La filiation est donc examinée dans le but de ressaisir *a posteriori* quelque chose qui fuit du présent, de trouver dans l'histoire des gènes ce qui détermine un rapport actuel au monde. Si l'exploration des relations entre le père et le fils continue dans les tomes subséquents, notamment dans le troisième volume *Boyhood Island* qui relate l'enfance de l'auteur, c'est toutefois dans *La mort d'un père* que se met en place le questionnement filial. Dans ce premier tome, Knausgård interroge la « chute de son père », « how he somehow changed from being a father, a perfectly ordinary teacher, a local politician, to a divorced, dead alcoholic »²¹. Le récit est divisé en deux parties ; la première s'intéresse à des souvenirs de la jeunesse de Knausgård jusqu'à une soirée de ses seize ans et la seconde relate « l'horrible séjour dans la maison de Kristiansand » (2:776-777) lors duquel Knausgård et son frère Yngve sont confrontés à la vie qu'a menée leur père durant ses dernières années d'existence. À propos de son père, Knausgård écrit que ce dernier « n'avait eu que ce qu'il méritait, c'était bien qu'il soit mort, et tout ce qui en [lui] disait le contraire mentait. Ça valait autant pour celui qu'il avait été pendant [s]on enfance que pour celui qu'il était devenu après avoir rompu et choisi, à mi-parcours, une nouvelle vie. » (1:321-322) Cette affirmation qui pose la haine et le mépris du père comme une constante est cependant démentie par la complexité de la figure du père qui est donnée à lire, mais également par les réactions de Knausgård qui, après l'annonce de la mort de son père, ne peut contenir ses larmes ni dans l'avion qui le mène de Bergen à Kristiansand, ni devant le propriétaire du salon funéraire, ni devant le corps de son père. Si les moments de sa propre vie lui semblent incompatibles, voire n'être reliés que par un nom qui englobe des identités et des perceptions de soi totalement différentes²², de même la figure du

²¹ Jon Henley, « Karl Ove Knausgård : "I have given away my soul" », *The Guardian*, 9 mars 2012, [en ligne].

²² « Is this creature the same person as the one sitting here in Malmö writing ? And will the forty-year-old creature who is sitting in Malmö writing on this overcast September day in a room filled with

père et les relations que Knausgård entretient avec elle sont mouvantes et multiples. Dans *La mort d'un père*, trois figures sont interrogées par l'auteur : celle du père puissant de l'enfance, celle de sa transformation et celle du père absent.

Min kamp s'ouvre sur le jeune Karl Ove qui, apercevant un visage dans la mer lors d'un reportage télévisé, court vers son père qui travaille dans le jardin pour témoigner de cette apparition. Vue par l'enfant et commentée par l'adulte, cette première figure du père est d'abord l'incarnation de la loi ; autoritaire, il est craint par ses enfants qui « arrê[ent] complètement de parler, raidés comme la justice » (1:27) lorsqu'il lui arrive d'entrer dans la cuisine où ils prennent leur repas. Knausgård écrit : « l'image que j'ai de mon père ce soir de 1976 est double : d'un côté je le vois comme je le voyais alors, avec mes yeux de huit ans, imprévisible et terrifiant, d'un autre côté je le vois comme quelqu'un de mon âge dont la vie subissait les rafales du temps qui passe, entraînant avec lui des pans de sens. » (1:20) Ce double regard posé sur le père – celui de l'enfant et celui de l'auteur au moment de l'écriture – témoigne de l'impossibilité de faire abstraction d'une histoire globale. La relation du père et du fils est en effet remémorée à partir d'une position de savoir ; l'image du père tout puissant que Knausgård garde de son enfance est ternie par celle du père alcoolique, « devenu gros, bouffi et ventru » et qui, « habillé sans soin, les cheveux et la barbe hirsutes, [...] ressemblait à un sauvage cherchant désespérément à boire » (1:323). Ce double temps de la narration, inévitable à toute écriture qui se penche rétroactivement sur le passé, impose un réaménagement des événements selon une narration qui prend en considération l'état présent. Chaque souvenir « compose une unité en ce sens, mais

the drone of the traffic outside and the autumn wind howling through the old-fashioned ventilation system be the same as the grey hunched geriatric who in forty years from now might be sitting dribbling in an old people's home somewhere in the Swedish woods ? Not to mention the corpse that at some point will be laid out on a bench in a morgue ? Still known as Karl Ove. » (3:6)

[...] n'existe jamais isolément, sinon par abstraction »²³ ; ainsi, il ne prend sa signification qu'en rapport à d'autres expériences qui l'éclairent de manière rétroactive²⁴. Lorsqu'il met en scène le père de son enfance, Knausgård tente de déceler la faille, sachant qu'elle est quelque part en lui, contenue dans la dureté qui le caractérise ou, encore, dans l'isolement et le quotidien de ses jours. Il cherche ce qui, dans la droiture de cet homme sévère, annonce la faiblesse à venir. En même temps, il tente de recréer une manière d'être et d'agir propre à l'âge qu'il avait à cette époque, c'est-à-dire une certaine ignorance et un égocentrisme de la jeunesse. Comme il l'écrit à propos de la tendance de son père à éviter les lieux publics : « quand j'étais avec lui, à l'époque, je ne le remarquai pas » (1:332), ou encore, à propos d'une sortie de ski qu'ils avaient fait ensemble où son père, incapable de skier, lui avait fait honte : « à l'époque, je n'avais pas la moindre conscience qu'il avait acheté tout cet équipement et nous avait conduits à l'autre bout de Tromøya pour se rapprocher de moi » (1:335). Ainsi, c'est la conception partielle et limitée de l'adolescent qui est volontairement mise en scène comme lorsque, à l'annonce du divorce de ses parents par sa mère qui arrive à l'appartement avec « un énorme bleu autour de l'œil » (1:229), il lui déclare être amoureux pour la première fois et n'avoir « jamais été aussi content. Jamais. » (1:231)

À la fin de la première partie de *La mort d'un père* et dans toute la seconde, l'auteur sort de cette position d'ignorance en même temps que la figure monolithique du père décrite jusque-là se désagrège. Le père prend la décision de changer de vie : il quitte sa femme, renoue avec une partie de sa famille et, surtout, il commence à boire.

²³ David Lapoujade, *Fictions du pragmatisme. William et Henry James*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 23.

²⁴ Le temps de l'écriture n'est pas toujours perceptible ; de nombreuses scènes sont écrites uniquement à partir du point de vue de l'enfant. Dans l'ouverture, l'auteur prend toutefois place aux côtés de l'enfant, montrant que tout converge vers celui qui écrit, que tous les souvenirs sont filtrés par un sujet qui possède une connaissance future des événements. Ainsi, même si ce sujet semble en apparence absent, en mettant l'accent sur sa présence au début du récit, l'auteur clame qu'il n'en est rien.

Or, comme l'écrit Knausgård, « [s]on père n'avait jamais bu » (1:246). Ayant changé de manière de se vêtir, délaissant ses « vêtements simples, corrects, assez conventionnels » (1:240) pour porter « des camisoles folkloriques brodées, des chemises à ruches [...] et des chaussures en cuir informes bonnes pour un Sami » (1:240), le fils voit en ce changement « une énorme contradiction [...] entre celui qu'il était, et que [Knausgård] savai[t] pertinemment qu'il était, et celui qu'il voulait paraître. » (1:243) En observant la transformation de son père, il écrit que « c'était comme si toutes les connaissances qu'[il] avai[t] acquises sur [le père] depuis l'enfance, et qui [lui] avaient permis d'être prêt à toutes les éventualités, n'étaient plus valables » (1:247). Ces réflexions accompagnent le souvenir d'une « soirée que [son père] avait organisée pour ses amis et collègues l'été de [s]es seize ans » (2:774). Cette scène vers laquelle « tout converg[e] », où « la fête n'avai[t] fait qu'un avec [s]on bonheur et les larmes de [son père] » (2:774-775), cristallise l'ultime conjonction du parcours du père et du fils. Tous deux sont en train de changer leur perspective sur l'existence et parviennent, pour cette soirée, à mettre de côté leur rancœur et à envisager un futur commun. Par les larmes versées par le père, par cette sensibilité qui n'avait jamais été perçue par son fils, c'est tout un système de domination de l'homme sur l'enfant qui est mis à mal. Pourtant, cette réconciliation est de courte durée et l'impersonnalité de leurs rapports ressurgira dès le lendemain. Par la suite, le père déménagera, aura un nouvel enfant avec sa compagne, puis divorcera une seconde fois. Désormais, « qu'il reste à jeun pour venir [le] chercher en voiture était impensable » (1:323). Commence alors la méthodique chute du père vers la mort que ses fils contemplent à distance. Entrant dans une époque de « déshérence »²⁵, Knausgård se retrouve sans code pour appréhender le monde, sans image de l'autre pour se comprendre par ricochet, mais, surtout, sans possibilité de comprendre le glissement qui a emporté la vie du père.

²⁵ L'expression est proposée par Dominique Viart dans « Le silence des pères », *art. cit.*, p. 112.

En effet, lorsque Knausgård et son frère retournent à Kristiansand après l'annonce du décès de leur père, ils se retrouvent devant la réalité de son mode de vie. Enfermé avec sa mère dans la maison familiale, le père a « très méthodiquement mis fin à ses jours en buvant » (1:505). À partir des traces laissées par le père auxquelles se superposent une couche épaisse de saleté et une odeur horrible de pourriture, ils recomposent ce qu'avait été son existence de la même manière qu'une équipe de criminologues rembobinent la narration du crime à partir des indices matériels et physiques. Cependant, bien qu'il soit possible de parvenir à une certaine compréhension des événements, de produire une narration partielle, les pensées de l'autre demeurent inaccessibles, énigmatiques. Knausgård ne pourra jamais savoir de quoi était composée l'intériorité de son père, il ne pourra jamais comprendre « quelle force avait [...] le nihilisme pour aspirer à lui de cette façon toutes les pensées » (2:467). C'est ce que l'auteur précise en décrivant une photographie :

Yes, of course, that was my father, my very own dad. But who he was to himself at this moment, or at any other, nobody knows. And so it is with all these photos, even the ones of me. They are voids ; the only meaning that can be derived from them is what which time has added. Nonetheless, these photos are a part of me and my most intimate history, as others' photos are part of theirs. Meaningful, meaningless, meaningful, meaningless, this is the wave that washes through our lives and creates its inherent tension. (3:9)

L'image photographique, de même que la figure recréée par l'écriture, est limitée et produit nécessairement une fiction de l'autre. Knausgård, se heurtant à la limite de sa propre connaissance des choses, ne peut que mettre en scène un père muet, au sourire figé comme sur les photos de sa jeunesse.

Si Knausgård est confronté au silence du père, la figure qu'il met en scène lui permet toutefois de projeter ses propres angoisses, insatisfactions et questionnements sur cet homme qui, alors qu'il avait le même âge que lui et une situation similaire d'homme éduqué, marié et père de famille, a choisi de tout abandonner. Comme il le

raconte, le prêtre qui avait enterré son père avait dit « qu'il fallait ancrer son regard, s'ancrer dans le monde, sous-entendant que [s]on père ne l'avait pas fait, et c'était tout à fait exact. » (2:467) Cependant, Knausgård ajoute qu'il « s'écoula de nombreuses années avant qu'[il] comprenne qu'il y avait aussi beaucoup de bonnes raisons de lâcher prise complètement, de ne s'ancrer nulle part, de se laisser tomber indéfiniment jusqu'à s'écraser en bout de course. » (2:467) En ce sens, il semble que Knausgård questionne moins les choix de son père que la potentialité de sa propre existence à en suivre les traces. Tout au long du premier tome, Knausgård fait ressortir les parallèles entre sa vie et celle de son père. Il y a d'abord ce « besoin grandissant de solitude » (1:282) qu'il a « en commun avec [lui] » (1:282), solitude sans laquelle il ressent « une frustration qui peut se transformer en panique ou en agressivité » (1:47). Il amalgame également sa désillusion à celle qu'aurait pu ressentir le père : « c'est avec la quarantaine que la vie qu'on a toujours vécue jusque-là devient pour la première fois la vie elle-même, et cette concomitance exclut tout rêve, abolit toute idée que la vraie vie, ce à quoi on est destiné et les grandes choses qu'on va faire, est ailleurs. » (2:506) De même, cette récurrente envie de tout quitter, « cette pensée qui [l]e ronge de l'intérieur : il faut qu'[il] [s]e sauve » (1:48) pour pouvoir enfin écrire – et ne rien faire d'autre –, n'est pas sans évoquer la fuite du père dans l'alcool. Comme le montre avec justesse Claus Elholm Andersen, le vocabulaire que Knausgård utilise pour parler de ses expériences éthyliques et de celles de son père est analogue, à tel point que leurs expériences semblent interchangeables²⁶. Andersen soutient que « Karl Ove projects his own feelings towards alcohol on to his father, suggesting that he believes that his father finds the same liberation in alcohol

²⁶ Andersen donne deux exemples pour illustrer son propos. Le premier rapporte le plaisir de l'ivresse pour Knausgård : « And there was little that beat starting the day with a beer and walking around drunk in the morning. What a life. Going here, there, and everywhere, having a drink, sleeping whenever an opportunity offered itself, eating something maybe and then just carrying on. It was fantastic. I loved being drunk. I came closer to the person I really was and dared to do what I really wanted to do. » (4:356), tandis que le second décrit les journées du père : « c'était même devenu leur activité principale à lui et à Unni pendant tout l'été : ils s'installaient au soleil et buvaient, passant de longues et agréables journées sous l'emprise de l'alcool. » (1:322)

as he does. »²⁷ Les ressemblances du père et du fils sont exacerbées par ce procédé et, bien que Knausgård ne puisse qu'émettre des suppositions sur le rapport de son père à l'alcool, en faisant coïncider leurs images, il pointe la faille transmise d'une génération à l'autre.

Néanmoins, c'est également par ce rapport à l'alcool que Knausgård se libère du poids de la transmission. Il affirme, au début de *La mort d'un père*, « ne retir[er] aucun bénéfice du contact avec les autres » (1:38) puisqu'il ne « di[t] jamais ce qu'[il] pense vraiment, ni ne dévoile [s]es convictions [...] sauf quand [il] boi[t] : dans ces moments-là [il va] trop loin dans l'autre sens » (1:38). Or, c'est pourquoi il a cessé de boire et c'est également pourquoi il a commencé à écrire *Min kamp*, pour tenter d'atteindre par l'art cette authenticité permise par l'ivresse. Tandis que le père a choisi de se détruire par un alcoolisme féroce, le fils prend le parti de la création, se consacrant à l'écriture pour « consumer [s]es aspirations » (1:53), s'éloignant d'un pas décidé du précipice béant et de l'attraction de la chute.

2.1.2 Les filiations artistiques

La question de l'écriture, son rôle dans la vie de l'auteur de même que la manière dont il la conceptualise, est au cœur de *Min kamp*. L'angoisse de ne pas parvenir à écrire, de faire partie de la trop longue liste des écrivains à un seul livre est palpable dans le second tome, qui expose comment l'écriture de *La mort d'un père* procède d'un rapport conflictuel à la fiction, mais joue également un rôle quasi thérapeutique dans la vie de l'auteur. Frustré par la quotidienneté de sa vie et par son incapacité à écrire, Knausgård conçoit l'écriture de *Min kamp* comme un moyen d'expulser sur la

²⁷ Claus Elholm Andersen, « Knausgård/Kierkegaard : The Journey Towards the Ethical in Karl Ove Knausgård's *My Struggle* », *Scandinavica*, vol. 54, n° 2, 2014, p. 49.

page une sensation d'inadéquation au monde. Perçu comme une libération des codes de la fiction et du style littéraire, le projet d'écriture se veut également, par le passage à l'autobiographie, un espace de réconciliation entre l'intérieur et l'extérieur où l'auteur écrit ce qu'il pense vraiment des gens et des situations. Cette écriture spontanée, portée par la rapidité de la rédaction, s'accompagne constamment d'une réflexion sur son projet autobiographique, ses qualités stylistiques, son contenu, ses influences. À nouveau, c'est en questionnant l'autre que le texte interprète ses conditions d'existence. Se tournant vers les modèles littéraires et artistiques qui l'ont influencé à une certaine époque, Knausgård superpose à la filiation biologique (subie) un héritage artistique (choisi). Cette filiation se construit par agglomération et amalgame ; posant les jalons de ses influences, l'auteur inscrit sa démarche dans un certain territoire culturel, court-circuitant ce déterminisme « d'être de nulle part » (2:734) pour appartenir à une histoire littéraire géographiquement et temporellement située.

Comme le soutient Dominique Viart, les œuvres contemporaines ne renient pas l'héritage artistique ; au contraire, loin de « vouloir en faire “table rase” comme le prétendaient les avant-gardes, ou de ne le citer que travesti, dans des pratiques de collage ou de subversion »²⁸, elles entrent en dialogue avec l'histoire culturelle, elles « écri[vent] avec »²⁹, cherchant « dans l'écriture de l'autre les traces et les traitements de [leurs] propres interrogations »³⁰. Ainsi, Knausgård expose les déclinaisons de sa bibliothèque personnelle et se place sous la tutelle d'œuvres qu'il ne tente pas de calquer, prenant plutôt le parti d'explicitier ce qui le touche et ce qui l'inspire :

My book is very much about what experiences *are* and what they're *good for*, but it isn't one of those experiences in itself. It's a secondary thing. It's a secondary book. A book *about* experiences

²⁸ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *art. cit.*, p. 128.

²⁹ *Ibid.*, p. 128-131.

³⁰ *Ibid.*, p. 131.

that doesn't produce those experiences, if you understand the difference. That's why I'm writing about Celan instead of trying to write like Celan. It really is second best.³¹

Au lieu d'imiter les écrivains qu'il admire, Knausgård évoque les expériences qu'il retire du contact avec ces « grandes » œuvres littéraires et picturales qui l'ont marqué. Il mentionne sa préférence pour celles qui ont été « créées avant le XX^e siècle, dans ce paradigme artistique où la référence à la réalité visuelle ne fut jamais complètement abandonnée » (1:300) Puisant dans une histoire de l'écriture et de la peinture qui rejoint ses propres convictions esthétiques, l'auteur norvégien fait état de sa formation culturelle et intellectuelle. Il se présente comme un lecteur et un amateur d'art, comme une personne qui côtoie les œuvres et qui s'en trouve grandi.

Ce dialogue avec les œuvres joue un rôle important dans la construction de *Min kamp* ; en mettant à plat ses influences, le texte dégage une explication de sa propre existence. Ainsi, le rapport à la peinture est très important dans l'ensemble de la série et, comme l'affirme Knausgård, il « préf[ère] être plus proche de la réalité physique et concrète, et chez [lui] la vision vient toujours en premier, même en lisant ou en écrivant, c'est ce qu'il y a derrière les lettres qui [l']intéresse » (2:570). La peinture, en parvenant à représenter l'immense part de non-vivant qui fait partie du monde, de même qu'en produisant des images qui se situent toujours dans un présent, est un art que Knausgård admire, pour lequel il aurait aimé « avoir [du] talent » (2:570) et dont il tente de transposer les principes dans son écriture. Il évoque longuement un *Autoportrait* peint par Rembrandt à la fin de sa vie, conservé à la National Gallery de Londres :

Il est difficile d'approcher l'âme de quelqu'un de plus près. Car tout ce qui touche à la personne de Rembrandt, ses habitudes, ses odeurs et ses bruits corporels, sa voix et ses mots, ses pensées et ses convictions, ses façons d'être, ses tares et ses défauts physiques,

³¹ Jesse Baron, *art. cit.*, [en ligne].

tout ce qui fait une personne aux yeux des autres a disparu. [...] Ce que Rembrandt a représenté, c'est l'être-en-soi : celui qu'il retrouvait tous les matins au réveil et qui lui venait aussitôt à l'esprit sans être les pensées elles-mêmes, ce qu'il ressentait sans être les sentiments eux-mêmes et qu'il abandonnait le soir en s'endormant, et à la fin de sa vie, une fois pour toutes. (1:40)

Rembrandt est présenté comme celui qui a su exposer ce qui fait permanence dans le temps. Se demandant : « que rest[e-t-il] de l'homme de vingt ans qu'[il] avai[t] été ? », Knausgård répond « peu de chose », sauf ce « sentiment d'être [lui] », « celui qu'[il] retrouvai[t] chaque matin en [s]e levant et qu'[il] quitta[t] chaque soir en [s]'endormant. » (2:733) Par la similitude de ces passages, Knausgård déploie un réseau de signifiants qui relie sa démarche à ce qu'il perçoit dans l'*Autoportrait* de Rembrandt. Il situe son projet en tant qu'autoportrait, c'est-à-dire comme la recherche de « ce qui, dans un être, reste insensible au temps » (1:40). Le dialogue qu'il entretient avec ce tableau lui permet non seulement de rattacher son projet à une histoire de la représentation de soi, mais aussi de faire résonner sa recherche d'authenticité avec celle à laquelle est parvenu le peintre. En ce sens, il apparaît que les œuvres évoquées et analysées par Knausgård lui permettent de tracer des lignes de convergence entre la manière dont il les interprète et les visées de son projet d'écriture.

Cette écriture, narcissique³² en ce qu'elle s'observe elle-même, se juge et se définit dans le reflet des œuvres consacrées, réitère le choix de la désesthétisation. Tout comme les récits expliquant la genèse de *Min kamp*, ces références permettent à Knausgård de souligner sa capacité à bien écrire et réaffirme l'intentionnalité qui se trouve derrière le refus de l'ornementation littéraire. Ce faisant, c'est également au lecteur qu'il adresse ces références, l'exhortant à sauter par-dessus l'apparente banalité de sa prose pour la comprendre en tant que choix esthétique qui découle d'un

³² Linda Hutcheon, *Narcissistic Narratives : The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984 [1980].

dialogue avec une tradition. Par exemple, l'auteur décrit un tableau de Constable qui le « rempli[t] d'aspirations » (1:278) :

[E]n examinant la peinture qui m'avait fait la plus forte impression, une esquisse à l'huile d'une formation de nuages du 6 septembre 1822, je n'y trouvais rien qui pût en expliquer la force de l'émotion. Tout en haut, un pan de ciel bleu. En dessous, un pan de brume blanchâtre. Puis les nuages qui ballonnent [...], du bleu, du blanc, du turquoise, du vert et du vert tirant sur le noir [...] (1:279)

Alors qu'il s'interroge sur les circonstances de la mort de son père, Knausgård décrit le ciel : « l'épaisse couche de nuages avait pris la forme de paysages, [...] à certains endroits ronds et blancs comme la neige et à d'autres durs et gris comme la roche [...] d'un rouge mat et rose foncé, frangées de toutes les nuances de gris » (1:514). Le style de ces descriptions est non seulement similaire – des énumérations de ce qui apparaît dans le champ de vision –, mais toutes deux mettent de l'avant la banalité de leur sujet dont, pourtant, jaillit tant de beauté et d'émotion, et la difficulté à transposer par l'écriture cette expérience esthétique que l'auteur ressent à la vue d'un tableau ou d'un paysage. Knausgård justifie la simplicité des descriptions qu'il propose par le fait que sous celles-ci se camoufle une véritable beauté, mais que le « sentiment d'infini » et « de présence » est « complètement inexplicable » (1:279). S'interrogeant sur la nature de ces expériences esthétiques, l'auteur cherche à comprendre le « ça », le moment où « on s'approchait tout près de ce qui ne s'exprimait pas, qu'aucun mot ne pouvait atteindre et qui par conséquent se trouvait à jamais hors de notre parole et en même temps accessible » (1:300-301). Pour lui, ces expériences sont aléatoires et ne dépendent pas de la qualité esthétique des œuvres. Ainsi, il peut « rester de glace devant quinze tableaux de Monet et sentir la chaleur [l]'envahir devant une seule toile d'un impressionniste finlandais très peu connu en dehors de son pays » (1:300). Par ce rapprochement avec le tableau de Constable, Knausgård pointe l'importance qu'il accorde au « ressenti de l'art », à ces « émotions que les tableaux soul[è]v[ent] en lui » qui vont « à l'encontre de tout ce qu'[il] avait

appris sur ce qu'était l'art et ce qu'il servait » (1:280). De ce fait, il accorde au lecteur le droit de ressentir à son tour des émotions, de vivre un rapport affectif et corporel à l'œuvre et de ne pas avoir à justifier la présence de ce sentiment. Toril Moi reconnaît de son côté avoir lu *Min kamp* en s'identifiant intensément à Knausgård et que cette identification représente un défi pour ceux qui, comme elle, s'inscrivent dans l'institution académique. Comme elle l'affirme : « Ever since modernism became the dominant aesthetic norm in literary studies, we have been told that only naïve readers identify with characters in novel. »³³ Cette prohibition de la sensation est soulevée par l'auteur qui soutient que l'émotion doit primer sur l'analyse.

En plus de ces références à la peinture, Knausgård renvoie à de nombreuses œuvres littéraires pour définir non seulement le projet d'écriture, mais également les conditions de production d'une « grande » œuvre. À cet égard, le poète Olav H. Hauge, qui a écrit une œuvre autobiographique massive, un journal de plus de trois mille pages que Knausgård a lu dans un moment critique de sa vie, ressentant une « immense consolation » (2:387), incarne l'idéal de solitude et l'honnêteté autobiographique valorisés par Knausgård. Né dans le petit village d'Ulvik en 1908, Hauge y a vécu toute sa vie, s'occupant à jardiner, à écrire et à traduire des poètes en norvégien et refusant toute occasion de voyager. Dans *Être écrivain*, Nathalie Heinich explique que le « thème, récurrent, de la solitude ou du dégageant de l'écrivain envers toute forme d'implication "sociale" »³⁴ revient dans les discours que les écrivains tiennent sur leur pratique. Cet impératif de solitude, considéré comme la condition par excellence de la création, se trouve ainsi à la base d'un compromis que doit faire l'auteur entre sa vie sociale et l'écriture. Comme l'écrit Knausgård :

J'avais une chance de m'en sortir, c'était de couper tout lien avec le monde culturel obséquieux et complètement corrompu où chaque

³³ Toril Moi, *art. cit.*, p. 205.

³⁴ Nathalie Heinich, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000, p. 161.

petite merde était à vendre, couper tout lien avec le monde creux de la télé et des journaux et m'isoler dans une pièce pour commencer à lire sérieusement, pas la littérature contemporaine mais celle d'une qualité supérieure, et puis écrire comme si ma vie en dépendait. Et volontiers pendant vingt ans s'il le fallait. (2:682)

La vie d'Olav H. Hauge est exemplaire sur ce point ; n'ayant jamais compromis sa solitude, c'est par elle qu'il a pu, selon Knausgård, atteindre une vérité dans son écriture. Tandis que lui, alors que « rien ne [l]e réjoui[t] plus que l'instant où [il] p[eut] fermer la porte et être seul pour écrire » (2:586), ne peut parvenir à cette plénitude de la solitude à cause de son devoir familial. Réaffirmant le mythe de l'écrivain solitaire, Knausgård justifie son propre désir de retrait social, mais soutient également que l'imperfection de son œuvre repose sur ce « véritable combat qui, sans être héroïque, [est] absolument inégal » (2:194), combat qu'il mène entre l'idéal d'une vie passée à écrire et la reproduction nécessaire des gestes quotidiens.

Par ailleurs, ce qui fascine Knausgård c'est le rôle social que jouait Hauge, rôle dont l'écriture dévoile l'artificialité. Lors de ses « crises », sortes d'accès de folie dont les traces sont conservées dans son journal, « tout s'accélère en même temps que ses inhibitions disparaissent. Et il se met alors à écrire ce qu'il pense réellement des gens et de ce qu'il écrit » (2:225). Publiés posthumément, les cinq volumes du *Dagbok 1924-1994* révèlent une image du poète contraire à son image publique, une représentation réelle de sa personne, libérée par l'absence de la peur du regard d'autrui. Encore une fois, le parallèle entre la manière dont Knausgård présente Hauge et celle dont il définit son projet d'écriture « interconnecte » les deux œuvres. Se situant en tant qu'héritier de la quête d'authenticité du poète, étant comme lui en « lutte perpétuelle entre celui qu'il d[oit] être dans l'idéal et celui qu'il [est] » (2:387), Knausgård fait ressortir le caractère illusoire de leur démarche respective. Car Hauge « ne faisait rien, ne vivait rien, passait son temps à lire, à écrire et à mener son combat intérieur dans une ferme de rien du tout, au bord d'un fjord de rien du tout, dans un pays de rien du tout, à la marge du monde » (2:387), tout comme Knausgård qui, dans

une moindre mesure, s'enferme dans son studio pour écrire, menant son combat existentiel dans la solitude de l'acte d'écriture.

2.2 L'authenticité de la honte

Pour atteindre cette authenticité valorisée par Knausgård, il s'agira, à l'image de Rembrandt, de tracer son « autoportrait ». La description du visage est non seulement un poncif de l'écriture de soi³⁵, mais constitue un passage vers l'extérieur du texte, vers un auteur en chair et en os qui accorde des entrevues et se fait photographier. Ce visage se trouve d'abord décrit par l'auteur, au début de *La mort d'un père* :

[D]ans la fenêtre devant moi, j'aperçois vaguement le reflet de mon visage. À part l'œil droit qui luit et sa partie inférieure qui reflète légèrement la lumière mate, toute la face gauche est dans l'ombre. Deux profonds sillons verticaux barrent mon front et un autre creuse chaque joue de traits noirs, et quand j'ai le regard fixe et grave et que les coins de ma bouche retombent, on ne peut faire autrement que de trouver ce visage austère. / Qu'est-ce qui l'a marqué de cette façon ? (1:38)³⁶

Dans une perspective quasi physiognomonique, Knausgård soutient que son passé est inscrit sur son visage, visible aux yeux de tous. Ce visage marqué est décrit comme un masque, composé de paroles refrénées et de gestes retenus :

Je voulais être inaccessible et invisible et c'est maintenant chose faite : personne ne m'atteint et personne ne me voit. Et c'est ça qui a marqué mon visage, c'est ça qui l'a figé comme un masque et c'est ça qui m'empêcherait presque de faire le lien entre lui et moi quand, par hasard, j'aperçois son reflet dans une vitrine. (1:38)

³⁵ Il suffit de penser à *L'amant* de Marguerite Duras qui s'ouvre sur une description du visage de l'écrivaine ou encore aux pages inaugurales de *L'âge d'homme* de Michel Leiris.

³⁶ On apprendra dans le second tome, qui relate la venue à l'écriture, que cette description du visage est la scène originelle de *Min kamp* (2:765).

L'écriture a pour but d'ouvrir et de révéler ce qui se trouve sous ce masque, elle tente d'apaiser « that tension between [the] inner and outer selves »³⁷. Prenant le parti d'écrire à partir de ce qu'il connaît et ressent, sans chercher à plaire par l'histoire racontée ou la qualité de l'écriture, Knausgård tente de montrer son vrai visage, de tracer un portrait fidèle de lui-même. Si les expériences heureuses tiennent une certaine place dans le récit, ce sont toutefois celles qui nuisent à son image qui sont mises à l'avant-plan. Ainsi, l'auteur reprend à son compte un autre poncif de l'écriture autobiographique, soit que l'authenticité se loge dans la divulgation des épisodes honteux qui entachent sa réputation. Intrinsèquement liée à la notion de confession, l'écriture de soi doit révéler les indignités et les bassesses de l'individu, car c'est dans cette révélation des « lâchetés qui lui font le plus honte »³⁸ que l'auteur s'éprouve. Comme le soutient Viart, « écrire, c'est affronter la honte »³⁹, c'est en explorer les germes et les ramifications. Le projet d'écriture de Knausgård est insufflé par un désir d'aller au-devant de la honte ; elle devient ainsi le fil rouge du récit, reliant entre eux une pluralité de souvenirs et d'expériences.

Toril Moi qualifie le projet knausgardien d'artistique : « his artistic mission is to create a work that is “committed to reality”, a work in which language grasps reality and makes it visible », et d'existential : « existentially, Knausgård writes to change himself. *My Struggle* is Knausgård's struggle to escape his inauthenticity and become real, a struggle which takes the form of an obsession with shame. »⁴⁰ Pour définir cet « existentialisme », elle se base sur la définition que propose Sartre dans *L'être et le néant*, soit que la honte naît du regard d'autrui, qui juge et enferme le sujet dans une représentation figée de lui-même. Dans la honte, le sujet devient conscient de soi et de l'image qu'il projette. La souffrance liée au sentiment de honte réside dans cette

³⁷ Jon Henley, *art. cit.*, [en ligne].

³⁸ Michel Leiris, « De la littérature comme une tauromachie », *op. cit.*, p. 11.

³⁹ Dominique Viart, « Le silence des pères », *art. cit.*, p. 105.

⁴⁰ Toril Moi, *art. cit.*, p. 207.

fragmentation entre l'intérieur – la manière dont le sujet se perçoit en tant qu'être – et l'extérieur – l'individu circonscrit à une image pathétique, pétrifiée. La puissance de cette image reflétée dans le regard d'autrui, image que le sujet de la honte revisite jusqu'à l'obsession, éradique les autres représentations de soi. Knausgård exprime l'amplitude malsaine de ce sentiment : « cette honte soudaine et d'une force inouïe fut le seul sentiment de mon enfance qui puisse se mesurer en intensité à la peur, et à la colère intempestive aussi. Ces trois émotions ayant en commun mon *propre* anéantissement. Rien n'existait d'autre que ce sentiment-là. » (1:36-37) À ce sujet, Toril Moi soutient que la seule manière de se libérer de l'aliénation produite par la honte est de reconquérir les représentations de soi : « there is only one way to escape its stronghold : the shameful person must break the other's power to define him by going on the offensive, by expressing himself, by revealing his inner life ». ⁴¹ Un des exemples les plus frappants de ce revirement de la honte se trouve dans *Un homme amoureux*. Durant un stage d'écriture en Suède, à Biskops-Arnö, auquel Knausgård assiste ivre du début à la fin, il rencontre Linda Boström – qui deviendra sa femme quelques années plus tard – dont il tombe éperdument amoureux. Lorsqu'il lui avoue sa passion, elle le repousse et affirme être attirée par son ami, Arve. Knausgård décrit alors sa réaction :

« [j]'allai à la salle de bains, me saisis du verre sur le lavabo et le lançai de toutes mes forces contre le mur. J'attendis un peu de voir si quelqu'un réagissait. Alors je pris le plus gros tesson et me tailladai le visage. Je faisais ça méthodiquement, essayant d'entailler tout le visage le plus profondément possible. Le menton, les joues, le front, le nez, et sous le menton. Je continuai à tailler. Essayai le sang. Et à la fin, quand il n'y eut plus de place pour une entaille supplémentaire, j'allai me coucher, satisfait. » (2:263)

Cette autodestruction, entièrement concentrée sur le visage, laisse le corps intact. Dans son ouvrage sur la défiguration, Evelyne Grossman propose une définition de la

⁴¹ *Ibid.*, p. 208.

figure en tant que « construction du lien social, du vivre ensemble (se reconnaître dans les même formes et les mêmes signes d'appartenance) »⁴². Le visage représente la figure par excellence, celle par laquelle les individus entrent en contact les uns avec les autres. En altérant son image, Knausgård brise la fluidité des codes de la reconnaissance ; les coupures sur son visage deviennent les signes d'une souffrance privée exposée à tous. À son réveil, il se rappelle les gestes de la veille : « Il fallait que j'assume. Il n'y avait pas d'autre issue. Il fallait que j'assume. / Je fis mon bagage, le visage me brûlait, et en moi je brûlais aussi, d'une honte comme je n'en avais encore jamais ressentie. J'étais marqué. » (2:264) Les coupures transforment temporairement le visage en masque de la honte, elles détruisent le consensus par lequel un visage se confond avec les autres. En effet, « dans les rues de Stockholm, tout le monde [l]e dévisageait en faisant un détour pour [l]'éviter. La honte [l]e consumait de son feu incessant mais il n'y avait aucun moyen d'en sortir, il fallait qu'[il] tienne le coup, qu'[il] endure jusqu'au jour où ça passerait. » (2:265) L'écriture *a posteriori* de cet épisode viendra à nouveau raviver le sentiment de honte, mais celui-ci est désormais volontaire, assumé. Knausgård opte ainsi pour le mode offensif ; il décide sciemment d'exposer un événement dont il a honte afin de dépasser ce sentiment, de s'en détacher et d'arriver à croire, presque, que c'est arrivé à un autre que lui.

Ce dévoilement de soi basé sur l'écriture de la honte s'apparente à une certaine forme de masochisme qui repose sur un refus de se mettre en valeur. Pour Knausgård, « c'est cette décomposition de soi qu'on appelle "écrire". » (1:266) À l'image de ses fantasmes de renouveau – « Lug all my clothes, all my books and all my records into the park, pile them up on the grass, plus my bed and desk, typewriter, diaries and all the damned letters I had received, in fact everything that carried the tiniest hint of a memory : onto the fire with it! » (5:153) –, l'écriture investit les souvenirs afin d'en

⁴² Evelyne Grossman, *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004, p. 8-9.

ôter toute substance émotive. La volonté de révéler les secrets honteux de sa vie devient ainsi une destruction volontaire de l'ego⁴³, une mise à nu publique qui ébrèche l'image sous laquelle Knausgård était auparavant perçu. En effet, au moment de commencer la rédaction de *Min kamp*, il était un auteur reconnu dans le milieu littéraire scandinave et jouissait du privilège de vivre de son écriture. C'est donc son statut d'auteur qu'il « met en danger », pour reprendre l'expression de Leiris, en publiant un texte qui le représente sous son plus mauvais jour, qui s'attache à montrer son égoïsme, ses désirs de célébrité, ses positions sociales conservatrices, ses rancunes et ses haines.

Bien qu'ayant pour objectif d'échapper à l'emprise de la honte, l'écriture de *Min kamp* produit à son tour un sentiment d'infériorité chez son auteur. En effet, sachant qu'il sera lu, c'est à ce regard d'autrui que s'expose Knausgård. En révélant ses expériences intimes, mais surtout en les écrivant selon ce principe de désesthétisation, le texte devient à son tour source de honte puisqu'il se situe en dessous des œuvres admirées par l'écrivain. Dans le troisième tome, Knausgård raconte une exploration dans les bois avec son ami Geir, alors que tous deux sont âgés de sept ans, lors de laquelle ils défèquent dans la forêt puis comparent la couleur et la texture de leurs selles. À propos de ce passage, Knausgård affirme en entrevue : « That was the torture of writing this thing [...] because it's seen from the perspective of a kid between seven and ten years old, and that is the perspective of an idiot. The whole time I was writing these six books I felt, "This is not good writing". »⁴⁴ L'écriture prend donc la forme d'un combat contre soi-même, car, loin d'apaiser cette tension entre l'intérieur et l'extérieur, de réduire « l'écart entre ce qu'on souhaite être et ce

⁴³ Tomas Espedal, *Contre la nature. Les Carnets*, Arles, Actes Sud, 2013 [2011], p. 78.

⁴⁴ James Wood, « Writing *My Struggle* : An Exchange », *The Paris Review*, n° 211, 2014, [en ligne].

que l'on est »⁴⁵, la rédaction de *Min kamp* est au contraire douloureuse : « je haïssais chaque syllabe, chaque mot et chaque phrase, mais le fait que je n'aimais pas ce que je faisais ne signifiait pas qu'il ne fallait pas que je le fasse. Un an et ce serait fini, je pourrais écrire autre chose. » (2:774) L'écriture n'est l'espace d'aucune réconciliation puisque, comme dit Viart, « quel que soit le mouvement impulsif de sa nécessité [l'écriture] reconnaît, dans l'objet qu'elle produit, un texte qui ne satisfait pas son désir. »⁴⁶ Ce qui, au départ, apparaît comme une potentielle libération du joug de la honte se transforme à son tour en source de honte. L'écriture constitue en quelque sorte le chemin de croix de l'écrivain : « même si je détestais chaque phrase, je décidai de m'accrocher, il fallait que j'en finisse avec cette histoire que j'avais si longtemps essayé de raconter. » (2:766) Il s'agit pour l'auteur, une fois encore, d'assumer, de se soumettre au regard des autres jusqu'à ce que le sentiment de honte perde en intensité, jusqu'à ce que les plaies se referment d'elles-mêmes.

2.3 « I am someone, look at me »

Si le projet de Knausgård procède, d'un côté, d'une volonté de s'éloigner du statut d'écrivain, tant par la forme que par les sujets abordés, de l'autre se trouve également « la nécessité d'affirmer [sa] présence, de la partager, de faire entendre [sa] voix »⁴⁷. Comme l'écrit Knausgård, « je n'avais pas d'histoire et m'en créais une, à peu près comme le ferait un parti nazi de banlieue. » (1:269) En explicitant sa démarche à partir de l'interprétation qu'il fait de celle des artistes et écrivains qu'il admire, l'auteur norvégien cherche à justifier sa place au sein de l'histoire littéraire et,

⁴⁵ Laurence Côté-Fournier, « Lire dans le confessionnal », *Nouveau Projet*, n° 10, automne/hiver 2016, p. 137.

⁴⁶ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *art. cit.* p. 136.

⁴⁷ Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017, p. 288.

de ce fait, s'affiche en tant qu'auteur. Bien que Knausgård présente l'écriture de *Min kamp* comme la libération d'une position autoriale – « I am no longer an author » (6:1115) –, la série cristallise une figure de l'écrivain, c'est-à-dire une représentation publique cohérente du créateur, à la fois par le recours à ce principe de filiation, qui établit un rapport d'égalité entre les œuvres abordées et la démarche de Knausgård, et par la « sortie de soi »⁴⁸ que constitue la publication. La publication agit comme « un changement d'apparence : on passe de la profondeur invisible de l'être à sa surface visible, de sa virtualité à son actualité, ou encore, de son intériorité à son extériorisation dans l'acte d'écrire. »⁴⁹ Publier, c'est donc entrer dans un régime de visibilité, c'est donner accès à un texte et se présenter en tant que celui qui l'a produit. Dans le cas d'une écriture autobiographique, la référentialité influence cette figure publique de l'auteur ; il est non seulement celui qui a écrit le texte, mais surtout celui qui a vécu les événements relatés. Comme l'a bien noté Philippe Lejeune, il y a amalgame entre le narrateur, le personnage et l'auteur⁵⁰, ce que résume Knausgård en écrivant : « Four years have now passed since it [*Min kamp*] came out in Norway, and I have travelled around the globe and talked about it as its translations have appeared in each new country. It is a soul-devouring task, the division between me and my literary self being so slight. »⁵¹

⁴⁸ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2012, p. 69.

⁴⁹ Nathalie Heinich, *Être écrivain, op.cit.*, p. 63.

⁵⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.

⁵¹ Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing About Myself », *The Guardian*, 26 février 2016, [en ligne].

Dans le même ordre d'idées, à la suite d'une question sur ses pannes sexuelles en entrevue, Knausgård répond : « No, no, no, I can't talk about that. It is only in this book it is possible to reveal such things, and even then I have learnt to live with it by denying the fact that it is in there. » Il tente, sans réel succès, de tracer une ligne entre la personne et le personnage, de rappeler que le passage par le langage et la fiction marque une différence entre les deux. Will Hodgkinson, « Karl Ove Knausgård : "I felt like I had killed not one, but several people" », *The Times London*, 7 janvier 2017, [en ligne].

Si Knausgård se « détruit » en confessant ses fautes, il cherche également, en rompant ses relations sociales, à atteindre l'ascétisme de la figure de l'écrivain qu'il idéalise. Toutefois, le succès de la série *Min kamp* a projeté son auteur aux palmarès de ventes, faisant de lui un des auteurs les plus discutés et critiqués des dernières années⁵². Selon Knausgård, « le succès est traître » (2:630), il agit comme une drogue pour laquelle il trahit ses convictions. Il critique en effet la culture de l'idolâtrie des auteurs par laquelle « des écrivains comme Lars Saabye Christensen ou n'importe quel autre s[ont] adulés comme Virgile en personne, assis sur un canapé en train de se répandre et de dévoiler s'ils écriv[ent] au stylo, à la machine à écrire ou à l'ordinateur et à quel moment de la journée. » (2:682) Et pourtant, Knausgård joue le jeu médiatique, « racont[ant] aux journalistes comment il écri[t] ses livres médiocres, comme s'il était un géant de la littérature et des mots » (2:682). Dans *Être écrivain*, Nathalie Heinich explique l'ambivalence du statut d'écrivain, qui se situe entre reconnaissance et marginalité. Ne pas avoir un grand lectorat est perçu comme le signe d'une grande œuvre tandis qu'un « imposteur dialogue avec le public »⁵³. Elle continue cette réflexion dans son ouvrage sur la visibilité :

Les écrivains sont déchirés : d'un côté, chacun rêve d'avoir sa photo dans les pages littéraires d'un journal ou d'un magazine, voire d'être invité à la télévision, car sans ces marques de reconnaissance l'on est condamné à l'obscurité ; de l'autre, chacun redoute cette épreuve, d'abord parce qu'on craint une mauvaise prestation (on ne contrôle pas son image comme on le fait de son écriture), ensuite parce que la *reconnaissance* du grand public (mettre un visage sur un nom) n'est pas la bonne monnaie de la *reconnaissance* littéraire (confirmer la valeur de l'œuvre) – laquelle doit passer par l'approbation des pairs et des spécialistes.⁵⁴

⁵² À ce sujet, voir Soline Asselin, « Territoires critiques : le cas de la série *Min kamp* du Norvégien Karl Ove Knausgård », Montréal, *Postures*, n° 24, 2016, [en ligne].

⁵³ Nathalie Heinich, *Être écrivain*, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁴ Nathalie Heinich, *De la visibilité*, *op. cit.*, p. 159.

Le rapport que Knausgård entretient avec son succès médiatique correspond à cette ambivalence exprimée par Heinrich. Car, écrit Knausgård, « comment peut-on accueillir les applaudissements quand on sait que ce qu'on a produit n'est pas suffisamment bien ? » (2:682) Cherchant à s'opposer à l'institution littéraire, tant par la désesthétisation de la forme que par le dévoilement de soi, Knausgård a toutefois le désir de s'y inscrire et de parvenir à une reconnaissance littéraire. Comme il l'écrit après que son frère eut sous-entendu que les nouvelles qu'il avait écrites au début de sa vingtaine n'étaient pas de niveau pour une éventuelle publication : « I'll bloody show him. I'll bloody show the whole sodding fucking world who I am and what I am made of. I'll crush every single one of them. [...] / I *had* to be big. I *had* to be. / If not, I might as well top myself. » (4:465) C'est le même désir de succès qui est exprimé tout au long du cinquième tome, *Some Rain Must Fall*, qui raconte ses études à l'Académie d'écriture de Bergen. Knausgård y relate les humiliations qu'il subit lorsqu'il présente ses textes, qualifiés par ses collègues de stéréotypés et d'immatures. Refusant de rester inconsideré, suivant cette maxime de « If I was at the bottom I had to rise » (5:161), Knausgård décide de travailler pour atteindre le statut d'auteur qu'il désire tant. De ce fait, il pointe le fait qu'aujourd'hui, c'est lui qui a remporté la lutte pour la visibilité et qui est connu mondialement pour ses romans.

En racontant ses déconvenues à l'Académie d'écriture, l'auteur de *Min kamp* met en valeur son travail actuel en même temps qu'il présente une image négative du jeune homme prétentieux qu'il était. Ce sont ces ambivalences qui forment la spécificité de l'écriture qui lutte contre elle-même : elle est à la fois contrainte et libérée, honteuse et impudente, désesthétisée et travaillée. Ce qu'elle évoque d'un côté, elle s'attarde à en montrer l'inverse de l'autre, de la même manière que l'exploration de la figure paternelle sert à la fois de repoussoir et de point de comparaison à l'auteur pour se comprendre. Cherchant à se détacher d'une tradition littéraire sur le plan formel, tout en exposant son appartenance par le biais de la filiation artistique, *Min kamp* a le mérite de ne jamais présenter de propos univoque.

Ce faisant, c'est la complexité de l'individu, ses revirements et ses incohérences, qui sont mises en forme dans ce compte rendu du quotidien où Knausgård tente de se saisir non seulement en tant qu'individu, mais également en tant qu'écrivain, dans le reflet que lui offre l'autre. Cependant, et ce sera cet aspect que questionnera le troisième et dernier chapitre, si la recherche d'authenticité qui sous-tend l'écriture de Knausgård correspond, d'une certaine manière, à la mise en danger prônée par Michel Leiris, les enjeux éthiques qu'elle convoque sont décuplés. En effet, contrairement à l'auteur de *L'âge d'homme* qui a toujours pris soin de ménager les siens en ne nommant jamais sa femme ou en utilisant l'initiale pour désigner certains figurants de son histoire, Knausgård a quant à lui placé sa famille et ses amis dans l'arène, les mettant en danger sans toutefois leur permettre de porter le costume du matador.

CHAPITRE III

ÊTRE L'AUTRE DE L'ÉCRITURE

En 1968, Roland Barthes décrétait la mort de l'auteur¹, condensant en une phrase l'idée à la base du structuralisme, à savoir que le texte est un espace neutre, sans biographie et sans histoire. Rompant avec l'analyse biographique qui dominait jusque-là les études littéraires, la suppression de l'écrivain allait paradoxalement mener à sa résurgence dans les récits : pour contreenir à cette disparition théorique, les thématiques du sujet – du soi et de l'autre – allaient désormais constituer la matière première du texte². Que ce soit dans les récits de filiation ou les « nouveaux romans historiques »³, dans les « biographies littéraires »⁴ ou les autofictions, de nombreux textes, depuis les années 1980, révoquent cette neutralité de l'écriture pour se réclamer d'un substrat historique et biographique. Non seulement les écrivains se

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984 [1968], p. 63-69. Il convient de rappeler que Barthes a d'abord publié son article sur la mort de l'auteur en anglais, dans *Aspen Magazine*, en 1967, ce qui explique, en partie, sa résonance immédiate dans le contexte universitaire non francophone.

² Pour Philippe Lejeune, l'opposition du structuralisme à l'autobiographie a un effet constructif : « grâce à Benveniste, Genette et d'autres, il est devenu possible de parler de l'autobiographie comme d'un texte. D'en analyser les règles, d'en saisir les fonctions. » (« Un siècle de résistance à l'autobiographie », *Tangence*, n° 45, 1994, p. 23.) Dans un même ordre d'idées, Charles Berryman soutient que ce qui suit le structuralisme, à savoir les théories de la déconstruction, a mené à une révolution dans la critique historique et littéraire : « deconstruction clearly played a major role by advancing a radical skepticism about the coherence and referentiality of language. Deconstruction offered critics a sophisticated way to doubt the claims of historical truth. When the traditional difference between facts and fiction is questioned, autobiography can easily become a subject of literary criticism. » (« Critical Mirrors : Theories of Autobiography », *Mosaic*, n° 32, vol. 1, 1999, p. 75.)

³ Au sujet des nouveaux romans historiques, voir Marta Cichoka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.

⁴ Au sens où l'entend Frédéric Regard, c'est-à-dire « la biographie d'un écrivain par un autre écrivain » dans « L'éthique du biographique. Réflexions sur une tradition britannique », *Littérature*, n° 128, 2002, p. 80.

mettent en scène dans l'écriture, mais ils y convoquent l'« autre », grande figure historique ou personne ordinaire, par le truchement duquel ils rattachent leur histoire personnelle à l'Histoire, et inversement. Ainsi, à des degrés différents, ces textes entremêlent faits et fictions et gommant l'identité des personnes ou, au contraire, conservent intacte la similitude à leurs modèles. Or, dans un contexte de référentialité, la responsabilité des auteurs envers ce qu'ils écrivent est exacerbée : en mettant en fiction des personnes réelles et des faits avérés, leurs textes commettent l'effraction d'engager un discours avec la vie extérieure et deviennent ainsi le « lieu d'une négociation constante de [l'] équilibre » entre « la protection de la vie privée et la liberté d'expression »⁵. Car, loin d'être un espace neutre, le littéraire engage des questionnements éthiques et politiques, comme en témoigne la multiplication des débats publics qui occupent aujourd'hui la scène littéraire⁶. Ces controverses publiques, dont certaines mènent à des processus de juridisation, sont souvent décriées comme l'accroissement de la censure et du « politiquement correct ». Or, selon Nathalie Heinich, il s'agirait non pas d'une « intolérance accrue aux transgressions, mais au contraire d'une augmentation des infractions, réelles ou potentielles, due à la logique de plus en plus systématiquement transgressive des propositions littéraires, cinématographiques et, surtout, artistiques. »⁷

Pour Toril Moi, la publication de *Min kamp* suscite un changement de paradigme théorique : « for in these novels Knausgård shows us something that everybody knows, but that literary critics have done their best to forget, namely that the author exists, and that he always conveys the world as he sees it based on his own

⁵ Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 276.

⁶ Pour ne nommer que quelques exemples, limités au contexte français, de récits publiés dans les dernières années qui mettent en scène des personnes réelles et qui ont fait débat, voire qui ont mené à une poursuite judiciaire : *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel, *La septième fonction du langage* (2015) de Laurent Binet, *Eva* (2015) de Simon Liberati, *L'amour, roman* (2003) de Camille Laurens, *La Ballade de Rikers Island* (2014) de Régis Jauffret.

⁷ Nathalie Heinich, « Les limites de la fiction », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 58.

experiences and his own world view. »⁸ Certes, en minant la doctrine selon laquelle l'art, le style et le langage doivent à tout prix être perçus comme distincts de la vie ordinaire, *Min kamp* instaure un mode de lecture référentiel qui oblige à prendre en considération la vie de l'auteur. Cependant, à travers sa vision du monde et ses expériences personnelles, il donne en même temps à lire la vie de plusieurs personnes de son entourage. Ainsi, si l'écriture de *Min kamp* découle d'une filiation rompue que l'auteur explore pour tenter de se comprendre, l'écriture devient à son tour élément de rupture familiale. L'auteur ne cherche pas à esquiver le scandale, à le « limiter [...] en lui donnant une forme esthétique »⁹, au contraire, il refuse d'esthétiser son propos et de déguiser l'identité des individus par le recours à la fiction. L'effet de vécu produit par la campagne de désesthétisation que mène Knausgård impose donc de penser conjointement forme et responsabilité ou, en d'autres termes, esthétique et éthique.

À partir du hors-texte, de ce qui se produit en périphérie de l'œuvre, ce sont les enjeux éthiques de la mise en récit de personnes réelles qui seront interrogés dans ce dernier chapitre. Ainsi, j'explorerai à partir du « scandale » qui entoure la parution de *Min kamp* le fait d'être l'« autre » de l'écriture, d'être celui qui devient, avec ou sans son consentement, personnage d'un récit. L'autre, c'est d'abord le père de Knausgård, dont le décès motive la parole du fils. Si l'appropriation de la vie d'un défunt pose des enjeux spécifiques, celle des vivants apporte également son lot de questionnements et de contradictions, qui incite à interroger le statut de l'œuvre

⁸ Toril Moi, « Shame and Openness », *Salmagundi*, n° 177, hiver 2013, p. 206. Il convient, certes, de nuancer le propos de Moi. Ainsi que le montre Éric Eydoux, les récits familiaux sont florissants en Norvège depuis les années 1990. On peut penser notamment à l'œuvre de Linn Ullmann (*Før du sovner*, 1998 ; *De urolige*, 2015) – fille du réalisateur Ingmar Bergman et de Liv Ullmann – ou encore à Hanne Østarvik (*Kjærlighet*, 1997 ; *Liken sant som jeg er virkelig*, 1999 ; *Tiden det tar*, 2000). Cependant, il est vrai que ces textes conservent une distance avec la vie de l'auteur et de ses proches, notamment par le recours à une narration à la troisième personne (Ullmann) ou par celui de la fiction romanesque (Østarvik). *Histoire de la littérature norvégienne*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Littérature nordique », 2007, p. 428-431.

⁹ Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une tauromachie » (1945) dans *L'âge d'homme* (1939), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 13.

littéraire, ses limites et son rôle. Par ailleurs, l'autre de l'écriture, c'est aussi le lecteur à qui le texte s'adresse. Pour conclure ce chapitre, je réfléchirai au rôle de ce lecteur qui est, presque malgré lui, impliqué dans un combat avec l'œuvre. Dans ce parcours vers l'autre, ce sont des fragments d'une éthique de la lecture qui seront avancés. Devant ce récit qui refuse de se laisser appréhender comme un tout, lisse et univoque, mais également devant les discours qui accompagnent l'œuvre, le lecteur doit s'engager dans un débat avec *Min kamp*, une conversation qui fait appel à son jugement et à ses valeurs.

3.1 De personnes à personnages

Comme le soutient Knausgård, son projet d'écriture autobiographique prend la forme d'un « suicide littéraire » [act of literary suicide]¹⁰. L'auteur cherche, tant par la forme que par le contenu de son texte, à prendre des risques qui compromettent son statut d'auteur et ses relations interpersonnelles. D'abord, il s'aventure à repenser les limites de la forme littéraire en produisant une œuvre désesthétisée dans laquelle le style et le langage ne visent pas à plaire aux lecteurs, mais plutôt à reproduire la banalité de la vie ordinaire. Ce faisant, c'est sa crédibilité en tant qu'écrivain qui est mise en gage, nommément, sa capacité à bien écrire. En dévoilant des épisodes honteux et intimes, que ce soit ses problèmes d'éjaculation précoce ou ses accès de colère et de jalousie, l'auteur trace un portrait réaliste de lui-même, bien que peu valorisant, et porte atteinte à son image sociale. Alors que Knausgård est embarrassé par l'absence de qualités littéraires de ses « romans » et qu'il les considère avec honte en tant qu'œuvres de « second » plan, il soutient ne rien regretter de ce qu'il a exposé publiquement sur lui-même. Il explique : « I want it to be a good novel and if takes that, I tell everything, even the most embarrassing thing, then I'll put it in the book,

¹⁰ Larry Rother, « He Says a Lot, For a Norwegian », *The New York Times*, 18 juin 2012, [en ligne].

because I don't care that much for myself – I care much more for writing novels ». L'image qu'il projette de lui-même lui importe peu et, ajoute-t-il, « if I could have cut off my left arm, I would have done it if it ended up in a novel. »¹¹ Prêt à tout pour l'accomplissement de l'œuvre, Knausgård aurait donc rarement pensé à des lecteurs potentiels ou aux conséquences de la publication :

Only rarely did I think about anyone ever reading what I wrote. Mostly, I was trying to get words down on paper as fast as I could before I started to get critical, before I started to think about how stupid I was and how stupid the novel was, trying to exist within myself the way I was when I wasn't writing. It was the only way to bring it about, to write without an audience, without readers, in a room on my own.¹²

Or, les conséquences ont été multiples, notamment parce que la famille de l'auteur a fait entendre son dissentiment, déclenchant un débat public qui allait non seulement être à l'avant-plan dans les médias norvégiens, mais allait également propulser l'œuvre hors des frontières de la Scandinavie.

Comme le rappelle Frédéric Regard à propos de la biographie d'écrivain : « le récit (auto)biographique n'imité pas la vie de l'auteur, mais, pour reprendre un mot de Ricœur, il la "reconfigure" »¹³. Cette idée peut s'étendre à l'écriture de n'importe quelle vie, que ce soit celle d'un écrivain ou d'un père alcoolique : il y a une inévitable fictionnalisation du seul fait que l'auteur se « figure » comment les choses se sont déroulées à partir des informations qu'il possède. Bien que cette fiction inhérente à toute transposition de faits réels dans l'écriture soit mise de l'avant par Knausgård dans ses commentaires sur l'œuvre et par la multiplication des récits

¹¹ Tim Cooke, « Karl Ove Knausgård : "I would have cut off my arm if it ended up in a novel" », *The Guardian*, 25 février 2016, [en ligne].

¹² Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing About Myself », *The Guardian*, 26 février 2016, [en ligne].

¹³ Frédéric Regard, *art. cit.*, p. 87-88.

contradictaires, *Min kamp* repose sur un pacte d'écriture autobiographique qui atteste l'existence des personnes qui peuplent le récit :

It is 25 November 2009. The mid-1980s are as far away as the 1950s were then. But most of the people in this story are still out there. Hanne is still out there, Jan Vidar is out there, Jøgge is out there. My mother and my brother, Yngve – he spoke to me on the phone two hours ago, about a trip we are planning to Corsica in the summer, he with his children, Linda and I with ours – they are out there. But dad is dead, his parents are dead. (4:179)

Ayant parfois recours à des pseudonymes¹⁴, Knausgård ne dissimule toutefois pas la ressemblance des personnages à leurs modèles, faisant ainsi « l'exercice hasardeux de la fiction identifiante »¹⁵. En échappant au domaine protégé de l'imagination, le récit fait intrusion dans le social ; la controverse tire son origine du renvoi à une réalité hors du texte, à des êtres de chair et de sang.

En dévoilant les épisodes honteux de son existence, Knausgård exhibe du même coup une partie de la vie des autres. Ce double dévoilement fait d'eux des personnages qui agissent et parlent tel que l'auteur se les figure, ce qui constitue « une forme de violence, celle qui leur est faite de ne pouvoir exister autrement que dans la perception d'autrui ».¹⁶ Ces personnes réelles deviennent les objets de la conscience de l'écrivain et la complexité de leur existence se trouve ramenée à l'interprétation qu'il en propose. À ce sujet, Per Thomas Andersen écrit :

recklessness has become a highly rated virtue when it comes to openness to one's own life and story. But most of us would be able

¹⁴ L'oncle de Knausgård a demandé spécifiquement que son nom ne soit pas mentionné, il est donc appelé Gunnar dans le texte. Autrement, l'identité de certaines personnes est camouflée par l'utilisation de pseudonymes, comme c'est le cas de la jeune étudiante de laquelle il tombe amoureux, Andrea.

¹⁵ Nathalie Mallet-Poujol, « De la biographie à la fiction : la création littéraire au risque des droits de la personne », *Légicom*, n° 1, 2001, p. 107.

¹⁶ Isabelle Daunais, « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 68.

to recognize that recklessness when it comes to openness about the life of others is more problematic, especially if a person insists on being “open” about information to the public that involved persons do not want revealing of. The involved might be defenseless, as for example children are, or they may contest the truth-value of the information.¹⁷

L'exhibition de soi, que Knausgård présente comme un téméraire geste d'ouverture et d'authenticité, un acte qui le met personnellement en danger, doit être nuancée par le fait que l'auteur « jouit de l'incomparable privilège d'être celui dont il parle »¹⁸. C'est là le paradoxe que souligne Isabelle Daunais, à savoir que, « en même temps qu[e] [la littérature] donne vie et existence aux personnages les plus humbles et les plus pauvres, en même temps qu'elle lutte contre l'oubli des exclus et des morts, en même temps qu'elle prend l'“autre” en charge, elle fait de cet autre une sorte de prisonnier, ou une sorte d'instrument. »¹⁹ C'est en ce sens qu'on peut questionner la posture ambiguë de ces autres qui sont mis en danger dans l'écriture sans recevoir les crédits de leur existence littéraire.

3.1.1 Écrire les morts

Selon Per Thomas Andersen, exhiber la vie intime d'autrui pose problème lorsque la personne est sans défense, comme c'est le cas des enfants ou, bien sûr, d'une personne défunte. Écrire à propos de personnes décédées soulève des enjeux éthiques qui convoquent le respect filial et le devoir de mémoire, obligations par définition subjectives. Dans *Min kamp*, l'écriture de l'autre s'effectue d'abord et avant tout dans une volonté de questionner son antériorité pour comprendre son

¹⁷ Per Thomas Andersen, « After Honor. From Egil Skallagrímsson to Karl Ove Knausgård », *Journal of World Literature*, vol. 1, n° 4, 2016, p. 563.

¹⁸ Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n° 263, 2001. p. 18.

¹⁹ Isabelle Daunais, *art. cit.*, p. 69.

intériorité²⁰. Par la mise en scène de l'autre, et notamment du père dont la figure « hante » les six tomes, Knausgård tente de se saisir par effet de miroir. S'il reconnaît son échec à le déchiffrer, écrivant que son père « wasn't only much more than [his] feelings for him but infinitely more, a complete and living person in the midst of his life » (4:322), cette tentative de se saisir par le biais d'autrui concourt à révéler la vie intime de son géniteur. Les deux visages antinomiques qui sont présentés, celui du père enragé et imprévisible de son enfance et celui, alcoolique, larmoyant et rempli de regrets, qui a pris sa place, constituent deux facettes à travers lesquelles ses fautes et ses manquements sont dévoilés. Comme le soutient Dominique Viart,

l'exhibition de soi, on le sait bien, suscite déjà nombre de controverses, dont l'autofiction est la victime fréquente. Les livres de Serge Doubrovsky, mais aussi bien les confidences de Catherine Millet, ont provoqué le scandale. Mais c'est autre chose que d'exhiber *autrui*, *a fortiori* si cet *autrui* est un père ou une mère. Car alors c'est le respect filial qui se trouve apparemment mis à mal : on ne montre pas les faiblesses, les erreurs ni les errements de ses parents. La faute est moins obvie, sans doute, que l'exhibition de soi : mais elle est plus gênante.²¹

L'écrivaine d'origine norvégienne, Siri Hustvedt, ajoute que ce manquement au respect filial est d'autant plus grave dans le contexte norvégien : « One of the few unwritten laws in this society is that revealing this kind of things about a family is deeply shameful. »²² En rompant le silence qui entourait la mort du père, Knausgård dévoile publiquement un secret de famille, une honte qui ne lui est pas seulement personnelle, mais familiale.

²⁰ Dominique Viart écrit que « l'intériorité ne se conçoit plus en effet indépendamment de l'antériorité » dans « Dis-moi qui te hante », *art. cit.*, p. 18.

²¹ Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 106.

²² Larry Rother, *art. cit.*, [en ligne].

Chaque tome de la série *Min kamp* s'aventure un peu plus loin dans l'exhibition de l'histoire de ce père violent qui a retourné la violence contre lui-même ; l'écriture creuse en détail les deux périodes de la vie du père, l'intensité de ses colères et celle de ses beuveries. En abordant ces sujets, Knausgård révèle au lecteur les faiblesses du père, il donne à lire la chute de l'ancien enseignant et politicien local. C'est d'abord dans *La mort d'un père* qu'il offre un aperçu de cette chute par la description de l'état de la maison familiale. Dans le quatrième volume, il pousse plus loin le dévoilement en incluant des extraits du journal intime de son père. Trouvé dans les objets laissés à sa mort, le journal est un compte rendu quotidien tenu sur trois ans. Pour Knausgård, son contenu est une énigme ; s'il comprend pourquoi son père notait les noms de toutes les personnes à qui il parlait, listait les conflits et réconciliations, il ne parvient pas à saisir les raisons qui le poussaient à documenter combien il buvait. C'était, écrit-il, comme si son père tenait à « compiler sa propre déchéance [was logging his own demise] ». (4:179-180) C'est cette description détaillée du désastre qui est livrée au lecteur dans les extraits partagés par son fils :

Thursday 8 January

Tried to get up for work. But had to ring Haraldsen and throw the towel. Grinding abstinence – stayed in bed all day... I made an attempt to read Newsweek. Managed a few TV prog. School tomorrow ?

Friday 9 January

Up at 7.00. Felt lousy at breakfast.

Work. Survived three lessons. Had terrible diarrhoea in lunch break and had to give the HK class free. Home for repair – rum and Coke. Incredible how it helps. Quiet afternoon and evening. Fell asleep before TV news. (4:324)

On peut fort probablement présumer que le père n'aurait pas approuvé la mise en circulation de ces documents qui le présentent dans une vulnérabilité physique et morale. Déjà, à la lecture de son premier roman, *Ute av verden* (Out of the World),

une fiction grandement inspirée de personnes qui l'entourent, le frère de Knausgård avait affirmé : « je ne sais pas si c'est bon ou mauvais. Mais papa va te poursuivre en justice, j'en suis certain. » (1:473)²³ *Min kamp*, qui cette fois se présente comme non fictionnel, n'aurait pu exister sans la mort du père qui ôte à son fils la peur des représailles.

Le père n'est toutefois pas le seul à être sujet du double dévoilement. La grand-mère paternelle est elle aussi montrée dans sa défaillance physique et mentale dans *La mort d'un père*. Décrite comme étant vêtue d'une « robe criblée de taches dans laquelle flottait son corps maigre », « elle empest[e] la pisse » (1:385). À l'arrivée de Knausgård et de son frère Yngve sur les lieux de la mort de leur père, leur grand-mère semble en état de choc. Son récit n'a guère de sens, elle est incapable d'indiquer le moment précis où elle a découvert le cadavre et elle reste assise à la table de la cuisine à fixer le vide, posant sans cesse les mêmes questions. Knausgård donne un aperçu de sa chambre et, par le fait même, de l'état de déchéance dans lequel elle se trouve : « son matelas n'avait pas de drap, elle dormait à même l'étoffe grossière couverte de taches de pisse. [...] Partout, des vêtements traînaient. Sur le rebord de la fenêtre s'alignait une série de plantes fanées. » (1:427) Une question en particulier revient dans son discours : elle leur demande s'il leur arrive de prendre un verre le soir, ce que les deux petits-fils interprètent comme le résultat du traumatisme qu'elle a subi à partager son quotidien avec un alcoolique. Au bout de quelques jours, ils comprennent qu'elle leur demande en fait la permission de boire, constatant que le père l'avait entraînée dans son ivrognerie. Ils lui proposent donc un verre :

Il était bientôt dix heures et dehors le jour déclinait, et l'alcool faisait du bien à grand-mère, c'était évident. Rapidement ses yeux retrouvèrent leur éclat, ses joues mates et pâles se colorèrent et ses mouvements se firent plus doux. Lorsqu'elle eut terminé son verre et qu'Yngve lui en servit un autre, on aurait dit que son cœur

²³ Le père de Knausgård est toutefois décédé avant la parution de ce premier roman.

s'allégeait d'un poids car elle se mit bientôt à rire et à parler comme autrefois. La première demi-heure, j'étais pétrifié et mal à l'aise car elle ressemblait à un vampire à qui on redonne du sang. Je voyais de mes propres yeux que la vie revenait en elle, membre après membre. C'était abominable. (1:518)

La pitié qu'il ressent envers l'état auquel est parvenue sa grand-mère est manifeste et la faute de cette situation est imputée au père : le personnage de la grand-mère constitue une preuve de la force de sa destruction.

Toutefois, en brandissant cette preuve « vivante » pour étayer son propos, l'auteur brise l'image que voulait conserver d'elle sa famille et les cercles auxquels elle appartenait, ce dont témoigne la réaction de la famille, qui nie en bloc tant l'alcoolisme du père que celui de la grand-mère. À un moment de cette soirée d'ivresse avec leur grand-mère, Knausgård pose une bouteille de vodka sur le rebord de la fenêtre, ce qui suscite le rire des autres. Il explique que, « dans cette maison où on avait toujours soigneusement fait barrière aux regards indiscrets, où on avait toujours veillé à être irréprochables sur tout ce qui se voyait [...], mettre une bouteille d'alcool à une fenêtre, qui plus est éclairée, était un geste absolument impensable. » (1:529) L'écriture de *Min kamp* contourne justement cette loi non écrite et expose aux regards indiscrets ce qui se trouve à l'intérieur de la maison, ce que Knausgård résume en disant : « I gave away my family and now everyone can see us. »²⁴ Il a donné accès à l'intérieur de la maison, aux placards pleins de poussières du passé et aux boîtes emplies des secrets de ceux qui y vivaient.

Au moment de l'écriture, le père et la grand-mère sont décédés, donnant à leur descendant le sentiment de liberté qu'est celui de n'avoir pas à craindre une quelconque réaction de leur part. Cependant, pour Antoine Compagnon, « les morts

²⁴ Hugues, Evan. « Karl Ove Knausgård Became a Literary Sensation by Exposing His Every Secret », *The New Republic*, 7 avril 2014, [en ligne].

ont des droits moraux qui méritent d'être respectés »²⁵. Basant cette affirmation sur la multiplication des « romans » qui mettent en scène la Shoah et qui « plac[ent] dans la bouche d'une grande personnalité disparue des paroles qu'elle n'est plus là pour approuver ou pour réfuter »²⁶, Compagnon explique que la tendance actuelle à écrire à partir de faits avérés soulève des enjeux éthiques qui ne peuvent être uniquement résolus en soutenant que la littérature est libre de prendre qui elle désire comme objet de fiction. Cette réflexion s'applique à *Min kamp*, bien que le récit prenne pour assise non pas une personnalité historique connue, mais un homme et une femme ordinaires. Tous deux ne peuvent effectivement plus contredire leur portrait ou exprimer leur réticence à voir leurs problèmes personnels être les fils conducteurs d'un récit de plus de 3600 pages. S'appropriant une histoire commune pour éclairer ses propres blessures, Knausgård conçoit le décès de son père comme une autorisation officielle à écrire sur lui. Or, bien que la mort ait fait tomber les barrages qui endiguaient l'écriture, ceux qui voient leur secret familial révélé au grand jour demandent des comptes à l'auteur, mettant en doute la parole de l'écrivain et l'éthique de sa démarche.

Peu après la publication du premier tome, quatorze membres de sa famille ont accusé l'auteur d'avoir produit une « littérature de Judas [Judas literatur] » et lui ont reproché de mentir pour obtenir une visibilité médiatique. La publication du premier tome est allée à l'encontre de la famille de son père. Ayant fait lire le manuscrit à ses proches, s'attendant à la colère et au malaise de certains, c'est toutefois un refus qui lui est adressé : la famille souhaite que le texte reste au fond de son tiroir. Après avoir demandé à des avocats de vérifier que la maison d'édition ne puisse être poursuivie, *La mort d'un père* est malgré tout publiée. Dans une lettre rendue publique dans le journal *Klassekampen*, ces quatorze personnes écrivent : « This is confession

²⁵ Antoine Compagnon, « Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines », *Le Débat*, vol. 3, n° 165, 2011, p. 69.

²⁶ *Idem*.

literature and non fiction. Judas literature. This is a book full of insinuations, lies, erroneously characterization of individuals and revealing acts that are obviously unlawful »²⁷. Cette accusation place Knausgård dans la position d'un traître : en écrivant un texte de confessions, il a trahi le respect filial en révélant un secret de famille. Pire encore, il a inventé des dialogues et des situations à partir de ces événements tragiques, trahissant ainsi la vérité des faits et des personnes²⁸. Le collectif familial insiste sur le fait que, contrairement au souvenir qu'en avait Knausgård, son père n'avait pas été trouvé entouré de bouteilles vides dans ce qui ressemblait à un « repaire de drogués » (1:393), mais était plutôt mort paisiblement d'une attaque cardiaque. Face à cette remise en question de la vérité de sa parole, l'auteur se met à douter : « Did I exaggerate it ? Did I exploit it for my own benefit ? Because I've done that in my life before. I used to talk about my father to make myself more interesting. And I knew that the shocking details in the story are good literature in themselves almost. »²⁹

Le but ici n'est pas de trancher en faveur ou en défaveur de la démarche de Knausgård, mais plutôt de voir comment, par cette dénonciation, l'auteur se retrouve dans une position de funambule, obligé d'un côté de rendre manifeste l'aspect fictionnel du texte, en faisant ressortir les contradictions de sa parole afin d'éviter de potentielles poursuites, tandis que, de l'autre, il tente d'attester la vérité de son propos, de prouver que son père s'est réellement suicidé par sa consommation d'alcool [drank himself to death]. Cette position d'équilibriste teinte l'écriture des troisième et quatrième tomes puisque ceux-ci sont rédigés alors que la tempête médiatique fait rage autour de Knausgård. Dans *Boyhood Island*, l'auteur adopte une forme chronologique et se concentre entièrement sur la relation entre un enfant et son père,

²⁷ Article tiré du *Klassekampen* d'octobre 2009, cité par Per Thomas Andersen, *art. cit.*, p. 564.

²⁸ Aucune démarche judiciaire ne sera entreprise, malgré les menaces de la famille.

²⁹ Andrew Anthony, « Knausgård : Writing Is a Way of Getting Rid of Shame », *The Guardian*, 1^{er} mars 2015, [en ligne].

sans aller dans les détails de la violence paternelle. Après la parution de *Boyhood Island*, on a reproché à Knausgård d'avoir plié sous le poids du scandale et d'avoir censuré sa parole. Par conséquent, le quatrième tome, *Dancing in the Dark*, repart sur la lancée entamée par *La mort d'un père* et met en scène le père alcoolique, cette fois-ci en s'appuyant sur des archives afin de prouver la véracité des faits romancés et de disculper l'auteur des accusations portées contre lui. L'insertion d'extraits tirés du journal intime de son père renforce le réalisme de la représentation du père et ajoute à l'effet de vécu ; l'archive du soûlographe est appelée à certifier la version de l'auteur, à appuyer ce qui a été interprété comme des souvenirs exagérés.³⁰

Dans les entrevues accordées par l'auteur, on sent le même désir de disculpation qui oscille entre la réaffirmation du substrat véridique de l'œuvre et la volonté de faire ressortir le caractère fictionnel de toute écriture. Ainsi, pour répondre aux accusations de sa famille, Knausgård déclare : « I just wanted to understand my father. »³¹ En soulignant la pureté de ses intentions, il ramène son projet à une démarche individuelle. Il affirme : « the book I had written about myself, which I had seen as an experiment in realistic prose, infinitely dull and uninteresting to others, became a media story for some months in Norway. »³² Par ce discours, l'auteur simule la naïveté : il affirme n'avoir jamais pensé que son livre allait blesser des gens puisque celui qui est réellement mis en danger dans l'écriture, qui a compromis sa carrière et ses relations, n'est nul autre que lui-même. Il tente ainsi de « fuir » sa responsabilité en ramenant *Min kamp* à un projet qui ne concerne que lui. Or, tandis que l'écriture des morts renvoie à l'incertaine obligation du respect filial et nécessite

³⁰ Que cette archive soit véridique ou fictionnelle, son contenu, de même que sa forme, permettent à l'auteur d'étayer son propos.

³¹ Andrew Anthony, *art.cit.*, [en ligne].

³² Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing about Myself », *art. cit.*, [en ligne].

l'intervention d'un tiers défendant leur mémoire³³, les vivants sont à même de prendre connaissance de leur existence de papier et de critiquer par eux-mêmes la partialité de leur figuration.

3.1.2 Écrire les vivants

Si l'on peut passer outre la colère de la famille en soutenant que le produit final de *Min kamp* s'inscrit dans une démarche littéraire qui dépasse la trivialité des faits sur lesquels elle se fonde, il est impossible de nier que des personnes ont souffert de la publication et que la littérature a un impact bien réel sur la vie des gens. En effet, « les textes, même littéraires, ont une efficacité »³⁴, ils appartiennent au monde. C'est ce dont témoigne la multiplication des controverses autour du droit que possède la littérature de s'emparer de personnes et de faits réels, de remanier une histoire commune par le prisme du langage. Alors que le père et la grand-mère ne peuvent contester leur représentation, laissant le champ libre à leur descendant, les personnes vivantes risquent fortement d'entrer en contact avec leur *alter ego* littéraire. Knausgård reconnaît avoir pensé au regard des autres lors de la rédaction et avoir limité, en partie, sa parole :

Writing about my brother, who means so very much to me, meant also having to write about how in our student days I would feel ashamed of him in certain situations. Would I be able to do that, knowing that at some point he would read it himself? How would it make him feel? This was true for all the people I wrote about, but it felt worse in his case, and I had to force the writing into being. This was my only moral compass, the physical resistance I felt towards

³³ On peut se demander, toutefois, ce que ce tiers cherche à défendre et s'il ne s'agit pas, en définitive, l'association des frasques de la personne décrite dans le roman à sa personne qui le motive à prendre parole et à endosser le rôle du sauveur de la mémoire d'autrui.

³⁴ Florent Coste et Thomas Mondémé, « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfiques pragmatiques dans les études littéraires », *Tracés*, vol. 2, n° 15, 2008, [en ligne].

writing about others. When the qualms became too many, the inner turmoil of conscience too great, I refrained.³⁵

La relativité sur laquelle repose ce baromètre de moralité est toutefois rendue visible par les réactions des personnes mises en scène, qui vont de la dépression à la menace judiciaire en passant par la réplique littéraire ou encore par la résignation. Sans aborder tous les cas, quelques exemples seront ici présentés parce qu'ils soulèvent divers enjeux éthiques et témoignent de deux tendances opposées : l'acceptation par le silence et la réplique.

Alors que l'ensemble de *Min kamp* se concentre sur la figure du père, la mère de l'auteur, Sissel Hatløy, est décrite par courtes séquences et, même dans les souvenirs d'enfance de son fils, elle est effacée :

That was the sort of things she would do, I know that, but during the months I have been writing this, in the spate of memories about events and people who have been roused to life, she is almost completely absent, it is as if she hadn't been there, indeed as if she were one of the false memories you have, one you have been told, not one you have experienced. (3:281)

Pourtant, ainsi que le souligne Knausgård, « she saved [him] because if she hadn't been there [he] would have grown up alone with [his] dad, and sooner or later [he] would have taken [his] life, one way or another. » (3:282) Bien qu'elle ne soit pas mise en scène au même titre que le père, que ses erreurs ne soient pas portées à l'attention du lecteur, il demeure qu'une large part de son existence est contenue dans *Min kamp*. Elle était présente à l'époque où Karl Ove et Yngve étaient terrorisés par leur père et c'est, d'une certaine manière, son silence et sa complicité qui sont donnés à lire. Comme l'écrit son fils : « she made a decision : she stayed with him, she must have had her reasons. » (3:283) Bien qu'il ne cherche pas à comprendre ces raisons ni à rendre sa mère coupable, écrire sur la vie du père contribue à exhiber une partie

³⁵ Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing About Myself », *art. cit.*, [en ligne].

d'elle et de ces années où elle vivait dans l'ombre d'un homme violent et manipulateur. L'auteur relate la souffrance de sa mère qui, après la publication des deux premiers tomes, l'a supplié d'arrêter d'écrire : « It's been very traumatic for her, of course, because her life can be examined by others and judged. »³⁶ Elle cessera de lire après la parution du deuxième tome, dans une volonté de négation de cette représentation d'elle-même et de sa vie passée. Malgré une douleur dont fait état Knausgård, sa mère refusera de s'exprimer en entrevue, appuyant ainsi l'entreprise littéraire de son fils jusqu'au bout.

Si la présence de la mère de l'auteur est plutôt estompée dans *Min kamp*, la femme de Knausgård, Linda Böstrom, elle-même poète et romancière, n'échappe pas à la logique du double dévoilement. En étalant des pans de sa vie privée, Knausgård rend du même coup publique une partie de l'intimité de sa compagne. Comme l'écrit William Leith, « reading Knausgård's books is like spying on Böstrom »³⁷. Le second tome, *Un homme amoureux*, raconte leur relation, du coup de foudre à la désillusion ressentie au moment de commencer *Min kamp*. Böstrom y est dépeinte comme étant dépendante affective et peu portée sur les tâches ménagères. Knausgård écrit :

J'avais envie de la quitter parce qu'elle n'était jamais contente, qu'elle voulait toujours autre chose mais ne faisait jamais rien pour, qu'elle se contentait de se plaindre encore et toujours, qu'elle ne prenait jamais les choses comme elles étaient et que si la réalité ne correspondait pas à ce qu'elle avait imaginé, c'était à moi qu'elle le reprochait, qu'il s'agisse de bagatelles ou de choses plus importantes. (2:13)

Bien qu'elle ait donné son accord pour la parution d'*Un homme amoureux*, reconnaissant au texte des qualités littéraires qui dépassent le triste portrait que son mari trace de leur couple, les contrecoups de cette exposition publique la feront

³⁶ William Leith, « Linda Böstrom Knausgård : "I married the world's most indiscreet man in the world" », *The Times London*, 18 mars 2015, [en ligne].

³⁷ *Idem*.

plonger dans une profonde dépression qui, à son tour, servira de matériel pour l'écriture du sixième tome, dans lequel Knausgård décrit longuement le sentiment de culpabilité qui l'habite et le poids de sa responsabilité. Si la stabilité de leur couple a fortement été ébranlée, l'impact de la parution de *Min kamp* dépasse le contexte de leur relation et grève le travail et l'image sociale de Böstrom. En effet, sa pratique d'écriture et sa personne sont désormais filtrées par la représentation que son mari trace d'elle, celle d'un être fragile et inapte à affronter l'existence. L'article que William Leith lui consacre en 2015 témoigne de cette surimpression du personnage sur la personne. Le sous-titre de l'article – « Her bipolar disorder, a suicide attempt, the bad housekeeping : Linda Böstrom Knausgård's famous husband told all. Now it's her turn » –, montre que la représentation de Böstrom sort des strictes limites du texte et affecte son image sociale. Si Leith la rencontre pour parler de son premier roman, *The Helios Disaster*, qui vient tout juste d'être traduit en anglais, c'est toutefois *Min kamp* qui est au cœur de son propos. Il lui pose ainsi des questions sur sa vie privée, sur sa bipolarité et sur sa rencontre avec Knausgård, à partir de ce qui est dévoilé dans les « romans » de son mari. Böstrom répond : « This is very private. He has written about it, but when I retell it, it feels absolutely private. »³⁸ Elle soulève ainsi la distinction entre le texte et la vie, entre ce que son mari a dévoilé et ce qui lui appartient en propre. Malgré le titre tapageur de l'article de Leith, Böstrom refuse de prendre « son tour » et de « tout dire ».

C'est donc une certaine violence de l'appropriation de leur individualité par l'écriture que révèlent les exemples de Linda Böstrom et Sissel Hatløy. Leur silence est toutefois une posture qu'elles ont choisie, contrairement aux enfants de Knausgård. Eux aussi mis en scène, ils ne sont pour l'instant pas en mesure de répliquer à cause de leur jeune âge. Selon Andersen, c'est parce que les enfants sont sans droit de parole et donc, sans défense, que leur appropriation par l'écriture est condamnable ou,

³⁸ *Idem.*

du moins, discutable³⁹. À ce sujet, l'auteur répond que ses enfants ne sont dans aucune scène spécifique, mais qu'il regrette d'avoir révélé leur histoire au monde entier : « They haven't read it but they know they are in a novel and I do feel guilt about that. Parents give their children burdens and this happens to be the one I am giving them. At least they will know about their father. The problem is, so everybody else. »⁴⁰ Au silence que son propre père lui a légué, Knausgård oppose la parole, celle qui révèle ses failles et ses manquements, mais risque ainsi de reporter le poids de l'héritage sur ses enfants. Le silence des enfants, pour le moment imposé par l'âge, sera peut-être rompu dans quelques années lorsque l'un d'eux – il y en a quatre –, racontera dans les journaux ce qu'est d'avoir Knausgård comme père ou bien prendra à son tour la plume, répliquant à la littérature par la littérature.

Au-delà du cercle familial, Knausgård met aussi en scène des acteurs de la scène littéraire norvégienne, que ce soit ceux qui lui ont enseigné lors de sa scolarité à l'Académie d'écriture, Kjartan Fløgstad, Jan Kjærstad, Ragnar Hovland, Jon Fosse, ou les écrivains qu'il croise dans les soirées littéraires, Stig Larsson, Peter Englund, Tomas Espedal, et bien d'autres. Ceux-ci, disposant d'une tribune publique, se permettent de répondre à l'œuvre de différentes manières. La campagne de décrédibilisation menée par Jan Kjærstad en est un exemple. L'auteur s'acharne à montrer l'absence de littéarité de *Min kamp*, soutenant que, si le même texte avait été publié par un autre auteur ou encore sous un pseudonyme, il n'aurait pas reçu la même attention⁴¹. Il écrit que, « parce que Karl Ove Knausgård raconte sa propre vie,

³⁹ Per Thomas Andersen, *art. cit.*, p. 563.

⁴⁰ Will Hodgkinson, *art. cit.*, [en ligne].

⁴¹ Ou encore, par une femme, comme le suggère Katie Roiphe lorsqu'elle écrit : « I don't think we would be able to tolerate, let alone celebrate, this sort of domestic diary-like profusion from a woman. A 30-page riff on going to a party with children, and trying to balance your food while watching your child, and what exactly happens to her shoes, would appear, if a woman wrote it, both banal and egoistic. » Elle pointe avec raison que tout ce qui appartient au domaine de la vie ordinaire, des enjeux familiaux, de la répétition du quotidien fait partie, depuis Virginia Woolf jusqu'à Doris Lessing, des sujets proposés par les femmes dans les textes littéraires. Si *Min kamp* avait été écrit par une femme, le texte n'aurait sans doute pas eu le même succès. « Her Struggle », *Slate*, 7 juillet 2014, [en ligne]

du moins nous avons l'illusion qu'il s'agit bien de la vie de Karl Ove, nous lisons une phrase après l'autre, piqués par la curiosité. Nous lisons avec la même attention les passages longs, fastidieux et ordinaires. »⁴² Jan Kjærstad inscrit son discours à un autre niveau que celui du débat public formulé par les membres de la famille de Knausgård. Il en appelle à une éthique de la critique, qui se doit de remettre en contexte la série *Min kamp* et de la considérer telle qu'elle se présente, soit en tant que fiction. Il demande à ce que la critique sorte l'auteur de sa mire, ce qui, pour Kjærstad, permettrait de lire réellement l'œuvre : sans l'attrait qui se dégage des confidences, *Min kamp* serait sans moelle et ne contiendrait rien qui puisse justifier son succès critique.

Tomas Espedal, quant à lui, s'empare de la vie de Knausgård pour la mettre à son tour en scène dans son œuvre, copiant ainsi la « recette » du double dévoilement⁴³. Cette mise en récit reprend un événement dont Knausgård fait état dans *Min kamp*, à savoir l'« adultère » qu'il a commis lorsqu'il était marié avec sa première femme, Tonje. Dans *Un homme amoureux*, il écrit : « après avoir trompé Tonje sans lui dire, j'ai passé l'année la pire de ma vie. C'était le noir. Une nuit sacrément longue. J'y pensais continuellement. Sursautais chaque fois que le téléphone sonnait. Et quand on prononçait le mot infidélité à la télé, je rougissais de la tête aux pieds. Je me consumais. » (2:643). Quelque mille pages plus loin, dans le cinquième tome, Knausgård revient sur cet épisode, qui date de l'an 2000. Il écrit :

there I closed the door, ripped her clothes off, pulled the two sides of the jacket to the side without worrying about buttons, kissed her, unbuttoned her skirt, pulled it off her, took the tights off her, she was almost naked, unbuttoned my pants and let them fall down, and

⁴² Jan Kjaerstad, « Den som ligger med nesen i grusen er blind », *Aftenposten*, 7 janvier 2010, [en ligne], je traduis.

⁴³ Claus Elholm Andersen, dans son article « Knausgård /Kierkegaard : The Journey Towards the Ethical in Karl Ove Knausgård's *My Struggle* », a le premier fait ressortir ces récits croisés entre *Min kamp* et *Bergeners*. La traduction anglaise des citations tirées de *Bergeners* est de lui.

threw myself on top of her, with a crazy desire, and with nothing but that on my mind. (5:647)

Bien qu'une phrase stipule par la suite que la femme déplore son départ et qu'elle en « voulait plus » [she wanted more], les émotions de Karl Ove le jour suivant portent à douter qu'il s'agissait d'une relation vraiment consentante : la honte, la culpabilité et l'anxiété face à de possibles représailles occupent ses pensées à tel point qu'il ne parvient pas à réfléchir ou à faire quoi que ce soit. Lorsqu'un homme l'appelle, quelques mois plus tard, pour l'accuser de viol, il nie catégoriquement et l'histoire se termine quand Tomas Espedal, ancien boxeur, menace de lui briser les os des deux bras s'il continue d'harcéler son ami Karl Ove.

Dans son roman *Bergeners*, Espedal reprend ce récit de son point de vue. La prémisse est la même : après une soirée arrosée dans les bars de Bergen, ils se retrouvent chez lui avec des amis. La musique est forte, les gens sont ivres et, à un moment, Knausgård quitte la pièce avec une femme, présentée sous le pseudonyme de Maud Kennedy. Or, lorsqu'il se rend dans sa chambre après le départ de ses invités, Espedal y découvre Maud : « but there was nothing to laugh at when I opened the bedroom door, about to undress and go to bed, as Maud was lying crying in the bed with her torn clothes around her »⁴⁴. Incapable de dire ce qui s'est passé, Maud est manifestement en état de choc. Espedal lui prête des vêtements et lui appelle un taxi. Ce récit, qui s'ajoute à celui de Knausgård, est pour le moins troublant et complexifie le dévoilement mené dans *Min kamp*, puisque d'autres peuvent y jouer et ajouter leurs commentaires. C'est ici Knausgård qui devient l'« autre » de l'écriture, celui qui est mis en scène sans pouvoir contrôler son image. Cette représentation de l'écrivain de *Min kamp* remet en question un événement précis et, ce faisant, le projet d'authenticité dont Knausgård se réclame, mais le présente comme un agresseur. Espedal remet en doute l'absence de censure à laquelle prétend l'auteur de *Min kamp*,

⁴⁴ Tomas Espedal, *Bergeners*, Oslo Gyldendal, 2013, p. 43.

il rectifie une scène dont il a été témoin. On peut ainsi interpréter le récit d'Espedal comme la riposte de ces « autres » qui ont vu leurs fautes exposées devant tous : celles de Knausgård sont à leur tour exhibées, mais cette fois-ci, sans qu'il puisse jouir du privilège de les dévoiler lui-même.

Les répliques de Kjærstad et d'Espedal sont loin d'être des phénomènes isolées : la première femme de Knausgård a quant à elle réalisé un documentaire radiophonique intitulé la « version de Tonje » dans lequel elle remet les pendules à l'heure sur certains faits qui la concernent. Une telle convergence médiatique vers une œuvre offre également une tribune à toutes les personnes qui souhaitent se glorifier du fait qu'elles ont connu Knausgård. En effet, après la publication de *La mort d'un père*, toutes les personnes figurant dans le récit deviennent sujet d'intérêt pour les journalistes qui se précipitent pour recueillir leurs impressions, comme le relate Knausgård :

Reporters were contacting everyone I had written about. They loitered outside the houses of my friends, waiting for them to emerge. They knocked on the door of my mother-in-law and scared the life out of her. They phoned her ex-husband, a man of more than 80 years living a secluded life in a forest, wanting to know his reactions to what Karl Ove had written about him.⁴⁵

Cette frénésie médiatique accentue l'incursion dans la vie privée des « personnages » de *Min kamp* qui se voient désormais obligés de manifester ouvertement leurs sentiments vis-à-vis de leur représentation ou de garder le silence. L'auteur a livré – bien involontairement, assure-t-il – sa famille et ses amis en pâture aux médias et ceux-ci doivent désormais coexister avec leur version littéraire et supporter le poids du regard et du jugement d'autrui sur leur vie privée. Cependant, ni le silence ni la réplique n'effacent ce qui a été écrit ; la prise de parole contribue au succès même de

⁴⁵ *Idem.*

Min kamp. En effet, ce qui aurait pu être une « catastrophe artistique »⁴⁶, un roman qui n'intéresse personne, est, par le scandale médiatique, à l'avant-plan de la scène littéraire internationale. Pour Philippe Lejeune, c'est le « piège infernal » auquel mène l'écriture de l'autre puisque « la victime » de ce dévoilement « ne peut, en se défendant, qu'aggraver le mal et se disqualifier en apparence : c'est elle qui, en répondant, a l'air de faire éclater le scandale qu'elle cherchait justement à éviter. »⁴⁷ En voulant rétablir la mémoire du père et de la grand-mère, la famille a ajouté à la visibilité médiatique de l'œuvre et à leur propre souffrance de voir ce livre de « confessions mensongères » devenir un phénomène littéraire.

Si Knausgård prétend ne rien regretter de ce qu'il a dévoilé sur lui-même, il en va différemment de ce qu'il a révélé à propos de la vie des autres. Il reconnaît que son désir le plus cher, à savoir « écrire [...] une œuvre unique » (1:48) s'est réalisé en capitalisant sur le vécu d'autrui. Il affirme en entrevue : « I felt like I had killed not one, but several people »⁴⁸, admettant qu'il a fait un choix, « and the choice was I publish it. No matter what. »⁴⁹ Le succès de *Min kamp* accentue ainsi la disparité de statut entre l'auteur, qui a « fait » l'œuvre, et les personnes mises en scène, qui la subissent : « I get the rewards, the people I wrote about get the hurt »⁵⁰, reconnaît Knausgård. C'est en ce sens que l'auteur parle de pacte faustien : « I have actually sold my soul to the devil. That's the way it feels. Because in addition I get such a huge reward. »⁵¹ En jouant le tout pour le tout, tant sur le plan formel que sur celui du contenu, en refusant les conventions littéraires, Knausgård a obtenu le succès dont

⁴⁶ *Idem*, je traduis.

⁴⁷ Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil, 1998, p. 71.

⁴⁸ Will Hodgkinson, *art. cit.*, [en ligne].

⁴⁹ Jon Henley, « Karl Ove Knausgård : "I have given away my soul" », *The Guardian*, 9 mars 2012, [en ligne].

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Hari Kunzru, « Karl Ove Knausgård: the Latest Literary Sensation », *The Guardian*, 7 mars 2014, [en ligne].

il a toujours rêvé, il s'est « vengé de ceux dont [il] voulait se venger » et a acquis « une position dans la société ». (2:648)

Comme le soutient Dominique Viart, « raconter une vie suffit à lui conférer de la “valeur”, quelle que soit cette valeur ; et donc l'ériger en exemple, fut-il négatif, par le seul et simple fait d'en promouvoir le récit. »⁵² En mettant sa vie au premier plan du récit, Knausgård accorde une valeur à son existence, de même qu'à sa démarche d'authenticité. Comme il en a été question dans le premier chapitre, en mettant en lumière les incohérences de sa parole et en doutant de l'acuité de ses souvenirs, l'auteur exprime les démultiplications et les sinuosités d'une individualité, l'impossibilité d'un discours univoque sur une vie. Cependant, les « autres » qu'il met en scène n'ont pas accès à la même complexité. En fait, ils « n'existent pas en (ou pour) eux-mêmes dans la fiction [...] ; ils existent dans et par la conscience d'autrui, ils existent dans et par la volonté et le pouvoir d'autrui de se souvenir d'eux, de les penser et de les imaginer. »⁵³ C'est en effet la prérogative de l'auteur que le monopole des représentations de soi et de l'autre. Le « pouvoir » de l'auteur de se remémorer et d'imaginer la vie de personnages modelés sur des individus réels rend donc manifeste l'autorité auctoriale. Comme l'écrit Isabelle Daunais,

dès que se dressent, entre le personnage et la conscience qui le convoque, d'autres consciences et d'autres perceptions, bref dès que survient le monde, le monde peuplé de consciences et de perceptions multiples, d'interprétations contradictoires et changeantes, il n'est plus possible de parler d'adéquation.⁵⁴

⁵² Dominique Viart, « Dis-moi *qui* te hante », *art. cit.*, p. 12.

On peut penser au travail d'Emmanuel Carrère qui écrit la vie de malfrats et autres criminels (Édouard Limonov, Jean-Claude Romand) et qui, ce faisant, donne une visibilité et une valeur à leur vie, bien qu'il tente d'en montrer les complexités et les contradictions.

⁵³ Isabelle Daunais, *art. cit.*, p. 66.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

Ce que les réactions des personnes réelles mises en scène viennent prouver, c'est justement cette impossible adéquation entre la représentation partielle proposée par l'auteur et l'image que ces individus ont d'eux-mêmes et de leurs proches. En faisant converger toutes les représentations des autres par sa personne, Knausgård ramène à lui-même leur existence, il les met en scène pour se comprendre et parler de lui. Somme toute, l'auteur ne donne pas une voix aux « autres », mais ravale leur discours pour se définir, se construire, se dévoiler, s'écrire.

3.2 L'éthique de la lecture

Bien évidemment, la polémique autour de *Min kamp* s'atténue en dehors de la Norvège où les voix des personnes réelles se font entendre plus faiblement. Toutefois, le substrat référentiel de l'écriture continue à stimuler une réflexion sur le droit que possède la littérature de prendre comme sujet la vie d'autrui. Lorsqu'elle réfléchit aux limites de la fiction, Nathalie Heinich explique que la polarité des opinions sur les œuvres qui s'ancrent dans le réel est en fait « un débat public sur les limites de l'expression de l'imaginaire dans l'espace public, et sur le statut particulier accordé à l'expression artistique ».⁵⁵ Il s'agit, d'un côté, de ceux qui conçoivent la création littéraire comme ayant des droits illimités et de l'autre, de ceux qui considèrent « une fiction au même titre que n'importe quel objet inscrit dans l'espace public, et soumis de ce fait aux lois régissant notamment la diffamation [et] l'atteinte à la vie privée ».⁵⁶ Plutôt qu'une condamnation en bloc de l'appropriation de la vie des autres, c'est une réflexion sur la notion même d'œuvre littéraire que des récits comme celui de Knausgård imposent. La diversité des réactions des « autres » mis en scène par l'auteur en témoigne : on ne peut aisément trancher en faveur de la liberté de

⁵⁵ Nathalie Heinich, « Les limites de la fiction », *art. cit.*, p. 73.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 72.

l'écriture ou du droit à la vie privée. Le débat médiatique, bien qu'ayant une visée prescriptive, a le mérite de nous donner à penser une certaine éthique de la lecture, c'est-à-dire de reconnaître que les discussions autour d'une œuvre font appel à la sensibilité et à la subjectivité des lecteurs.

Depuis le milieu du XIX^e siècle, il est convenu « de ne voir dans le style qu'une valeur purement esthétique qui s'opposerait aux perspectives éthiques et politiques ». ⁵⁷ En ayant recours à l'embellissement stylistique, « ce qui est dit alors n'est pas simplement posé dans un acte de référence direct mais s'insère dans un espace littéraire » ⁵⁸ qui maintient à distance le jugement moral qu'on peut produire sur une œuvre. La dimension esthétique de l'écriture « compenserait, en quelque sorte, la violence du propos et en désactiverait la visée pragmatique » ⁵⁹ en « anesthésiant » le jugement moral des lecteurs et des lectrices. Toutefois, depuis les années 1980, les œuvres contemporaines récusent la virtualité de l'écriture, c'est-à-dire sa portée strictement métaphorique, et stipulent un principe de référentialité qui remet en question l'autonomie du texte littéraire. En ce sens, ces œuvres prouvent que l'esthétique et la forme du texte sont *de facto* des choix éthiques et idéologiques. Or, Knausgård déclare : « My book is completely anti-ideology, in all senses. It is about the opposite of ideology. It's about the little and the small, where in life we are. » ⁶⁰ Dans un mouvement justificatif récurrent, Knausgård ramène les connotations négatives et politiques du titre à leur plus simple expression, celle d'un jeu entre deux subjectivités, la sienne et celle du lecteur. Pourtant, l'écriture repose sur des prises de position tant esthétiques qu'éthiques – notamment le refus de la fiction qui

⁵⁷ Antonio Rodriguez, « Le "style" et sa valeur éthique » dans Antonio Rodriguez et Florence Quinche (dir.), *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007, p. 26.

⁵⁸ Florence Quinche et Antonio Rodriguez, « Présentation », *op. cit.*, p. 12.

⁵⁹ Pascale Cassuto-Roux, « Appel aux meurtres des surréalistes : Breton, Aragon », dans Antonio Rodriguez et Florence Quinche (dir.), *op. cit.*, p. 57.

⁶⁰ Jesse Baron, « Completely Without Dignity : An Interview with Karl Ove Knausgård », *The Paris Review*, 26 décembre 2013, [en ligne].

s'effectue autant sur le plan formel que sur celui du contenu – qui démentent cette absence d'idéologie proclamée par l'écrivain norvégien. La même histoire présentée dans un style plus épuré et désignant les personnages par des initiales aurait-elle autant choqué ? Il n'y a pas que le sujet de l'écriture qui compte ; c'est surtout la manière dont ce sujet est mis en forme qui influence la réception et qui témoigne d'un choix auctorial, d'une posture idéologique.

Loin d'être une relation passive entre un objet textuel et un sujet lisant, la lecture de *Min kamp* est au contraire un échange, parfois même un combat, dont les effets découlent de l'esthétique de l'œuvre⁶¹. C'est ainsi qu'on peut comprendre l'affirmation de James Wood, à savoir que « the labour of our reading merges with the labour of Knausgård's writing »⁶². À travers les digressions, les contradictions, les ellipses, le lecteur se voit proposer plusieurs variations sur les mêmes faits à travers lesquelles il doit naviguer. Comme le soutient Francesca Wade, « as readers we're kept permanently guessing about the boundaries between artifice and memory, what is spontaneous tell-all memoir and what authorically controlled fiction »⁶³. Ce jeu entre l'apparence de réel auquel aspire l'écriture et la révélation en aparté de sa construction instaure une relation de suspicion entre le lecteur et le texte. Pour Paul Ricœur,

ce peut être la fonction de la littérature la plus corrosive de contribuer à faire apparaître un lecteur d'un nouveau genre, un lecteur lui-même *souçonneux*, parce que la lecture cesse d'être un voyage confiant fait en compagnie d'un narrateur digne de

⁶¹ L'exemple le plus grotesque des effets que peut engendrer *Min kamp* est celui d'un homme ivre qui, en 2014, entre dans une librairie de Malmö et tente de mettre le feu à la section des auteurs dont le nom commence par « k ». Interrogé sur son acte manqué, il affirme que « Karl Ove Knausgård est le pire auteur de tous les temps ». L'anecdote est relatée par Øystein David Johansen, « Full svenske brente Knausgårds *Min kamp* i bokhandel », *VG*, 15 janvier 2014, je traduis.

⁶² James Wood, « Writing *My Struggle* : An Exchange », *The Paris Review*, n° 211, 2014, [en ligne].

⁶³ Francesca Wade, « A Satisfied Host », *The Times Literary Supplement*, 20 mars 2015.

confiance, mais devient un combat avec l'auteur impliqué, un combat qui le reconduit à lui-même.⁶⁴

La lecture ne serait donc pas une aventure sur un long fleuve tranquille, menée en compagnie d'un narrateur qui s'assure de la qualité et du confort du voyage, mais bel et bien un effort qui engage nos valeurs et nos jugements.

Ce lecteur soupçonneux, qui doute et remet en question ce qu'on lui dévoile, mais qui poursuit malgré tout sa lecture, incarne le lecteur modèle de Knausgård. Il est celui qui passe par-dessus les incohérences et les longueurs du texte parce que ce combat dans lequel il est investi le reconduit à lui-même et à ses propres expériences. Comme l'affirme Katie Roiphe :

[*Min kamp*] affirms for a generation that its concerns, its alienations, its small resentments are dramatic, important. For a certain set of readers, *My Struggle* casts a moody romantic light on picking one's kids up at the nursery or shopping for pasta for dinner or worrying about whether you have a nice enough apartment or quarreling with your spouse. It elevates our struggles to Struggle, and for this we are grateful, admiring, effusive.⁶⁵

L'identification, longtemps rejetée comme ressortissant au lecteur non savant, est ce « besoin d'incarner dans des récits et des personnages toutes les questions que nous nous posons, des plus profondes aux plus futiles »⁶⁶. Tout comme Knausgård qui cherche à se saisir en interrogeant la figure du père, les lecteurs de *Min kamp* seraient également engagés dans un processus de compréhension de soi à travers la lecture de la banalité de l'existence d'un « autre ». Pour Georges May, « l'autobiographie est [...] peut-être la forme littéraire dans laquelle l'accord le plus parfait unit l'auteur et son lecteur », puisque « penchés au-dessus de l'épaule de Narcisse, c'est notre visage

⁶⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1991, p. 238.

⁶⁵ Katie Roiphe, « Her Struggle », *Slate*, 7 juillet 2014, [en ligne].

⁶⁶ Françoise Lavocat, *op. cit.*, p. 347.

et non le sien que nous voyons reflété dans l'eau de la source »⁶⁷. Par la révélation d'épisodes intimes, c'est un accès privilégié à d'« autres vies que la nôtre » qu'offrent les écritures autobiographiques. Les obsessions des auteurs reflèteraient celles des lecteurs qui « connectent » leur propre vécu aux expériences relatées, malgré leurs différences. C'est ce que Toril Moi explique à propos de *Min kamp* :

my identification is puzzling. There is more that separates than unites us. He is a man, I am a woman ; I am half a generation older. He has three children, I have none. Yet this does not prevent me from identifying intensely with the scenes in the second volume of *My Struggle*, in which an angry and frustrated Knausgård wheels a stroller through the streets of Stockholm.⁶⁸

Bien que leurs vécus ne soient pas les mêmes, ce sont les émotions décrites par Knausgård qui font écho à celles de Toril Moi qui, sans qu'elle ait à s'imaginer en train de pousser un landau dans les rues de Stockholm, parvient à tracer un parallèle avec des situations qu'elle a vécues. Moins une identification au sens d'une immersion complète dans la peau du personnage, il s'agit plutôt d'une ligne tendue entre deux vécus, entre des expériences variées qui ont en commun une même émotion. L'éthique de la lecture, en ce sens, est le dialogue qui s'instaure entre un lecteur et un livre. Pour Emmanuel Bouju, « le lecteur est celui qui, relevant le défi de cette appropriation [active et critique], reconnaît, sanctionne et déploie le geste d'engagement du littéraire en le confrontant au monde commun. »⁶⁹ On peut donc supposer que tout comme « il n'est pas de récit éthiquement neutre »⁷⁰, il n'est pas de lecture sans engagement moral. L'acte de lecture engage une réponse de la part des lecteurs qui examinent et critiquent l'œuvre en fonction d'un rapport singulier au monde.

⁶⁷ Georges May, *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 111.

⁶⁸ Toril Moi, *art. cit.*, p. 205.

⁶⁹ Emmanuel Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 22.

⁷⁰ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2015 [1990], p. 139.

Être l'« autre » de l'écriture renvoie ainsi à l'engagement des lecteurs dans la construction du sens de l'œuvre. En refusant de les guider à travers une histoire épurée et linéaire, l'écrivain norvégien rend les lecteurs suspicieux et risque de les « perdre » au détour d'une digression. Pour James Wood, cette absence de chemin à suivre constitue la force de l'œuvre : « There is something ceaselessly compelling about Knausgård's book : even when I was bored, I was interested. »⁷¹ Pour d'autres, cet ennui est une perte de temps et la preuve d'une absence de littéarité : « I wasn't just bored (even his fans are bored), I was angry about being bored. I felt my time was being wasted. »⁷² En ce sens, la lecture de *Min kamp* sollicite l'implication des lecteurs qui doivent, à travers l'abondance de détails et de faits redondants, trouver ce qui fait sens pour eux. Alors que des milliers de lecteurs et de lectrices se reconnaissent dans les expériences décrites dans *Min kamp*, saisissent dans la singularité du portrait brossé par Knausgård quelque chose qui résonne avec leur propre sentiment d'incohérence vis-à-vis de leur existence, d'autres ne parviennent pas à continuer leur lecture. Devant l'absence de route à suivre pour le lecteur, ce dernier peut être insulté par l'apparence négligée de l'œuvre, ennuyé par les réflexions de l'auteur, il peut trouver que l'apitoiement sur soi-même n'est pas le vecteur d'une authenticité, mais au contraire une stratégie pour obtenir de l'attention médiatique. Ce lecteur qui refuse d'entrer dans le jeu de l'auteur, pour les raisons qui lui sont propres, détient le pouvoir de refermer le livre. Dans la relation éthique que le lecteur entretient à l'œuvre, c'est à celui ou celle qui tient le livre que revient le choix de continuer ou de cesser de lire.

⁷¹ James Wood, « Karl Ove Knausgård's Total Recall », *The New Yorker*, 13 août 2012, [en ligne].

⁷² Leo Robson, « Karl Ove Knausgård's Nordic Existentialism », *The New Statesman*, 3 avril 2014, [en ligne].

CONCLUSION

*I could write Min kamp for the rest of my life
but it would be meaningless because writing
has to be risky.*

Karl Ove Knausgård, en entrevue¹

Si la série *Min kamp* compte plus de 3600 pages, que Knausgård s’y éparpille en digressions et en commentaires, qu’il se contredit et se répète et ne semble suivre aucun plan, une constante traverse la rédaction : l’acte d’écriture doit impliquer une prise de risque sans laquelle le texte est dénué de valeur, sans laquelle il n’est « que de la littérature » (2:663). Ce sont les différentes configurations du risque que ce mémoire a exploré, réfléchissant aux enjeux éthiques et esthétiques que convoquent la production et la réception des six tomes. D’emblée, la notion de risque est introduite par le titre de la série : un combat implique une part éventuelle de danger, une confrontation au dénouement incertain. Bien que la référence à l’autobiographie d’Hitler constitue, avant tout, une provocation visant à attirer l’attention des lecteurs et de la critique, il apparaît – et c’était là le postulat que ce mémoire s’est attaché à vérifier – que le projet d’écriture de *Min kamp* se construit à partir d’une posture d’opposition et de résistance à la littérature. Par ce projet d’écriture autobiographique, Knausgård espère s’affranchir des contraintes de la forme romanesque et travaille parallèlement à se discréditer en tant qu’écrivain. Le pari esthétique, la mise en danger de soi et le risque d’une écriture qui met en scène des éléments (auto)biographiques constituaient les trois « combats » par lesquels cette étude a cerné l’éthique de la démarche de Knausgård.

¹ Will Hodgkinson, « Karl Ove Knausgård : “I felt like I had killed not one, but several people” », *The Times London*, 7 janvier 2017, [en ligne].

Ces multiples formes d'offensive dérivent de la volonté d'être « en dessous » de la littérature pour critiquer les limites de sa forme actuelle. D'abord, en écrivant sur des sujets triviaux sans les esthétiser, de même qu'en investissant la forme relativement marginalisée de l'autobiographie, l'auteur amorce un pari esthétique de longue haleine qui compromet la reconnaissance de la qualité de son écriture. Sur le plan existentiel, l'écrivain prend également le risque d'utiliser sa propre vie comme sujet de l'écriture ; en dévoilant les événements marquants de son existence en s'attachant au filon de la honte, l'auteur ébrèche ses relations interpersonnelles et lutte contre ses mécanismes d'autocensure. Il engage son intimité dans l'écriture afin de tendre vers une forme d'authenticité à laquelle la fiction, en inventant des histoires et des personnages, ne peut, selon lui, prétendre. Ces mises en danger, tant littéraires qu'existentielles, se conjuguent à l'intention de se dépouiller d'une histoire familiale qui mine Knausgård depuis la mort de son père. Pour Jacques Lecarme,

[p]ersonne n'écrit son autobiographie s'il n'avait pas découvert concrètement son caractère mortel : la mort d'un père, d'une mère, d'un frère peut provoquer un portrait du disparu qui tournera à l'autoportrait. Biographie et autobiographie sont intimement liées dans ces textes de deuil et de réparation.²

L'écriture autobiographique participe, d'un côté, d'un travail du deuil et, de l'autre, d'une exploration de ses propres erreurs et manquements dans une logique propre à la confession, censée dégager l'écrivain de ses fautes par la souffrance qu'il lui coûte de les dire. Or, cette démarche, d'abord personnelle, a des impacts qui excèdent l'œuvre : en écrivant sur sa vie, Knausgård met en scène plusieurs membres de sa famille et amis, sans que ceux-ci aient un droit de regard sur leur représentation. La mise en texte d'éléments (auto)biographiques peut se révéler particulièrement problématique, comme le prouve le scandale qui accompagne la parution de *La mort d'un père*, scandale qui conteste le droit de la littérature de s'écrire à partir du réel.

² Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004 [1997], p. 129.

Si ce mémoire a voulu aller au-delà du scandale pour parvenir à cerner ce qui, dans l'œuvre, relève d'une tradition et d'une posture singulières, les débats autour de *Min kamp* indiquent que les écritures référentielles continuent de provoquer des remous qui font tanguer l'idée de ce que doit être la littérature. Pour Philippe Lejeune, ce sont ces tensions qui permettent l'existence même du genre, car pour lui, « le jour où l'acte et les textes autobiographiques seront unanimement acceptés, le genre sera mort »³. Malgré son ton dramatique, Lejeune pointe le potentiel critique de l'écriture autobiographique ; c'est parce que ces textes ne sont pas totalement reconnus comme littéraires ni totalement exclus du fait littéraire qu'ils peuvent court-circuiter, ainsi que le tente *Min kamp*, les définitions de ce qu'est, aujourd'hui, la littérature.

Six ans après la fin de la rédaction, Knausgård poursuit la promotion de *Min kamp* à mesure que sont traduits les six tomes. Toutefois, sa pratique d'écriture s'éloigne des principes développés dans cette série, notamment parce que rien ne subsiste du sentiment de liberté ressenti au début du projet :

It's become a kind of technique : I write a little bit about how I feel about something, a little bit about failure or shame for something, and then there is a reflection of a more essayistic kind, and then there is a description of something ordinary, and so on. I can't write that way for the rest of my life. It would be less and less satisfying for myself because there's nothing new in it. Or, the subjects can be new, but the insights are exactly the same.⁴

L'impression de nouveauté, doublée de l'attrait de la transgression, s'est estompée au fil des 3600 pages, mais la nécessité de lier l'écriture au risque impulse encore sa démarche actuelle. Ses dernières publications consistent en de courts essais sur les beautés des campagnes suédoises ; rien qui rappelle la densité ni les thématiques propres à *Min kamp*. Knausgård poursuit toutefois l'exploration par l'essai des

³ Philippe Lejeune, « Un siècle de résistance à l'autobiographie », *Tangence*, n° 45, 1994, p. 135.

⁴ Joe Fassler, « Karl Ove Knausgård on the Power of Brevity », *The Atlantic*, 28 avril 2015, [en ligne].

marges de la littérature, tout en contournant les attentes de son lectorat : « Everyone wanted a big novel and instead I'm writing small, insignificant essays. »⁵ Rendu au bout du projet de désesthétisation, après avoir maintenu l'écriture en deçà de la fiction et du style pendant plus de trois ans, Knausgård réalise qu'il ne pourra jamais plus écrire de la même manière : « One thing I know is that I will never do anything like it again. »⁶

Le risque qu'il prend avec la rédaction de ces essais repose ainsi moins sur l'acte d'écriture que sur un rapport à l'acte de réception. Knausgård joue avec son capital de visibilité en proposant des textes qui diffèrent de la série par laquelle il s'est fait connaître mondialement. En effet, le véritable combat remporté par l'auteur avec *Min kamp* est la reconnaissance de la différence et de la marginalité de son écriture parmi une multitude toujours renouvelée de produits culturels.⁷ La question se pose donc : son lectorat le suivra-t-il dans cette nouvelle forme ? Ces essais bénéficient pour le moment de la renommée qui accompagne le nom de Knausgård, mais risquent, à long terme, de ne pas rassasier les désirs de ses lecteurs. Néanmoins, il semble que l'auteur norvégien soit présentement à la recherche d'une certaine forme d'invisibilité, d'un recul vis-à-vis du succès. Conscient que *Min kamp* sera à jamais attaché à sa personne, il s'évertue à s'extraire de l'aura médiatique qui entoure cette série et à renouer avec son ambition d'écrire une « grande » œuvre littéraire. Pour Knausgård, *Min kamp*

⁵ Will Hodgkinson, *art. cit.*, [en ligne].

⁶ Karl Ove Knausgård, « The Shame of Writing About Myself », *The Guardian*, 26 février 2016, [en ligne]. Il affirme également dans Jon Henley, « Karl Ove Knausgård : "I have given away my soul" », *The Guardian*, 9 mars 2012, [en ligne] : « If I had known then what I know now, then no, definitely no, I wouldn't dare. But I'm glad I did. And I couldn't have done it any other way. I will never do anything like this again, though, for sure. I have given away my soul, in a way. »

⁷ Avec l'ambivalence qui caractérise son discours, l'auteur norvégien allègue parfois n'avoir jamais pensé que « this book would actually sell or make a scandal. I had no motives other than writing the story of my life. Nobody in my publishing house believed it would sell. » (Josh Glancy, « Karl Ove Knausgård : A Traitor to His Family », *The Australian*, 7 novembre 2015, [en ligne].) D'autres fois, il reconnaît qu'il voulait provoquer – ce qu'illustre le choix du titre de la série –, et qu'il savait pertinemment qu'en passant outre le refus de sa famille, il attirerait sur *Min kamp* et lui-même l'attention des médias.

représente une parenthèse dans son parcours, une digression nécessaire, mais de laquelle il souhaite s'éloigner. Car il énonce : « It's not like this text ever looks good or anything. »⁸ Pour lui, *Min kamp* ne possède aucune qualité d'une œuvre littéraire et le succès critique n'est en rien révélateur de la valeur de l'œuvre : « I know this, and not a thousand good reviews can make me forget. In the end, I want to write a book that is the thing itself. That is the ambition, of course. »⁹ En explorant la forme de l'essai et en refusant de prodiguer à ses lecteurs un récit similaire à *Min kamp*, Knausgård s'efforce désormais de marquer son appartenance à une classe restreinte d'auteurs qui refusent de compromettre leur art aux attentes du marché.

Cette réflexion sur le succès international de *Min kamp* m'amène à reprendre une des questions annoncées en ouverture de ce mémoire : pourquoi lisons-nous Karl Ove Knausgård hors de la Scandinavie ? Une large part du succès de *Min kamp* découle du rôle de la critique médiatique dans la fabrique des *bestsellers*. Dans son plus récent ouvrage, *Pour une écologie de l'attention*, Yves Citton réfléchit à ce qui se produit « avant que le lecteur ne se mette à l'œuvre »¹⁰, soit aux mécanismes transindividuels de présélection et de préconditionnement qui attirent l'attention des individus vers un phénomène plutôt qu'un autre. Puisque notre attention est limitée, il s'ensuit ce que Citton nomme le « corollaire de rivalité », qui tient à ce que « la somme d'attention attribuée à un certain phénomène réduit la masse d'attention pour considérer d'autres phénomènes »¹¹. La reconnaissance de *Min kamp* « éclipse des dizaines de phénomènes littéraires marginaux [...] qui probablement ne perceront jamais et qui

⁸ Josh Glancy, *art. cit.*, [en ligne].

⁹ Jesse Baron, « Completely Without Dignity : An Interview with Karl Ove Knausgård », *The Paris Review*, 26 décembre 2013, [en ligne].

¹⁰ Yves Citton, « Œuvres de lecture et économie de l'attention », dans Michel Jeanneret et Frédéric Kaplan (dir.), *Le lecteur à l'œuvre*, Genève, Infolio, 2013, p. 37.

¹¹ Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014, p. 56.

ne seront donc pas reconnus par le centre »¹². Nécessairement, l'attention de la critique internationale pour l'œuvre de Knausgård relègue les autres œuvres norvégiennes à leur contexte national. L'absence de représentation de la littérature norvégienne est particulièrement frappante dans le commentaire de Leo Robson, qui affirme que Knausgård est la plus grande « star » littéraire depuis Henrik Ibsen (1828-1906)¹³, passant sous silence un siècle de production littéraire et des auteurs comme Hamsun, Vesaas ou même Nesbø. Il convient donc de reconnaître que le succès de *Min kamp* ne repose pas uniquement sur une identification massive des lecteurs à l'œuvre, mais qu'il est surtout nourri par un discours médiatique qui présente l'œuvre comme un « chef-d'œuvre » et son auteur, comme un « héros »¹⁴. Knausgård en témoigne : la relation entre un journaliste et lui repose sur « le postulat que les livres qu'[il a] écrits [sont] bons et importants et que [lui], l'auteur, [est] une personne intéressante qui sor[t] de l'ordinaire. » (2:676) Ses paroles sont promues au rang de vérité sur l'œuvre et l'auteur devient non seulement celui qui a écrit *Min kamp*, mais également celui qui peut interpréter le texte. Ainsi, « lorsqu'[il] racont[e] quelque chose sur [s]on enfance, par exemple, quelque chose de parfaitement ordinaire et habituel, ça dev[ient] important parce que c'[est] [lui] qui le di[t] » (2:676).

Cette soudaine renommée, dont plusieurs doutent de la permanence, est représentative de la diffusion massifiée des œuvres grâce aux nouvelles technologies. Les textes transitent d'un espace culturel à l'autre plus rapidement que jamais. Par exemple, en 2010, alors que seuls les trois premiers tomes avaient été publiés dans

¹² Wladimir Kryszinski, « Récit de valeurs. Les nouveaux actants de la Weltliteratur », dans Manfred Schmelting (dir.), *Weltliteratur Heute*, Würzburg, Königshausen & Neumann, coll. « Konzepte und Perspektiven », 1995, p. 148.

¹³ Leo Robson, « Karl Ove Knausgård's Nordic Existentialism », *The New Statesman*, 3 avril 2014, [en ligne].

¹⁴ Par exemple, Jonathan Lethem considère Knausgård comme « a living hero who landed on greatness by abandoning every typical literary feint », dans « My Hero : Karl Ove Knausgård », *The Guardian*, 31 janvier 2014, [en ligne].

leur langue originale, un article traduit du danois lui était consacré dans la revue française le *Courrier International* : « en Norvège, l'œuvre est débattue comme aucune autre dans l'histoire de la littérature récente de ce pays, notamment du fait qu'une grande partie de sa famille lui a tourné le dos après qu'il eut décrit en détail la vie avec son père alcoolique et la mort de ce dernier »¹⁵. La série est, avant même d'être terminée et traduite, déjà attendue à l'étranger comme l'œuvre qui a soulevé scandale et passions en Norvège. Or, comme l'écrit Michel Faber, « the real question about Knausgård's work is not whether, in the coming months, you will find yourself discussing it with friends and workmates – you probably will. The real question is whether anyone will be reading it in 20 years' time »¹⁶. Faber questionne avec raison l'imbrication du scandale et de la renommée dans le processus d'institutionnalisation de la littérature contemporaine. La critique médiatique, sous l'impulsion du scandale qu'elle contribue à amplifier, tend à exploiter le débat comme moyen de consécration. Suivant la logique qui établit qu'un texte qui choque est transgressif et, donc, rompt avec un état figé de la littérature, l'œuvre qui fait scandale est décrite comme étant radicalement nouvelle ; elle se voit comme « retranchée » de l'histoire littéraire. Faisant fi des filiations artistiques que le texte déploie, de son ancrage revendiqué à une culture et une histoire, la critique médiatique exalte la singularité et l'unicité de l'œuvre et de son auteur à partir du scandale, décentrant le texte pour discourir uniquement sur le contexte.

Certes, on peut déplorer ce système de glorification des œuvres qui les déshistoricise et qui donne à l'auteur l'exclusivité de l'interprétation de son texte. Or, tout effet de mode indique la convergence du public vers un objet particulier et informe, en ce sens, sur ce qui caractérise l'horizon d'attente, tel que l'ont théorisé

¹⁵ Lea Korsgaard, « *Min Kamp*, un combat de longue haleine », *Courrier international*, 16 septembre 2010, [en ligne].

¹⁶ Michel Faber, « *A death in the Family* by Karl Ove Knausgård – review », *The Guardian*, 25 avril 2012, [en ligne].

Hans Robert Jauss et l'école de Constance. Knausgård est loin d'être le seul à considérer que la fiction a atteint ses limites. La multiplication des textes à teneur autobiographique en témoigne : il y a un désir dans les sociétés occidentales de lire des histoires « vraies ». Luc Lang constate que ce besoin de réel découle de l'« envahissement » et de la dévalorisation du mot « fiction » dans notre quotidien :

[I]’un des pendants constitutifs de l’inflation du mot “fiction” comme force disqualifiante est l’apparition tout aussi systématique de phrases d’ouverture à des films ou à des romans : *adapté, tiré de, inspiré d’une histoire vraie*. Comme s’il fallait compenser l’effet dévastateur du mot “fiction” par un : je sais bien c’est de la fiction, mais quand même, c’est fondé sur la réalité...¹⁷

Knausgård résume quant à lui cette soif de réel de la part des lecteurs comme une rupture du contrat de lecture : « before, there was a pact that we didn’t try and find out what is real or not in fiction. Now novels come out and newspapers try to interview the families. [...] The pact between novelist and reader has been broken. I hope it will be healed. »¹⁸ Si les lecteurs réclament des histoires « vraies », les écrivains, quant à eux, répondent en jouant sur les frontières de la fiction et en refusant de livrer un « récit de vie » édifiant. *Min kamp* exemplifie ce jeu en offrant une « fiction sans fiction », un texte qui cherche à aller au-delà des divisions entre les genres et à récuser l’opposition entre la littérature et la vie.

Il est bien sûr inutile de faire des prédictions sur la pérennité du succès de la série *Min kamp*, car si l’on peut observer ce qui marque les lecteurs contemporains, ce qui les touche et ce qui les fait réagir, on ne peut savoir ce que les prochaines générations retiendront de notre époque littéraire. Toutefois, le projet autobiographique de *Min kamp* et sa popularité à travers le globe, particulièrement en Occident, témoignent que les réticences de Knausgård envers la fiction et le « beau » style sont partagées par

¹⁷ Luc Lang, *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011, p. 15-16.

¹⁸ Will Hodgkinson, *art. cit.*, [en ligne].

plusieurs lecteurs. De même, les débats qui l'accompagnent prouvent que la littérature est loin d'être morte et enterrée, qu'elle continue de bouleverser et de provoquer les lecteurs, mais, surtout, qu'elle n'a de cesse de se redéfinir.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Knausgård, Karl Ove. *La mort d'un père*, trad. Marie-Pierre Fiquet, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2012.

_____. *My Struggle 1*, trad. Don Bartlett, Brooklyn, Archipelago, 2012.

_____. *Min kamp. Første bok*, Oslo, Forlaget Oktober, 2009.

_____. *Un homme amoureux*, trad. Marie-Pierre Fiquet, Paris, Denoël, coll. « Denoël et d'ailleurs », 2014.

_____. *A Man in Love: My Struggle 2*, trad. Don Bartlett, New York, Penguin, coll. « Vintage », 2013 [2009].

_____. *Min kamp. Andre bok*, Oslo, Forlaget Oktober, 2009.

_____. *Boyhood Island: My Struggle 3*, trad. Don Bartlett, New York, Penguin, coll. « Vintage », 2014.

_____. *Min kamp. Treje bok*, Oslo, Forlaget Oktober, 2009.

_____. *Dancing in the dark: My Struggle 4*, trad. Don Bartlett, New York, Penguin, coll. « Vintage », 2015.

_____. *Min kamp. Fjerde bok*, Oslo, Forlaget Oktober, 2010.

_____. *Some Rain Must Fall : My Struggle 5*, trad. Don Bartlett, London, Harvill Secker, 2016.

_____. *Min kamp. Femte bok*, Oslo, Forlaget Oktober, 2010.

_____. *Min kamp, Sjette bok*, Oslo, Forlaget Oktober, 2011.

Principaux textes littéraires de référence

Espedal, Tomas. *Contre la nature : Les carnets*, trad. Terje Sinding, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres scandinaves », 2015.

_____. *Imot naturen : notatbøkene*, Oslo, Gyldendal Norsk, 2011.

_____. *Bergeners*, Oslo, Gyldendal Norsk, 2013.

Leiris, Michel. *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1939].

_____. *Aurora*, Paris, Gallimard, 1946.

Proust, Marcel. *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990 [1927].

Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions. Livres I à IV*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 [1782].

Sandemose, Aksel. *Un fugitif recoupe ses traces : récit d'un meurtrier*, trad. Alex Fouillet, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Fabulae », 2014.

_____. En flyktning krysser sitt spor : fortelling om en morders barndom, Oslo, Gyldendal Norsk, 1958 [1933].

Articles sur le corpus

- Abram, Denis. « Can Norway's Karl Ove Knausgård Boost Reading in Korea? », *Publishing Perspectives*, 31 janvier 2016, [en ligne] :
<http://publishingperspectives.com/2016/01/can-norways-most-famous-memoirist-save-koreas-publishing-industry/>
- Andersen, Claus Elholm. « Knausgård/Kierkegaard: The Journey Towards the Ethical in Karl Ove Knausgård's *My Struggle* », *Scandinavica*, vol. 54, n° 2, 2014, p. 29-52.
- Andersen, Per Thomas. « After Honor. From Egil Skallagrimsson to Karl Ove Knausgård », *Journal of World Literature*, vol. 1, n°4, 2016, p. 555-568.
- Anthony, Andrew. « Knausgård : Writing Is a Way of Getting Rid of Shame », *The Guardian*, 1^{er} mars 2015, [en ligne] :
<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/01/karl-ove-knausgaard-interview-shame-dancing-in-the-dark>
- Asselin, Soline. « Territoires critiques le cas de la série *Min kamp* du Norvégien Karl Ove Knausgård », *Postures*, n° 24, 2016, [en ligne] :
<http://revuepostures.com/fr/articles/asselin-24>
- Assouline, Pierre. « Karl Ove Knausgård. Proust norvégien, phénomène de société », *La République {des livres}*, 7 juin 2014, [en ligne] :
<http://larepubliquesdeslivres.com/karl-ove-knausgaard-proust-norvegien-phenomene-de-societe/>

Baron, Jesse. « Completely Without Dignity : An Interview with Karl Ove Knausgård », *The Paris Review*, 26 décembre 2013, [en ligne] :

<https://www.theparisreview.org/blog/2013/12/26/completely-without-dignity-an-interview-with-karl-ove-knausgaard/>

Caviglioli, David. « J'ai créé un monstre que je ne contrôle plus », *BiblioObs*, 21

septembre 2014 [en ligne] : <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentree-litteraire-2014/20140919.OBS9702/karl-ove-knausgaard-j-ai-cree-un-monstre-que-je-ne-controle-plus.html>

Cooke, Tim. « Karl Ove Knausgård : "I would have cut my arm if it ended up in a novel" », *The Guardian*, 25 février 2016, [en ligne] :

<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2016/feb/25/karl-ove-knausgaard-i-would-have-cut-off-my-arm-if-it-ended-up-in-a-novel>

Côté-Fournier, Laurence. « Lire dans le confessionnal », *Nouveau Projet*, n° 10, automne/hiver 2016.

Cusk, Rachel. « A Man in Love by Karl Ove Knausgård – a review », *The Guardian*,

12 avril 2013, [en ligne] : <https://www.theguardian.com/books/2013/apr/12/man-in-love-knausgaard-review>

Deresiewicz, William. « Why has *My Struggle* Been Anointed a Literary Masterpiece ? »,

The Nation, 13 mai 2014, [en ligne] : <https://www.thenation.com/article/why-has-my-struggle-been-anointed-literary-masterpiece/>

Eyre, Hermione. « Meet Karl Ove Knausgård : The Literary World's Latest Hero », *The Evening Standard*, 25 juillet 2014, [en ligne] :

<http://www.standard.co.uk/lifestyle/esmagazine/meet-karl-ove-knausgaard-the-literary-worlds-latest-hero-9626561.html>

Faber, Michel. « *A death in the Family* by Karl Ove Knausgård – review », *The Guardian*, 25 avril 2012, [en ligne] : <https://www.theguardian.com/books/2012/apr/25/death-in-family-karl-ove-knausgaard-review>

Fassler, Joe. « Karl Ove Knausgård on the Power of Brevity », *The Atlantic*, 28 avril 2015, [en ligne] : <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/karl-ove-knausgaard-on-the-power-of-short-stories/391658/>

Glancy, Josh. « Karl Ove Knausgård : a Traitor to His Family », *The Australian*, 7 novembre 2015, [en ligne] :

<http://www.theaustralian.com.au/news/world/the-times/karl-ove-knausgaard-a-traitor-to-his-family/news-story/8588890843c7d69a30101aad4e4d4a1>

Hammond, Adam. « Why Is Karl Ove Knausgård’s *My Struggle* Is so Staggeringly Good ? », *The Globe and Mail*, 1^{er} mai 2015, [en ligne] : <http://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/book-reviews/why-is-karl-ove-knausgaards-my-struggle-so-staggeringly-good/article24213907/>

Henley, Jon. « Karl Ove Knausgård : “I have given away my soul” », *The Guardian*, 9 mars 2012, [en ligne] : <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/mar/09/karl-ove-knausgaard-memoir-family>

Hodgkinson, Will. « Karl Ove Knausgård : “I felt like I had killed not one, but several people” », *The Times London*, 7 janvier 2017, [en ligne] : <https://www.thetimes.co.uk/article/karl-ove-knausgaard-at-least-my-children-will-know-about-their-father-the-problem-is-so-will-everybody-else-n3zbrp7jq>

Hugues, Evan. « Why Name Your Book After Hitler’s ? », *The New Yorker*, 11 janvier 2014, [en ligne] : <http://www.newyorker.com/books/page-turner/why-name-your-book-after-hitlers>

- _____. « Karl Ove Knausgård Became a Literary Sensation by Exposing His Every Secret », *The New Republic*, 7 avril 2014, [en ligne] : <https://newrepublic.com/article/117245/karl-ove-knausgaard-interview-literary-star-struggles-regret>
- Hustvedt, Siri. « Knausgård Writes Like a Woman », *Literary Hub*, 10 décembre 2015, [en ligne] : <http://lithub.com/knausgaard-writes-like-a-woman/>
- Johansen, Øystein David. « Full svenske brente Knausgårds *Min kamp* i bokhandel », *VG*, 15 janvier 2014, [en ligne] : <http://www.vg.no/rampelys/bok/full-svenske-brente-knausgaards-min-kamp-i-bokhandel/a/10149899/>
- Kjærstad, Jan. « Den som ligger med nesen I grusen er blind », *Aftenposten*, 7 janvier 2010, [en ligne] : <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Den-som-ligger--med-nesen-i-grusen--er-blind-234397b.html>
- Knausgård, Karl Ove. « The Shame of Writing About Myself », *The Guardian*, 26 février 2016, [en ligne] : <https://www.theguardian.com/books/2016/feb/26/karl-ove-knausgaard-the-shame-of-writing-about-myself>
- _____. « I Am Someone, Look at Me », *The New York Times*, 10 juin 2014, [en ligne] : https://www.nytimes.com/2014/06/10/t-magazine/karl-ove-knausgaard-on-fame-my-struggle.html?_r=0
- Korsgaard, Lea. « *Min Kamp*, un combat de longue haleine », *Courrier international*, 16 septembre, 2010, [en ligne] : <http://www.courrierinternational.com/article/2010/09/16/un-combat-de-longue-haleine>
- Kunzru, Hari. « Karl Ove Knausgård : the Latest Literary Sensation », *The Guardian*, 7 mars 2014, [en ligne] : <https://www.theguardian.com/books/2014/mar/07/karl-ove-knausgaard-my-struggle-hari-kunzru>

- Leith, William. « Linda Böstrom Knausgård : “I married the most indiscreet man in the world” », *The Times London*, 18 mars 2015, [en ligne] :
<https://www.thetimes.co.uk/article/linda-bostrom-knausgaard-i-married-the-worlds-most-indiscreet-man-9nqw5nc02nv>
- Lethem, Jonathan. « My Hero : Karl Ove Knausgård », *The Guardian*, 31 janvier 2014, [en ligne] : <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/31/my-hero-karl-ove-knausgaard-jonathan-lethem>
- Liger, Baptiste. « Évidemment, le titre *Mon combat* fait référence à Adolf Hitler ! », *L'Express*, 21 novembre 2014, [en ligne] :
http://www.lexpress.fr/culture/livre/evidemment-le-titre-mon-combat-fait-reference-a-adolf-hitler_1623552.html
- Manalo, Lewis. « Obscene Act : The Tragic Fall of Norway’s. Agnar Mykle », *Publishing Perspectives*, 2010, [en ligne] : <http://publishingperspectives.com/2010/07/obscene-act-the-tragic-fall-of-norway%E2%80%99s-agnar-mykle/>
- Moi, Toril. « Shame and Openness », *Salmagundi*, n° 177, hiver 2013, p. 205-210.
- Robson, Leo. « Karl Ove Knausgård’s Nordic Existentialism », *The New Statesman*, 3 avril 2014, [en ligne] : <http://www.newstatesman.com/culture/2014/03/new-man-existentialism>
- Roiphe, Katie. « Her Struggle », *Slate*, 7 juillet 2014, [en ligne] :
http://www.slate.com/articles/double_x/roiphe/2014/07/what_if_karl_ove_knausgaard_s_my_struggle_were_written_by_a_woman.html
- Rother, Larry. « He Says a Lot, For a Norwegian », *The New York Times*, 18 juin 2012, [en ligne] : <http://www.nytimes.com/2012/06/19/books/a-debate-over-karl-ove-knausgaards-my-struggle.html>

Sala, Michael. « Knausgård's *My Struggle* : The Interplay of Authority, Structure and Style in Autobiographical Writing », *Life Writing*, vol. 13, n° 1, 2016, p. 1-14.

Wade, Francesca. « A Satisfied Host », *The Times Literary Supplement*, 20 mars 2015, p. 22.

Wood, James. « Karl Ove Knausgård's Total Recall », *The New Yorker*, 13 août 2012, [en ligne] : <http://www.newyorker.com/magazine/2012/08/13/total-recall>

_____. « Writing *My Struggle* : An Exchange », *The Paris Review*, n° 211, 2014, [en ligne] : <https://www.theparisreview.org/miscellaneous/6345/writing-emmy-struggle-em-an-exchange-james-wood-karl-ove-knausgaard>

Ouvrages et articles théoriques

Audet, René. « Fuir le récit pour raconter le quotidien. Modulations narratives en prose », *Temps zéro*, n° 1, 2007, [en ligne] : <http://tempszero.contemporain.info/document84>

Auger, Manon. *Les journaux intimes et personnels au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2017.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture : Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1972 [1953].

_____. « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984 [1968], p. 63-69.

Baudelle, Yves. « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, p. 7-26.

Benoit, Denis. « Politiques de l'autobiographie chez Sartre », *Les Temps modernes*, vol. 7, n° 641, 2006, p. 149-167.

Berryman, Charles. « Critical Mirrors : Theories of Autobiography », *Mosaic*, vol. 32, n° 1, 1999, p. 71-84.

Bissa Enama, Patricia et Fontane Wacker, Nathalie (dir.). *Le secret de famille dans le roman contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2016.

Bouju, Emmanuel. « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 9-23.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008 [1999].

_____. « Le méridien de Greenwich : Réflexions sur le temps de la littérature » dans Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2010, p. 113-145.

Citton, Yves. « Il faut défendre la société littéraire », *Revue Internationale des Livres et des Idées*, vol. 1, n° 5, mai 2008, p. 5-10.

_____. « Œuvres de lecture et économie de l'attention », dans Michel Jeanneret et Frédéric Kaplan (dir.), *Le lecteur à l'œuvre*, Genève, Infolio, 2013, p. 37-55.

_____. *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.

Cichoka, Marta. *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Cohn, Dorit. *Le propre de la fiction*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

Compagnon, Antoine. « Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines », *Le Débat*, vol. 3, n° 165, 2011, p. 62-70.

- Coste, Florent et Mondémé, Thomas. « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfiques pragmatiques dans les études littéraires », *Tracés*, vol. 2, n° 15, 2008, [en ligne] : <https://traces.revues.org/633>
- Daunais, Isabelle. « Éthique et littérature : à la recherche d'un monde protégé », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 63-75.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980].
- De Grève, Marcel. « L'autobiographie, genre littéraire ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 325, n° 1, 2008, p. 23-31.
- Dion, Robert et Fortier, Frances. *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2010.
- Eydoux, Éric. *Histoire de la littérature norvégienne*, Caen, Presses universitaires de Caen, coll. « Littérature nordique », 2007.
- Forest, Philippe et Gaugain, Claude (dir.). *Les romans du Je*, Nantes, Pleins feux, 2001.
- Formis, Barbara. *L'esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2010.
- Gallie, Walter Bryce. « Essentially Contested Concepts », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 56, 1956, p. 167-198.
- Gasparini, Philippe. « Autofiction VS autobiographie », *Tangence*, vol. 1, n° 97, 2011, p. 11-24.
- Goulemot, Jean-Marie. « De la lecture comme production de sens » dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de lecture*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2003 [1985].

- Grossman, Evelyne. *La défiguration : Artaud, Beckett, Michaud*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.
- Hauge, Hans. *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*, Oslo, Multivers, 2012.
- Heinich, Nathalie. *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, coll. « Armillaire », 2000.
- _____. « Les limites de la fiction », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 57-76.
- _____. *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2012.
- Hillis Miller, J. *On Literature*, New York, Routledge, coll. « Thinking in Action », 2002.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narratives : The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1984 [1980].
- Ingarden, Roman. *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983 [1929].
- Kryszynski, Wladimir, « Récit de valeurs. Les nouveaux actants de la Weltliteratur », dans Manfred Schmeling (dir.), *Weltliteratur Heute*, Würzburg, Köninghausen & Neumann, coll. « Konzepte und Perspektiven », 1995, p. 141-152.
- Lang, Luc. *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011.
- Lane-Mercier, Gilian. *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1989.
- Lapoujade, David. *Fictions du pragmatisme. William et Henry James*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.
- Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2016.

- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004 [1997].
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- _____. « Un siècle de résistance à l'autobiographie », *Tangence*, n° 45, 1994, p. 132-146.
- _____. *Pour l'autobiographie. Chroniques*, Paris, Seuil, coll. « La couleur de la vie », 1998.
- Mallet-Poujol, Nathalie. « De la biographie à la fiction : la création littéraire au risque des droits de la personne », *Légicom*, n° 1, 2001, p. 107-121.
- Marx, William. *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2005.
- May, Georges. *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.
- Montalbetti, Christine et Piégay-Gros, Nathalie. *La digression dans le récit*, Paris, Éditions Bertrand Lacoste, 1994.
- Økland, Ingunn et Hylland Eriksen, Thomas. « Deux essais sur la littérature norvégienne à l'étranger », trad. Françoise Heide, *NORLA* (NORwegian Literature Abroad), 2008.
- Regard, Frédéric. « L'éthique du biographique. Réflexions sur une tradition britannique », *Littérature*, vol. 1, n° 128, 2002, p. 80-91.
- Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essai », 2015 [1990].
- _____. *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points essai », 1991.
- Rodriguez, Antonio et Quinche, Florence (dir.). *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007.

Rosenberg, Harold. *La dé-définition de l'art*, trad. Christian Bounay, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1998 [1983].

Samoyault, Tiphaine. « La littérature contemporaine n'est pas un oxymore », *Studi di Letteratura Francese*, vol. 23, 1998, p. 151-162.

Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1985 [1948].

Shields, David. *Reality Hunger : a Manifesto*, New York, Alfred A. Knopf, 2010.

Snauwaert, Maïté et Caumartin, Anne. « Présentation : Éthique, littérature, expérience », *Études Littéraires*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 5-14.

Viart, Dominique. « Filiations littéraires » dans Baetens, Jan et Viart, Dominique (dir.). *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Écritures contemporaines », 1999, p. 115-139.

_____. « Dis-moi *qui* te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, vol. 3, n° 263, 2001, p. 7-33.

_____. « Le silence des pères au principe du "récit de filiation" », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 95-112.

_____. « Au risque du contemporain », *Les Temps Modernes*, vol. 1, n° 672, 2013, p. 242-253.

Vigouroux, François. *Le secret de famille*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1993.