



Vol. 9, no 2, Printemps-été 2014

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Autour du darwinisme littéraire

Marc Lapprand
Université de Victoria

Raconter des histoires, inventer des fictions, créer des intrigues, en bref résider dans des mondes imaginaires sont autant de spécificités humaines sur lesquelles on s'interroge au moins depuis Aristote et Platon. Mais depuis une trentaine d'années, ces questions sont envisagées de plus en plus dans le cadre de l'évolution. Il s'agit de démontrer que la propension typiquement humaine à raconter et à consommer des histoires n'est pas seulement le produit dérivé d'un cerveau hypertrophié, mais répond à des besoins neurocognitifs engendrés par l'espèce. En d'autres termes, les narrations et, par extension, toutes les formes purement artistiques (non utilitaires) sont non seulement le résultat de notre tendance

évolutive, mais tout simplement nécessaires à notre survie d'un point de vue adaptatif.

Selon Terrence Deacon, nous appartenons bel et bien à « l'espèce symbolique ». Le cerveau humain se caractérise, comme celui des primates, par une préfrontalisation importante. Le langage s'est ainsi peu à peu développé de sorte que notre cerveau s'est adapté à des besoins neurocognitifs croissants, en rapport direct avec notre motricité bipède et l'usage de nos bras et mains. Bref, ce n'est pas notre cerveau qui a évolué pour nous permettre d'y caser le langage, mais le contraire : c'est le cerveau qui s'est adapté à notre besoin vital de langage, comme un instinct (selon la théorie de Steven Pinker). C'est la symbolisation progressive chez l'humain qui lui a donné ce cerveau et le langage pour la véhiculer et la transmettre. Nous sommes donc mus par notre soif de représentation symbolique¹ et, par extension, de raconter des histoires.

L'évolutionnisme ne fait pas consensus dans les milieux intellectuels, tant s'en faut. Pourtant, depuis l'ouvrage synthétique de Brian Boyd, *On the Origin of Stories* (2009), le temps est venu de se poser des questions concrètes sur ce que peut apporter cette nouvelle discipline dans le domaine des sciences humaines. C'est la raison principale qui a motivé ce dossier autour du darwinisme littéraire, fruit d'une journée de recherche tenue dans le cadre du congrès de l'APFUCC à l'Université de Victoria le 4 juin 2013. La lecture évolutionniste de la littérature n'est-elle qu'une autre forme de critique

¹ Terrence Deacon, *The Symbolic Species*, New York, Londres, W. W. Norton & Company, 1997.

historique, comme l'avancent certains de ses détracteurs ?² Ou alors peut-elle véritablement bouleverser nos concepts critiques solidement ancrés dans le structuralisme et ses disciplines héritières ? Qu'est-ce qui explique le foisonnement de ces recherches dans le monde anglo-saxon (Jonathan Gottschall, John Tooby, Leda Cosmides, Joseph Carroll, pour ne nommer qu'eux) et la relative frilosité du milieu intellectuel francophone à son égard ? Cette science serait-elle victime de son apparente simplicité ? Les champs du savoir doivent-ils rester compartimentés, en vertu d'un certain constructivisme social qui a dominé le monde intellectuel pendant la seconde moitié du siècle dernier ? Ces questions ne sont évidemment pas exhaustives. Elles offrent un balayage très général des enjeux de cette épistémologie en formation, qui n'a pas encore atteint un niveau de maturité méthodologique ou théorique à proprement parler. Pourtant, vu ses avancées récentes, tout porte à croire que l'évolutionnisme est en train de s'implanter comme un nouveau champ de la connaissance et que, dès lors, on ne peut plus l'ignorer.

Alexandre Gefen le montre de manière convaincante : les enjeux épistémologiques diffèrent entre la critique anglo-saxonne, qui amorce un retour inexorable vers la nature humaine, non pour expliquer la littérature, mais pour la poser biologiquement comme une donnée cognitive inévitable, tandis que la critique de tradition française reste encore largement fondée sur l'explication linguistique et sémiotique. Le clivage entre ces deux visions de l'objet littéraire est d'autant exacerbé par la montée de nos connaissances en neuro-cognitivisme, qui

² Notamment dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2011.

à long terme nous permettront probablement d'accéder à un savoir, sinon total, du moins beaucoup plus approfondi, du fonctionnement réel du cerveau humain. C'est à partir de telles bases que Gottschall propose de parler des « nouvelles humanités » (*new humanities*).

Les trois articles suivants s'appliquent à montrer, par le biais d'études davantage ponctuelles, comment le darwinisme peut effectivement, voire efficacement, informer le littéraire. Marc Lapprand s'interroge sur la possibilité d'une méthodologie universelle, apte à rendre éventuellement compte de n'importe quel texte littéraire. Il propose en exemple le canon, Jane Austen, et, en contraste, un cas beaucoup plus récent et encore peu étudié, Martin Winckler, écrivain dont la formation de médecin et de gynécologue n'est pas sans répercussions directes dans son œuvre romanesque. Emilie Etemad envisage pour sa part « l'intertextualité sous le prisme de la théorie de l'évolution », fondant son analyse sur la Bibliothèque de Babel telle qu'elle est présentée par Borges. Stéphanie Posthumus, enfin, analyse *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq, roman dans lequel, justement, la nature humaine et le monde post-humain sont en éternel conflit, à moins que les lois de l'évolution ne le régissent encore et toujours.

Martin Winckler nous offre, pour clore ce dossier, sa propre incursion dans le darwinisme littéraire, qui l'a séduit au point de nourrir à présent sa fiction. En primeur, et nous lui en savons gré, il nous en donne des extraits, commentés à la loupe de l'évolution, avec au passage des interprétations adaptatives de deux œuvres aussi diverses que *Casablanca* (le film) et *Cyrano de Bergerac* (la pièce).

Le darwinisme littéraire a-t-il de beaux jours devant lui ? Il n'offre pas tant de solutions à une compréhension métacognitive du monde qu'il ne soulève des questions qui sont en passe de devenir de plus en plus « incontournables » dans le monde universitaire, particulièrement chez les chercheurs en sciences humaines. En d'autres termes, on peut avancer à bon droit que les grands principes structuralistes et poststructuralistes qui ont dominé la seconde moitié du siècle dernier auraient atteint leurs limites. Si le vingtième siècle aura été formaliste à bien des égards, et il fallait passer par cette importante étape du décryptage scientifique de l'objet littéraire, on peut augurer que ce siècle sera dominé par les recherches en sciences du comportement et du fonctionnement du cerveau humain et que si les chercheurs en neurosciences s'attachent essentiellement à une fonctionnalité biogénétique qui caractérise notre espèce, les retombées dans les champs littéraires et artistiques promettent d'être riches et stimulantes. Nous espérons que ce modeste dossier contribuera à faire avancer les choses dans ce sens.

Les enjeux idéologiques des théories évolutionnistes

Alexandre Gefen

CNRS – Université Paris 4 Sorbonne

En tentant, selon les termes de Jacques Morizot, le « franchissement du gouffre entre matière et conscience » (2012a, p.89), les sciences cognitives – dans une triade constituée par la psychologie expérimentale, les neurosciences et la théorie de l'information – déploient aujourd'hui une grande variété de niveaux d'analyse et de champs d'expertise, qu'elles s'intéressent aux supports moléculaires, cellulaires, neuronaux, comportementaux, sociaux, ou anthropologiques, de la cognition humaine et donc de l'art. Elles s'enrichissent de l'évolutionnisme darwinien, qui propose de montrer comment l'art participe de la nature de l'homme en tant qu'espèce et de

son évolution : il s'agit d'expliquer les aptitudes esthétiques en tant que compétence biologique parasite ou en tant qu'aptitude élaborée d'adaptation à un milieu, avant d'analyser en quoi les représentations esthétiques illustrent, exemplifient ou modélisent le jeu de forces biologiques. Au nom d'un naturalisme philosophique et d'un positivisme scientifique, on décrète donc que le substrat ultime des faits mentaux est physique, naturel, et que les déterminismes ultimes sont génétiques. Dans le cadre de ce que Quine (1977a, p. 105) nomme une « épistémologie naturalisée », le seul ancrage théorique de compréhension de notre savoir, son fondement, doit être celui de la cognition humaine, en tant qu'elle est phénomène naturel explicable *in fine* par les sciences, sans recours à des modèles externes métaphysiques ou linguistiques, ce qui impose à l'esthétique « d'employer les ressources des sciences de la nature »

Avec le support d'autres champs novateurs, comme l'écopoétique ou la philosophie de l'animal, qui confrontent la philosophie esthétique à des champs aussi éloignés en apparence que l'éthologie et les sciences environnementales, c'est à un décentrement disciplinaire et épistémologique massif que nous assistons. Au nom de ce paradigme, qui relève pour Jean-Marie Schaeffer (2007) de la « fin de l'exception humaine », il incomberait à la philosophie esthétique de proposer la naissance d'une nouvelle science de l'art. Assistons-nous, en réponse à l'artialisation de la nature, à une naturalisation de l'art ? En se confrontant frontalement aux études culturelles comme aux paradigmes antérieurs, depuis la psychanalyse jusqu'à l'historicisme, les théoriciens de la naturalisation de l'art se sont opposés aux postures défendant l'insularité et le caractère différentiel des pratiques artistiques ;

ils ont fourni au contraire un cadre inclusif de compréhension, propre à faire bouger les frontières universitaires et sociologiques de la recherche aussi massivement que son espace disciplinaire. Peut-on alors parler, à la suite du spécialiste américain Jonathan Gottschall (2008b), de « nouvelles humanités » (*new humanities*), justifiées par l'échec supposé des sciences humaines face aux exigences scientifiques dans le cadre desquelles elles avaient déclaré s'inscrire au moment du *linguistic turn* ?

Cette naturalisation de l'art offre des propositions, épistémologiques autant qu'institutionnelles, séduisantes, dans la mesure où elles permettent de justifier la place de la philosophie esthétique et de la théorie littéraire au sein de l'institution, et, plus généralement, celle du créateur dans la société. Mais elle s'est exposée à de virulentes critiques, accusations de réductionnisme, de conservatisme, d'utilitarisme, d'essentialisme, de scientisme, etc., sur lesquelles je voudrais revenir.

Les présupposés épistémologiques du darwinisme littéraire

Rappelons tout d'abord que l'évolutionnisme cognitif participe à la fois d'un naturalisme philosophique et d'un positivisme scientifique : le substrat ultime des faits mentaux est physique, naturel, et les déterminismes ultimes sont génétiques. L'ancrage théorique de compréhension de notre savoir, son fondement, doit être celui de la cognition humaine, en tant que phénomène naturel explicable *in fine* par les sciences, sans

recours à des modèles externes métaphysiques ou linguistiques.

Dans ce spinozisme total qui renvoie à une forme de matérialisme critique (voir Guerin, p. 146 *sqq*) et qui, en un sens, équivaut pour notre génération au marxisme de l'après-guerre, il n'y a de substrat que strictement biologique aux faits mentaux, et les évolutions cérébrales sont déterminées par des mécanismes propres à l'évolution augmentée de la théorie mendélienne : variation individuelle aléatoire, pression environnementale, sélection génétique et transmission des caractéristiques adaptatives optimales. Ici, la conscience, la religion comme la littérature sont des produits de l'évolution neuronale, gouvernés par la nécessité de maîtriser un environnement humain complexe et dynamique, à la différence des conduites instinctuelles ou de la simple adaptation à un environnement figé et répété prêtée à *Homo sapiens* : le propre de l'homme en tant qu'espèce, c'est la fluidité cognitive et la plasticité neuronale (voir Mithen, 1996).

Les conséquences d'un tel mouvement de « naturalisation de l'être humain » (Lageira, p. 50) sont considérables, et il importe de les préciser. D'abord, en notant que cette naturalisation de l'esthétique n'est pas assimilable à un retour du « psychologisme » au sens traditionnel ou à la théorie d'une évolution de la littérature au sens de Brunetière, dont on se souvient qu'il avait appliqué le modèle darwinien à la logique des genres littéraires (voir Compagnon, 2001). Comme chez Quine, où la naturalisation de l'épistémologie constitue un cadre d'analyse majeur, nous sommes dans le contexte d'une psychologie envisagée « de manière non psychologique » (Laugier, 2010, p. 24), c'est-à-dire une psychologie anti-

intentionnaliste, antimentaliste, où il n'y a pas à « interpréter » des expressions privées dans un supposé « langage mental » abstrait qui aurait sa logique propre, mais simplement à classer des faits empiriques selon une démarche scientifique déductive. Si l'on reprend l'opposition formulée par Wilhelm Dilthey entre « sciences de la nature » (*Naturwissenschaften*), produisant des explications, voire des prédictions, à l'aide de démonstrations expérimentales ou de raisonnements mathématisables, et « sciences de l'esprit » (*Geisteswissenschaften*), productrices de compréhension, la psychologie évolutionniste de la littérature a vocation à être réintégrée dans les sciences en général et à produire non des *interprétations*, mais des *explications* des faits esthétiques. Il s'agit, lorsqu'on parle de la psychologie de l'art, de la fonder sur l'observation empirique, voire sur l'expérimentation, et de se garder de tout discours endogène. Certains théoriciens durs comme Harold Fromm (2009) sont au demeurant proches de ce qu'on appelle le « matérialisme éliminationniste » (*eliminative materialism*), représenté notamment par Daniel Dennett¹ – qui renvoie les faits mentaux à un substrat physiologique hors de portée du sens commun, y compris les *qualia* (effets subjectifs de nos sensations et expériences), la morale ou la religion – et Richard Dawkins² – l'inventeur de la théorie des mèmes, c'est-à-dire d'une conception des faits artistiques et de la culture en général comme des « unités repliables, supports d'éléments formels ou de contenus stylisés » (Morizot, 2012b, p. 185), soumises aux

¹ Dennett est professeur de philosophie à la Tufts University, dont il codirige le Center for Cognitive Studies. Sur sa théorie des propriétés mentales, voir Dennett (1991); sur ses vues adaptationnistes : Dennett (1995); sur son athéisme : Dennett (2006).

² Biologiste et éthologiste, Dawkins est professeur émérite au New College d'Oxford. Voir Dawkins (1976, 1982 et 2006).

lois de la sélection naturelle. Sans aller jusque-là, la pensée « sociobiologique », pour reprendre un concept très utilisé par les « darwiniens littéraires³ », tend à réfuter toute interprétation (ou du moins toute interprétation internalisante), toute spéculation sur la valeur particulière et individuelle des œuvres ou sur la personnalité de l'auteur, au nom d'une logique de la très longue durée (le point de départ de l'histoire littéraire cognitiviste, ce n'est pas Homère mais la « révolution humaine », quelque part entre -100000 et -30000, affirme le fondateur des études littéraires darwiniennes, Joseph Carroll [2011, p. 26]) ou d'une logique quantitative (pour J. Gottschall, « une chose qu'offre la littérature, ce sont des données. Des données rapides, inépuisables, interculturelles et à faible coût » [cité par Max]). On peut songer ici au concept de *big data* dans le monde numérique : la quantité de données empiriquement disponibles est si importante que son examen quantitatif suppléerait toute théorie. Il s'agit, poursuit Gottschall, de « produire des « hypothèses littéraires qui conduisent à des prédictions vérifiables dans la réalité empirique » (2008b, p. 64). Il est alors question de proposer une description empirique, si ce n'est expérimentale, de l'art, ambition qui se propage à d'autres disciplines – et notamment, si l'on en croit Gerald Prince (2006), à la narratologie postclassique – et dont résultent soit des formes de description du fait littéraire tendant à refuser toute spéculation sur les cas particuliers, privés, au nom des faits généraux et massifs, soit, quand on s'intéresse à des faits singuliers, au rejet de toute spéculation esthétique au profit de la simple description d'interactions censées être gouvernées par les nécessités de l'espèce et faisant

³ Expression forgée par le biologiste américain Edward O. Wilson. Voir D. T. Max (2005).

sens en série. D'où ce que J. Carroll considère comme une modestie épistémologique : les textes littéraires ne peuvent pas être « décryptés » dans un autre code, car la théorie évolutionniste suppose que les textes sont des outils culturels qui opèrent sur des comportements ordinaires avec un langage ordinaire, qu'ils incorporent une compréhension de la nature humaine au niveau de M. Tout-le-monde (*folk understanding* [voir Carroll, 2011, p. 146, et Guerin, 2010, p. 146]). Si « la plupart des textes peuvent être correctement compris à un niveau ordinaire de savoir et de langage », ils doivent donc être interprétés à travers le langage ordinaire. Les darwiniens, au contraire des poststructuralistes, s'interdisent par conséquent l'utilisation de « systèmes de signes préfabriqués » dans lesquels ils traduiraient le contenu des textes (voir Carroll, 2011, p. 29). De la même manière que l'on cherche à éviter ce qu'on a pu appeler chez les wittgensteiniens l'illusion de l'intériorité, on va éviter ce que Quine nommait « le mythe de la signification » (1877a ; voir Laugier, 1992, p. 93 *sqq.*), l'idée que la signification fait partie d'un discours qui dépasse les données dont nous disposons pour parler du langage, en réinscrivant au contraire dans des déterminismes comportementaux naturels les représentations textuelles, qui n'ont ni substance mentale, ni mécanique propre.

Une autre conséquence de cette position épistémologique, c'est qu'il n'y aurait pas plus de logique formelle ou d'historicité propre aux productions symboliques que d'autonomie ontologique, ou même fonctionnelle, de la littérature, celle-ci perdant ainsi toute spécificité. Il n'y a plus de raison de circonscrire un « empire dans un empire », et, pour le dire avec un autre vocabulaire, l'évolutionnisme cognitif s'intègre au paradigme général que J.-M. Schaeffer qualifie de

« fin de l'exception humaine » (2007, p. 185-200). Celui-ci consiste à refuser toute conception anthropocentrée, téléologique ou essentialiste de l'homme (voir p. 201), pour examiner la prétendue « humanité » « à la lumière des contraintes qui la régissent comme espèce biologique ». Notons au passage que, pour Schaeffer comme pour tous les théoriciens de l'évolutionnisme, il n'y a pas d'opposition entre ordre culturel et ordre naturel, puisque la culture est un attribut « naturel » de l'espèce humaine ; il s'agit au contraire d'admettre l'existence et de montrer le sens des interactions entre dispositions biologiques et dispositions culturelles – ce qu'on appelle la coévolution génético-culturelle⁴ –, ou encore entre ressources et contraintes collectives, d'une part, et aptitudes individuelles particulières, d'autre part (voir Schaeffer, 2007, p. 249). On remarquera ici que cet anti-essentialisme est à distinguer à la fois de l'historicisme au sens traditionnel du terme et des philosophies de l'existence : si l'homme n'a pas d'essence, c'est en tant qu'il est un animal, un être biologique et génétiquement modelable, constituant des lignées en constante évolution, et non en tant qu'il transcende par sa liberté son identité biologique (voir Schaeffer, 2007, p. 198-199). Il s'agit donc de chercher les raisons ultimes des productions textuelles symboliques non pas dans les normes culturelles et leurs déterminations, mais dans une « nature humaine » d'ordre génétique qui englobe la culture. On voit ici la puissance de rupture de ces théories : c'est par l'adaptation naturelle que nous devons rendre compte de l'ontologie des

⁴ Démarche qui insiste sur la plasticité adaptative du cerveau, configurée par la pression adaptative, et qui va jusqu'à postuler l'existence d'une sélection neuronale pour expliquer les phénomènes bioculturels. Voir Schaeffer, 2007, p. 341-343.

représentations, c'est par elle que se fait le lien entre la littérature et la réalité. Joseph Carroll (2011, p. 20), s'appuyant sur les travaux de l'éthologue Konrad Lorenz, affirme ainsi que « les sens et l'esprit humain ont accès à la réalité parce qu'ils ont évolué dans une relation adaptative avec un environnement physique et social au sujet duquel l'organisme avait de manière urgente le besoin d'acquérir des informations ».

Prenons quelques exemples précis de ces analyses, en commençant par un cas provocateur : dans un essai intitulé *Les Ovaires de Madame Bovary* (2005), David et Nanelle Barash mettent en relation les représentations amoureuses de la littérature romanesque avec une série de problèmes d'adaptation : la sélection du meilleur partenaire, l'adultère et ses enjeux en termes génétiques pour l'espèce, l'éducation des enfants et les choix optimaux de la famille. La logique romanesque de *Madame Bovary* consiste à mettre en scène de la stratégie d'optimisation adaptative du personnage éponyme, une Emma gouvernée par ses ovaires pour trouver un meilleur partenaire que Charles. Donnons un autre exemple : J. Gottschall, dans *Le Viol de Troie* (2008a), défend l'idée que *L'Iliade* nous raconte les combats d'êtres humains renvoyés à leur nature animale : « Homère montre que les hommes au combat s'abaissent quasiment au niveau des quadrupèdes et se préoccupent uniquement des processus animaux de conservation et de destruction de la vie » (p. 162) ; ce sont « des singes tueurs surdoués, qui mettent en œuvre leurs magnifiques technologies et leurs instincts de coopération pour traverser les mers et dépouiller d'autres hommes de tout ce qui leur est précieux : leurs richesses, leurs femmes, leurs vies » (p. 163) ; tous agissent inconsciemment en accord avec « la directive première de la vie : croître et multiplier ». Mais pour

Gottschall, Homère montre aussi la manière dont les êtres humains cherchent à dépasser cette animalité, y réussissant parfois (Achille restituant à Priam le corps d'Hector), échouant souvent (voir p. 64) : en ce sens, l'épopée serait non seulement une thématization, mais une véritable expérience de pensée littéraire quant aux capacités d'évolution de l'homme. Les questions morales souvent placées au cœur du roman n'échappent pas à une telle déconstruction biologisante, comme l'illustre l'important ouvrage de William Flesch, *Comeuppance* (2008), consacré au « châtement mérité », aux signaux coûteux, à la punition altruiste et aux autres composantes biologiques de la fiction. Flesch explique lui aussi l'attraction humaine pour la fiction par une version évolutionniste de la théorie des jeux sociaux. Le besoin de fiction vient du fait que l'homme est un animal social. Partant, il s'agit, d'une part, « de traiter les récits comme manifestant un enregistrement exact des formes humaines de coopération » et, d'autre part, de faire de l'œuvre « un objet dont la coopération humaine a besoin et dont elle apprécie la valeur » (Flesch, p. 182). « Les récits racontent des signaux » (au sens de la théorie évolutionniste) « et les récits sont des signaux » (p. 124). Pour Flesch, notre appétence pour le récit s'explique par la nécessité que nous ressentons de surveiller et de nous approprier les formes de réciprocité : en lisant, le lecteur acquiert une aptitude (*fitness*) à la compréhension et à l'échange dans la relation sociale, une capacité d'empathie, cette dernière étant comprise comme une réciprocité indirecte qui rend chaque individu plus intéressant et plus attractif, tout en le dotant d'une meilleure capacité d'interaction sociale. Être capable de connaître un roman et de s'intéresser à lui manifeste notre capacité à nous impliquer dans des activités altruistes. En découlent des considérations

sur l'intérêt des romans : « Nous nous intéressons au compte rendu narratif de ce que les gens font à d'autres gens parce que nous nous intéressons au fait de savoir s'ils les traitent de manière égoïste ou altruiste. » (p. 155-156) *Altruiste* ici diffère de *généreux* : il est altruiste de punir l'autre pour sa faute, comme il est égoïste de négliger l'obligation de punir les fautifs. En somme, nous nous intéressons dans le roman à ce qui est « prosocial », la vengeance, par exemple, en tant qu'elle est une punition altruiste (Achille, Hamlet, Batman). Alors que la situation de la littérature moderne, celle d'un l'art pour l'art autonomisé et rompant avec les mots et les valeurs de la tribu, pourrait sembler irréductible à une telle fonctionnalité, parce qu'elle place au centre de la scène littéraire un individu marginalisé, un écrivain provocateur et révolté, et le témoignage d'une irréductible singularité, Flesch parvient très habilement à réintégrer l'écrivain moderne, conçu comme celui qui assume la douleur et la difficulté d'être conscient du monde et qui met en partage cette aptitude par un sacrifice altruiste (p. 147) – jusqu'à citer Michel Leiris et sa conception de la littérature comme tauromachie. Flesch explique « l'esthétique » de la modernité en tant que complexification et alourdissement extrême du signal, et comme le lieu où sont mises en scène des formes de coopération raffinée et prosociale. Dans le même esprit et en reprenant cette théorie du « châtiment mérité », Blakey Vermeule (2011) analyse *Middlemarch*, de George Eliot, en montrant que le génie de la romancière a été de construire son roman non sur les bons sentiments et les logiques propres à la reconnaissance, mais sur l'obscurité morale de l'homme et son désir de punir les autres pour leurs méfaits. Pour généraliser la pensée des évolutionnistes, notre intérêt pour les romans s'explique non par la quête d'une morale individuelle,

mais plutôt par celle de la morale collective, elle-même surdéterminée par la logique de l'espèce, et non par celle des individus particuliers. Selon un paradoxe déjà analysé par Kant, nos aptitudes antisociales font partie de notre existence sociale. On voit à nouveau les accointances d'une telle théorie avec la vision axiologique de Thomas Pavel dans *La Pensée du roman*, pour qui le roman joue le rôle d'une boîte à outils pour résoudre un problème axiologique : le roman « pose surtout, et avec une acuité inégalée, la question axiologique qui consiste à savoir si l'idéal moral fait partie de l'ordre du monde [...]. Dans le roman, [...] la question axiologique revient à se demander si pour défendre l'idéal, l'homme doit résister au monde, s'y plonger pour y rétablir l'ordre moral ou enfin s'efforcer de remédier à sa propre fragilité, si, en d'autres termes, l'individu peut *habiter* le monde où il voit le jour » (p. 46-47).

Une autre piste d'analyse évolutionniste des œuvres littéraires est l'analyse d'ordre quantitatif, illustrant l'empirisme revendiqué des darwiniens littéraires comme leur méthode vérificationniste. J. Gottschall, dans *Literature, Science, and a New Humanities* (2008b, p. 91 *sqq.*; voir le bilan de N. Easterlin, 2009), part ainsi de l'hypothèse évolutionniste selon laquelle les protagonistes femelles des récits devraient défendre leur progéniture plutôt que celle des autres ; elles devraient choisir des hommes physiquement attirants, dotés d'un statut matériel ou social élevé ; elles devraient être moins actives et moins héroïques d'un point de vue physique que leurs homologues mâles (car dans la majorité des espèces sexuées, les mâles ont des conduites de prise de risque et de recherche de statut dans le groupe qui les exposent à l'alternative très clivée entre reproduction prolifique et mort possible) ; enfin, les lecteurs devraient préférer des personnages de mâles actifs

et physiquement héroïques. Gottschall confronte cette hypothèse à un corpus de 658 contes issus de cultures différentes et en tire plusieurs conclusions probantes selon lui : les rôles des héroïnes femelles sont en général excentrés par rapport à ceux des personnages masculins ; elles sont en majorité jeunes et belles ; elles cherchent à se marier et y arrivent à la fin de l'histoire ; elles recherchent d'abord la gentillesse (prosocial) chez le héros, et elles se dévouent ensuite au bien et à la richesse de leur parenté, mais choisissent moins souvent la voie d'une lutte physique active que leurs homologues masculins. Gottschall déduit de ses statistiques des universaux empiriques et les utilise ensuite contre les analyses féministes qui défendent au contraire la dimension culturelle et purement occidentale de nos représentations de la femme : les différences sexuelles examinées en croisant leurs représentations culturelles sont cohérentes et stables, et correspondent à ce que l'on peut attendre des comportements des mammifères sexués (2008b, p 125). Si le critique américain se défend d'être essentialiste ou antiféministe, il réfute les théories culturalistes des genres comme empiriquement inexacts, tout en concédant que les différences statistiquement observées ne nient pas la possibilité d'une action culturelle et d'une plasticité de l'espèce face aux déterminismes biologiques.

Enjeux universitaires et philosophiques de ces disciplines émergentes

Une telle analyse illustre suffisamment les enjeux des interprétations darwiniennes de la littérature. Dans le contexte américain des études culturelles, elles rompent avec les cadres explicatifs traditionnels, culturalistes, de la critique et leurs

sous-entendus idéologiques, puisqu'elles réintroduisent au cœur de la réflexion l'idée d'une nature humaine, certes évolutive et non prédéterminée. Dans le contexte français, la rupture se fait par rapport à un autre paradigme critique dominant, celui du formalisme, qui affirme l'autonomie des structures linguistiques. L'enjeu est d'abord épistémologique, car les darwiniens justifient leur démarche par un certain échec des sciences humaines face aux exigences scientifiques dans le cadre desquelles elles déclarent s'inscrire : il s'agirait de dépasser les apories d'une analyse littéraire fondée sur des modèles linguistiques, culturels ou psychanalytiques, et son incapacité rédhitoire à devenir un outil de prédiction empirique, malgré les jeux structuralistes avec les cases blanches (voir Gefen, 2006) ou les téléologies littéraires marxistes.

L'idée d'une faillite méthodologique des humanités traditionnelles par refus de l'expérimentation conduit J. Gottschall (2008b), on l'a dit, à parler de « nouvelles humanités », d'humanités bénéficiant de l'apport des sciences du vivant pour proposer des analyses empiriques. Cette proposition a suscité de virulentes réactions, comme celle du neuroscientifique anglais Raymond Tallis (2011a), qui parle de *neurotrash* au sujet des postures éliminationnistes de Daniel Dennett et Richard Dawkins. Dans son ouvrage *Aping Mankind* (2011b), Tallis désigne, non sans caricaturer, deux dérives réductionnistes des sciences cognitives : d'une part, la *neuromania*, c'est-à-dire l'idée que l'activité cérébrale serait la condition suffisante de la conscience humaine et l'unique clef de notre comportement (par exemple, une célèbre étude de détection des régions du cerveau impliquées dans l'amour grâce à l'imagerie par résonance fonctionnelle magnétique ;

voir Bartels et Zeki) ; d'autre part, la *Darwinitis*, c'est-à-dire l'idée que la théorie de l'évolution expliquerait non seulement l'origine de l'espèce humaine (ce que Tallis admet en bon darwinien), mais aussi le comportement de l'homme et la nature des institutions sociales.

Tallis est loin d'être le seul à brandir la hache de guerre. Pour résumer les polémiques menées notamment dans les revues *Style* (voir Eibl et Mellmann) et *Poetics Today* (vol. 30), les critiques adressées aux évolutionnistes se font au nom d'une position autonomiste défendant l'insularité de l'art et le caractère différentiel des pratiques artistiques, au nom soit de la liberté (en faisant de l'art l'autre de la société et de l'animalité humaine), soit d'un scepticisme épistémologique quant aux inférences produites en référence au passé inaccessible de l'homme préhistorique, soit de réticences face à l'immaturité de la discipline ou à ses ambitions réductionnistes. Ainsi, la critique suisse Marie-Laure Ryan insiste sur le caractère spéculatif des théories de la narration comme adaptation : « puisque nous n'avons pas à notre disposition un spécimen de Néanderthalien ou d'homme de Cro-Magnon, nous ne pouvons comparer la capacité du genre humain à raconter des histoires à divers stades de son évolution culturelle et biologique, et nous en sommes réduits à des spéculations concernant le rôle de la narration dans le développement de l'organisation sociale typique des êtres humains » (p. 481). Il serait, à ce titre, aisé de dénoncer des transferts conceptuels mal maîtrisés et faisant polémique, comme par exemple le rôle hypothétique des neurones miroirs dans les comportements altruistes, étendu depuis les macaques et les bonobos jusqu'aux sociétés humaines évoluées (notamment par Frans de Waal). Un tel manque de finesse conceptuelle rendrait ces doctrines

naturalisantes inaptes à dire les variations historiques et génériques particulières sans les réduire à des universaux invariables⁵. Or, pour les darwiniens littéraires, cette réduction est inévitable, car consubstantielle à toute réelle production de savoir ; pour eux, comme pour Quine ou Dewey, nous n'avons rien à perdre à embrasser une conception naturaliste et comportementaliste des faits signifiants. La question n'est pas de savoir si les darwiniens réduisent les textes, mais comment. Ils le font, répond J. Carroll, en fournissant un « cadre exhaustif » (*comprehensive framework*) pour la comparaison entre les perspectives des auteurs, l'organisation du sens dans les textes, et les réponses des lecteurs (voir Carroll, 2011, p 29-30, et Mellmann, 2001, p. 310).

Les critiques ne sont pas qu'épistémologiques : pour J. Gottschall, une « critique politique humaniste standard » (2004, p. 214) – autrement dit, une résistance politiquement motivée – est à l'œuvre contre la psychologie évolutionniste ou, si l'on veut, contre son scientisme et son déterminisme. Aux États-Unis, le combat a d'abord été mené sur le front des études culturelles : Michelle Scalise Sugiyama (2006-2007) raconte ainsi que, lorsqu'elle a affirmé dans sa thèse que les personnages littéraires étaient des représentations de la psychologie humaine évoluée et que l'analyse littéraire devrait par conséquent se fonder sur la compréhension de la psychologie évolutionniste, elle fut accusée de réductionnisme et prit plus d'un an pour constituer un jury de thèse à l'université de Californie, Santa Barbara. Elle-même met d'ailleurs en garde contre le risque que la psychologie

⁵ C'est, par exemple, l'avis de Tony Jackson (2000, p. 329 et 341) et de Frank Kelleter (2007). K. Mellmann (2011, p. 310) s'élève contre cette assertion. Sur la position, mesurée de J.-M. Schaeffer, voir 2009, p. 37-43.

évolutionniste se contente de proposer un schéma interprétatif universel face aux œuvres, de dévoiler rituellement des mécanismes inconscients et profondément enfouis, à l'instar du freudisme contre lequel elle s'est construite. « Les récits ne se contentent pas de refléter des problèmes d'adaptation et les mécanismes cognitifs apparus au cours de l'évolution pour les résoudre. Les adaptations complexes sont facultatives : elles sont sensibles au changement environnemental et capables de générer des réponses différentes à des facteurs environnementaux différents. Les récits manifestent la nature facultative de notre psychologie évoluée. »⁶

On a également reproché aux darwiniens littéraires leur utilitarisme, qui serait celui du darwinisme social, accusation de fatalisme contre laquelle J. Gottschall se défend : « l'étude évolutionniste du comportement et de la psychologie humaine n'est pas [...] une idéologie du pessimisme, du défaitisme ou de la défense conservatrice du *statu quo* » (2008b, p. 34). Elle obéit au contraire à l'impératif delphique *Connais-toi toi-même*, l'apprentissage de la liberté se faisant dans la connaissance du déterminisme biologique : « c'est la vieille bataille des culturalistes contre les biologistes, qui remonte au combat de Boas et de ses élèves contre le darwinisme » (p. 130). Pour les contempteurs de l'évolutionnisme, la naturalisation normative que cette doctrine sous-tend dissimulerait une pensée inégalitaire de droite. L'accusation a été portée, notamment, par Patrick Hogan (2003a) contre l'ouvrage de Randy Thornhill et Craig Palmer, *Une histoire naturelle du viol* (2000), qui présentait la propension des hommes à commettre des viols

⁶ Michelle Scalise Sugiyama s'avoue proche ici des positions de N. Easterlin (2001).

comme une adaptation évolutive. Gottschall (2004, p. 206), faisant le point sur ce débat, a souligné que de semblables hypothèses, effectivement très contestables, font l'objet d'un débat *au sein même* de la psychologie évolutionniste, tandis que Peter Singer (2000) défendait l'existence d'un darwinisme de gauche.

Face à ces critiques qui expliquent le caractère encore marginal et presque sectaire des évolutionnistes dans les facultés américaines, des positions critiques intermédiaires ont été suggérées, par exemple en restreignant les ambitions de la méthode. En fin de compte, juge D. T. Max (2005), « le darwinisme littéraire pourrait nous en apprendre moins sur des livres pris séparément que sur l'objet de la littérature ». Au contraire, la littérature moderne serait non réductible aux problématiques d'adaptation et le filtre de la grille évolutionniste serait trop grossier pour comprendre les stratégies littéraires et les conduites dénaturalisées. Pour J.-M. Schaeffer (2009), le modèle animal est utile, mais insuffisant, pour décrire les spécificités humaines : dans la théorie des signaux coûteux, les mécanismes de l'art et de la parade amoureuse sont similaires, mais pas les buts et les fonctions. Il faut selon lui distinguer entre homologie structurelle et identité fonctionnelle, sous peine de s'engager dans une démarche réductionniste. En effet, « la relation esthétique n'est pas une fonction : elle se définit comme une dynamique attentionnelle régulée par l'indice d'attractivité de l'activité attentionnelle elle-même » (p. 33).

Une autre position de repli intéressante est représentée par la critique Katja Mellmann (2011, p. 301), avec sa proposition du « lecteur modèle anthropologique » (*anthropo-*

logical model reader) : la psychologie évolutionniste ne doit pas s'appliquer à des artefacts comme les histoires et les personnages, mais au producteur et au lecteur ; elle ne peut concerner que les vivants. Mellmann est ici très opposée à la vision de Carroll et de Gottschall selon laquelle les problèmes d'adaptation seraient représentés et thématiques dans la littérature. Pour celle-ci, il faut travailler sur des sujets vivants concrets et produire une heuristique des motifs d'excitation (*stimulus pattern*) propre à la lecture : « au lieu de chercher des analogies (redondantes) entre le comportement des personnages de fiction et celui des êtres humains réels, nous ferions mieux de prêter attention aux isomorphismes possibles entre les structures du texte et les schémas innés de déverrouillage des stimuli » (*innate releasing schemata*, p. 308), car « les artefacts littéraires [...] agissent comme une sorte pseudo-stimulus sur nos dispositions innées » (p. 309), c'est-à-dire sur nos récepteurs naturels de sensations. Une telle analyse, plutôt que de nous conduire à des spéculations utilitaristes, nous permettrait par exemple de décrire la fiction comme « une stratégie particulière basée sur nos adaptations que sont le rire et l'humour » (p. 311 ; voir aussi 2007, p. 264-352 et 450-451, et 2009).

Quelques mots pour conclure et dire à la fois ma fascination et ma méfiance. On l'a vu, cette théorie émergente, représentée par une génération entière de « darwiniens littéraires » américains, mais aussi par une école française, offre une explication globale du fait littéraire en rupture avec toute la tradition critique française : pour les darwiniens, le fait littéraire n'est pas marginal dans les conduites humaines, mais central à l'espèce ; il n'est pas antisocial mais régulateur ; la littérature n'a pas d'ontologie propre ni de logique endogène,

mais elle est surdéterminée biologiquement ; les textes ou leur interprétation ne sont pas un espace de liberté, mais un dispositif cognitif, etc. Cette vision de la littérature fait écho à une prise nouvelle de la littérature sur les conduites sociales dont témoignent tant d'essais relevant du développement personnel et du management de soi (comment X ou Y peut vous aider à changer votre vie⁷), ce qui explique le caractère extrêmement populaire des travaux d'Alan Palmer, de Mark Turner ou de Jonathan Gottschall, qui n'hésitent pas à nous expliquer, pour citer le titre d'un article de Gottschall, « pourquoi la fiction est bonne pour nous ». Assurément, il me semble que les outils proposés sont beaucoup plus fins que ceux des neurosciences : alors que la stylistique ou la narratologie cognitive sont encore embryonnaires et que les travaux d'investigation médicale du cerveau esthétique sont encore balbutiants et inaptes à décrire la complexité et la variété des effets de la littérature, le paradigme évolutionniste produit des catégories descriptives puissantes et ordinaires, formulées dans un langage commun, ainsi qu'une généalogie convaincante de la nécessité de ce processus étrange et pourtant si profondément définitoire de l'homme (Aristote) qu'est la fiction. Les études littéraires cognitives qui émergent – rhétorique⁸, poétique⁹, grammaire¹⁰, stylistique¹¹, narrato-

⁷ Par exemple, Alain de Botton (1997), qui joue, il est vrai, la carte de l'humour, ou Roger Housden (2001), dans une anthologie dont l'auteur a produit d'autres recueils à visée analogue : dix poèmes pour dire adieu, pour vous libérer, pour ouvrir votre cœur. De même Brigitte Méra (2009) livre-t-elle une très sérieuse leçon de *management* balzacien.

⁸ L'expression « rhétorique cognitive » apparaît au milieu des années 1970 dans un article de Dan Sperber (1975). Citons, entre autres, Mark Johnson et George Lakoff (1980), Mark Turner et G. Lakoff (1989) et M. Turner (1997).

logie¹², sémiotique¹³ – peuvent se construire largement à partir de cette archéologie du fait artistique autant qu'à partir de résultats observationnels avec des bénéfices évidents pour la littérature : de même que les neurosciences permettent une objectivation des connaissances empiriques et offrent des éclairages fonctionnels sur la cognition (les bases neurophysiologiques de la lecture, de la cognition, etc.), de même le paradigme évolutionniste facilite la réinsertion de la littérature dans les processus cognitifs communs, en nous proposant au passage de faire l'épreuve d'un nouveau vocabulaire et de nouvelles problématiques d'analyse du texte. Un autre intérêt, exemplifié par les travaux de J. Gottschall (2004), mais aussi par ceux, moins immédiatement biologisants, de P. Hogan (2003b, 2006 et 2011), est de relancer la critique à la recherche d'universaux humains par le biais de la littérature, quête à laquelle nous avons largement renoncé. Ainsi, dans l'évolutionnisme affectif de Hogan et sa théorie des archétypes de l'imaginaire, on pourrait dégager des « prototypes émotionnels » (*emotion prototypes*) fondés sur

⁹ Le terme de « poétique cognitive » a été forgé au début des années 1990 par Reuven Tsur (1992). Citons également Peter Stockwell (2002), Joanna Gavins et Gerard Steen (2003), Jeroen Vandaele et Geert Brône (2009).

¹⁰ Voir Ronald W. Langacker (1987-1991, 1991 et 2008).

¹¹ Voir, pour un premier regard, Elena Semino et Jonathan Culpeper (2003), Michael Toolan et Jean-Jacques Weber (2005) et Michael Burke (2005).

¹² Le mouvement a été lancé à la fin des années 1990 par Manfred Jahn (1997). Les points les plus récents sont dus à David Herman (1999, 2002, 2003, 2007 et 2009). Parmi les ouvrages fondateurs : Guy Cook (1994), Monika Fludernik (1996), Catherine Emmott (1997), H. Porter Abbott (2001), Alan Richardson et Francis F. Steen (2002), Alan Palmer (2004), A. Richardson et Ellen Spolsky (2006) et Lisa Zunshine (2006).

¹³ Voir notamment François Rastier (1991), qui s'appuie sur le fonctionnalisme computationnel de Jerry A. Fodor (1987) et de Zenon Pylyshyn (1984), mais pour qui cette sémantique cognitive doit s'appuyer sur ce qu'il nomme une « herméneutique matérielle » (voir F. Rastier, 2005).

trois rapports différents aux émotions, universaux à valeur transculturelle. Quoi qu'il en soit, la confrontation avec le paradigme darwinien engage un débat vraiment interdisciplinaire. Que l'on adhère ou non à la sociobiologie d'Edward O. Wilson affirmant l'unité des savoirs dans son livre *Consilience : The Unity of Knowledge* (1998), on ne peut être que fasciné par l'hypothèse que « la littérature et ses antécédents oraux dérivent d'une disposition, exceptionnellement humaine et propre à l'espèce, à la production et à la consommation de constructions imaginaires verbales. Abolir la barrière méthodologique entre l'expertise humaniste et l'expertise des sciences sociales est susceptible de produire des résultats valant pour les deux domaines. » (Carroll, 2011, p. 35 et 2012) D'où la naissance de nouvelles disciplines comme l'écocritique (*ecocriticism*) de Harold Fromm ou Glen Love¹⁴, l'histoire littéraire darwinienne (différente de celle du XIX^e siècle et de Brunetière) de Tom Dolack (2010), fondée non sur la métaphore des espèces et la réification des formes, mais sur une théorie solide de l'innovation technologique par imitation dans les espèces, ou encore les théories des genres et de la représentation de Robert Storey (1996 ; voir Carroll, 1998).

Avec le postulat interdisciplinaire de l'évolutionnisme littéraire, c'est ici la place institutionnelle et universitaire des humanités qui est interrogée. Que l'on conçoive la littérature comme une base de données anthropologique ou comme un laboratoire de psychologie expérimentale – ou de « philosophie expérimentale », pour reprendre un autre concept à la mode –, on pourrait assister à une relégation de la critique littéraire

¹⁴ Voir, par exemple, Glen Love (2003), Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (2009) et H. Fromm (2009).

et à une réintroduction de celle-ci aux cœurs d'autres savoirs. Telles sont par exemple les vertus des théories narrativistes de A. Turner et du tournant cognitiviste en général : « depuis la publication en 1980 de l'influent ouvrage de George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, les critiques littéraires ont été encouragés par l'idée d'une poétique cognitive – c'est-à-dire d'une théorie systématique de l'esprit dans laquelle la littérature n'est pas seulement périphérique, mais centrale dans la compréhension de la psychologie humaine », écrit Richard Van Oort (2003, p. 238). Autrement dit, la littérature n'a pas seulement à importer passivement un vocabulaire conceptuel exogène et la critique n'a pas seulement à rendre compte de ses métadiscours empiriques avec de nouveaux outils scientifiques, mais elle peut servir, différemment de toutes les autres formes de savoir, à penser des processus mentaux et sociaux concrets en se réinscrivant elle-même dans la très longue durée de l'histoire humaine¹⁵.

Bibliographie

- ABBOTT, H. Porter (dir.). (2001), « On the Origins of Fiction: Interdisciplinary Perspectives », *SubStance*, vol. 30, n° 1.
- BARASH, David P. et Nanelle R. (2005), *Madame Bovary's Ovaries: A Darwinian Look at Literature*, New York, Delacorte Press.

¹⁵ Je suis en complet accord avec les conclusions de M.-L. Ryan (2010, p. 489).

- BARTELS, Andreas et Semir ZEKI. (2000), « The Neural Basis of Romantic Love », *NeuroReport*, vol. 11, n° 17, p. 3829-3834, <<http://www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/NeuralBasisOfLove.pdf>>.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. (2000 [1890]), *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Pocket, coll. « Agora ».
- BURKE, Michael. (2005), « How Cognition Can Augment Stylistic Analysis », *European Journal of English Studies*, vol. 9, n° 2, p. 185-196.
- CARROLL, Joseph. (1998), compte rendu de Robert F. Storey, *Mimesis and the Human Animal*, <http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Carroll_S98.html>.
- . (2011), « An Evolutionary Paradigm for Literary Studies », dans *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*, Albany (N.Y.), Suny Press, p. 13-54.
- , Jonathan GOTTSCHALL, John A. JOHNSON et Daniel J. KRUGER. (2012), *Graphing Jane Austen: The Evolutionary Basis of Literary Meaning*, New York, Palgrave Macmillan.
- COLLECTIF. (2009), « Cognitive Themes », *Poetics Today*, vol. 30, n° 3.
- COMPAGNON, Antoine. (2001), « Genre, création, évolution », <<http://www.fabula.org/compagnon/genre12.php>>.
- COOK, Guy. (1994), *Discourse and Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- DAWKINS, Richard. (1982), *The Extended Phenotype*, New York, W. H. Freeman.
- . (1990 [1976]), *Le Gène égoïste*, trad. de l'anglais par Laura Ovion, Paris, Armand Colin.
- . (2008 [2006]), *Pour en finir avec Dieu*, trad. de l'anglais par Marie-France Desjeux-Lefort, Paris, Robert Laffont.
- DE BOTTON, Alain. (1997), *How Proust Can Change Your Life*, New York, Pantheon.

- DENNETT, Daniel C. (1993 [1991]), *La Conscience expliquée*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Pascal Engel, Paris, Odile Jacob.
- . (2000 [1995]), *Darwin est-il dangereux ?*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Pascal Engel, Paris, Odile Jacob.
- . (2006), *Breaking the Spell: Religion as a Natural Phenomenon*, Londres, Allen Lane.
- DOLACK, Tom. (2010), « Imitation and Literary Evolution », *Politics and Culture*, n° 1, <<http://www.politicsandculture.org/2010/04/29/imitation-and-literary-evolution/>>.
- EASTERLIN, Nancy. (2001), « Hans Christian Andersen Fish Out of Water », *Philosophy and Literature*, vol. 25, n° 2, p. 251-277.
- . (2009), « "Literature, Science, and the New Humanities" (Review) », *Philosophy and Literature*, vol. 33, n° 1, p. 230-233.
- EIBL, Karl et Katja MELLMANN. (2008), « Misleading Alternatives », *Style*, vol. 42, nos 2-3, p. 166-171.
- EMMOTT, Catherine. (1997), *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*, Oxford, Oxford University Press.
- FLESCH, William. (2008), *Comeuppance: Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- FLUDERNIK, Monika. (1996), *Towards a « Natural » Narratology*, Londres, Routledge.
- FODOR, Jerry A. (1987), *Psychosemantics: The Problem of Meaning in the Philosophy of Mind*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- FROMM, Harold. (2009), *The Nature of Being Human: From Environmentalism to Consciousness*, Baltimore (Md.), Johns Hopkins University Press.
- GAVINS, Joanna et Gerard STEEN (dir.). (2003), *Cognitive Poetics in Practice*, Londres, Routledge.

- GEFEN, Alexandre. (2006), « Du bon usage des tableaux à double entrée : stratégies taxinomiques et ambitions épistémologiques de la théorie littéraire », dans Marc Escola et Sophie Rabau (dir.), *La Case blanche : théorie littéraire et textes possibles*, actes du colloque d'Oléron (14-18 avril 2003), *La Lecture littéraire* (Reims), n° 8.
- GLOTFELTY, Cheryll et Harold FROMM. (dir.). (2009), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, 2^e éd., Athens (Ga.), The University of Georgia Press.
- GOPNIK, Adam. (2012), « Can Science Explain Why We Tell Stories ? », *The New Yorker*,
<<http://www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/05/can-science-explain-why-we-tell-stories.html>>.
- GOTTSCHALL, Jonathan. (2004), « Literary Universals and the Sciences of the Mind », *Philosophy and Literature*, vol. 28, p. 202-217.
- . (2008a), *The Rape of Troy: Evolution, Violence, and the World of Homer*, Cambridge et New York, Cambridge University Press.
- . (2008b), *Literature, Science, and a New Humanities*, New York, Palgrave Macmillan.
- GUERIN, Wilfred L. et alii. (2010), *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, 6^e éd., Oxford et New York, Oxford University Press.
- HERMAN, David (dir.). (1999), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press.
- . (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln (Nebr.), University of Nebraska Press.
- . (2003), « Stories as a Tool for Thinking », dans *id.* (dir.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford (Calif.), CSLI, p. 163-192.

- . (2007), « Storytelling and the Sciences of the Mind: Cognitive Narratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-Face Interaction », *Narrative*, vol. 15, p. 306-334.
- . (2009), *Basic Elements of Narrative*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- HOGAN, Patrick Colm. (2003a), *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*, New York et Londres, Routledge.
- . (2003b), *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, New York, Cambridge University Press.
- . (2006), « A Debate for Making Clear the Worth of Universals: Ninety-Five Theses »,
<http://www.redes.lmu.de/igel/resources/discussions/Hogan_theses.pdf>.
- . (2011), *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, Lincoln (Nebr.), University of Nebraska Press.
- HOUSDEN, Roger. (2001), *Ten Poems to Change Your Life*, New York, Harmony.
- JACKSON, Tony. (2000), « Questioning Interdisciplinarity: Cognitive Science, Evolutionary Psychology, and Literary Criticism », *Poetics Today*, vol. 21, n° 2, p. 319-347.
- JAHN, Manfred. (1997), « Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Toward a Cognitive Narratology », *Poetics Today*, vol. 18, n° 4, p. 441-468.
- JOHNSON, Mark et George LAKOFF. (2003 [1980]), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- KELLETER, Frank. (2007), « A Tale of Two Natures: Worried Reflections on the Study of Literature and Culture in an Age of Neuroscience and Neo-Darwinism », *Journal of Literary Theory*, vol. 1, n° 1, p. 153-189,

<<http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/65/258>>.

- LAGEIRA, Jacinto. (2012), « Artialisation », dans Roger Pouivet et Jacques Morizot (dir.), *Dictionnaire de philosophie esthétique*, 2^e éd. rev. et corr., Paris, Armand Colin, p. 49-50.
- LANGACKER, Ronald W. (1987-1991), *Foundations of Cognitive Grammar*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 2 vol.
- . (1991), *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter.
- . (2008), *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, New York, Oxford University Press.
- LAUGIER, Sandra. (1992), *L'Apprentissage de l'obvie : l'anthropologie logique de Quine*, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie ».
- . (2010), *Wittgenstein, le mythe de l'inexpressivité*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses ».
- LOVE, Glen. (2003), *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment*, Charlottesville (Va.), University of Virginia Press.
- MAX, D. T. (2005), « The Literary Darwinists », *The New York Times Magazine*, 6 novembre, <<http://www.nytimes.com/2005/11/06/magazine/06darwin.html?pagewanted=all>>.
- MELLMANN, Katja. (2007), *Emotionalisierung. Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund*, Paderborn, Mentis.
- . (2009), « Das "Spielgesicht" als poetisches Verfahren. Elemente einer verhaltensbasierten Fiktionalitätstheorie », dans Thomas Anz et Heinrich Kaulen (dir.), *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Aspekte*, Berlin, de Gruyter, p. 65-86.

- (2011), « Evolutionary Psychology as a Heuristic in Literary Studies », dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature: Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam, Rodopi, p. 299-317.
- MÉRA, Brigitte. (2009), *La Méthode Rastignac : « La Comédie humaine », une culture d'entreprise*, Paris, Tallandier.
- MITHEN, Steve J. (1996), *The Prehistory of the Mind: A Search for the Origins of Art, Religion, and Science*, Londres, Thames and Hudson.
- MORIZOT, Jacques. (2012a), « Cognitif », dans Roger Pouivet et Jacques Morizot (dir.), *Dictionnaire de philosophie esthétique*, 2^e éd. rev. et corr., Paris, Armand Colin, p. 86-89.
- . (2012b), « Évolution et esthétique », *ibid.*, p. 184-186.
- PALMER, Alan. (2004), *Fictional Minds*, Lincoln (Nebr.), University of Nebraska Press.
- PARRY, Mark. (2011) « Raymond Tallis Takes Out "Neurotrash" », *The Chronicle Review*,
<<http://chronicle.com/article/Raymond-Tallis-Takes-Out-the/129279/>>.
- PAVEL, Thomas. (2003), *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-essais ».
- PRINCE, Gerald. (2006), « Narratologie classique et narratologie post-classique »,
<<http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>>.
- PYLYSHYN, Zenon. (1984), *Computation and Cognition: Toward a Foundation for Cognitive Science*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- QUINE, W. V. O. (1977a [1968]), « Relativité de l'ontologie », dans *Relativité de l'ontologie et autres essais*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean Largeault, introduction par Sandra Laugier, Paris, Aubier, coll. « Philosophie », p. 39-81.

- . (1977b [1968]), « L'épistémologie naturalisée », *ibid.*, p. 83-105.
- RASTIER, François. (2001 [1991]), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 2^e éd. augm.
- . (2005), « Sémiotique du cognitivisme et sémantique cognitive : questions d'histoire et d'épistémologie », *Texto*, <http://www.revue-texto.net/inedits/rastier/rastier_semantique-cognitive.html>.
- RICHARDSON, Alan et Ellen SPOLSKY (dir.). (2006), *The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity*, Aldershot, Ashgate.
- RICHARDSON, Alan et Francis F. STEEN (dir.). (2002), « Literature and the Cognitive Revolution », *Poetics Today*, vol. 23, n° 1.
- RYAN, Marie-Laure. (2010), « Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation », *Style*, vol. 44, n° 4, p. 469-495.
- SCALISE SUGIYAMA, Michelle. (2006-2007), « The Nature of Literature », *Entelechy*, n° 8, <<http://www.entelechyjournal.com/michellescalisesugiyama.html>>.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (2007), *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-essais ».
- . (2009), *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, présentation de Suzanne Foisy, Rimouski (Québec), Tangence éditeur, coll. « Confluences ».
- SEMINO, Elena et Jonathan CULPEPER (dir.). (2003), *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*, Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins.
- SINGER, Peter. (2000), *A Darwinian Left: Politics, Evolution, and Cooperation*, New Haven (Conn.), Yale University Press.

- SPERBER, Dan. (1975), « Rudiments de rhétorique cognitive », *Poétique*, n° 23, p. 389-415.
- STOCKWELL, Peter. (2002), *Cognitive Poetics: An Introduction*, Londres, Routledge.
- STOREY, Robert F. (1996), *Mimesis and the Human Animal: On the Biogenetic Foundations of Literary Representation*, Evanston (Ill.), Northwestern University Press.
- TALLIS, Raymond. (2011a), « Neurotrash. Humans Are Special », *Prospect*,
<<http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/neurotrash-brain-chemistry-biologism-neurones-darwin/>>.
- (2011b), *Aping Mankind: Neuromania, Darwinitis and the Misrepresentation of Humanity*, Durham, Acumen.
- THORNHILL, Randy et Craig T. PALMER. (2000), *A Natural History of Rape: Biological Bases of Sexual Coercion*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- TOOLAN, Michael et Jean-Jacques WEBER (dir.). (2005), « The Cognitive Turn: Papers in Cognitive Literary Studies », *European Journal of English Studies*, vol. 9, n° 2.
- TSUR, Reuven. (2008 [1992]), *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, 2^e éd., Brighton et Portland, Sussex Academic Press.
- TURNER, Mark. (1997), *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, New York, Oxford University Press.
- et George LAKOFF. (1989), *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press.
- VAN OORT, Richard. (2003), « Cognitive Science and the Problem of Representation », *Poetics Today*, vol. 24, n° 2, p. 237-295.
- VANDAELE, Jeroen et Geert BRÔNE (dir.). (2009), *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*, Berlin, Mouton-de Gruyter.

- VERMEULE, Blakey. (2011), « A Comeuppance Theory of Narrative and Emotions », *Poetics Today*, vol. 32, n° 2, p. 235-253.
- WILSON, Edward O. (1998), *Consilience: The Unity of Knowledge*, New York, Alfred A. Knopf.
- ZUNSHINE, Lisa. (2006), *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Columbus (Ohio), Ohio State University Press.

Résumé

Proposant à la suite de Gottschall de parler de « nouvelles humanités », les darwiniens justifient leur démarche par un échec des sciences humaines face aux exigences scientifiques dans lesquelles elles avaient déclaré s'inscrire au moment du *linguistic turn*. En se confrontant frontalement aux études culturelles, comme aux paradigmes antérieurs, de la psychanalyse à l'historicisme, les théoriciens évolutionnistes se sont opposés aux postures défendant l'insularité de l'art et le caractère différentiel des pratiques artistiques en fournissant au contraire un cadre inclusif pour la comparaison entre les perspectives des auteurs, l'organisation du sens dans les textes et les réponses des lecteurs, comme une défense de la place des études littéraires dans le savoir – et donc dans l'institution universitaire. Une telle position s'est exposée à de virulentes critiques (réductionnisme, conservatisme, utilitarisme, essentialisme, scientisme, etc.) sur lesquelles le présent article revient tant elles semblent faire obstacles à un examen serein des propositions disciplinaires avancées, dans toute leur richesse et leur ampleur épistémologique.

Abstract

Darwinian critics propose, after Gottschall, to talk about “new humanities”. They justify themselves by putting forth the humanities’ failure with regard to scientific demands within which they had claimed their obedience at the time of the linguistic turn. Facing cultural studies head-on, like anterior paradigms, from psychoanalysis to historicism, evolutionary theorists have opposed themselves against all the positions defending art’s insularity as well as the differential character of artistic practices by providing, on the contrary, an inclusive framework for comparing the authors’ perspectives, the organization of textual meaning, and readers’ responses as a defense of the location of literary studies within knowledge – and therefore within the academic institution. Such a position has raised violent criticism (reductionism, conservatism, utilitarianism, essentialism, scientism and so on) upon which I would like to elaborate, inasmuch as they seem to render impossible a dispassionate examination of the disciplinary proposals put forth, in all their richness and epistemological breadth.

Comment appliquer la psychologie évolutionniste à l'étude des textes littéraires?

Marc Lapprand
Université de Victoria

Vous savez ce que c'est que le mot et que l'idée d'*Évolution*, que, depuis une vingtaine d'années, ils ont envahi, l'une après l'autre, pour les transformer ou les renouveler, toutes les provinces de l'érudition et de la science puisque nous savons ce que l'histoire naturelle générale, ce que l'histoire, ce que la philosophie en ont déjà tiré de profit, je voudrais examiner si l'histoire littéraire et la critique ne pourraient pas aussi l'utiliser à leur tour.

Ferdinand Brunetière, 1898,
cité par Appleman, p. 571.

Il n'a pas fallu beaucoup de temps après *L'Origine des espèces* (1859) pour que le monde littéraire se penche sur la question

d'une utilisation éventuelle des grands principes darwiniens d'évolution, d'adaptation et de sélection au profit de la critique littéraire. Dès *The Descent of Man* (1871), Darwin entrevoit que la propension aux arts est liée à la sélection sexuelle, procurant ainsi à ses porteurs une meilleure adaptation¹. Si des idées originales ont vu le jour avant le tournant du dix-neuvième siècle, on ne peut pas affirmer pour autant qu'elles posaient les bases d'une véritable épistémologie darwinienne autour de l'objet littéraire. Ainsi par exemple de John Addington Symonds, qui en 1890 proposait de manière ultra-concise une application des principes de l'évolution à l'art et la littérature. En fait, il partait simplement de l'analogie entre une espèce vivante et un genre artistique d'une époque donnée, pour montrer que, conformément aux lois biologiques gouvernant toute espèce vivante, un genre littéraire va évoluer pour tendre à la perfection, puis décliner et, enfin, probablement disparaître. Il prend comme exemple le théâtre élisabéthain, démontre que son « germe » se trouve dans les Miracles du moyen-âge, comment il triomphe sous la plume de Marlowe puis de Shakespeare, pour enfin subir une dégradation progressive :

For him [the Evolutionist], this type of art exhibits qualities analogous to those of an organic complex undergoing successive phases of germination, expansion, efflorescence, and decay, which were independent of the volition of the men who effected them. (p. 611)

On le voit, au-delà de la panoplie terminologique obligée, affleure tout de même la notion de mutation aléatoire. Nonobstant, on est encore loin d'une théorie, et ce que propose

¹ « In Europe the men of the Bronze period were supplanted by a more powerful and, judging from their sword-handles, larger-handed race; but their success was probably due in a much higher degree to their superiority in the arts. » (Ridley, p. 150)

Symonds ressortit moins à une nouvelle méthodologie qu'à un simple ajustement à la mode darwinienne. Dans le même esprit, il eût pu se contenter de la forme poétique qu'est le sonnet, qui, au contraire du théâtre élisabéthain, est toujours en vie, notamment dans les langues latines, après quelque six siècles d'existence, son germe en ayant été posé par l'Italien Pétrarque, et son efflorescence ayant triomphé dans le *Canzoniere* (1470).

Comment le biologiste et naturaliste que fut Darwin a-t-il, à son corps défendant, pu devenir le promoteur d'une science appliquée au champ littéraire, voilà quelle pourrait être notre première question². Selon Michael Ghiselin (p. 43), la force de son approche est de constamment relier des éléments apparemment disparates, d'appliquer la méthode hypothético-déductive à tout ce qu'il observe et de toujours combiner à la découverte la rigueur de la vérification³. Darwin est donc un créateur de système, ce que Foucault appelait naguère un « fondateur de discursivité », au même titre que Marx et Freud, par exemple. « La bévue généralement commise tourne autour du fait d'avancer que l'adaptation (*fitness*) d'un organisme signifie, dans son sens le plus pratique, non pas le fait de survivre, mais sa probabilité. » (Ghiselin, p. 64) La nature n'a pas de plan préconçu ; elle s'organise par sauts dans le futur, selon le principe d'occasions réussies ou ratées, qui favorisent éventuellement l'adaptation de l'espèce.

² D'autant plus que Darwin semble porter à la littérature un intérêt relativement modéré : « novels which are works of the imagination, though not of a very high order, have been for years a wonderful relief and pleasure to me, and I often bless all novelists » (Barlow, p. 113).

³ Il est par ailleurs confondant de voir avec quelle humilité Darwin parle lui-même de ses erreurs et rectifications passées : il oppose aux critiques violentes qu'on a pu lui faire un travail acharné, avec pour seul souci l'intégrité scientifique (voir Barlow, p. 103-104).

Depuis Aristote subsiste dans la doxa occidentale une fâcheuse confusion entre *fonction* et *utilité*. Ghiselin illustre cette confusion par l'exemple de la roulette russe : le revolver est parfaitement adapté à cette fonction, mais il n'a pas été conçu pour cet usage particulier. La fonction n'implique donc logiquement pas une raison d'être préalable ni une motivation essentielle. Ce raisonnement est très utile pour examiner la fonction adaptative de la littérature (p. 138) : nous ne lisons pas des romans pour survivre, mais leur lecture est pourtant estimée favorable à la survie de l'espèce. David Shields illustre avec humour ce paradoxe dans son dernier livre intitulé *How Literature Saved My Life*. Aux yeux de l'auteur, il s'agit d'une antiphrase, car selon lui la littérature ne peut plus rien pour lui en tant qu'individu. Néanmoins, il affirme qu'elle peut au moins nous faire sentir en vie. Il cite à la fin de son livre Samuel Johnson : « Un livre devrait nous permettre soit d'échapper à l'existence soit de nous enseigner à la manière de l'endurer. » (p. 197, ma traduction) Il conçoit que l'art est peut-être la seule consolation face à la mort (p. 103), ce qui finalement reste assez darwinien.

Historique de la question

Je l'ai dit ailleurs (2012a, p. 343), c'est Taine (1828-1893) l'un des premiers à avoir proposé une forme de critique littéraire physiologique issue des découvertes de Darwin. Il s'agissait pour lui de remonter au mécanisme mental de l'écrivain en examinant la race (au sens d'« empreinte d'un esprit national »), le milieu (environnements physique et historique) et le moment particulier de l'œuvre. Fort de l'optimisme de Brunetière, qui déclare en conclusion de son *Évolution de la*

poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle : « Moi, je crois à l'évolution sur la parole des savants compétents, de Darwin ou d'Hæckel [...] parce que je vois que depuis une trentaine d'années, la théorie ou l'hypothèse a révolutionné, renouvelé, transformé l'histoire naturelle. » (t. 2, p. 290), et devant un silence embarrassé qui domine la quasi-totalité du 20^e siècle, faisons un grand saut pour en arriver au vif de notre sujet.

Car il a bien d'abord fallu poser la littérature comme le résultat ou la trace d'une adaptation chez *homo sapiens*, et ce concept est relativement récent. Les évolutionnistes de la dernière génération se sont penchés de près sur le statut adaptatif des narrations. La majorité d'entre eux s'accordent à dire que celles-ci ne sont pas le simple sous-produit d'un cerveau hyper-adapté, comme le prône en tête de file Stephen Pinker (voir sa critique dans Boyd, p. 81-83) Plutôt, en paraphrasant ce que dit clairement Michelle Scalise Sugiyama (p. 186), les récits auraient pour fonction de nous représenter des problèmes humains que nous rencontrons régulièrement, en regard des contraintes auxquelles sont confrontés les individus qui s'efforcent de les résoudre. Dans cette optique, il est remarquable que des romanciers énoncent à peu près la même chose sans pour autant se réclamer d'une théorie évolutionniste avouée. Exemple :

Le cinéma est une fenêtre sur l'âge adulte par laquelle on regarde cloué sur un fauteuil. On y apprend comment conduire une voiture en cas de poursuite, comment brandir une arme, comment embrasser sans maladresse une femme sublime; toutes choses que l'on ne fera pas mais qui comptent pour nous. C'est pour ça que l'on aime les fictions : elles proposent des solutions à des situations qui dans la vie sont inextricables; mais discerner les bonnes solutions des mauvaises permet de vivre. Le cinéma donne l'occasion de plusieurs vies. On voit, par

la fenêtre hors d'atteinte, ce que l'on doit rejeter et ce qui doit nous être un modèle. Les fictions proposent comment faire, et les films que tout le monde a vus exposent les solutions les plus communes. Quand on s'assoit dans la salle on se tait, on voit ensemble ce qui a été, ce qui aurait pu être; ensemble. (Jenni, p. 480)

Ici, il est question de cinéma, mais on admettra aisément que ce propos s'applique tout autant à la littérature, avec laquelle le septième art entretient des relations très étroites. On peut avancer enfin que les progrès récents en neuroscience ne sont pas étrangers à ce vif intérêt porté par les évolutionnistes à tout ce qui relève des activités cognitives.

Posée donc cette hypothèse que la littérature dans sa forme la plus courante, les narrations, obéit à des principes adaptatifs, autrement dit représente un facteur crucial pour la survie de l'espèce humaine, quelle sorte de méthodologie devons-nous façonner pour rendre compte du littéraire à travers la loupe de la psychologie évolutionniste?

Joseph Carroll (p. 77) est l'un des premiers Darwiniens à avoir véritablement posé les bases d'une méthodologie appliquée au texte littéraire. Il propose que n'importe quelle œuvre peut être vue sous le scialytique évolutionniste, selon une grille à cinq niveaux, dont les quatre premiers retiendront notre attention : une hiérarchie structurée des intentionnalités (*motivation*), le point de vue des consciences impliquées (auteur, personnages, lecteurs), le recours aux universaux humains et, enfin, les individualités au sein de catégories plus larges (la cinquième strate analytique concerne l'objet littéraire en tant que tel, jusqu'à ses procédés d'écriture). Dans l'article où est décrite cette grille analytique, Carroll se propose d'examiner *Pride and Prejudice*, le célèbre roman de Jane Austen

(1813). Il insiste sur ce qu'il appelle les points de vue, qui subsument les trois niveaux cognitifs que sont l'auteur, ses personnages et les lecteurs. Il montre comment ces trois niveaux convergent en analysant le fameux incipit de ce roman comme suit :

It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife. However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood; this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters.

La première phrase énonce les règles du jeu universelles qui impliquent à la fois la recherche et l'obtention de la propriété et d'un partenaire (ici une femme) : c'est le point de vue déclaré de l'auteure. La seconde phrase, qui commence un nouveau paragraphe, amorce l'intrigue et concerne donc les personnages puisque c'est exactement ce qui va se passer : Bingley et Darcy, deux jeunes prétendants bien dotés, sont de passage dans le voisinage de la famille Bennet, qui compte cinq filles à marier, notamment les deux aînées, Jane et Elizabeth. Carroll explique enfin que la troisième phrase concerne les lecteurs, car puisque cette famille (la mère surtout) considère que ces deux jeunes hommes lui appartiennent déjà, elle est donc prédisposée à leur céder ses deux filles aînées. Elle montre ainsi un manque total de ce qu'on appelle la psychologie intuitive (*theory of mind*), mais que seuls les lecteurs peuvent deviner à ce point de l'histoire. Ce sont précisément ces préjugés qui sont dans le titre du roman et qui empêchent les unions harmonieuses de se former. Du point de vue narratif, le lecteur est donc pris au jeu dès le début, en particulier au niveau métacognitif. Non seulement il va lire une histoire fictive mais réaliste (niveau

cognitif), mais il va devoir en conjecturer l'intrigue qui tourne uniquement autour des façons de percevoir les autres (niveau métacognitif). Le roman engendre des processus intellectuels qui mêlent des niveaux qu'on a naguère pris l'habitude de bien séparer. Nous les appellerons des foyers d'activité mentale⁴.

Cette vitrine des comportements typiquement humains en « période d'activité génitale » (jargon médical) va étaler devant nos yeux un très bon exemple de mésalliance, entre Lydia, la plus jeune des sœurs, écervelée et impulsive, et Wickham, un flambeur et joueur compulsif. Mais elle va aussi exhiber deux alliances plus réussies, quoique longues à mûrir, Jane avec Bingley et Elizabeth avec Darcy. À bon entendeur salut!

Ce qui est frappant dans le schéma de Carroll, c'est qu'il part justement du biologique. Ainsi l'hominidé que nous sommes ayant relativement peu évolué physiologiquement depuis quelque 10.000 ans, le premier niveau, celui de la hiérarchie structurée des intentionnalités, contient une séquence de systèmes comportementaux basiques : survie, technologie, accouplement, parentage, relations familiales, relations sociales, activités cognitives. Le deuxième niveau, celui des consciences impliquées dans l'histoire, pose comme prémisses fondamentales la recherche de ressources matérielles et de la reproduction réussie, non pas en tant qu'individu, mais pour l'espèce, car il y a bien évidemment toutes sortes de contre-exemples individuels à ces universaux. C'est à quoi répondent les deux niveaux suivants, à savoir la distinction

⁴ Ils recourent plus ou moins le sens que l'on donnait au mot « esprit » à l'époque de Descartes (p.8, n.1) : « l'ensemble des facultés, à savoir la mémoire, la volonté, l'imagination, la sensibilité. »

entre les caractères biologiquement communs à tous et les différenciations personnelles. Cependant, et pour reprendre l'exemple du roman d'Austen, on remarque que si le couple des parents Bennet n'est pas bien apparié, leurs deux filles aînées, Jane et Lizzy, vont, elles, contracter une alliance de qualité supérieure. À cet égard donc, force est de constater que la mésalliance des parents aura été bénéfique à long terme.

Ces schèmes sont si généraux qu'on pourrait y entrevoir une faiblesse rédhibitoire. Mais ce qui capte notre attention ici est précisément le fait d'envisager le texte littéraire au-delà du périmètre textuel à l'intérieur duquel la critique du dernier demi-siècle s'était ingéniée à l'enfermer. Le texte une fois éclaté, son auteur et ses lecteurs y retrouvent une place prépondérante autour des foyers d'activité mentale, ce qui ne contredit nullement les notions désormais acquises en narratologie : nul ne prétend que, dans un roman à la première personne, c'est l'auteur qui parle. Un jour que David Shields faisait partie du jury du *National Book Awards* pour les ouvrages de non-fiction, il a entendu un de ses collègues dénigrer un livre haut placé dans les scores, en arguant que son auteur n'arrêtait pas de s'immiscer dans l'histoire. Et Shields de rétorquer : « Mais qu'est-ce que cela veut-il dire? L'auteur qui s'immisce dans son histoire, *c'est* l'histoire, la meilleure histoire, la seule histoire. » (p. 30, ma traduction)

Si David Sloan Wilson (p. 30) n'hésite pas à parler de la nature quasi-génétique (*genelike*) des histoires, c'est bien parce que nos milliards de neurones ne cessent de nous reprogrammer afin de mieux nous adapter à toutes sortes de situations que nous rencontrons au fil des jours et que cette activité transite presque toujours par des narrations, effectives,

auto-adressées ou mentales. Notre appartenance à « l'espèce symbolique », pour reprendre la notion phare de Terrence Deacon, a donc forcément consolidé, non seulement notre dépendance vitale au langage, mais notre propension à l'une des ses réalisations les plus abouties : la narration⁵.

***Pourquoi l'évolutionnisme en littérature :
un exemple tiré d'un corpus récent***

Certes, les principes anthropologiques et biologiques qu'on peut appliquer à la littérature sont si généraux qu'on peut se demander à quoi ils vont bien nous servir. Nous avons affaire à une méthode empirique, qui ne saurait présumer des résultats qu'elle escompte a priori. Or quel avantage peut-on avancer en posant comme principe de départ que chaque histoire se fonde, à quelque niveau que ce soit, par la manifestation des caractéristiques universelles que sont la domination entre les mâles, la recherche du meilleur partenaire pour maximiser la reproduction et la sécurité, et éventuellement la soif de reconnaissance qui favorise en retour une meilleure adaptation inclusive ou indirecte⁶? Il se trouve pourtant que ces considérations surgissent aux endroits les plus inattendus. Ainsi au hasard des *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet, livre phare

⁵ Selon Deacon, le cerveau humain se caractérise, comme celui des primates, par une préfrontalisation importante. Le langage s'est peu à peu développé de sorte que le cerveau s'est adapté à ces besoins neurocognitifs, en rapport aussi avec la motricité bipède et l'usage de nos bras et mains. Bref, ce n'est pas le cerveau qui a évolué pour nous permettre d'y caser le langage, mais le contraire : le cerveau a évolué pour s'adapter à notre besoin de langage, comme un instinct.

⁶ Voir Workman et Reader, p. 42. Les Français conservent le terme *fitness*; je le traduis par *adaptation*.

du Nouveau Roman, où l'on apprend que la femme de la victime, Daniel Dupont, a une quinzaine d'années de moins que lui. En se confiant à Wallas, le pseudo-inspecteur, elle lui avoue : « Pourquoi m'avait-il épousé?... Moi, j'étais très jeune et j'avais pour cet homme plus âgé [son professeur d'alors] une sorte d'admiration; tout le monde l'admirait autour de moi. » (p. 182) Point n'est donc besoin d'invoquer ici la rituelle armada freudienne, car la psychologie évolutionniste nous fournit des explications claires, sensées et parfaitement motivées dans une perspective darwinienne. Il ne s'agit pas de se contenter d'énoncer une banalité physiologique, mais au moins de constater que la psychologie évolutionniste offre une autre porte d'entrée à l'analyse textuelle : une jeune femme va naturellement se sentir attirée par un homme plus mûr, qui a peut-être même déjà des enfants, car il offre plus de gages de sécurité et d'expérience de vie qu'un jeune homme.

Pour terminer, je propose d'esquisser ce qui pourrait devenir une étude évolutionniste du dernier grand roman de Martin Winckler, *Le Chœur des femmes* (2009). Rappelons-en l'histoire dans ses grandes lignes. Jean Atwood termine son internat avec une spécialisation en chirurgie gynécologique. Première de sa classe durant tout son cursus universitaire, cette femme ambitieuse est vouée à une carrière brillante. Mais avant sa qualification, elle doit effectuer un dernier stage pratique dans un service hospitalier dirigé par un vieil ours barbu qui lui semble exagérément bienveillant. L'arrogance et la suffisance de la jeune interne n'échappent pas à « Barbe-Bleue », qui lui propose de valider son stage en une semaine au lieu de six mois si elle fait sans rechigner tout ce qu'il lui demandera de faire. Elle accepte à contrecœur, car elle n'aime pas se faire commander. On le devine, cette semaine va la transformer ou

plutôt permettre de faire éclore le germe qu'elle avait déjà en elle, pour en faire potentiellement un médecin modèle.

Comme on est dans un centre de planification, il y est forcément question de contraception, d'IVG, de maternité, de naissance. Or le leitmotiv de la sexualité et de la reproduction est dans le roman en lutte constante avec la recherche du pouvoir absolu, exercé de manière abusive, pour ne pas dire totalitaire, de la part d'une poignée de personnes haut placées. On peut donc s'interroger sur les intentionnalités et les points de vue exprimés à différents niveaux. Ainsi l'avertissement liminaire pose sans ambiguïté la posture de l'auteur : « Ce livre est un roman : les personnages, l'Unité 77, la ville de Tourmens, son CHU et les événements qui s'y déroulent sont imaginaires. Mais presque tout le reste est vrai. » Le roman est suivi de « notes bibliographiques » dans lesquelles Martin Winckler enfonce le clou : « Je ne saurais donc trop recommander aux personnes concernées ou intéressées par la question de l'intersexualité (*et aux médecins qui ne veulent pas mourir idiots...*) de consulter le site en anglais de l'ISNA (Intersex Society of North America) » (p. 673, mes italiques). Ce point de vue militant est en parfaite harmonie avec celui du Dr Franz Karma, chef de l'Unité 77, qui, tout en étant un personnage de fiction, semble dialoguer de bonne entente avec son géniteur. Par ailleurs, ce paratexte place directement les lecteurs de plain-pied avec les personnages de l'histoire; c'est plus que de la complicité, cela devient une participation active.

Cette postface révèle justement que l'écrivain a intégré une sélection parmi une multitude de courriels reçus via son site personnel, en les modifiant pour les besoins de la fiction. Or Martin Winckler précise qu'il « espère ne pas avoir dénaturé le

sens de leurs paroles » (p. 674). Ces cris du cœur de patientes souvent inquiètes, mal informées, parfois maltraitées, résonnent fortement avec l'histoire dont c'est justement l'un des leitmotivs. La soixantaine de ces lamentations confirme donc le « presque » de l'avertissement. Le lecteur est prévenu : l'histoire est imaginaire, mais pas son cadre ni sa toile de fond. Le fait que certains de ces courriels sont de pures inventions ne change rien à l'affaire : le discours reste le même sur l'échelle de la véracité.

Comment dès lors analyser ce roman en l'enfermant dans une diégèse dont l'auteur et le lecteur seraient de facto exclus, selon les principes narratologiques acquis depuis un bon demi-siècle? Ce serait ignorer le pacte de lecture selon lequel il est explicitement dit que le point de vue du signataire de cette fiction entre directement en jeu dans les questions tournant autour des codes éthiques mis à mal au fil des pages. Les intentionnalités et points de vue de l'écrivain sont programmés dans le texte, où une poignée de personnages leur servent de vecteurs. Bien sûr, les personnages de roman ne sont pas des copies fidèles de personnes réelles, mais il est cependant tout à fait admissible de les considérer jusqu'à un certain degré comme des porte-parole ou des hérauts d'une certaine idéologie⁷. Dans *Le Chœur des femmes*, on assiste à la lutte constante et âpre entre la recherche du pouvoir et de la renommée (les « chefs » en gynécologie) d'un côté, qui ne s'embarrasse guère de bafouer l'éthique des soins, et de l'autre,

⁷ « Et quand certains critiques font la moue en disant que mes personnages sont manichéens, ça me fait rire. Un personnage, ça ne peut jamais être aussi fin et complexe qu'une personne réelle, et je n'ai pas la vanité de croire que les miens le sont! Mais je ne crois pas non plus que tous les romans aient *pour but* de faire de la psychologie fine. » (Winckler, 2010, p. 99)

la quête sans cesse réapprise de l'exercice médical dans le pur respect de l'individu, patient ou collègue, ici représenté par le docteur Franz Karma, hommage lointain (et avoué) au Barberousse du film du même nom du réalisateur japonais Kurosawa (1965).

Comme pour le roman de Jane Austen, l'incipit est très révélateur. La première phrase de l'« Ouverture » est : « Qu'est-ce qu'on m'avait raconté, déjà? » (p. 17). Le personnage central, Jean Atwood, est sur le point d'entrer au service de Barbe-Bleue; elle tente de se remémorer les « histoires » qu'on lui a racontées. Suivent une litanie de rumeurs plus ou moins fausses à son égard, évidemment exagérées par l'arrogance de la narratrice : orgueil et préjugés! Tout comme Elizabeth dans le roman de Jane Austen, Jean va évoluer pendant l'histoire pour ajuster sa psychologie intuitive, déficiente non seulement vis-à-vis du personnel du service dans lequel elle va passer une semaine — elle traite son supérieur avec le mépris d'une jeune arriviste, et ses inférieurs comme des objets —, mais aussi à l'égard de son amant Joël, dont elle a pris la prévenance pour de la manipulation.

Le point de vue, que nous pourrions ici assimiler à un foyer d'intentionnalité, pourrait aussi s'appliquer aux personnages « vertueux » qui, eux aussi, doivent s'adapter à un environnement sans cesse changeant. Ainsi de Franz Karma, le gourou de l'Unité 77, sur qui pèse un lourd fardeau relié au passé de Jean. Dans *Le Chœur des femmes*, tous les personnages tendent vers une harmonisation liée à l'évolution de leur psychologie intuitive respective.

La psychologie évolutionniste ne prétend pas répondre à tout, ni résoudre de manière formelle tous les enjeux

romanesques de la fiction. Elle offre toutefois une nouvelle porte d'entrée à son analyse et remet l'humain là où il n'a jamais cessé d'exister et de prospérer : la littérature. Le dernier mot revient à Jane Austen, dont le personnage de Jean Atwood aurait bien fait de suivre à la lettre la leçon suivante, énoncée en termes darwiniens, par anticipation évidemment :

« A woman must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages, to deserve the word ["accomplished"]; and besides all this, she must possess a certain something in her air and manner of walking, the tone of her voice, her address and expressions, or the word will be but half deserved. »

« All this she must possess », added Darcy, « and to all this she must yet add something more substantial, in the improvement of her mind by extensive reading. » (p. 33)

Bibliographie

- APPLEMAN, Philip (ed.). (1970), *Darwin: A Norton Critical Edition*, New York, Norton & Co.
- AUSTEN, Jane. (1946), *Pride and Prejudice*, Londres, the Zodiac Press.
- BARLOW, Nora, Ed. (2005), *The Autobiography of Charles Darwin*, New York, Londres, W.W. Norton.
- BOYD, Brian. (2009), *On The Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge MA, Londres, The Belknap Press of Harvard University Press.

- BRUNETIÈRE, Ferdinand. (1895), *L'Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Paris, Librairie Hachette, 2 tomes).
- CARROLL, Joseph. (2005), « Human Nature and Literary Meaning: A Theoretical Model Illustrated with a Critique of *Pride and Prejudice* », *The Literary Animal*, p. 76-106.
- DEACON, Terrence. (1997), *The Symbolic Species*, New York, Norton & Co.
- DESCARTES, René. (2007), *Discours de la méthode*, Paris, Hatier Poche.
- GHISELIN, Michael T. (2003) *The Triumph of the Darwinian Method*, Mineola, New York, Dover Publications.
- GOTTSCHALL, Jonathan et David Sloan WILSON (ed.). (2005), *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- JENNI, Alexis. (2011), *L'Art français de la guerre*, Paris, Gallimard.
- LAPPRAND, Marc. (2012a), « Pour une approche bioculturelle des récits », *@nales*, vol. 7, n° 3, p. 342-364, <<http://www.revue-analyses.org/>>.
- . (2012b), *Trois pour un : une lecture évolutionniste de l'œuvre de Martin Winckler*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- RIDLEY, Mark (ed.). (1987), *The Essential Darwin*, Londres, Sydney, Unwin Paperbacks.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1953), *Les Gommès*, Paris, Minuit.
- SCALISE SUGIYAMA, Michelle. (2005), « Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design », *The Literary Animal*, p. 177-196.
- SHIELDS, David. (2013), *How Literature Saved My Life*, New York, Alfred A. Knopf.

- SYMONDS, John Addington. (1970), « On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature », dans Philip APPLEMAN (ed.). *Darwin: A Norton Critical Edition*, New York, Norton & Co, p. 605-611.
- WILSON, David Sloan. (2005), « Evolutionary Social Constructivism », *The Literary Animal*, p. 20-37.
- WINCKLER, Martin. (2009), *Le Chœur des femmes*, P.O.L, coll. « Folio ».
- . (2010), « Le Médecin-écrivain, l'éthique et l'imaginaire, » *Les ateliers de l'éthique : revue du CREUM*, vol. 5, n° 1, p. 83-100.
- WORKMAN, Lance et Will READER. (2007), *Psychologie évolutionniste : Une introduction*, Bruxelles, De Boeck (traduction de *Evolutionary Psychology: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004).

Résumé

Joseph Carroll fait partie des pionniers du darwinisme littéraire. Il propose une méthode analytique fondée sur les pôles narratifs qui englobent l'auteur, les lecteurs et les personnages (sans pour autant les mettre au même niveau). Mais à constamment dévoiler, chemin faisant, les universaux biologiques de l'espèce humaine, on peut se demander *in fine* si cette méthode ne s'applique pas à tout sans produire nécessairement de nouvelles interprétations révolutionnaires du texte littéraire. Malgré tout, et c'est ce à quoi cet article tente de s'attacher, nous sommes en présence d'un nouveau champ de la connaissance qui, à la faveur des avancées récentes dans les sciences neurocognitives, s'implante comme une épistémologie qui renouvelle de manière salutaire la critique littéraire. Il sera proposé en fin d'article une esquisse d'analyse évolutionniste d'un roman contemporain, *Le Chœur des femmes* de Martin Winckler.

Abstract

Joseph Carroll is one of the pioneering researchers on literary Darwinism. He proposes an analytical method based on narrative poles which encompass the author, the readers and the characters (without putting them quite at the same level). But, while constantly and step by step unveiling human universals, one may wonder whether in the end this ideology cannot be applied to anything without necessarily producing new or revolutionary textual interpretations of literature. Still, and it is one of the aims of this article, we are faced with a new field of knowledge which, in the wake of recent forays in neuro-cognitive sciences, is establishing itself as another epistemology aiming at renewing literary criticism in a healthy manner. The conclusion of this paper will propose the outline of an evolutionary analysis of a contemporary novel, *Le Chœur des femmes*, by Martin Winckler.

L'intertextualité sous le prisme de la théorie de l'évolution

Émilie Etemad
Université Rennes 2

Le texte peut s'approcher par
définition, mais aussi (et peut-être
surtout) par métaphore.

R. Barthes, « Théorie du texte »

Champ scientifique et champ littéraire partagent parfois un vocabulaire commun : la sémiologie est, ainsi, en premier lieu l'étude des symptômes médicaux avant d'être employée en linguistique puis en analyse poétique. De même, l'étymologie du mot « texte », ce tissu, nous inviterait à en saisir l'anatomie profonde. Corps du texte et corps biologique peuvent être liés

fantasmatiquement dans l'esprit des théoriciens. Mais étonnement, ce n'est pas uniquement du point de vue des théoriciens littéraires que l'analogie fonctionne : elle circule aussi du côté des sciences du vivant.

Or, il arrive que les ponts entre littérature et biologie, présentés comme des outils pour clarifier le discours, aboutissent à le rendre plus opaque. Mais aussi, et c'est le second point qui nous intéresse, que ces échanges en viennent à engendrer une nouvelle proposition fictionnelle, une réécriture entre science et littérature à partir d'un hypotexte littéraire. On développera, dans cet article, un exemple précis de cette intertextualité particulière à partir d'une mise en regard d'un hypotexte littéraire, « La bibliothèque de Babel » de Jorge Luis Borges, rédigée en 1941, et son hypertexte scientifique, *La théorie de l'évolution. Une logique pour la biologie*, publié en 2000 par Patrice David et Sarah Samadi.

Une parabole à l'usage de la vulgarisation scientifique : la Bibliothèque de Babel

Dans le premier chapitre de leur ouvrage, Patrice David et Sarah Samadi introduisent les « Principes fondateurs de la théorie de l'évolution » par le recours à une métaphore. Ils évoquent d'abord le comparant que sera la typographie, en référence à un premier texte du biologiste Richard Dawkins : *L'Horloger aveugle*. Ils écrivent :

Richard Dawkins a proposé d'expliquer les grands principes de l'évolution à partir d'une métaphore typographique, où les êtres vivants sont représentés par des textes recopiés sans relâche mais avec des possibilités d'erreur. Si nous reprenons

et élargissons cette métaphore pour expliquer la mécanique de la théorie, le monde vivant devient une bibliothèque géante dont il faut expliquer la constitution et la construction. (p. 18)

Le code génétique est ainsi comparé au code linguistique où un gène équivaut à un caractère typographique et la démonstration permet de passer des phrases aux œuvres (de l'ADN aux individus), puis des œuvres à la bibliothèque (des individus aux espèces). La figure de style (métaphore, puis parabole dans la suite du discours) est pertinente puisqu'elle opère à différentes échelles et présente la manière dont les strates s'organisent les unes par rapport aux autres dans la construction du vivant.

Les auteurs poursuivent et passent de Richard Dawkins à Jorge Luis Borges :

Jorge Luis Borges, dans *Fictions*, a imaginé une « bibliothèque de Babel » qui contiendrait tous les livres possibles avec un nombre fini de caractères. Dans cette bibliothèque se trouvent des livres qui ont un sens, comme ceux de Shakespeare et de Dickens, mais perdus au milieu d'un fatras innombrable de livres dépourvus de sens. Les êtres vivants ressemblent aux livres de Shakespeare et de Dickens : ils ont d'une certaine manière un sens. Bien que n'ayant pas été constitués par un auteur avec une intention précise, ils présentent de nombreuses apparences de *téléonomie* : grossièrement, ils ont l'air « bien faits » pour assurer des fonctions (respiration, reproduction) ou répondre aux contraintes du milieu. (p. 19)

De la « bibliothèque géante » on arrive à la « bibliothèque de Babel », en référence à un hypotexte précis qui n'est plus scientifique mais littéraire. La présentation du texte est déjà une altération puisque la nouvelle de Borges ne fait pas figurer les noms de Shakespeare et de Dickens. Le narrateur de Borges précise par ailleurs que, contrairement à ce qu'écrivent David et Samadi, il n'existe aucun livre qui soit un non-sens absolu. S'il signale d'abord la « nature informe et chaotique de presque tous

les livres » (Borges, 2010b, p. 497), il précise par la suite que ce chaos n'est qu'apparent et cache un ordonnancement divin. Au regard de la nouvelle de Borges, tous les livres sont « bien faits ». L'hypotexte est donc remanié dans le discours scientifique, qui gomme l'aspect kabbalistique de la référence littéraire.

Chez Borges, la Bibliothèque est l'ouvrage d'un dieu, une combinatoire finie qui se répète de manière périodique, à l'infini. Si les êtres vivants n'ont pas « été constitués par un auteur avec une intention précise » (David et Samadi, p. 19), la Bibliothèque semble bien en posséder une. Le texte borgésien présente une vision fixiste et finaliste de la Bibliothèque, une cosmologie ordonnée par un horloger invisible pour toute éternité. Le nombre d'ouvrages est fini, limité par une combinaison établie de 25 signes répartis en 410 pages de 40 lignes. Les perspectives diffèrent donc de l'hypotexte à l'hypertexte : Dieu organisateur, Auteur tout puissant, chez Borges, mécanismes naturels sans finalisme chez Patrice David et Sarah Samadi — on passe d'une *téléologie* à une *téléonomie*.

Cette Bibliothèque « infinie, parfaitement immobile, armée de volumes précieux, inutile, incorruptible, secrète » (Borges, 2010b, p. 498), invalide la pertinence d'un rapprochement entre la représentation borgésienne et une explication des mécanismes de l'évolution.

D'une bibliothèque universelle à une république mondiale des lettres

Patrice David et Sarah Samadi poursuivent en opposant le modèle d'une littérature *universelle* fixée de toute éternité dans un nombre fini à une littérature *mondiale* non délimitée :

La littérature mondiale ne contient pas tous les livres possibles ayant un sens, et les œuvres qu'elle contient ne peuvent être décrétées comme les « meilleures possibles ». De même, le monde vivant n'est pas optimal. Il ne contient pas tous les êtres vivants « bien faits » possibles et les êtres vivants existants ne sont pas parfaits. [...]. Pour comprendre le monde vivant, il faut donc expliquer pourquoi il est « bien fait » sans être parfait. Dans notre métaphore, il faut comprendre pourquoi la littérature mondiale, contrairement à la bibliothèque de Babel, ne contient que des livres comme ceux de Shakespeare et Dickens. (p. 19, je souligne)

La métaphore est développée comme « scénario » et nous invite à considérer l'ensemble de la littérature mondiale sous le prisme de la théorie de l'évolution, à faire jouer les articulations entre univers littéraire et sciences du vivant. Aucune œuvre n'est « parfaite » mais toute œuvre est « bien faite » dans le sens où elle est adaptée à son environnement. En poursuivant cette idée, cela signifie qu'une œuvre qui n'est plus adaptée disparaît ou se conserve comme trace fossile : c'est cette perspective que semble privilégier un auteur comme Franco Moretti dans *Graphes, cartes, arbres* lorsqu'il revient sur les 99 % des œuvres oubliées par l'histoire littéraire. La métaphore nous invite aussi à définir les paramètres qui composent cet environnement, cet écosystème littéraire, par contamination du comparé sur le comparant. C'est ainsi que Franco Moretti en vient à utiliser la représentation graphique darwinienne (l'arbre de la phylogenèse) dans son essai de classification littéraire. Les représentations circulent ainsi d'un champ du savoir à l'autre.

Mémoire et mélancolie de la littérature

On peut à présent revenir sur la représentation de la littérature qui circule dans les deux textes. La parabole borgésienne pose

hypothétiquement une littérature totale qui serait *déjà* écrite, la bibliothèque de Babel contenant « tous les livres possibles ». Or cette représentation fantasmée d'une production quantifiable semble être présente depuis des siècles dans l'imaginaire littéraire. Dans « La Bibliothèque totale », publiée en août 1939 dans le numéro 59 de la revue *Sur*, Borges revient sur son historicité. Il signale que l'idée d'un jeu combinatoire de lettres fini s'étend sur « vingt-quatre siècles », passe par les figures de Leucippe à Aristote jusqu'à Lewis Carroll, Kurd Lasswitz avec sa nouvelle « La bibliothèque universelle » ou encore Aldous Huxley via son hypothèse du « singe savant »¹. On songe aussi au constat de Mallarmé dans « Crise de Vers » : « Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée ». Selon Tiphaine Samoyault, cet imaginaire de l'intertextualité désignerait à la fois la mémoire et la mélancolie de la littérature. L'auteur y mentionne aussi l'ouvrage qui sert d'épigraphe liminaire à la nouvelle de Borges, *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton : « By this art you may contemplate the variation of twenty three letters... »².

La nouvelle de Borges renvoie à la fois à l'idée d'une production finie d'ouvrages et à la conscience douloureuse ou cauchemardesque de cette finitude. Le choix de l'hypotexte nous invite, en tant que littéraires, à interroger la validité de nos représentations, à revenir sur ce qu'est, justement, la bibliothèque *mondiale*, réelle, et non plus la bibliothèque

¹ Pour les sources littéraires et philosophiques qui ont nourri Borges, voir 2010a (p. 1578-1591), où Borges convoque les auteurs qui exposent une vision combinatoire de la littérature.

² Burton, *The Anatomy of Melancholy*, part II, sect. II, ment. IV. Traduit dans Borges (2010b, p. 496) par : « Par ce stratagème, vous pouvez contempler la variation des vingt-trois lettres... ».

universelle, fantasmée. Le vers de Mallarmé comme la nouvelle de Borges nous proposent en effet une vision en apparence fixiste, non évolutive, de la littérature — « Tout est dit et l'on vient trop tard³ » — mais cette vision inquiétante nie le principe même de l'évolution, au cœur de l'ouvrage de Patrice David et Sarah Samadi, s'en tenant simplement à une combinatoire fixée d'avance. Par retour du comparé sur le comparant, nous sommes donc invités à reconsidérer cette vision très particulière de la littérature proposée par Borges, mentionnée dans de nombreux ouvrages traitant de l'intertextualité⁴.

Réécriture scientifiques : de l'intertextualité à l'invention

Le texte de David et Samadi ne se contente pas de citer la parabole borgésienne, il la réécrit. Pour présenter un mécanisme évolutif et non fixiste, les auteurs doivent en effet corriger le comparant non évolutif et fixiste.

Le mécanisme intertextuel embraye ainsi sur une invention fictionnelle : « Imaginons le scénario suivant » : on passe de la bibliothèque de Babel à la bibliothèque mondiale pour aboutir à « notre bibliothèque » (David et Samadi, p. 20).

³ Pour reprendre l'expression de La Bruyère en ouverture des *Caractères* (1688) : « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent. »

⁴ La référence est en effet convoquée dans les manuels d'Anne-Claire Gignoux, Nathalie Piégay-Gros, Sophie Rabau et Tiphaine Samoyault, qui présentent et théorisent l'intertextualité.

Or, dans la bibliothèque de David et Samadi, l'activité semble se réduire à de la copie :

Le premier point à résoudre est celui de la perpétuation des livres, à travers un processus de *réplication*. Imaginons le scénario suivant. Dans notre bibliothèque, ce sont des copistes qui ont en charge cette tâche. Chaque jour, ils se mettent au travail, recopient tous les livres présents en un certain nombre d'exemplaires et jettent les vieux livres abîmés. On obtient ainsi une collection d'entités, les livres, qui se reproduisent (copie) et meurent au bout d'un certain temps. Les générations de livres se succèdent au cours du temps. Au commencement de l'histoire de la bibliothèque, il n'y a qu'un seul livre qui ne contient qu'un petit mot, voire une lettre isolée, mais peu à peu, la bibliothèque se peuple de nombreux livres, copies indirectes de ce lointain ancêtre.

Le « scénario » proposé reprend des éléments de la nouvelle de Borges et la réécriture de l'hypotexte ne corrige pas fortement la représentation (délirante) première quant à la genèse littéraire. La production littéraire est toujours figée, réduite à une *copie* comme dans l'hypotexte ; il ne s'agit plus de création mais de reproduction.

D'autre part, les auteurs modifient l'hypotexte où *tous les livres* possibles existent déjà dans un hypertexte où les livres *évoluent*, où de nouvelles combinaisons émergent au sein même de la bibliothèque à partir d'un ancêtre commun composé « d'un petit mot, voire une lettre isolée ». L'imaginaire borgésien est ainsi profondément modifié par la perspective biologique des auteurs : c'est une réécriture avec altération. Tout comme Borges allait puiser dans la nouvelle allemande de Kurd Lasswitz, « La bibliothèque universelle » (1904) pour la modifier, les auteurs de *La Théorie de l'évolution* reprennent la référence borgésienne pour la faire entrer dans le cadre d'une

présentation autre, évolutive. C'est donc bien à une réécriture du motif borgésien que le lecteur a affaire.

Expliquer le vivant à partir d'une image mortifère

Dans l'hypotexte borgésien, la représentation se construit sur un fond inquiétant, à rebours de la vie. Il est ainsi fait mention à deux reprises de l'augmentation des suicides chez les hommes et du sentiment d'une fin de l'espèce :

Je crois avoir mentionné les suicides, chaque année plus fréquents. Peut-être suis-je égaré par la vieillesse et la crainte, mais je soupçonne que l'espèce humaine — la seule qui soit — est près de s'éteindre, tandis que la Bibliothèque subsistera [...].
(Borges, 2010b, p. 498)

Il est donc étonnant d'introduire une théorie de l'évolution de la vie à partir d'un hypotexte littéraire qui réduit le vivant à une seule espèce et postule la fin imminente de cette espèce. Si la métaphore est élégante, elle est à interroger quant à sa pertinence.

On pourrait ainsi souligner deux réserves principales quant à ces jeux intertextuels. D'un point de vue scientifique, il n'y a pas d'équivalence stricte entre le gène et le caractère typographique, entre un livre et un être vivant, entre une bibliothèque et des espèces.

D'un point de vue littéraire, le rapprochement est contre-productif par rapport au fonctionnement réel de l'engendrement littéraire. Le scénario présente un rapport généalogique entre les textes qui, en plus d'être faux, constitue aussi ce contre quoi la critique s'est battue. Julia Kristeva

comme Roland Barthes ne cessent de dénoncer la filiation littéraire stricte, l'image d'un ancêtre commun repérable pour les textes là où la biologie les remet au centre de son discours.

Pour résumer, la Bibliothèque de Borges ne renvoie pas à une représentation fidèle de l'émergence littéraire, de la productivité littéraire, de ce qui fonde l'évolution littéraire. C'est finalement un comparant peu plausible aussi bien pour le discours scientifique que pour la théorie de l'intertextualité qui est sélectionné par nos auteurs. L'hypertexte scientifique semble oublier que son hypotexte joue sur les limites de la logique : on reconnaît dans la nouvelle de Borges les jeux combinatoires et le *nonsense* d'un Swift, d'un Sterne ou d'un Carroll⁵.

Quand l'image fait défaut

En définitive, la littérature offre-t-elle des métaphores pertinentes au discours scientifique ? Dans le cas de l'ouvrage cité, la réponse serait plutôt négative. Quand Jean-Claude Ameisen analyse l'utilisation de ces figures dans *Écrire la science*, il souligne que métaphores ou paraboles sont aussi nécessaires que potentiellement dangereuses :

⁵ Borges lui-même relève le caractère délirant de sa représentation dans « La Bibliothèque totale » : « L'une des habitudes de l'esprit consiste à inventer des horreurs imaginaires. Il a inventé l'Enfer, il a imaginé les idées platoniciennes, la chimère, le sphinx, les nombres transfinis anormaux (dans lesquels la partie n'est pas moins abondante que le tout), les masques, les miroirs, les opéras, la tératologique Trinité : le Père, le Fils, et le Spectre insoluble, articulés en un seul organisme... J'ai tenté, moi, de sauver de l'oubli une horreur subalterne : la vaste Bibliothèque contradictoire, dont les déserts verticaux de livres courent le risque incessant de se changer en d'autres déserts et qui affirment tout, nient et confondent tout comme une divinité en délire. » (2010a, p. 1581)

Je crois que les métaphores sont indispensables quand on veut évoquer des domaines nouveaux, car pour parler de ce qui est nouveau, il faut faire référence à ce qui est familier, déjà connu. Le généticien Richard Lewontin disait qu'on ne peut pas faire de science sans utiliser un langage empli de métaphores, mais que le prix à payer est « une éternelle vigilance. ». (p. 27)

Inversement, la théorie littéraire peut-elle à bon escient puiser dans le vocabulaire des sciences du vivant ? Que l'on songe aux concepts forgés par Julia Kristeva au moment même où elle théorise l'intertextualité, le *phéno-texte* et le *géno-texte*. Dans *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, le *géno-texte* n'est pas l'équivalent linguistique du génotype et le *phéno-texte* l'équivalent du phénotype. On pourrait être tenté de proposer une symétrie des fonctionnements mais en réalité, les préfixes communs renvoient plutôt à des mécanismes opposés⁶.

En puisant dans un lexique ou dans des références réciproques, biologistes et littéraires ont donc peut-être abouti à ne plus parler la même langue, à ne plus se situer sur la même branche évolutive des savoirs.

Bibliographie

AMEISEN, Jean-Claude et Yves BROHARD. (2007), *Quand l'art rencontre la science*, Paris, La Martinière, INSERM.

⁶ Le texte, saisi comme une *germination* (le terme est de l'auteur), n'est que phénomène. Un phénomène linguistique d'abord, saisi dans une structure : le *phéno-texte* auquel s'ajoute la prolifération de sens dans l'interaction du texte, de son récepteur et du contexte, le *géno-texte*. Le *génotexte* est germination des signifiants ; il ne désigne donc pas une genèse mais un engendrement constant. L'organisation des unités minimales linguistiques, des phonèmes, se situeraient dès lors plutôt du côté du *phéno-texte*.

- AMEISEN, Jean-Claude, Étienne KLEIN et Dominique LEGLU. (2010), *Écrire la science*, Palaiseau, Presses de l'ENSTA.
- BARTHES, Roland. (1973), « Théorie du texte », dans *Encyclopaedia Universalis*, t. XV, p. 1013- 1017.
- . (1984), *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil.
- BORGES, Jorge Luis. (2010a [1939]), « La Bibliothèque totale », dans *Fictions, Œuvres complètes*, t. I, traduction par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye revue par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (2010b [1941]), « La Bibliothèque de Babel », dans *Fictions, Œuvres complètes*, t. I.
- DAVID, Patrice et Sarah SAMADI. (2000), *La Théorie de l'évolution. Une logique pour la biologie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs université ».
- DEUTSCH, Jean. (2012) *Le Gène. Un concept en évolution*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte ».
- GIGNOUX, Anne Claire. (2005), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études – Initiation à... ».
- KRISTEVA, Julia. (1969), *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- MORETTI, Franco. (2008), *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/Croiser ».
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- RABAU, Sophie. (2002), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, collection « GF Corpus ».
- SAMOYAUULT, Tiphaine. (2001), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature 128 ».

Résumé

Cet article propose d'analyser un exemple précis de dialogue intertextuel entre champ scientifique et champ littéraire et interroge la pertinence de l'usage d'une parabole littéraire dans le discours scientifique. On présentera ainsi la réécriture d'un texte de Jorge Luis Borges, « la Bibliothèque de Babel », dans *La Théorie de l'évolution. Une logique pour la biologie* par Patrice David et Sarah Samadi, publié en 2000. Il s'agira de constater qu'au-delà du jeu intertextuel, le texte scientifique propose l'invention d'une nouvelle fiction à même de satisfaire ses attentes didactiques. Or cette représentation interroge aussi notre propre imaginaire de la littérature.

Abstract

This article's intent is to analyze a particular example of intertextual dialogue between science and literature. It also proposes to question the relevance of literary parables in scientific speech. In order to do so, the rewriting of a text from Jorge Luis Borges, "The Library of Babel", in *La Théorie de l'évolution. Une logique pour la biologie* by Patrice David and Sarah Samadi, published in 2000, will be introduced. Beyond the intertextual game, the scientific text proposes the invention of a new fiction able to satisfy its didactic expectations. In addition, this representation also questions our literary imaginary in itself.

Portraits de l'*homo litteratus*
dans le darwinisme littéraire et
La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq

Stéphanie Posthumus
McGill University

L'émergence du darwinisme littéraire au début des années 1990 s'inscrit dans un mouvement plus large dont l'objectif principal est d'appuyer les analyses et interprétations littéraires sur les découvertes, résultats et théories scientifiques : qu'il soit question de science écologique dans le cas de l'écocritique, ou de psychologie évolutionniste dans le cas du darwinisme littéraire, ou encore d'éthologie et de primatologie dans le cas des études animales. De telles approches bioculturelles, pour reprendre le terme de Nancy Easterlin, se caractérisent par leur rejet de l'étude du texte

comme phénomène uniquement linguistique et par leur tentative de rapprocher les sciences humaines et les sciences naturelles. Pour le darwinisme littéraire plus précisément, le texte littéraire est un phénomène humain, car il raconte des histoires humaines et peut donc se faire expliquer par les principes de la théorie de l'évolution, comme la sélection naturelle et l'adaptation. D'après Joseph Carroll, pionnier du darwinisme littéraire, le but du darwinisme littéraire est d'appliquer la notion de nature humaine aux phénomènes culturels tels que la littérature et donc d'analyser le comportement des personnages littéraires en faisant appel aux principes de la théorie de l'évolution. Cet objectif qui vise davantage le texte littéraire a donné naissance à la question de savoir pourquoi les êtres humains se racontent des histoires. Une deuxième branche du darwinisme littéraire s'est formée pour essayer de déterminer la fonction adaptative de la littérature ou, plus généralement, de l'art de la fiction. Les travaux plus récents dans le domaine du darwinisme littéraire cherchent à développer les deux branches dans un nouveau paradigme littéraire qui tient compte de la littérature dans sa globalité.

Au cœur du projet intellectuel du darwinisme littéraire réside la notion de la nature humaine envisagée comme produit de l'évolution génétique de l'espèce humaine et donc comme universel chez tout être humain. Dans *On the Origin of Stories*, Brian Boyd rend très clair ce principe de l'universalité de la nature humaine : « But our default evolutionary, common sense, and scholarly assumption should be that human nature remains everywhere roughly the same. » (2009, Kindle, Loc. 3873) C'est la question de ce qui constitue la nature humaine qui servira de fil conducteur à mon analyse du darwinisme littéraire et du roman de Michel Houellebecq, *La Possibilité d'une île*. Ce rapprochement est motivé par le fait que

le roman et l'approche littéraire s'interpellent l'un l'autre sur plusieurs plans : 1) par leur emploi de la théorie de l'évolution pour expliquer le comportement humain; 2) par leur réflexion profonde sur ce qui constitue la nature humaine; et 3) par leur portrait de l'acte de raconter des histoires comme ce qui caractérise l'espèce humaine. Par ailleurs, le roman de Houellebecq permet de poser une série de questions pour tester les hypothèses du darwinisme littéraire : dans un monde post-humain où il n'y aura plus d'êtres humains, continuera-t-on à raconter des histoires? Dans un monde de clones, aura-t-on encore besoin de la littérature? Si l'acte de raconter des histoires est un caractère adaptatif qui a permis à l'espèce humaine d'évoluer sur le plan social, que se passera-t-il lorsqu'on ne vivra plus en société mais en espace clos et isolé? C'est à de telles questions que le roman de Houellebecq offre des réponses variées, voire contradictoires, qui n'en sont pas moins pertinentes pour les thèses du darwinisme littéraire.

Comportement humain, théorie de l'évolution

La première branche du darwinisme littéraire se donne comme objet d'analyse le comportement des personnages littéraires. Elle cherche à répondre à la question : pourquoi les personnages agissent-ils comme ils le font dans le texte littéraire? D'après Carroll, les motivations et émotions des personnages peuvent être expliquées en faisant appel à un modèle universel du comportement humain tel que mis en évidence par la psychologie évolutionniste : « Species-typical patterns form an indispensable frame of reference for the communication of meaning in literary representations. By

appealing to this substratum of common human motives, authors activate a vein of common understanding in their readers. » (2004, p. 204) Sans pour autant prétendre qu'il s'agit d'analyser les émotions de personnes réelles, Carroll cite la jalousie, la revanche, la quête et l'amour comme « elemental human motives » (2004, p. 114) qui organisent les rapports et actions des personnages littéraires. Il affirme d'ailleurs que les différences culturelles ne sont pas aussi importantes que l'universalité des émotions humaines qui ne changent pas beaucoup d'une génération à l'autre, d'une tradition littéraire à une autre, d'un genre littéraire à un autre. C'est d'ailleurs ce que Jonathan Gottschall annonce très clairement dans son livre *The Storytelling Animal* : « There is a universal grammar in world fiction, a deep pattern of heroes confronting trouble and struggling to overcome. » (2013, Kindle, Loc. 714) On reconnaît dans cette affirmation les échos du formalisme et du structuralisme qui cherchaient à définir un nombre limité de fonctions ou d'actants dans le texte littéraire.

Or, le darwinisme littéraire ne nie pas pour autant que l'explication du comportement humain puisse changer en fonction de nouvelles théories scientifiques. Par exemple, la biologiste Lynn Margulis développe la thèse de la symbiose et de la coopération comme moteur de l'évolution humaine, alors que son collègue Richard Dawkins avance l'argument du gène égoïste. Même si le darwinisme littéraire s'inspire de la psychologie évolutionniste, il reconnaît qu'il n'y a pas une seule explication possible de l'évolution de l'espèce humaine. On peut donc trouver des analyses qui insistent plus sur la compétition, vision plus traditionnelle du processus de l'évolution, comme celle-ci : « Predators and prey, parasites and hosts, sexual pursuers and the sexually pursued continually evolve in a series of arms

rates that push evolutionary design to its furthest extremes. » (Boyd, 2009, Kindle, Loc. 405). Mais on peut également y trouver des analyses qui reposent davantage sur le principe de la coopération comme moteur de l'évolution. Par exemple, Boyd avance l'argument selon lequel la capacité de raconter des histoires a augmenté la coopération et la cohésion du groupe et a donc contribué à la survie de l'espèce humaine. Ce qui reste constant dans ces différentes explications de l'évolution, c'est la notion de l'universalité de la nature humaine.

Si le darwinisme littéraire peut continuer à affirmer une telle universalité malgré les changements technologiques importants de notre siècle, c'est qu'il part du principe que l'évolution naturelle l'emporte sur l'évolution culturelle. En fait, la culture n'est envisagée comme moteur de l'évolution que dans la mesure où elle est déjà un produit de la nature : « Culture does not shield humans from biological explanation [...]. Culture cannot explain why some species have culture, why some have it more than others [...]. If art were entirely cultural, and culture not shaped in part by nature, art would occur in some groups and not in others. » (Boyd, 2009, Kindle, Loc. 815) Le darwinisme littéraire inscrit ainsi l'acte de raconter des histoires dans une logique de ce qui est naturel et de ce qui se fait naturellement :

Whereas play comes naturally to chimpanzees, the kind of elaborate scenario-building [...] seems no normal part of a natural specieswide behavior, unlike childhood pretend play. And unlike human art, it seems never to be carried out with others. Human children, by contrast, construct imaginary scenarios perfectly « naturally, » without training, alone *or* in company. (Boyd, 2009, Kindle, Loc. 619)¹

¹ Voir également la description que Boyd fait de la fiction comme « deeply natural » (Kindle, Loc. 83) ou encore l'affirmation de Gottschall que « Children adore art by nature, not nurture » (Kindle, Loc. 340). L'idée de ce qui est

Autrement dit, le comportement humain — que ce soit celui des personnages pour la première branche du darwinisme littéraire ou celui des personnes ou animaux réels pour la deuxième branche du darwinisme littéraire — suit une logique déterminée par les limites biologiques, voire « naturelles ». Les conséquences idéologiques de cette vision du monde sont poussées à l'extrême dans le roman de Houellebecq.

Dans l'univers romanesque de Michel Houellebecq, il n'est pas nécessaire d'analyser le comportement des personnages à la lumière des principes de la théorie de l'évolution parce que les narrateurs le font eux-mêmes. Incapables de s'adapter à une société dont le moteur principal est la compétition, tous les personnages, chez Houellebecq, semblent voués à l'échec. Le comportement humain est caractérisé avant tout par la cruauté et la souffrance et l'homme n'a aucun choix que d'accepter son sort après « un processus d'évolution tortueux et pénible » (2005, p. 252). Ce portrait de l'espèce humaine a mené la critique littéraire à comparer Houellebecq aux écrivains réalistes du dix-neuvième siècle comme Balzac et à Zola, qui étaient également des observateurs des pires traits de la société humaine. La logique déterministe de l'univers romanesque de Houellebecq doit beaucoup d'ailleurs aux idées évolutionnistes du dix-neuvième siècle. Comme le fait remarquer Douglas Morrey, *La Possibilité d'une île* met en scène une théorie de

naturel va de pair d'ailleurs avec l'idée de ce qui est normal. Voir par exemple les passages de Boyd : « Almost all *psychically normal* humans will have tried to represent animals. » (Kindle, Loc. 154, je souligne) et « Our impulse to engage in and respond to art, verbal, visual, musical, kinetic exists across human cultures and develops in *normal* children without special teaching. » (Kindle, Loc. 185, je souligne) Je n'ai pas la place ici de développer une critique de cette position, mais on pourrait commencer par regarder les textes fondateurs des *queer studies*.

l'évolution qui date de l'époque d'Herbert Spencer. D'après le principe de la lutte des plus aptes, la cruauté, la violence et la souffrance marquent la vie de toute espèce humaine et animale. Une telle grille d'interprétation ne laisse pas beaucoup de place aux différences individuelles. Mais ce n'est qu'un premier aperçu du comportement humain, dont le portrait est en réalité plus complexe, plus contradictoire².

Plus ou moins contemporains à notre époque, le premier narrateur, Daniel¹, fait appel aux lois de la sélection sexuelle pour expliquer le comportement humain. Mais cette vision de l'évolution dite naturelle contraste avec la description que Daniel¹ fait d'une autre évolution qui est en train de se faire en même temps sur une échelle temporelle plus courte, à savoir l'évolution culturelle³. Comme le note Daniel¹, il y a une rupture importante qui se produit entre sa génération et la prochaine : les jeunes ne sont plus motivés par le désir d'avoir des enfants ni par l'amour. Par ailleurs, Daniel¹ ne s'intéresse guère à transmettre son code génétique et se moque complètement du rôle paternel, qui réduit l'individu aux besoins de l'espèce. Même s'il tombe amoureux deux fois, le comportement de

² Comme l'a déjà remarqué la critique littéraire, l'œuvre de Houellebecq contient maintes contradictions. En effet, l'auteur (1998, p. 118) se donne lui-même comme projet littéraire d'exprimer les contradictions représentatives de son siècle.

³ Le darwinisme littéraire ne prête pas tellement attention à l'évolution culturelle. La seule fois où Gottschall mentionne cette possibilité dans *The Storytelling Animal* est pour faire l'observation que les différences sexuelles biologiques des hommes et femmes ne reflètent pas certaines réalités culturelles : « Sex differences in children's play reflect the fact that biological evolution is slow, while cultural evolution is fast. » (Kindle, Loc. 551) Pour sa part, Carroll rejette l'évolution culturelle comme moteur qui pourrait fonctionner indépendamment de la sélection naturelle : « We need make no appeal to 'cultural evolution' as a causal force that has 'autonomous' power to direct the course of evolution. » (2011, Kindle, Loc. 1001)

Daniel s'écarte donc des lois de la sélection sexuelle. Quant à la perspective des deux clones, les néo-humains Daniel²⁴ et Daniel²⁵, qui vivent deux ou trois mille ans après leur ancêtre humain, elle semble de prime abord très rigide. D'après eux, tout être humain est soumis aux besoins de l'espèce, même Daniel¹, qui est décrit comme « un être humain typique, représentatif de l'espèce, un homme parmi tant d'autres » (2005, p. 367). Si les clones cherchent à expliquer le comportement de leur ancêtre humain comme entièrement déterminé par les lois dites naturelles, c'est qu'ils veulent donner du sens à la fin de l'espèce humaine et à leur état présent, un état de stase, en attente de la création d'une nouvelle espèce, les Futurs. Même s'ils sont libérés des principes de l'évolution naturelle (à cause de la reproduction artificielle) et des conflits de la compétition (à cause de leur vie en isolation), les néo-humains ne connaissent pas plus le bonheur et la joie que les êtres humains avant eux. Toute volonté individuelle semble avoir été supprimée et toute déviation rapidement éliminée.

Mais comme l'explique Morrey, le roman met en scène une contradiction importante dans sa manière de faire appel à la théorie de l'évolution. D'un côté, il est question de développer une forme de déterminisme génétique qui transforme l'évolution en processus téléologique. Même dans le monde post-humain, « le comportement individuel » devait devenir « aussi prévisible que le fonctionnement d'un réfrigérateur » (2005, p. 441). De l'autre côté, le roman illustre la capacité de l'espèce humaine de décider de son propre sort et de rompre avec l'évolution naturelle. Même si Daniel²⁴ et Daniel²⁵ racontent la fin de l'espèce humaine comme si c'était déterminé et nécessaire, il est impossible de nier le rôle de la volonté

humaine, qui s'écarter de la voie de l'évolution naturelle. Par ailleurs, cette capacité de choisir sa propre voie ne se termine pas lors de la fin de l'espèce humaine. Le néo-humain Daniel²⁵ décide de quitter sa résidence pour vivre une tout autre vie. Tout compte fait, il existe une tension importante dans le roman entre la voie prédéterminée de l'espèce et la vie vécue par l'individu. C'est une tension qui s'amplifie lorsqu'on examine de plus près le concept de nature humaine dans le roman.

Nature humaine, monde post-humain

Le darwinisme littéraire repose sa théorie de la littérature, ou plus généralement l'art de raconter des histoires, sur le concept de nature humaine. Comme l'affirme Carroll, « any effort to build a new framework for literary study would have to start there, with an evolved and adapted human nature, a human body and brain, giving due heed to biologically grounded motives, passions, and forms of cognition » (2011, Kindle, Loc. 96). La suite de termes « nature humaine, corps humain et cerveau » dans la citation de Carroll signale la tentative du darwinisme littéraire d'établir les origines biologiques des fonctions humaines plus élevées telles que l'art, la musique et la littérature. Associée au *human mind* — dont le sens se rapproche plus du cerveau que de l'esprit, d'après l'emploi qu'en fait le darwinisme littéraire —, la nature humaine représente le pont entre les phénomènes culturels et naturels. Même si l'espèce humaine jouit d'une plus grande complexité de comportements, de mouvements, d'émotions, d'expressions, que les autres espèces animales, elle reste le produit de son évolution génétique. Ainsi, le darwinisme littéraire se distingue

du projet intellectuel de la philosophie humaniste qui cherchait à fonder la nature humaine sur des traits métaphysiques telles que la raison, la pensée, les morales, et à écarter par là même l'être humain de ses origines animales.

En même temps, le darwinisme littéraire semble continuer le projet intellectuel de la philosophie humaniste dans la mesure où il veut établir la spécificité de la nature humaine. On trouve beaucoup de références aux animaux non-humains chez les darwinistes littéraires, mais les comparaisons servent avant tout à établir l'art de la fiction comme uniquement humain. Le début du livre de Gottschall met le plus clairement en évidence l'idée que nous sommes essentiellement différents des autres animaux. De façon quelque peu caricaturale, il explique que les singes ne seraient jamais capables de reproduire la pièce *Hamlet* de Shakespeare, peu importe combien longtemps ils resteraient enfermés dans une pièce avec une machine à écrire. Pour sa part, Boyd se montre plus sensible à la complexité du comportement des animaux comme les dauphins et les chimpanzés, mais il arrive à la même conclusion : « But unlike dolphin air art or chimpanzee painting, the paintings at Chauvet reflect a human universal. » (Kindle, Loc. 150) À la recherche du caractère distinctif de l'espèce humaine, la philosophie humaniste a longtemps soutenu la thèse du dualisme animal/humain. La mieux connue de ces thèses serait celle de Descartes, qui a opposé l'homme pensant et rationnel à l'animal comme machine sans âme. Sans aller jusqu'à établir l'art de la fiction comme différence absolue, le darwinisme littéraire semble poursuivre la logique de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle le « dualisme modéré » : « Il s'agit d'une posture hautement instable, puisqu'elle affirme conjointement que l'être humain est un membre de la classe des

animaux et que sa différence spécifique l'oppose à cette classe comme telle. » (p. 162). En posant que l'acte de raconter des histoires est un trait adaptatif, le darwinisme littéraire veut donc à la fois déterminer la spécificité humaine et reposer cette spécificité sur des phénomènes biologiques.

Dans sa critique du darwinisme littéraire, Jonathan Kramnick développe l'argument selon lequel le darwinisme littéraire ne prête pas assez attention à la manière dont l'environnement peut également influencer sur l'évolution naturelle. Il est vrai que notre cerveau a été évolué et adapté dans les savanes africaines, mais nous vivons pour la plupart dans des villes urbaines entourés de béton et d'automobiles au vingt-et-unième siècle. Peut-on encore dire que nous pensons de la même façon? L'évolution humaine ne continue-t-elle pas encore de nos jours? Citant les travaux récents des biologistes évolutionnistes, Kramnick insiste sur le rapport d'interdépendance entre environnement et espèce :

« A more correct view of human evolution, [...] would entail simultaneous evolution of the human and its environment, the latter consisting of artifacts and concepts that can be learned and improved. The organism is viewed then as part of the environment and changes in each occur during the trajectory of evolution. » (Lloyd et Feldman, cités dans Kramnick, p. 323)

On peut alors se demander comment des changements radicaux dans l'environnement modifieraient notre capacité de raconter des histoires et, plus généralement, notre « nature ».

C'est l'hypothèse que l'univers romanesque de Michel Houellebecq permet d'explorer dans *La Possibilité d'une île*, car l'environnement a subi plusieurs guerres nucléaires et catastrophes naturelles de sorte que les continents et les océans n'ont plus les mêmes formes. Si l'environnement a tant changé,

qu'est-il arrivé à la nature humaine? Avant de répondre à cette question, il faut se pencher sur ce qui constitue la nature humaine dans le monde contemporain tel que représenté dans l'univers de Houellebecq. Comme l'ont déjà noté plusieurs critiques de Houellebecq, l'espèce humaine se montre profondément cruelle, dénuée de tout trait positif comme l'empathie, l'amour et la générosité, à quelques exceptions près. Mais cette capacité de faire mal et d'avoir mal caractérise toutes les espèces animales chez Houellebecq. Comme le résume si bien Robert Dion, « pour Houellebecq, "animal" consonne avec "mal" » (p. 59). Autrement dit, la cruauté et la souffrance ne sont pas des traits uniquement humains; elles servent plutôt à affirmer l'hypothèse que l'être humain n'est qu'une espèce animale parmi d'autres.

Il n'est donc pas étonnant que dans le monde post-humain, la cruauté et la souffrance continuent à caractériser la vie de plusieurs espèces animales et humaines. Même si l'espèce humaine a disparu, elle a laissé derrière elle une sorte de sous-espèce. Ayant perdu toute capacité de parler, de faire de l'art, de rire, les sauvages se montrent les plus cruels de toutes les espèces vivantes dans le monde post-humain. Quant aux néo-humains, ils n'ont pas souvent l'occasion d'interagir avec les autres. Alors, ils ne se montrent pas aussi cruels. Mais lorsqu'ils découvrent un sauvage à l'extérieur de leur résidence, que ce soit homme, femme ou enfant, les néo-humains le tuent sans aucun regret. La cruauté ne disparaît donc pas du monde même après la fin de l'espèce humaine. Il n'est donc certes pas question d'un trait spécifique à l'humanité.

Pour déterminer en quoi consiste la nature humaine, il serait utile de considérer les multiples références à ce concept

que fait le narrateur humain Daniel¹ dans ses explications du comportement des autres personnages. Au sujet de Susan, la fiancée de Vincent¹, le prophète du culte Élohimite, Daniel¹ note : « Elle avait la foi elle aussi, et sans doute encore plus que toutes les autres, que sa nature même excluait jusqu'à la possibilité du doute. » (2005, p. 291) Et plus loin, il ajoute : « Elle aimait Vincent, je m'en rendis compte tout de suite, c'était une évidence, mais surtout elle aimait. Sa nature était d'aimer, comme la vache de paître (ou l'oiseau, de chanter; ou le rat, de renifler) » (2005, p. 315). Ni l'amour ni la croyance religieuse ne sont des traits universels chez Houellebecq. Autrement dit, le sens de la nature humaine tel qu'il est utilisé par le darwinisme littéraire ne convient pas à l'usage qu'en fait Daniel¹ pour décrire plutôt un ensemble de traits variés. Il en va de même dans le commentaire que fait le néo-humain Daniel²⁵ de la fin de la vie de son ancêtre humain Daniel¹ :

S'il avait vécu [...], il n'aurait pu, compte tenu des apories constitutives de sa nature, que continuer ses oscillations cyclothymiques entre le découragement et l'espérance, tout en évoluant en moyenne vers un état de déréliction croissant lié au vieillissement et à la perte du tonus vital. (2005, p. 420)

Tout en inscrivant le comportement du personnage dans une logique déterministe, Daniel²⁵ souligne l'individualité de la nature de la personne. Même le comportement des clones n'est pas complètement dicté d'avance. Alors que Daniel²⁴ insiste sur l'incapacité de son espèce de ressentir du bonheur — « Je ne suis qu'un néo-humain, et ma nature n'inclut aucune possibilité de cet ordre » (2005, p. 76) —, Daniel²⁵ dévie de cette « nature » lorsqu'il quitte l'environnement homogène et stérile de son enclos humain et découvre la joie de vivre dans la nature avec son chien Fox. En bref, le roman insiste sur

l'existence de la nature humaine sans pour autant que cette nature ne soit ni universelle ni immuable.

Pour déterminer en quoi pourrait consister une nature spécifique à l'espèce humaine et possiblement présente chez tout être humain, il faut examiner de plus près la raison pour laquelle Daniel²⁵ refuse le projet de son espèce et abandonne son mode de vie néo-humaine. D'après Christian Moraru, Daniel²⁵ part parce qu'il ressent le malaise existentiel qui caractérise tous les personnages chez Houellebecq : « The human nevertheless lives on in the neohuman as the irreproducible 'remnant,' [...] as a sort of existential malaise or *gêne*. » (p. 282). Sans utiliser l'expression « nature humaine », Moraru se réfère au trait de « humanness » qui subsiste en germe chez les néo-humains. On peut donc se demander si le malaise existentiel ne caractérise pas ce que veut dire « être humain » dans l'univers romanesque de Houellebecq. Il est vrai d'ailleurs que la plupart des narrateurs, chez Houellebecq, ressentent un certain dégoût pour la vie et qu'ils ont du mal à s'intégrer dans la société. Mais encore une fois, il faut préciser qu'il s'agit d'individus dont le comportement n'est pas représentatif de la population moyenne. Même si un grand nombre de lecteurs peuvent s'identifier avec les narrateurs dépressifs et pessimistes de chez Houellebecq, ces narrateurs sont censés représenter des êtres à part, des observateurs du comportement social et biologique de la plus grande majorité. Passons à une analyse de la fonction de l'écriture et de la lecture chez Houellebecq, car les deux se montrent au cœur du projet humain et post-humain de *La Possibilité d'une île*.

Récit de vie, homo litteratus

Le darwinisme littéraire se sert de plusieurs expressions pour parler de la littérature ou l'art de raconter des histoires comme trait universel chez l'espèce humaine : *literary animal*, *storytelling animal*, *homo fictus*, entre autres. Dans tous les cas, il est question d'insister sur la capacité d'inventer des mondes imaginaires qui ressemblent à la vie réelle mais qui comprennent des éléments de fiction. D'après Gottschall, cet aspect imaginaire imprègne toute notre vie. Que ce soit en rêvant, en regardant des émissions de télé, en jouant à des jeux vidéo, en écoutant des chansons, nous passons la plupart de notre temps dans un monde qui n'est pas réel au sens strict du terme. Par ailleurs, nous ne pouvons pas faire autrement. Faisant référence au pays imaginaire *Neverland* dans le conte de *Peter Pan*, Gottschall insiste : « We live in Neverland because we can't *not* live in Neverland. Neverland is our nature. We are the storytelling animal. » (Kindle, Loc. 2051). Le terme *animal* que Gottschall utilise pour décrire cette nécessité ne cache pas le fait qu'il s'agit avant tout de décrire le trait qui nous rend humain, à savoir de définir l'*homo litteratus*.

À l'époque classique, l'expression *homo litteratus* voulait dire : 1) un homme marqué par une lettre, souvent un esclave; ou 2) un homme érudit, bien éduqué (Romeo, p. 82). De nos jours, il y a bien des êtres humains dont le corps porte des lettres tatouées annonçant des proclamations d'amour ainsi que des adages pour le futur, mais il ne sera pas question ici de ce sens de l'*homo litteratus*. Par ailleurs, l'érudition ne semble pas avoir une très grande valeur dans l'univers littéraire de Houellebecq. Pour faire le portrait de l'*homo litteratus*, il sera

donc question de développer un sens plus contemporain de l'expression, en se servant d'un élément en particulier de la description que Gottschall fait du *storytelling animal*. D'après Gottschall, nous sommes tous des « narrateurs » au sens de raconter notre « life story », c'est-à-dire de raconter les événements de notre passé en nous servant de souvenirs plus ou moins fidèles : « A life story is a 'personal myth' about who we are deep down — where we come from, how we got this way, and what it all means. Our life stories are who we are. They are our identity. » (Kindle, Loc. 1882). Pour être *homo litteratus*, il n'est donc pas nécessaire d'écrire ou de publier un texte littéraire; il est tout simplement question d'avoir vécu des expériences et de les partager. En principe, nous sommes donc tous *homo litteratus* et nous le sommes pour la vie : « Until the day we die, we are living the story of our lives. And, like a novel in process, our life stories are always changing and evolving, being edited, rewritten, and embellished by an unreliable narrator. We are, in large part, our personal stories. » (Gottschall, Kindle, Loc. 2048). En bref, le concept de récit de vie prend toute la place dans ce portrait de l'*homo litteratus*.

Mais que se passe-t-il quand il faut raconter sa vie dans le contexte de la fin de l'espèce humaine? Dans *La Possibilité d'une île*, le récit de vie joue un rôle clé dans l'émergence d'une nouvelle espèce. Dès les premières pages du roman, le néo-humain Daniel²⁴ explique l'importance du récit de vie comme dernier acte de l'espèce humaine et comme principe de transmission d'information de l'ancêtre humain au clone néo-humain. C'est par la lecture du récit de vie de son ancêtre humain que le néo-humain comprend la voie nécessaire vers une meilleure espèce. C'est par la lecture du récit de vie des derniers membres de l'espèce humaine que l'humanité

comprend la fin nécessaire de sa propre espèce. Comme l'explique Daniel¹ : « Mon récit de vie, une fois diffusé et commenté, allait mettre fin à l'humanité telle que nous la connaissions. [...] L'homme allait bifurquer; il allait se convertir. » (2005, p. 409) L'importance du récit de vie se montre donc incontournable, non pas pour le personnage qui raconte sa vie, car comme tous les narrateurs chez Houellebecq, Daniel¹ souffre de dépression et cherche à s'effacer, mais pour le lecteur du récit de vie, qu'il soit humain ou post-humain.

Or, comme tout bon texte littéraire, le récit de vie n'atteint pas toujours l'effet voulu. Lire et commenter le récit de vie de l'ancêtre humain est censé convaincre les néo-humains de la souffrance et de l'impossibilité de la vie humaine. Dans le cas de Daniel²⁴, la lecture du récit de vie de Daniel¹ a l'effet voulu pour la plupart et le néo-humain se contente de commenter la vie de son ancêtre humain (à l'exception de l'écriture de quelques notes poétiques qui ne font pas partie de son commentaire). Pour Daniel²⁵, il en va tout autrement. Après avoir terminé le récit de vie de son ancêtre humain, il abandonne sa vie de néo-humain et voue sa lignée génétique au néant. Et lors de ses aventures, il reconnaît en partie ce qu'est la vie humaine telle que décrite dans le récit de son ancêtre : « Fugitivement je repensai au récit de vie de Daniel, conscient maintenant que ces quelques semaines de voyage m'avaient donné une vision simplifiée, mais exhaustive, de la vie humaine. » (2005, p. 458) Autrement dit, le récit de vie de Daniel¹ prend toute la place dans la vie des néo-humains, leur transmettant l'essence de ce que c'est qu'être humain.

D'après le darwinisme littéraire, l'art de raconter des histoires peut répondre à plusieurs fonctions adaptatives. En

tant que jeu cognitif (Boyd), en tant que simulation virtuelle (Gottschall), en tant que mode relationnel (Carroll), la littérature joue une fonction avant tout sociale. Mais que se passe-t-il lorsque l'espèce n'est plus sociale? Continuerons-nous à raconter des histoires si nous ne sommes plus des êtres sociaux? Dans *La Possibilité d'une île*, le monde post-humain est fondé sur les principes d'isolation et d'identité. Les néo-humains vivent dans des espaces clos sans interaction sociale, à part quelques échanges souvent énigmatiques sur Internet avec d'autres néo-humains. Il n'est nullement question de former de vrais rapports sociaux au sens de négocier les différences de l'autre, car tout se réduit au même, comme le note Christian Moraru. Si les néo-humains ne font que commenter la vie de leur ancêtre humain, c'est en partie qu'ils n'ont rien à raconter. Ainsi, le roman envisage l'évolution possible de l'*homo litteratus* là où le darwinisme littéraire semble penser que l'espèce humaine continuera à raconter des histoires pour toujours. Même Gottschall, qui se penche sur la transformation de la littérature à l'ère des émissions de télé-réalités, des *LARP* (*live action role playing games*) et des *MMOG* (*massively multiplayer online games*), prétend que « the way we experience story will evolve, but as storytelling animals, we will no more give it up than start walking on all fours » (Kindle, Loc. 2315). Tout en continuant à marcher debout, les néo-humains semblent avoir abandonné l'art de la fiction.

Il ne faut pas en conclure que l'*homo litteratus* a complètement disparu du monde post-humain, car l'espèce néo-humaine est encore capable d'inventer des mondes imaginaires sans pour autant écrire d'histoires. Après avoir échangé plusieurs messages avec Marie22, Daniel25 souffre d'une série de nuits de rêves mouvementés. Ces

« surproductions oniriques » (2005, p. 221) font qu'il ne peut pas se concentrer sur le récit de vie de Daniel¹ et n'écrit donc pas de commentaire pendant plusieurs jours. Daniel²⁵ envisage deux explications possibles pour ses rêves :

Comme ceux des humains, nos rêves sont presque toujours des recombinaisons à partir d'éléments de réalité hétéroclites survenus à l'état de veille [...]. D'après d'autres interprétations, certains de nos songes sont d'un autre ordre que ceux qu'ont pu connaître les hommes; d'origine artificielle, ils sont les productions spontanées de demi-formes mentales engendrées par l'entrelacement modifiable des éléments électroniques du réseau. (2005, p. 219-220)

Pour Daniel²⁵, il est fort possible que ses rêves soient non pas un phénomène naturel ou biologique, comme le veut le darwinisme littéraire, mais un phénomène artificiel, le résultat de fonctions informatiques.

Tout compte fait, l'*homo litteratus* continue à exister dans le monde post-humain, mais sous une forme nouvelle. Lorsque son environnement reste stérile et ses jours identiques, le néo-humain ne peut écrire d'histoire et doit se contenter d'écrire ses commentaires sur la vie d'un autre. C'est lorsqu'il quitte cet environnement pour vivre sa propre aventure qu'il découvre la capacité de raconter sa propre vie. Même si la dernière partie du livre s'intitule « Commentaire final, épilogue », il est clair que Daniel²⁵ n'est plus commentateur et qu'il devient narrateur de sa propre histoire⁴. Pour en revenir à la critique adressée au

⁴ Il faudrait étudier de plus près le style et la structure de la dernière partie du roman, car ils sont assez différents du reste du roman. Lors d'un entretien avec *Paris Review*, Houellebecq explique : « I personally like the last part of *The Possibility of an Island*. I don't think it resembles anything I've done before, but no reviewer has mentioned it. It's hard to explain but I have the feeling that there's something very, very beautiful in that last part. He opens the door, and it's another world. When I wrote that passage I wasn't thinking

darwinisme littéraire selon laquelle son concept de nature humaine ne tient pas assez compte de l'influence de l'environnement, on peut poser quelques hypothèses en se servant du roman de Houellebecq. Si l'environnement change trop, il est possible que nous ne racontions plus d'histoires et que notre capacité biologique d'inventer des mondes imaginaires se transforme en dispositif artificiel. Mais cette transformation ne sera pas irréversible et le texte littéraire gardera son pouvoir de bouleverser le lecteur. La fin du roman reste pourtant bien ambiguë sur le sort du néo-humain qui mourra sans clone pour le remplacer : « Le futur était vide; il était la montagne. Mes rêves étaient peuplés de présences émotives. J'étais, je n'étais plus. La vie était réelle. » (2005, p. 474). Même si Daniel25 a connu la joie et la souffrance de la vie humaine, il finit ses jours dans un état de stase et d'attente, rêvant de mondes imaginaires, étant de nouveau dans l'(im)possibilité de raconter sa propre histoire.

Lire Houellebecq

On peut se demander dans quelle mesure le concept de *homo litteratus* se traduit dans le monde de l'auteur chez Houellebecq. Comment l'œuvre représente-t-elle une sorte de récit de vie de l'auteur? Il est vrai que les narrateurs de Houellebecq semblent partager un air de famille avec l'auteur à cause de leurs commentaires au vitriol sur la société contemporaine, leur refus des rapports humains sociaux

much about the story, I was completely intoxicated by the beauty of my own words. » (2010, p. 194)

typiques, leur côté dépressif, pessimiste. D'après Rita Schober, il est question, chez Houellebecq, d'un « jeu ambigu entre fiction et autofiction » (p. 513). Mais le nombre de points de vue différents que développent les romans de Houellebecq rendrait une telle lecture de son œuvre problématique. Comme le note Bruno Viard (2008) dans son analyse du conservatisme économique et du libéralisme sexuel chez Houellebecq, il est très difficile de rapprocher les différentes déclarations sur la femme, l'amour, le capitalisme, la société contemporaine sous une seule voix d'auteur. Ainsi, Houellebecq brouille les frontières entre récit et vie sans pour autant exclure la possibilité de s'écrire sous des formes multiples et contradictoires dans ses romans⁵.

En même temps, Houellebecq met clairement en valeur le pouvoir de la littérature d'influencer le lecteur. Comme l'explique Ruth Cruikshank, « Houellebecq evinces faith in the capacity for literature to make sense of this situation, and, what is more, claims that it is still possible to adopt a challenging stance to precipitate a critical turning point » (p. 122). De par son écriture et sa publication même, *La Possibilité d'une île* témoigne d'une telle foi. Il serait pourtant faux d'en conclure que Houellebecq conçoit la littérature comme remède aux maux de l'humanité ou comme salut pour l'espèce humaine. Soulignant le côté plus noir de la vision du monde dans l'œuvre de Houellebecq, Rita Schober parle d'« activisme négatif de l'attaque » qui fait « déclencher une réflexion » chez le lecteur

⁵ Dans son roman le plus récent, *La Carte et le territoire*, il est même question de créer un personnage qui s'appelle Michel Houellebecq et de décrire ses expériences. Mais comme il est aussi toujours question de l'impossibilité de se mettre ainsi en scène, le personnage se fait tuer au milieu du roman par un tueur en série.

(p. 514). Un tel effet est clairement mis en scène dans *La Possibilité d'une île* lorsque Daniel²⁵ achève le récit de vie de Daniel¹. Tout compte fait, le dégoût pour la vie manifesté par les narrateurs de Houellebecq (et par Houellebecq lui-même) ne les empêche pas d'écrire. Au contraire, ce dégoût les transforme en *homo litteratus* qui ne peut ne pas écrire.

Même bien avant de gagner le prix Goncourt en 2010 pour son roman *La Carte et le territoire*, l'œuvre de Houellebecq a connu un grand succès auprès du public. D'après Michel Biron, ce succès s'explique en partie par la manière dont les narrateurs mettent en évidence un « phénomène d'exclusion qui caractérise l'époque contemporaine » (p. 31). Mais il est tout aussi possible que les lecteurs s'identifient avec les éléments d'une moralité plus traditionnelle dans l'œuvre. Par exemple, Vincent Lloyd souligne l'amour, l'espoir et la foi comme les trois valeurs principales dans *La Possibilité d'une île*. Lors d'un colloque récent sur Houellebecq, les organisateurs expliquent cette diversité de lectures possibles en signalant la « coexistence sous les mêmes jaquettes de textes provocateurs, nihilistes et pornographiques et de passages moralisateurs, sentimentaux et religieux », et ils constatent que « chacun sélectionne ce qui lui plaît » (cité dans Viard, 2013, p. 7). Une telle image du lecteur qui choisit en fonction de « ce qui lui plaît » se rapproche de l'image du lecteur que fait le darwinisme littérature. D'après Boyd, la lecture se fait selon un système de coûts et d'avantages : « Selfish gene theory shows that we cannot expect organisms to work routinely for the benefit of others: in this case, they should seek to maximize the benefit *for themselves* of attending to a story. » (Kindle, Loc. 4224)

Qu'est-ce que cela veut dire pour la critique littéraire qui insiste sur le rôle primordial du récit de vie dans *La Possibilité d'une île*? Avancer l'argument selon lequel le roman met en valeur l'écriture et la lecture comme éléments essentiels de la transformation et de l'évolution de l'espèce humaine, n'est-ce pas tout simplement une façon de maximiser les avantages pour la critique littéraire? Il y a sans doute un peu de vérité dans cette question. Mais à l'époque où l'on annonce la « mort » de la littérature et la « fin » des sciences humaines, la critique littéraire a une certaine responsabilité de mettre en avant l'*homo litteratus*. Mais comme le roman de Houellebecq nous le rappelle, il faut en même temps que la critique littéraire se demande jusqu'où l'*homo litteratus* peut aller dans son désir d'écrire son récit de vie. Et s'il était question de raconter des histoires afin de mettre fin à l'espèce humaine? Le plaisir de lire Houellebecq ne cache pas le fait qu'un jour, une telle histoire pourrait nous convaincre de mettre fin à notre propre espèce⁶. C'est tout le paradoxe du projet littéraire de Houellebecq.

⁶ Après sa longue analyse de l'emploi de la théorie de l'évolution dans *La Possibilité d'une île*, Morrey pose la possibilité suivante : « All of which suggests, perhaps, that to discuss serious science in relation to Houellebecq may be to miss the point entirely: for what his latest novel implies is that the deepest desires of today's humanity cannot be met by the rigour, the patience and the humility of the scientific method, but only by the clamour and cry of media and merchandise. What we want is not controlled experimentation, restricted results and improved understanding; *what we want is a good story*, preferably with pictures. What we want is something to believe in. » (p. 238, je souligne)

Bibliographie

- BIRON, Michel. (2005), « L'Effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, p. 27-41.
- BOYD, Brian. (2009), *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, Kindle.
- CARROLL, Joseph. (2004), *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*, New York, Routledge, Kindle.
- . (2011), *Reading Human Nature Literary Darwinism in Theory and Practice*, Albany, State University of New York Press, Kindle.
- CRUIKSHANK, Ruth. (2009), *Fin de millénaire French Fiction: The Aesthetics of Crisis*, Oxford, Oxford UP.
- DION, Robert. (2004), « Faire la bête. Les Fictions animalières dans *Extension du domaine de la lutte* », dans Sabine van Wesemael (dir.), *Michel Houellebecq*, Amsterdam/N.Y., Rodopi, p. 55-66.
- EASTERLIN, Nancy. (2012), *A Biocultural Approach to Literary Theory and Interpretation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- GOTTSCHALL, Jonathan. (2013), *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, New York, Mariner Books, Kindle.
- HOUELLEBECQ, Michel. (1998), *Interventions*, Paris, Flammarion.
- . (2005), *La Possibilité d'une île*, Paris, Fayard.

- . (2010), « Michel Houellebecq, The Art of Fiction », entretien avec Susannah Hunnewell, *The Paris Review*, vol. 194, <<http://www.theparisreview.org/interviews/6040/the-art-of-fiction-no-206-michel-houellebecq>>.
- . (2010), *La Carte et le territoire*, Paris, Flammarion.
- KRAMNICK, Jonathan. (2011), « Against Literary Darwinism », *Critical Inquiry*, vol. 37, n° 2, p. 315-347.
- LLOYD, Vincent. (2009), « Michel Houellebecq and the Theological Virtues », *Literature & Theology*, vol. 23, n° 1, p. 84-98.
- MORARU, Christian. (2008), « The Genomic Imperative: Michel Houellebecq's *The Possibility of an Island* », *Utopian Studies*, vol. 19, n° 2, p. 265-283.
- MORREY, Douglas. (2011), « Houellebecq, Genetics and Evolutionary Psychology », dans Nicholas Saul et Simon J. James (dir.), *The Evolution of Literature. Legacies of Darwin in European Cultures*, Amsterdam/N.Y., Rodopi, p. 227-38.
- ROMEO, Luigi. (1979), *Ecce Homo! A Lexicon of Man*, Amsterdam, John Benjamins B.V.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. (2007), *La Fin de l'exception humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Essais ».
- SCHOBER, Rita. (2004), « Vision du monde et théorie du roman, concepts opératoires des romans de Michel Houellebecq », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Burnel et Marc Dambre (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 505-516.

VIARD, Bruno. (2008), *Houellebecq au scanner : la faute de Mai 68*, Nice, Éditions Ovadia.

—. (2013), *Dans les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF.

Résumé

Cet article se propose d'analyser les nombreux croisements entre le darwinisme littéraire et le roman *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq : l'emploi de la théorie de l'évolution, le concept de nature humaine et le portrait de l'*homo litteratus* comme narrateur de son propre récit de vie. Un tel rapprochement permettra de poser le problème du futur de notre capacité de lire et d'écrire des textes littéraires dans le contexte plus général de l'évolution de l'espèce et de l'environnement.

Abstract

This article will examine the overlapping issues raised by literary Darwinism and Michel Houellebecq's novel *The Possibility of an Island*: the principles of the theory of evolution, the concept of human nature, and the portrait of *homo litteratus* as narrator of a life story. This comparison will allow for an investigation into the problem of the future of our capacity to read and write literary texts in the more general context of the evolution of species and environment.

Darwin, Éros et moi, ou comment la psychologie évolutionniste m'a incité à lire et invité à écrire les histoires d'amour

Martin Winckler

Écrivain résidant à Montréal (P.O.L)

Comme beaucoup de Français, j'ai longtemps baigné dans une vision du monde sur-psychanalysée et, de ce fait, paralysante. Chacun de mes gestes, chacune de mes phrases, chacune de mes pensées, à peine exprimées, faisaient l'objet d'une interprétation, le plus souvent sauvage, de la part de tout un chacun — enseignants, camarades, collègues bien- ou malveillants — et même parfois de l'un de mes proches. Pour avoir vécu la montée du féminisme dans les années 1970, j'ai pu constater à quel point les relations entre hommes et femmes pouvaient, au prisme d'une théorie freudienne parfois

incompréhensible — et qu'il était, le plus souvent, impossible de mettre en question — devenir suspectes. J'en avais conclu — un peu hâtivement, mais qui étais-je pour contester Freud et Lacan ? —, que tout homme cache un violeur en sommeil, que toute femme aimant la sexualité est probablement hystérique et que tout enfant rêve de coucher avec un de ses parents. Ma réflexion personnelle sur les relations d'amour s'en trouvait singulièrement compliquée, aussi bien dans ma profession de médecin (quelle consultation ne renvoie pas à la sexualité, de près ou de loin ?) que dans mon travail d'écrivain : depuis l'adolescence, mon rêve d'écrire un roman d'amour ressemblait à une mission impossible.

Au début des années 2000, à l'occasion de voyages fréquents en Amérique du Nord, j'ai eu accès à un pan de savoir et d'exploration intellectuelle qui m'était jusque-là inconnu : la psychologie évolutionniste. Au travers d'ouvrages tels que *The Anatomy of Love* de Helen Fisher ou *The Mating Mind* de Geoffrey Miller, je découvrais que, pour les anthropologues et psychologues évolutionnistes, les comportements amoureux ne sont pas « pervers » ou « anormaux » mais obéissent à des lois régissant l'ensemble du règne animal. En effet, les deux impératifs de l'évolution — survivre et se reproduire — ont contribué à sélectionner des mécanismes communs à toutes les espèces sexuées, y compris *homo sapiens*. Dans notre espèce comme dans bien d'autres, ces mécanismes diffèrent entre mâles et femelles, parce que le coût de la reproduction n'est pas le même pour les membres des deux sexes. Pour assurer la survie de leurs gènes et leur passage dans les générations à venir, les hommes oscillent entre deux stratégies : soit augmenter le nombre de leurs descendants en séduisant un grand nombre de partenaires, soit maximiser les chances de

survie d'un nombre plus petit en privilégiant une relation monogame. Pour assurer la survie de leur progéniture, les femmes, quant à elles, oscillent entre deux stratégies très différentes mais souvent complémentaires : rechercher des gènes de très bonne qualité auprès des mâles très convoités — et souvent volages — ou opter pour un partenaire de moindre qualité génétique, mais qui se révélera un soutien solide, un pourvoyeur efficace et un protecteur sûr.

De plus, l'humanité a hérité d'un privilège (ou d'un malheur) insigne : en dehors des dauphins et des singes bonobos, les êtres humains semblent être les seuls pour qui les contacts sexuels sont agréables et désirables même en dehors de toute pulsion reproductive. C'est la principale raison qui les fait recommencer. Les mantes religieuses mâles, sacrifiés par la femelle au moment du coït, n'ont pas le même loisir.

Sexe, séduction et sociétés

Chez les humains, les choix des membres de l'un et de l'autre sexe sont de plus modelés par la structure sociale : ainsi, une société fortement hiérarchisée est associée à la polygamie des hommes les plus puissants et au célibat des hommes les plus pauvres, tandis qu'une société plus égalitaire penche plutôt vers la monogamie. Cette vision des choses, de nombreux chercheurs, anthropologues, ethnologues, sociologues, l'ont confirmée dans toutes les cultures étudiées (voir Buss). On en a déduit que les comportements sexuels ne sont pas en eux-mêmes culturels, mais innés. C'est leur mise en scène, elle-même la résultante de l'environnement propre à chaque groupe

humain, qui est le produit de la « culture », laquelle interagit à son tour sur la sexualité au fil des transformations sociales.

Ainsi, comme le montre Sarah Blaffer Hrdy dans son ouvrage fondamental, *Mother Nature*, le viol, l'infanticide, l'abandon d'enfant et l'avortement sont des comportements transculturels qui ont toujours existé et correspondent à des stratégies de reproduction inconscientes, observables dans des espèces aussi diverses que la souris, le lion ou les singes capucins.

De même, les stratégies de séduction varient selon le sexe, ce que Darwin suggérait déjà au travers des différences entre des paons au plumage imposant et énergétiquement coûteux, et des femelles physiquement beaucoup moins attrayantes. Dans son ouvrage *Spent. Sex, Evolution and Consumer Behavior*, Geoffrey Miller, encore lui, explique ainsi avec beaucoup d'humour que la production multimillénaire d'œuvres artistiques — de la pierre taillée aux concerts de rock en passant par la sculpture, la composition musicale et le roman — et l'affichage outrancier de signes extérieurs de santé et de richesse sont au fond équivalents aux queues des paons pour les hommes désireux d'attirer l'attention d'éventuelles partenaires sur la qualité de leur génome. Ces manifestations de *fitness display* et de *conspicuous consumption* sont très probablement propres à chaque genre. Les structures sociales qui restreignent aujourd'hui les possibilités d'expression des femmes seraient la conséquence des modifications sociales entraînées par le développement de l'agriculture, il y a huit mille ans.

Freud au rencart

Face aux travaux nombreux et convaincants publiés par les psychologues évolutionnistes au cours des trente dernières années, les « lois » freudiennes — à commencer par leur tarte à la crème, le complexe d'Œdipe — se voient peu à peu disqualifiées en tant qu'explication des modes de pensée inconscients (voir Scalise Sugiyama, p. 306-315). Elles semblent d'ailleurs avoir complètement disparu de la pensée dans les pays développés et survivre exclusivement — et assez inexplicablement, remarque Dylan Evans dans son article « From Lacan to Darwin » (dans Gottschall et Wilson, p. 38-55) — en France et en Argentine.

À mesure que je m'éloignais de la théorie freudienne et progressais dans ma compréhension des mécanismes psychologiques décrits — preuves statistiques à l'appui — par les chercheurs évolutionnistes, je m'intéressais également au regard porté par d'autres chercheurs darwiniens sur la littérature et les arts. Parmi les ouvrages les plus récents, j'ai été très frappé par *The Art Instinct*, de Denis Dutton, et par *On the Origin of Stories*, de Brian Boyd. Ce dernier avance, avec des arguments très convaincants, que la narration, capacité exclusivement humaine de composer et d'écouter des récits, serait, comme la bipédie et le langage, un produit de l'évolution, engrammé dans nos fonctions cérébrales innées. La narration permet en effet non seulement de transmettre des informations pratiques, des valeurs et des sentiments, mais aussi d'exposer l'auditeur (ou, aujourd'hui, le spectateur et le lecteur) à des situations de vie qu'il n'a pas pu vivre encore et, ce faisant, de le préparer à faire face à celles qu'il rencontrera. Autrement dit,

de même que les jeux de lutte ou de course auxquels s'adonnent les animaux est un entraînement à la chasse, au combat ou à la fuite, les histoires constitueraient, pour le cerveau des humains, un entraînement à la vie. Dans cette perspective, toute œuvre littéraire aurait pour but implicite et inconscient de décrire des comportements humains pouvant servir d'« exemples », positifs ou négatifs, au public qui les reçoit. Les analyses littéraires évolutionnistes sont aujourd'hui nombreuses. *Evolution, Literature and Film*, anthologie composée par Boyd, Carroll et Gottschall, trois spécialistes de cette jeune discipline, nous propose par exemple des études sur *L'Odyssée*, *Othello*, *Great Expectations* et *Citizen Kane*.

En tant que lecteur et écrivain, mon intérêt s'est toujours porté préférentiellement sur le récit, la narration, la construction des histoires plutôt que sur le style d'écriture ou les « complexes freudiens » d'un personnage. L'approche évolutionniste m'a incité à entreprendre, à mon tour, une lecture d'œuvres populaires connues. En voici deux exemples.

« *We'll always have Paris* » : une lecture évolutionniste de *Casablanca* de Michael Curtiz (1942)

Paris, printemps 1940. Persuadée que son mari Viktor Laszlo (Paul Henreid) est mort en déportation, Ilsa Lund (Ingrid Bergman) rencontre Nick Blaine (Humphrey Bogart) et en tombe amoureuse. Au bout de quelques semaines, leur bonheur est assombri par l'annonce de la capitulation. Le jour de l'entrée des Allemands à Paris, Ilsa disparaît sans explication. Désespéré, Rick prend le dernier train d'Austerlitz et quitte le

territoire français. Deux ans plus tard, à Casablanca, il voit Ilsa entrer dans son établissement, le *Rick's Café*, au bras de Viktor, bien vivant. Le couple est en fuite. Chef de la résistance, Laszlo doit quitter le Maroc au plus vite pour échapper aux Allemands et poursuivre la lutte. Or, Rick est en possession de deux sauf-conduits. Un soir, après lui avoir proposé, sans succès, de les lui acheter, Ilsa s'offre à son ancien amant et lui promet de rester avec lui s'il donne à Viktor la possibilité de s'enfuir. Rick lui reproche de l'avoir trompé et refuse un marché indigne de leur amour passé. Elle le menace d'une arme, mais il lui déclare que, depuis qu'elle l'a quitté, sa vie n'a plus de sens. Elle défaille, car elle l'aime toujours, elle aussi. Ils tombent dans les bras l'un de l'autre. Certes, au petit matin, la caméra les retrouve debout dans la même pièce, la veste de Bogart n'a pas le moindre pli, la coiffure de Bergman pas une mèche de travers (la censure de l'époque avait imposé au réalisateur de laisser planer le doute) mais le spectateur présume qu'ils ont passé la nuit ensemble. Et il a parfaitement raison.

Ilsa Lund se trouve en effet confrontée à un dilemme darwinien typique. Rick l'aventurier incarne la force, l'énergie sexuelle et la fertilité. Laszlo est la figure tutélaire synonyme d'intelligence et de rigueur morale mais, parce qu'il a été torturé dans un camp de concentration, on peut supposer que sa vitalité sexuelle et sa fertilité ont été altérées, de manière peut-être irréparable. En s'offrant à Rick en échange du sauf-conduit, Ilsa opère une stratégie reproductive qui, quoiqu'inconsciente, est tout à fait appropriée. Elle n'est pas sûre de pouvoir être enceinte de son mari. En se donnant à Rick malgré son refus de les aider, Ilsa saisit l'occasion de mêler ses gènes à ceux de son amant, ce qui compense largement la perspective de rester coincée à Casablanca avec Viktor.

Lorsque le jour se lève sur les deux amants, ils semblent avoir renoué : après avoir donné un sauf-conduit à Laszlo, Rick et Ilsa quitteront Casablanca ensemble. D'ailleurs, on voit le héros s'empresse de vendre le *Rick's Café* à son principal concurrent afin d'amasser de l'argent le plus vite possible. Mais le soir suivant, coup de théâtre ! Lorsque le trio arrive à l'aéroport, Rick révèle ses intentions véritables. Il a depuis le début décidé de donner les sauf-conduits au couple et de les laisser partir ensemble. Tandis que les moteurs du dernier avion se mettent à tousser, Rick explique à la jeune femme stupéfaite que les enjeux (la survie d'un chef de la résistance) dépassent leur petite personne. Viktor aura besoin d'elle. Tout en l'assurant de son amour (« We'll always have Paris »), il la convainc de s'envoler avec son mari. Lorsque Strasser, l'officier allemand, tente de s'interposer, Rick le tue sans hésiter, au risque de se faire lui-même arrêter par la police française.

Si, comme le déclare solennellement Rick à Viktor avant de les pousser vers l'avion, Ilsa ne lui est pas tombée dans les bras, la conduite sacrificielle du personnage incarné par Bogart est moralement admirable... mais stérile. Si, en revanche, Rick a menti pour préserver la relation entre Ilsa et Viktor, son « sacrifice » revêt une tout autre dimension.

Car en sauvant Ilsa et son mari, Rick ne sauve pas seulement le monde libre, il sauve l'enfant possible d'Ilsa, un enfant dont les chances de survie sont bien meilleures avec le mari légitime en Amérique du sud qu'avec l'amant traqué en Afrique du Nord. Rick ne se sacrifie pas, il fait lui aussi, comme la femme qu'il aime, un choix judicieux. Car l'enfant que portera Ilsa sera peut-être le sien.

Viktor, figure héroïque, n'est pas lésé pour autant. S'il n'est pas stérile, il aura d'autres enfants avec cette femme admirable. S'il est stérile, il a bénéficié d'une insémination par un donneur de grande qualité. L'enfant à naître sera fils de Viktor et de Rick. Sur le plan symbolique comme sur le plan génétique, tout le monde est gagnant.

Cyrano, Christian, Roxane et l'évolution

Un soir, en dégustant le magnifique *Cyrano de Bergerac* que Denis Podalydès mit en scène à la Comédie-Française en 2006¹, je me suis écrié : « Cyrano est darwinien ! »

Comme la littérature l'a toujours proclamé, les femmes ne se laissent pas séduire facilement et, pour les conquérir, les hommes doivent ramer. La psychologie évolutionniste nous apprend, de plus, que les critères de choix respectifs ne sont pas les mêmes. Les hommes préfèrent les femmes jeunes et physiquement attirantes (signes de santé et de fertilité); les femmes préfèrent les hommes plus âgés qu'elles et déjà établis dans la vie (assurance de sécurité matérielle pour elles et leurs enfants). Mais elles veulent *aussi* des hommes beaux et intelligents, traits génétiques hautement désirables, et qui plus est, loyaux et fiables. La barre est haute. Alors, de même que les paons font la roue, certains hommes affichent leur « patrimoine génétique » en faisant du sport pour montrer leurs muscles; d'autres encore en roulant dans de grosses voitures pour montrer qu'ils ont beaucoup d'argent; d'autres, enfin, en composant des pièces de théâtre ou en faisant des vers.

¹ Le DVD est disponible aux éditions Montparnasse.

Et nous voici de retour à Rostand.
Roxane est adorée du beau mais sot Christian.
Elle est aussi aimée — en secret, cependant,
par Cyrano, héros aussi laid que brillant.
Roxane tient en horreur, *et* bêtise, *et* laideur.
Brusquement, Cyrano tend un pacte à Christian :
« Lions mon éloquence à ton charme vainqueur,
et faisons à nous deux un héros de roman ! »
Charmée par les mots doux que Cyrano lui trousse,
Roxane cède, éperdue, à Christian et l'épouse.
Mais alors, direz-vous ! Cyrano est perdant !

Eh bien, pas tout à fait. Car voyez-vous, les lois de l'évolution veulent qu'un individu, à défaut de pouvoir se reproduire, favorise dans certaines situations la reproduction d'un individu apparenté (porteur de certains gènes identiques aux siens). Or, Roxane et Cyrano sont... cousins ! En favorisant l'union de la belle à Christian, Cyrano permet à une partie de ses gènes (celle qu'ils ont en commun) de passer à la postérité. Simple, et élégant !

Si le jaloux de Guiche, prétendant de naguère
N'expédiait l'époux se faire tuer à la guerre,
Roxane et Christian auraient beaucoup d'enfants.

Un projet de roman darwinien

Voir en ces classiques du cinéma américain et de la littérature française une illustration de l'altruisme inclusif suggéré par Darwin et développé plus récemment par Trivers est à mes yeux plus enthousiasmant (et bien moins nez-buleux) que l'explication freudienne selon laquelle Ilse choisirait de coucher avec son père ou qu'une analyse lacanienne du symbole phallique saillant sous le chapeau du héros de Rostand.

Je caresse actuellement l'idée de deux projets. Le premier consisterait en une série de « lectures » similaires aux deux précédentes, consacrées à des films, à des séries télévisées et à des pièces de théâtre célèbres et rassemblées dans des livres intitulés « Darwin à l'écran » ou « Darwin en scène ». Le second projet est celui d'un roman. Dans l'esprit des propos tenus par Brian Boyd dans *On the Origin of Stories*, il me semble en effet qu'une fiction serait le meilleur moyen de présenter les principes de la psychologie évolutionniste au public français sous une forme à la fois ludique, signifiante et pédagogique.

Ce roman serait constitué de trois narrations parallèles :

- un séminaire de psychologie évolutionniste mettant en face-à-face un professeur chevronné et une quinzaine d'étudiants « innocents » ;
- la fiction documentaire que l'enseignant projette au cours du séminaire pour illustrer les différentes stratégies de reproduction des hommes et des femmes ;
- le récit des répercussions de ce cours sur les étudiants, entre deux séances.

Le titre, *Les Démons*, désignerait non seulement certains personnages du roman (et du film-dans-le-roman) mais aussi les « génies », « esprits », « familiers » et autres êtres imaginaires et invisibles auxquels les humains demandent conseil et qui, parfois, les inspirent, car ils sont engrammés dans leurs cerveaux.

Ce roman est encore à l'état de projet et d'esquisses, mais en voici quelques fragments.

LE PROGRAMME, 1

Département de psychologie évolutionniste
Session d'hiver
Septembre-décembre
Cours EVO 7007
« Stratégies de choix des partenaires sexuels »
Professeur : John L. Cosby
Jeudi, 16 h - 19 h

Présentation du cours

Séance 1, 6 septembre :

- Introduction, discussion du plan de cours, description des devoirs, répartition des présentations (chaque étudiant présentera un concept de la psychologie évolutionniste en début de séance).
 - Rappels sur la théorie de l'évolution. Notion de « gène égoïste ». Fondements de la psychologie évolutionniste.
- Lectures préparatoires : Workman, Lance et Will Reader, *Psychologie évolutionniste*, trad. de l'anglais par Françoise Parot, Louvain-la-Neuve / Paris, de Boeck, 2007, section 1 (Introduction à la psychologie évolutionniste) et section 2 (Les mécanismes de l'évolution).

Séance 2, 13 septembre : Sélection sexuelle, 1

Lectures : Workman & Reader, *Psychologie évolutionniste*, section 3.1 et 3.2

Présentation 1 : « théorie de l'esprit » (Jessica B.)

LE SÉMINAIRE, 1

- Allez-y, Jessica, nous vous écoutons.
- Merci, Professeur. Alors, je commence... Excusez-moi, je vais lire ce que j'ai écrit, parce que je ne veux pas me tromper... Voilà : La théorie de l'esprit — *theory of mind* en anglais —, que Lapprand nomme « psychologie intuitive » dans son ouvrage sur Winckler, est l'un des concepts fondamentaux de la psychologie évolutionniste. C'est l'aptitude que les êtres humains ont de « lire dans les pensées » de leurs interlocuteurs

— en tout cas de les deviner ou de les anticiper — en voyant leur visage, leur posture corporelle ou leur comportement, ou de deviner ce que leurs interlocuteurs pensent d’eux en les regardant. L’exemple le plus classique est celui de l’enfant qui vient de manger du chocolat à tartiner à même le pot, alors que sa mère le lui avait interdit. Quand celle-ci entre dans la cuisine, il a rangé le pot et caché la cuillère. Sa mère le regarde d’un air courroucé, mais ne dit rien. Il sait qu’elle est en colère et ne comprend pas tout de suite pourquoi. Mais il se doute bien de la raison, et quand il se passe la langue sur les lèvres, il se rend compte qu’il a encore du chocolat partout. Il sait — ou du moins postule avec une bonne chance d’avoir raison — que sa mère *sait...* (Rires.) L’aptitude à émettre ces hypothèses et ces déductions apparaît chez l’enfant entre l’âge de trois et cinq ans. La théorie de l’esprit a été testée et démontrée par de nombreuses équipes. La notion de son existence permet de décrire et d’analyser de communications non-verbales et aussi de comprendre les mécanismes par lesquels une personne est en mesure d’en manipuler une autre. [...] »

LE FILM, 1

Vous voyez l’homme assis au bar ? Il a l’air plutôt nerveux, vous ne trouvez pas ? Eh bien, il y a de quoi ! Dans moins d’une heure, sa vie va basculer et il s’il le sentait confusément depuis plusieurs semaines, ce soir il en est convaincu. S’il est assis là ici dans un lieu qu’il n’a jamais fréquenté auparavant, c’est pour un motif qui, à défaut de pouvoir être qualifié de « légitime », est terriblement puissant.

Il passe son temps à regarder autour de lui, comme s’il craignait d’être reconnu. Pourtant, la probabilité est mince, et les conséquences éventuelles, insignifiantes. Le bar dans lequel il est assis n’a rien de louche ; c’est celui du Royal Club, hôtel plutôt chic de Toronto où il passe la nuit pour la première fois. Il connaît peu de monde en ville, et personne qui séjourne à l’hôtel. Et, précisément, son malaise vient de là.

Il se nomme John Adamson. Il a cinquante ans, est professeur de gynécologie. Il est marié à Jane Evers, quarante-huit ans, professeure de droit dans la même université que son mari : McGill University, à Montréal. Le couple vit depuis vingt ans

dans Notre-Dame-de-Grâce, un quartier anglophone aisé dans l'ouest de l'île avec leurs trois enfants : une fille aînée, Jill, et deux garçons, Dean et Sam. Les deux aînés sont étudiants, Sam encore à l'école secondaire.

Le malaise présent de John n'est pas, en soi, dû à son éloignement de Montréal et de sa famille. Ce n'est pas la première fois qu'il séjourne à Toronto. Depuis le début de l'année universitaire, il vient chaque mois y donner un séminaire de deux jours consacré à la santé des femmes. Il s'envole de Montréal le mardi matin, passe la nuit du mardi au mercredi dans la métropole ontarienne et repart au Québec le mercredi en fin d'après-midi. Pendant ces deux jours, au cours de quatre séances de trois heures, il s'adresse à une douzaine de professionnels de santé d'âges divers qui apprécient beaucoup son enseignement, son humour, ses qualités humaines et son sens pédagogique. Il entretient avec les participants du séminaire — médecins, cadres infirmiers, étudiants — une relation très gratifiante et il est probable que, lors des évaluations de fin de séminaire, tous lui attribueront une note excellente.

John repose son verre et tripote le téléphone cellulaire posé sur le comptoir. Il est dix-neuf heures. Il vient d'appeler Jane à Montréal, ce qui est inhabituel : il ne l'appelle jamais lorsqu'il passe la nuit à Toronto. Les mardis soirs de séminaire, il a l'habitude d'aller dîner avec ses étudiants dans un restaurant de Chinatown, non loin de l'Université, puis rentre dormir chez un couple d'amis enseignants de médecine, qui logent dans un appartement sur le campus. Mais aujourd'hui, nous sommes mercredi. C'est la deuxième nuit d'affilée que John passe au bord du lac Ontario. Il a donné aujourd'hui les dernières séances de séminaire de la saison et invoqué un repas d'adieux en expliquant à Jane, il y a déjà trois semaines, cette nuit d'absence supplémentaire.

- Le soir de la dernière rencontre, mes étudiants m'invitent à dîner.

- C'est adorable de leur part !

- Trois d'entre eux n'étaient pas libres le mardi soir ; alors, ils m'ont demandé si j'accepterais de rester une nuit de plus.

John, qui se déplace régulièrement dans tout l'Est du pays pour donner cours et conférences, prévient toujours Jane de ses allées et venues longtemps à l'avance.

Mais lorsqu'il ne s'absente qu'une nuit, il n'appelle pas son épouse. Tout au plus lui envoie-t-il, au moment d'aller se coucher, un courriel qu'elle trouve au matin, en se réveillant.

Ce soir, cependant, il a éprouvé le désir de l'appeler. La conversation a été brève.

- *Hey, Honey...*

- *Hey Darling! Are you all right?*

Jane lui a semblé légèrement tendue, ce qu'il a attribué à la maladie de Brian, un de leurs amis les plus proches malade depuis plusieurs mois et qui ne quitte plus son domicile de Sherbrooke.

- Oui, oui, tout va bien, a déclaré John avec beaucoup d'assurance. Moi aussi, j'appelais pour savoir si tout va bien !

- Si quelque chose allait mal, il y aurait déjà dix messages sur ta boîte vocale ! Tu avais peur que Brian...

- Non, non... J'appelais *juste* pour savoir si tout va bien à la maison.

- Oooh, comme c'est gentil... Comment se déroule ton dîner ? Où tes étudiants t'ont-ils emmené ?

- Je les attends. Je suis encore à l'hôtel.

- À l'hôtel ? Tu ne dors pas chez Nick et Nora ?

- Non, les parents de Nora arrivaient aujourd'hui pour passer la fin de semaine avec eux. Ils m'ont proposé de dormir sur leur canapé, mais je n'ai pas voulu les encombrer.

- Tu as bien fait ! *Quoi ?* Jill m'appelle ! Nous allons au cinéma. *Gotta go, Honey! Enjoy your dinner. Love you!*

Après qu'elle a raccroché, John s'est senti à la fois soulagé et détestable. Car, pour la première fois en vingt ans de vie commune, il lui a menti. Ce qu'il a dit au sujet de Nick et Nora est vrai. Mais ce n'est pas pour cette raison qu'il a loué une chambre d'hôtel. Le repas d'adieux avec les étudiants a eu lieu hier soir.

John finit d'un trait son verre et fait signe au barman de lui resservir la même chose.

- Puis-je me joindre à vous ? demande une voix féminine.

LA DISCUSSION, 1

Le professeur : Bon, on va s'arrêter là pour l'instant. Voulez-vous rallumer les lumières, s'il vous plaît ?

(Murmures déçus. Toussotements. Bruits de chaise.)

Le professeur : Bien ! Avant d'analyser cette première séquence, des réactions ? Ou des questions ?

(Silence.)

Un étudiant : Ce sont des acteurs ?

Le professeur : Bien entendu ! Le film a été réalisé spécifiquement pour ce cours, à partir d'un scénario très précis.

Une étudiante : Est-ce une histoire vécue ?

Le professeur : Oh, je suis certain que des centaines de milliers de personnes ont vécu des situations similaires ! Cependant, les personnages sont imaginaires... D'autres questions ? Bien, alors vous avez lu les chapitres et les articles que je vous ai envoyés pour ce premier cours, j'imagine ?

(Murmures embarrassés.)

Le professeur : (Soupir.) Bon... Qui peut me décrire la situation sociale de John ? (Silence.) Allez-y, lancez-vous, c'est en se trompant qu'on apprend la vérité. Oui ?... *Josy*, c'est ça ?

Josy : C'est ça.

Le professeur : Je vous écoute...

Josy : John est un homme installé, respectable, puisqu'il est médecin. Son statut social est important. Il vit avec une compagne dont le statut est élevé, également. Ils ont plusieurs enfants, on peut supposer qu'ils sont tous deux fertiles, mais à la fin de la période de reproduction, puisque, pour ce qui est tant de sa survie que de sa descendance, on peut considérer qu'il a réussi. Il semble entretenir une relation monogame avec sa compagne. Enfin, jusqu'ici.

Le professeur : « Jusqu'ici ». Que voulez-vous dire ?

Josy : Sa compagne sait toujours où il se trouve, et il est très mal à l'aise de lui avoir menti pour la première fois. On peut penser qu'il est en train de cacher une relation extraconjugale. Mais s'il en avait déjà eu, il aurait été amené à lui mentir auparavant et ça ne lui serait pas aussi difficile. Par conséquent, c'est la première fois.

Le professeur : Pensez-vous que c'est obligatoire ?

Josy : De mentir pour avoir des relations extraconjugales ?
(Rire.) À moins de les annoncer à son épouse, oui...

Le professeur : Non, de mentir, tout simplement. Pensez-vous que c'est obligatoire ?

Josy : Quand on veut tromper sa femme, c'est inévitable !
(Rires.)

Le professeur : Inévitable de mentir ?

Josy : En tout cas, c'est moralement inacceptable !

Le professeur : Souvenez-vous, nous ne sommes pas dans un cours de morale, ici, mais dans un cours de psychologie ! — Oui, Darryl ?

Darryl : Le mensonge fait partie des options comportementales sélectionnées par l'évolution. La possibilité de cacher, d'induire en erreur, est commune à tout le règne animal, aussi bien pour capturer une proie que pour échapper à un prédateur. Par conséquent...

Josy (énervée) : Mais John n'est pas menacé par un prédateur, là, il s'agit de sa femme !

Le professeur : C'est exact. Pourquoi donc a-t-il décidé de mentir ?

Le groupe : Pour pouvoir la tromper !

Le professeur : Nous n'en savons rien ! Pour le moment, c'est une supposition ! Et son mensonge a une fonction plus immédiate, qui est... Ashley ?

Ashley : De lui cacher qu'il reste à Toronto pour une autre raison. Afin d'éviter des représailles.

Le professeur : Des représailles ?

Une voix non identifiée : Un divorce qui le laissera sur la paille !
(Rires.)

Le professeur : Effectivement, c'est une possibilité. Mais on peut penser qu'en cet instant, ce n'est pas exactement cela qu'il redoute. Pourquoi ment-il, plus simplement ? Plus prosaïquement ?

(Silence.)

Darryl : Parce qu'il ne veut pas que sa femme sache ce qu'il va faire de sa soirée.

Le professeur : Bien. Pourquoi ?

Darryl : Parce qu'elle pourrait ne pas aimer ce qu'il va faire.

Le professeur : D'accord, mais ce qu'il va faire est-il inévitablement répréhensible ?

(Silence.)

Le professeur : Je reformule ma question. Ce mensonge signifie-t-il nécessairement qu'il va tromper sa femme ?

Josy : Non, mais il se comporte de manière suspecte.

Le professeur : Suspecte ?

Josy : En appelant sa femme. Il ne le fait pas d'habitude.

Le professeur : Et cela signifie ?

Darryl : Qu'il cherche à savoir si elle se doute de quelque chose... et qu'il se sent coupable.

Le professeur : Très bien. Qui pense que sa femme se doute de quelque chose ?... Qui pense le contraire ? Une majorité d'entre vous pensent que Jane se doute de quelque chose. Eh bien, nous allons tout de suite découvrir si vous avez vu juste. Voulez-vous reprendre la projection, s'il vous plaît ?

(À suivre...)

Pour le lecteur critique et l'auteur de fiction que je suis, l'approche évolutionniste des œuvres — du passé et du présent — recèle d'innombrables inventions et redécouvertes. J'y vois non seulement une méthode permettant de mieux comprendre les comportements humains décrits par les œuvres narratives, mais aussi la perspective neuve d'écrire des fictions en s'amusant et de parler d'amour en toute consilience.

Bibliographie

BLAFFER HRDY, Sarah. (1999), *Mother Nature. Natural Selection and the Female of the Species*, Londres, Chatto & Windus.

BOYD, Brian. (2009), *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.

- , Joseph CARROLL et Jonathan GOTTSCHALL (eds.). (2010), *Evolution, Literature & Film. A reader*, New York, Columbia University Press.
- BUSS, David M. (1995), *The Evolution Of Desire. Strategies Of Human Mating*, Jackson, Basic Books.
- DUTTON, Denis. (2009), *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, New York, Bloombury Press.
- GOTTSCHALL, Jonathan, David Sloan WILSON (eds.). (2005), *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*, Evanston, Northwestern University Press.
- FISHER, Helen (1992), *Anatomy of Love*, New York, Fawcett Columbine.
- MILLER, Geoffrey. (2001), *The Mating Mind. How Sexual Choice Shaped the Evolution of Human Nature*, Londres, Random House Vintage.
- . (2009), *Spent. Sex, Evolution and Consumer Behavior*, New York, Viking Penguin.
- SCALISE SUGIYAMA, Michelle. (2010), « New Science, Old Myth: An Evolutionary Critique of the Oedipal Paradigm », dans B. Boyd, J. Carroll et J. Gottschall (eds.), *Evolution, Literature & Film*.
- TRIVERS, Robert L. (1971), « The Evolution of Reciprocal Altruism », *The Quarterly Review of Biology*, vol. 46, n° 1, p. 35-57
- WILSON, Edmund O. (1998), *Consilience. The Unity of Knowledge*, New York, Random House Vintage.

Résumé

Des lectures évolutionnistes de *Casablanca* et de *Cyrano de Bergerac* et la description d'un projet romanesque actuellement en travail illustrent le changement de paradigme chez un auteur et critique de fiction francophone récemment émigré au Canada.

Abstract

A French-speaking fiction and non-fiction writer, recently settled in Canada, explains his paradigm shift to an evolutionary approach of literature through readings of Michael Curtiz's *Casablanca* and Edmond Rostand's *Cyrano de Bergerac*, and the description of a novel-in-progress.

Enjeux et frontières de l'autofiction

Arnaud Genon

Nottingham Trent University

Les dernières publications et manifestations critiques qui se sont intéressées au genre de l'autofiction sont la preuve de la dynamique conceptuelle du néologisme doubrovskien. Colloques, débats, parution d'articles, d'essais, documentaires télévisés, site Internet sont autant de démonstrations de la vitalité de l'une des dernières-nées de la taxinomie littéraire¹. Et ce, en dépit de – ou grâce à – son caractère « bâtard », à sa localisation poétique incertaine, indécidable et, par conséquent, « pas sérieuse », selon le mot de Marie Darrieussecq (1996).

¹ Le site <http://autofiction.org>, que je codirige avec I. Grell, retrace l'histoire de l'autofiction et fait état des différentes actualités en relation avec le genre.

Cette exposition, voire cette surexposition, est le symptôme, selon certains, d'un simple phénomène de mode. Cependant, plus de 30 ans après l'apparition du mot sur la quatrième de couverture de *Fils* (1977), il nous faut dépasser cette attitude souvent méprisante qui consiste à dire qu'il ne s'agirait là que d'un micro épisode de l'histoire littéraire. Les années passent, et l'autofiction résiste aux critiques, aux conservatismes... D'ailleurs, et paradoxalement, ce n'est pas de l'extérieur que semble venir le danger pour l'autofiction, ce n'est pas de ceux qui n'y voient qu'un épiphénomène et qui rejettent le concept aux marges de la littérature mais de ceux qui l'étudient, se penchent sur cette chose et tentent de la saisir. Car la médiatisation de l'autofiction – qu'elle soit positive ou négative – n'est pas sans conséquence sur l'objet qui nous intéresse. L'autofiction paie désormais le prix de son succès, de son éclairage régulier. Ainsi, elle est devenue par ailleurs une machine à discourir sur la littérature, ce dont on ne peut que se réjouir. Mais les discours qui s'en emparent étant majoritairement divergents, proposant des définitions souvent fort éloignées les unes des autres, tentant de remplacer le néologisme par de nouveaux mots (le concept d'« autonarration » se développe actuellement pour se substituer à celui d'autofiction), finissent en fait par problématiser davantage ce qui ne semblait déjà pas simple au début. Née d'une « case aveugle », celle laissée vide par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* (1975), l'autofiction ne tendrait-elle pas à devenir une coquille vide à force d'être trop pleine...

Le bouillonnement théorique actuel pourrait être à l'origine de la remise en cause du concept autofictionnel : trop de définitions, trop d'extensions, de superpositions de sens, de

reclassifications, de lectures anachroniques ont fait du mot-valise une valise théorique trop lourde à porter. Toute littérature du « je » devient arbitrairement autofictionnelle et, de ce fait, l'autofiction perd toute particularité au sein d'un champ autobiographique pourtant bien sous-catégorisé.

Avec ce dossier, nous souhaitons redéfinir les enjeux, les frontières et les limites de l'autofiction. C'est ambitieux, car comment restreindre les limites d'un genre qui, par définition, se joue des frontières ? Comment définir les enjeux d'une pratique on ne peut plus subjective et personnelle ? Sur quelle définition s'appuyer quand aucune ne fait véritablement autorité ? Le problème est d'autant plus vaste et passionnant que le genre a largement dépassé les portes de la France. L'autofiction est une pratique qui n'a pas échappé à la mondialisation ; cependant, les outils théoriques qui ont servi à l'appréhender ne sont pas obligatoirement les nôtres. Les problèmes soulevés ne sont donc pas ici résolus et semblent voués à ne pas l'être.

L'intérêt des articles que nous réunissons est alors de montrer en quoi l'autofiction est devenue un outil, une grille de lecture et d'analyse permettant d'aborder des textes différents et venus d'horizons géographiques divers. On constatera que l'acception du terme est plus ou moins large, que l'autofiction s'est aussi ancrée en Italie, qu'elle permet d'étudier des auteurs français, italiens, québécois, algériens, guadeloupéens. En fait, que l'autofiction est plurielle et riche de cette pluralité. Ce qui revient aussi dans la plupart des contributions est, pour reprendre l'expression heureuse de Marco Mongelli dans son article « Enjeux, frontières et limites de l'autofiction italienne », que l'autofiction doit davantage s'envisager comme un

« moyen » que comme un « but », un moyen d'explorer le « je » dans la multiplicités de ses facettes, dans la relation qu'il entretient à lui-même et aux autres.

Les sept articles qui composent le dossier constituent un bon reflet des différentes orientations qu'a pris le terme ces dernières années et des potentialités qu'il ouvre quant à l'exploration de textes qui n'appartiennent *a priori* pas à son champ. La première contribution, celle d'Awatif Beggar, constitue une synthèse très juste et, à ce titre, une bonne entrée en matière dans la nébuleuse autofictionnelle. Elle y rappelle brièvement les grandes lignes définitionnelles, les caractéristiques du genre et les motifs susceptibles d'expliquer le recours à cette forme renouvelée de l'écriture autobiographique et de la relation de l'écrivain à son « moi ». Marco Mongelli dresse un panorama de l'autofiction en Italie des plus intéressants. La pratique autofictionnelle italienne n'a jamais fait l'objet de travaux visant à définir sa spécificité. Le critique entend ici mettre « en relief les caractéristiques de fond de l'usage autofictionnel italien, son évolution dans les années 1990 jusqu'à la maturité acquise ces toutes dernières années ». L'autofiction italienne n'est pas l'autofiction française et si elle souvent liée, dans l'hexagone, dans la lignée de Serge Doubrovsky, au refus du faux et du mensonge, elle consiste, en Italie, en une réinvention d'une identité à partir de la fiction et en la traduction d'un « je » réel en « je » irréel. Dans « L'écriture autofictionnelle entre l'écriture différencielle du spacieux et l'écriture de la déconstruction », Nadia Bouhadid s'intéresse à des auteurs aussi différents que Christine Angot, Salim Bachi ou Nelly Arcan et démontre, à la lueur des concepts derridiens de « différance » et de « déconstruction », en quoi l'autofiction met en place une déconstruction du sujet afin de le reconstruire par

ailleurs en soulignant qu'« elle est un travail d'exploration des profondeurs de l'immensité intime, un affrontement avec la douleur, l'image de soi et celle reflétée dans les yeux de l'Autre ». Emmanuel Samé envisage quant à lui l'autofiction dans une perspective psychanalytique et révèle, à travers l'approche de *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky, du *Miroir qui revient* (1984) d'Alain Robbe-Grillet et de *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) d'Hervé Guibert, que « l'autofictionnaliste construit par l'entrée dans le pacte romanesque la figure singulière d'un ultra-autobiographe qui, s'instituant auto-analyste, fait le vœu d'une promesse plus authentique que celle de l'autobiographe-analysant ». Mbaye Diouf nous propose une réflexion sur un texte inépuisable : *L'Amant* (1984) de Marguerite Duras. Le critique met à jour comment Duras relance la question des propriétés et des frontières de l'autofiction dans la mesure où l'auteure semble s'enfouir dans le genre et le fuir en même temps. Enfin, Ann-Sophie Persson, dans son étude « *Mes quatre femmes* de Gisèle Pineau : (auto)biographie et fiction », envisage la problématique de l'écriture de soi dans l'œuvre de Gisèle Pineau. Il en ressort que dans le monde postcolonial, biographie et autobiographie ne semblent possibles que par le prisme fictionnel. Ainsi, l'autofiction ou tout au moins les dispositifs autofictionnels constituent des stratégies nouvelles pour dire l'histoire coloniale et l'histoire des femmes. Enfin, Hélène Amrit, dans « La littérature migrante est-elle soluble dans l'autofiction ? », vient ouvrir la problématique autofictionnelle à celle de la littérature migrante. S'appuyant principalement sur *Ça va aller* (2002) de Catherine Mavrikakis et sur *La Québécoise* (1983) de Régine Robin, Amrit souligne ce qui dissocie mais aussi ce qui rapproche ces deux écritures : « elles sont toutes deux les

reflets d'une réalité actuelle du sujet, qui a perdu toute certitude et est parfois encore en quête d'une unité perdue ».

Si les enjeux des pratiques autofictionnelles apparaissent clairement à la lecture de ces études, on constatera que les limites et les frontières restent encore floues et poreuses. C'est peut-être parce que, comme le notait Tzevetan Todorov, « un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou plusieurs anciens : par inversion, par déplacement, par combinaison » (Todorov, 1987, p.30). Et l'autofiction est encore aujourd'hui dans sa période de formation, à la recherche de son identité propre, à l'image de ceux qui l'investissent...

Bibliographie

- DARRIEUSSECQ, Marie. (1996) « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre, p. 369-380.
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- DURAS, Marguerite. (1984), *L'Amant*, Paris, Minuit.
- GUIBERT, Hervé. (1990), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- ROBBE-GRILLET, Alain. (1984), *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.
- TODOROV, Tzvetan. (1987), *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

L'autofiction : un nouveau mode d'expression autobiographique

Awatif Beggar

Université Moulay Ismaïl (Meknès)

Ce qu'on appelle autofiction est un mot-valise polysémique, susceptible de diverses approches tributaires de son histoire et de ses fondements théoriques. Le mot déborde le cadre des discours critiques et des discussions universitaires pour se propager dans le milieu des médias, des arts plastiques, des bandes dessinées... Autrement dit, ce terme n'est plus considéré comme un néologisme, car son usage est devenu courant. En effet, la charge sémantique qu'il porte en lui en référant à deux concepts apparemment tout à fait opposables, à savoir autobiographie et fiction, lui donne une mollesse dans son appréhension et, par conséquent, une ampleur dans son emploi

qui ne se dévalide pas. Par contre, en fonction de cet emploi, plusieurs critiques, écrivains, exégètes, poéticiens et chercheurs se sont arrêtés sur l'acception du terme pour lui donner un statut pragmatique dans « l'aventure théorique » qu'il entraîne. Dans le présent article, nous nous arrêterons d'abord sur certaines définitions accordées à l'autofiction, leurs points de convergence et de divergence; par la suite, nous focaliserons notre étude sur les formes utilisées par le genre et leur utilité.

Définitions de l'autofiction

Philippe Lejeune, dans *Le Pacte autobiographique*, fait de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal un critère de base pour différencier le roman de l'autobiographie. L'auteur est la personne réelle qui s'engage, par son nom propre, figurant aussi bien sur la lisière de l'œuvre que dans le corps du texte, comme référent ultime du « je » ; c'est lui qui relie la réalité extérieure au texte et, par conséquent, assume la responsabilité de ce qui est écrit. Il peut adopter une stratégie de protection – le cas du pseudonyme –, une volonté de tromperie ou un écart pudique, mais il reste le référent auquel renvoie le récit. Quant au roman, il appartient à une sphère de l'imaginaire qui suppose un désengagement de l'écrivain.

Pour différencier les deux genres, Lejeune dresse un tableau où il multiplie les critères distinctifs relatifs aux noms du personnage et de l'auteur, ainsi que la nature du pacte conclu par cet auteur. Cependant, deux cases sont hachurées, dites cases aveugles : il s'agit de la possibilité, pour un héros de roman, d'avoir le même nom que l'auteur et du cas d'une

autobiographie déclarée où le personnage principal porterait un nom différent de celui de l'auteur : « rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche. » (Lejeune, 1996, p. 31)

Alerté par ces cases aveugles, Serge Doubrovsky a été tenté de les remplir en donnant naissance au néologisme « autofiction » sur la quatrième de couverture du *Fils* : « Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage... » (1977)

Comme son nom l'indique, l'autofiction est un mode de passage entre fiction et autobiographie, un mode qui introduit la part de brouillage, de l'imaginaire, des fantasmes et, parallèlement, réinvente de nouveaux protocoles d'écriture et de lecture.

Pour Marie Darrieussecq, « l'autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent on trouvera la mention roman sur la couverture) mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par des effets de vie » (1996, p. 35-36), Ainsi, pour qu'il y ait conclusion d'un pacte autofictif – si l'on peut se permettre cette analogie –, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur, du personnage principal et un entremêlement du fictif et du réel. Les événements empruntés à la vie réelle octroient une authenticité au texte et tendent à faire croire au lecteur que c'est bel et bien de la vie de l'auteur qu'il est question.

À l'opposé de cette définition qui peut paraître minimaliste, Vincent Colonna et Gérard Genette donnent au terme une extension maximale qui mérite que nous nous y attardions. Pour Colonna, l'autofiction est une « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle » (1989, p. 30) Mais il inclut d'entrée de jeu *Don Quichotte* de Cervantès (1605), *Siegfried et le Limousin* de Giraudoux (1922) et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (1913). Comme nous pouvons le remarquer, ce qui est fictionnalisé dans ces œuvres, c'est la substance même du vécu ; la fiction déborde de partout ; il reste peu du préfixe « auto », qui joue un rôle aussi important dans l'autofiction que dans l'autobiographie. C'est pour cette raison que Doubrovsky rejette avec rigueur cette dernière acception du terme : « Ma conception n'est pas celle de Colonna [...]. La personnalité et l'existence ici en question sont les miennes et celles des personnes qui partagent ma vie. » (1993, p. 212)

Genette, dans *Fiction et diction*, distingue deux types d'autofictions. D'une part, il évoque « les vraies autofictions – dont le contenu narratif est [...] authentiquement fictionnel » (p. 86) et il y inclut *L'Aleph* de Borges (1952) et *La Divine comédie* de Dante (1555); des textes qui relèvent plutôt de l'invraisemblable et du fabuleux. D'autre part, il qualifie de « fausses autofictions » des œuvres qui « ne sont "fictions" que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses » (p. 86-87) : « "C'est moi et ce n'est pas moi" » (p. 87), balbutie l'auteur.

Pour débrouiller l'écheveau des significations de ce néologisme, Philippe Gasparini, dans *Autofiction, une aventure*

du langage, propose de distinguer entre *autofabulation*, *autofiction* et *autonarration*. L'autofabulation inclut cette catégorie de textes cités par Genette et Colonna, des textes où l'auteur se projette dans des situations imaginaires, voire fabuleuses et invraisemblables. L'autonarration, par contre, désignerait un archigenre : elle « recouvre des textes strictement autobiographiques, régis par le pacte du même nom, et des romans autobiographiques, obéissant à une stratégie d'ambiguïté générique plus ou moins retorse » (Gasparani, 2008, p. 312-313). L'autonarration correspondrait à ce que Lejeune nomme *L'Espace autobiographique*, c'est-à-dire l'ensemble des journaux, des correspondances, des essais, des textes autobiographiques et romanesques qui déclinent l'image de l'auteur. Quant à l'autofiction, pour Gasparini, elle désigne des textes qui se distingueraient surtout par leur mode de narration, par leur style d'écriture : « texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience » (*ibid*, p. 311).

Comme on peut le remarquer, ces définitions de l'autofiction se recoupent par la présence de certains critères comme l'homonymat de l'auteur, narrateur, personnage; l'innovation formelle, l'entremêlement du référentiel et du fictionnel.

Il ne serait pas sans intérêt de signaler que l'homonymat est le point qui a suscité le plus de controverses. En effet, cette question d'identité posée comme critère définitoire par Doubrovsky, Darrieussecq et Colonna a été remise en question

par certains auteurs et poéticiens. Ainsi, dans le colloque *Genèse et autofiction* qui se déroula en 2005 et dont les actes ont été publiés en 2007, Nathalie Mauriac-Dyer affirme que le fait de subordonner la notion d'autofiction « à une assumption d'identité du signataire avec le protagoniste » (2007, p. 87) est en porte-à-faux dans le cas de certaines œuvres où l'auteur refuse de manière ostensible la nomination. Aussi Catherine Cusset se réclame-t-elle de l'autofiction tout en dérogeant à cette règle : « j'ai écrit *La Haine de la Famille* et *Confessions d'une radine*. Je n'y ai pas donné mon nom – qui est le critère de l'autofiction pure et dure, selon Doubrovsky – mais ce sont des livres à la première personne, au présent et dans lesquels je n'ai rien inventé » (2007, p. 201).

Gasparani, dans *Autofiction, une aventure du langage*, affirme à plusieurs reprises qu'il faudrait que l'autofiction se distingue de l'autobiographie par d'autres critères que l'homonymat : « il faut bien admettre que l'identité auteur-héros-narrateur n'est ni nécessaire ni suffisante pour établir le caractère autobiographique d'un énoncé » (p. 301).

Certes, certains textes autofictifs ne répondent pas à ce critère de l'identité soit parce que l'auteur refuse de se nommer directement dans son texte, soit parce qu'il emprunte un autre nom; cependant, nous pensons que si ce critère n'est pas présent d'une façon explicite, il devrait être suggéré à travers une série d'indices pour désigner l'auteur comme un référent ultime des faits narrés : que l'auteur adopte une stratégie du difforme ou un écart analytique, il devrait être le sujet qui relie le texte à la réalité. La correspondance entre le sujet de l'énonciation, le sujet de l'énoncé et le modèle est nécessaire pour que le préfixe « auto » du mot autofiction ait une valeur

autobiographique et c'est au lecteur de trouver cette correspondance ou ces correspondances.

Prenons à titre d'exemple *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec : les chapitres autobiographiques et les chapitres fictifs sont clairement distincts par leur typographie, leur alternance, leurs narrateurs, leurs récits. Cependant, une lecture minutieuse de l'œuvre montre que le personnage Gaspard Winckler n'est que la double voix de Perec et la fiction n'est qu'une voie oblique pour dire la cruauté de la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle la mère a disparu. L'autofiction, dans cette œuvre, permet de dire une réalité que l'auteur n'a pas vue mais qu'il n'a cessé d'imaginer.

À notre sens, le renouvellement des formes de l'autobiographie, à travers l'autofiction, réside surtout dans le contrat de lecture que l'auteur passe avec le lecteur. Si, dans les textes classiques, l'auteur s'engage dans la préface par la formule « je soussigné », dans les textes autofictifs, nous avons une autre syntaxe de l'énonciation et, par conséquent, de la réception. L'auteur n'est pas dans une position omnisciente, mais il adopte une stratégie d'ambiguïté qui incite le lecteur à un travail d'investigation pour participer au tissage de la trame de sa vie. Ce contrat de lecture ne se limite pas seulement au critère de l'identité mais aussi aux faits racontés, comme nous allons maintenant le voir.

L'entremêlement du fictif et du réel

L'autobiographie est par essence fondée sur un pacte de véracité, c'est-à-dire elle présuppose une relation avec un « modèle » qualifié de « réel » auquel l'énoncé prétend

ressembler » (Lejeune, 1975, p. 37) et comporte alors un pacte référentiel, généralement conclu dans la préface, où l'auteur s'engage par un serment d'honnêteté à peindre la vérité. Il s'agit donc d'une vérité que seul l'auteur est capable d'offrir et qui ne relève pas forcément de la stricte exactitude. Lejeune pense que le lecteur ne doit pas raisonner en terme de ressemblance – ceci est du ressort de la biographie – mais en terme d'authenticité : vérité du texte, image du narrateur en train de se peindre, image que le narrateur veut donner de lui-même. C'est une « copie conforme » du passé tel qu'il est vu par l'auteur.

Toutefois, nous voudrions insister sur cette valeur du difforme : souvent l'œuvre autobiographique est d'une cohérence exemplaire ; les étapes d'une vie se succèdent dans un enchaînement scrupuleux ; les événements sont d'un habillage parfait, qui induit inévitablement une entreprise de soupçon. En réalité, le lecteur ne peut s'empêcher de se demander – ne serait qu'à l'arrière-plan de sa lecture – si cet épisode de la vie de l'auteur est vrai ou faux, si la mémoire est fidèle au passé, si l'écriture ne trahit pas le travail de la mémoire.

Presque tous les autobiographes classiques redoutent cet accueil soupçonneux du lecteur, d'où le recours à ces serments d'honnêteté déployés dans les préfaces. Rousseau est le premier à avoir dévoilé ouvertement cet aspect de l'écriture autobiographique en avouant que ses *Confessions* enferment des broderies et des omissions dues à des trous de mémoire : « j'écrivais mes confessions déjà vieux [...]. Je les écrivais de mémoire; cette mémoire me manquait souvent ou ne me fournissait que des souvenirs imparfaits et j'en remplissais les lacunes par des détails que je m'imaginai » (p.1035-1036)

Nous convenons que le rapport du texte au réel est un rapport pervers. La mémoire et l'écriture jouent d'étranges tours à l'autobiographe; les passages obligés de l'oubli, les lieux du silence, les impasses de l'écriture sont la rhétorique commune de ceux qui cherchent à faire de leur vie un livre. La mémoire offre un canevas – surtout pour le récit d'enfance – sur lequel il faut broder pour restaurer la trame charmante du récit : « quand on sait ce que c'est que écrire, l'idée même de pacte autobiographique paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Écrire sur soi est fatalement une invention de soi » (Lejeune, 1991, p. 58). Déformations, oublis ou même mensonges seraient une licence poétique nécessaire pour la survie du genre. Cependant, serait-ce là l'unique valeur assignée au difforme ?

Apparemment, dans l'autobiographie classique, le fictif assume principalement une fonction émotive. L'autobiographe rejoue son passé pour captiver le lecteur et lui communiquer une émotion, le travail de la réinvention, de la mise en scène et de l'orchestration contribue à créer un plaisir à la lecture de ce qui se donne pour vrai. Ainsi, si l'autobiographe affabule, c'est en toute bonne foi du moment où il brode dans le sens de la vérité. Par contre, l'autofiction va prendre en charge volontairement et structurellement les mensonges masqués de l'autobiographie classique pour leur donner une nouvelle fonction.

Sartre est peut-être le premier à avoir parlé de l'utilité du texte autofictif sans peut-être le savoir. En effet, dans le premier chapitre de *Situations I* (1976), il affirme que toute entreprise autobiographique suppose un travail de l'imaginaire : il y a donc un écart entre le pacte de sincérité et les procédés de

l'écriture romanesque. Il se demande alors s'il n'est pas pertinent de jouer ouvertement sur cet écart, en l'exploitant délibérément comme moyen d'exploration du moi : si l'on se distancie de son propre personnage en le rendant fictif, le lecteur prend d'autant plus en charge la référence à la vérité que l'auteur fait semblant de l'abandonner; quant à cet auteur, il retrouve une liberté qui lui permet de dire ce qu'il ignore lui-même, neutralisant autant que possible l'« adhérence à soi » qui empêche chacun de se connaître. Puisque l'auteur ne peut vraiment rendre son « vécu » tel qu'il a subjectivement été et qu'il ne saurait plus sortir de son point de vue pour se saisir objectivement dans sa vérité, la seule authenticité qu'on puisse atteindre est celle qui consiste à représenter cette contradiction elle-même, par le biais, par exemple, d'un double allégorique. Un tel exercice, appelé « fiction vraie » ou « vérité fictive », aura en outre le mérite de prouver que les incohérences dans le portrait de soi-même sont aussi produites par les déterminismes idéologiques : « c'est ça ce que je voulais écrire : une fiction qui n'en soit pas une » (Sartre, 1976, p. 145). En d'autres termes, une autofiction qui n'est pas une écriture à la recherche d'une authenticité, mais une authenticité à la recherche d'une alchimie qui exposerait le moi dans sa dimension la plus intime.

En effet, au XX^e siècle, le centre de gravité de l'écriture autobiographique se trouve déplacé. Les carnages de la Seconde Guerre mondiale, la réalité des camps de concentration, le contact permanent avec la mort, etc. ont annoncé une nouvelle ère où l'homme prend conscience de la complexité de son être et, par conséquent, de la difficulté de parler de soi à travers un récit purement fictif ou purement autobiographique. Le pacte de véracité tel qu'il était présent dans les œuvres classiques ne

peut développer sous leur aspect « authentique » certaines interrogations psychologiques.

Selon Lacan, « le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction » (1966, p. 105-106) Si notre vie relève alors d'une ligne de fiction, l'écriture du moi ne devrait plus relever du « rafistolage » mais de l'analyse bien conduite. En outre, l'analyse faite par Freud de l'oubli comme vecteur de vérité a secoué le genre autobiographique : « c'est dans les composantes oubliées que serait contenu tout ce qui a rendu l'impression digne d'être notée. Je peux confirmer que cela se passe effectivement ainsi; je préférerais seulement dire "éléments escamotés" au lieu d'éléments oubliés de l'expérience vécue. » (1899, p. 116) Freud est allé jusqu'à confirmer qu'on n'oublie que ce qu'on n'aime pas voir ressurgir : on réprime ce qui est « significatif » et on conserve ce qui est « indifférent ».

D'autre part, la notion du souvenir-écran est une révolution qui a ébranlé le terrain du moi ; le travail de remémoration est soumis au remaniement, ce qui fait qu'aucun souvenir n'est présent sous son aspect authentique :

Il ne fait aucun doute pour personne que les expériences vécues de nos premières années d'enfance ont laissé des traces ineffaçables dans notre intériorité psychique, mais lorsque nous demandons à notre mémoire ce que sont les impressions sous l'effet desquelles nous sommes voués à rester jusqu'à la fin de notre vie, elle ne vous livre rien, ou bien un nombre relativement restreint de souvenirs qui restent dispersés, et dont la valeur est souvent équivoque et énigmatique. (Freud, p. 113)

En d'autres termes, la quête de soi nécessite la présence d'un imaginaire immédiat qui obéit à la logique de l'inconscient, des fantasmes, pour peindre une vision particulière du monde et du moi. L'imaginaire permet de rentrer dans une intimité autre

que celle déclarée par le biais du factuel. Le remodelage des faits est nécessaire, non pour combler les lacunes du récit, pour rétablir la cohérence de la trame narrative ou pour émouvoir le lecteur, mais pour épouser une identité dans sa totalité tout en restant accroché à la terre ferme du réel. Située au carrefour des écritures, l'autofiction permet à l'auteur d'approcher la complexité de son moi, de tracer les contours de tout ce qui échappe à la transparence lucide et naïve, de saisir une identité dans son intimité la plus profonde. « Factualisation » du fictif et « fictionnalisation » du factuel, tel semble être son sérieux en jouant sur les deux tableaux du vrai et du faux pour créer une nouvelle réception de la littérature du moi. La lecture du texte autofictif repose sur l'analyse et la démonstration qui permettent au lecteur de comprendre, peut-être mieux que l'intéressé, la logique de l'inconscient.

En définitive, la définition de l'autofiction est un sujet polémique, car elle échappe aux principes classificatoires en associant des notions considérées comme opposées mais interdépendantes dans ce type de récits.

Comme tous les mouvements artistiques, l'écriture du moi répond à un contexte culturel. Celui de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle est l'un des plus complexes mais des plus riches : les guerres et les crimes contre l'humanité, l'évolution de la psychologie, la libération des mœurs, la mondialisation, etc. sont des conditions qui ont mis l'autobiographie dans un horizon d'attente ouvert à l'innovation; ces événements sont une vague de fond qui a fait appel à de nouvelles expérimentations qui s'écartent des canevas classiques de l'écriture du moi. De nos jours, il serait apparemment naïf de croire qu'une écriture sincère, homogène

et linéaire pourrait traduire des contenus aussi effervescents. Le succès que le mot « autofiction » a connu montre que le vent a tourné dans un autre sens et que si cette zone frontalière s'est largement peuplée, c'est parce qu'elle offre de nouvelles possibilités d'expression : *autres temps, autres modes d'écriture*.

Cependant, à travers les récits autofictifs et la théorie du genre, on peut dire que l'autofiction désigne un texte où l'auteur développe sciemment une part de fiction pour traduire une expérience personnelle. Ainsi, si le pacte autobiographique se définit par la reconnaissance du lecteur de l'authenticité des événements et de l'effort fourni pour leur reconstitution, le pacte autofictif se définit aussi par la reconnaissance de cette authenticité mais à travers le remodelage légitime et nécessaire de la fiction : il s'agit d'un nouveau « contrat de lecture », qui engendre une nouvelle réception de l'écriture du moi.

L'autofiction dans sa forme pleine, permet à l'autobiographie de se ressourcer en associant deux écritures pragmatiquement opposées et syntaxiquement indiscernables. Elle défie hautainement les qualifications génériques et redéfinit exemplairement les frontières de la littérature en réenvisageant le rapport complexe de la référentialité. C'est le vertige d'un système pour exposer le moi dans ses perturbations, ses crises et ses combats les plus violents.

Bibliographie

- COLONNA, Vincent. (1989), *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, thèse de doctorat de l'E.H.E.S.S sous la direction de Gérard Genette, <<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>.
- CUSSET, Catherine. (2007). « L'écriture de soi, un projet moraliste », dans Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), *Genèse et autofiction*, Bruxelles, Academia Bruylant, p. 197-209.
- DARRIEUSSECQ, Marie. (1996) « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre, p. 369-380.
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- . (1993), « Textes en main », *L'Autofiction et Cie, Cahiers RITM*, n° 6, p. 207-217.
- FREUD, Sigmund. (1986 [1924]), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- . (1999 [1899]), *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF.
- GASPARANI, Philippe. (2008), *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard. (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques. (1966), *Écrits*, Paris, Seuil.
- LEJEUNE, Philippe. (1996 [1975]), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

- (1988), « L'Ère du soupçon », dans *Le Récit d'enfance en question, Cahiers de sémiotique textuelle*, n 12, p. 41-67.
- (1991), « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », dans Contat Michel (dir.), *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », p. 51-70.
- MAURIAC-DYER, Nathalie. (2007) « À la Recherche du temps perdu, une autofiction », dans *Genèse et autofiction, op. cit.*, p. 69-87.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1959), *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PEREC, Georges. (1997 [1975]), *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul. (1976), *Situations X*, Paris, Gallimard.

Résumé

Depuis quelques années, l'usage du terme « autofiction » n'est pas exclusivement réservé aux milieux littéraires et universitaires, mais il a envahi d'autres champs culturels comme le cinéma, la sculpture, les dessins animés, la presse, la télévision, Internet, etc. L'entremêlement de ce qui se donne pour exclusif, à savoir « autobiographie et fiction » est le point de croisement d'interrogations psychologiques, sociologiques, historiques et culturelles. Pour cerner ce concept, nous revenons, dans un premier temps, sur les différentes définitions qui lui sont consacrées et qui en constituent un socle théorique : leur évolution, leurs points de convergence et de divergence. Ensuite, nous nous interrogeons sur le

fonctionnement de l'autofiction dans les textes : comment met-il en jeu des composantes relatives à la mémoire, à la construction de la personnalité et à l'autoanalyse ? Ce nouveau mode d'expression autobiographique a l'avantage d'articuler de manière plus complexe différentes composantes pour donner un nouveau statut à la littérature du moi.

Abstract

Since a few years, the use of the term "autofiction" is no longer exclusively reserved for the literary and university spheres, but it has invaded other cultural fields such as cinema, sculpture, cartoons, newspapers, television and Internet... The intermingling of what is given as exclusive, namely autobiography and fiction, is the point of intersection of psychological, sociological, historical and cultural questions. To circumscribe this concept, we will examine the various definitions which established its theoretical basis, their evolution, their points of convergence and divergence. Then, we will explore the functioning of autofiction in texts, how it involves components relative to memory, the construction of personality and self-analysis. This new mode of autobiographical expression has the advantage of articulating more complex different components to give a new status to autobiography in French literature.

Enjeux, frontières et limites de l'autofiction italienne

Marco Mongelli

Università à Degli Studi di Siena

Malgré la sortie de *Fils* en 1977, l'Italie des années 1980 ignorait encore le mot « autofiction » et la pratique qu'il désignait. Voici qu'un quart de siècle plus tard, tout le monde en parle, souvent pour le disqualifier.

Que s'est-il passé pendant ce temps? De méconnue à motivée, l'autofiction a vécu et vit, en Italie, une singulière aventure, qu'il vaut peut-être la peine de retracer et de regarder de plus près. Ce qui saute aux yeux du chercheur (ou même du simple lecteur attentif) est que personne en Italie n'a jamais considéré l'autofiction comme une pratique digne d'être étudiée de façon spécifique et approfondie, comme on le fait

pour n'importe quelle nouveauté littéraire. Que ce soit pour son ambiguïté structurelle ou pour l'évidente contradiction dans les termes que l'appellation exprimait, l'autofiction s'est vue, en France et ailleurs, abordée à la fois comme pratique à la mode et comme rien de vraiment nouveau, comme quelque chose qui existait déjà depuis longtemps dans la littérature et dont il n'y avait pas lieu de s'enthousiasmer. Mais alors qu'en France, les poéticiens et les théoriciens de la littérature ainsi que les écrivains s'interrogeaient sérieusement sur le défi doubrovskien, en Italie, on a commencé à parler d'autofiction sans se préoccuper de ce qui s'écrivait ou se théorisait à ce sujet au-delà des Alpes. À l'exception de Martemucci (2008), tous les travaux, même les plus récents, n'abordent la question que de façon transversale et comparative, sans effectuer un examen attentif du phénomène italien.

Pourtant, les témoignages éclatants de la vivacité et de la productivité du dispositif autofictionnel dans la littérature italienne contemporaine ne sont pas rares. Bon nombre de romans déjà canonisés chez nous peuvent être inscrits dans le domaine de l'autofiction. Partons donc des textes spécifiques, de ces fictions ou non-fictions à l'air étrange pour mettre en relief les caractéristiques de fond de l'usage autofictionnel italien, son évolution dans les années 1990 jusqu'à la maturité acquise ces toutes dernières années, où trois textes, à mon avis exemplaires, ont donné à l'autofiction italienne une visibilité et un élan décisif.

Dans cette optique, il est sans doute nécessaire de clarifier les termes de la question pour ne pas risquer de réutiliser l'autofiction comme passe-partout ni d'aplatir toute narration du je au champ autofictionnel. En somme, qu'est-ce

que l'autofiction? Un genre (ou un sous-genre) qui forme le texte entièrement ou bien un registre qui peut être utilisé de façon locale et stratégique? Il s'agirait plutôt, à mi-chemin, d'un dispositif, à savoir d'un ensemble de figures et de procédés littéraires cohérents qui visent à un résultat esthétique déterminé. Néanmoins, ce dispositif, bien que « bâtard », possède depuis longtemps des contraintes strictes, des conditions nécessaires quoique non suffisantes : la triple identité onomastique entre auteur-narrateur-protagoniste et la formulation d'un pacte ambigu avec le lecteur, pacte ni totalement romanesque ni totalement autobiographique. Pour parler d'autofiction, il faut donc, au moins, être en présence d'un récit autodiégétique où l'auteur demande au lecteur à la fois de le croire et de se méfier. Un récit, somme toute, où l'indécidabilité entre ce qui est fictif et ce que ne l'est pas est inévitable, mais où pourtant toute « information » est intratextuelle ou paratextuelle.

L'autofiction italienne : le début

S'il est possible de parler d'autofiction au sens large pour la littérature italienne déjà à partir des années 1980, il est toutefois nécessaire d'affirmer que l'importance acquise par les narrations du soi il y a trente ans et qui s'est poursuivie dans les années 1990, n'a qu'un lien apparent avec l'expérience de l'autofiction, qui en effet souvent la transcende.

Il faut donc tout d'abord distinguer un certain biographisme générationnel sans structure chez Tondelli (*Altri libertini*, 1980), Culicchia (*Tutti giù per terra*, 1994) ou Brizzi

(*Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, 1994), d'une vraie attitude autofictionnelle, où le matériel biographique est manipulé de manière explicite et ne se contente pas de produire une simple identification de la part du lecteur, mais agit pour « multiplier les niveaux » de lecture.

Pour reconstruire rétrospectivement le chemin du genre et ainsi retrouver des caractéristiques communes, il faut donc relire de façon différente toute une série d'écritures qui peuvent, aujourd'hui seulement, se rattacher à l'autofiction. Il s'agit de textes où les auteurs mettent en scène un matériel narratif objectivement autobiographique tout en modifiant (ou cachant) leur nom ou en le gardant tel quel. Pour marquer une évolution de la sensibilité du dispositif, on peut distinguer les textes aux identités non parfaites, c'est-à-dire où le nom du protagoniste ne coïncide pas explicitement avec celui de l'auteur (et du narrateur), de ceux où la triple identité est au contraire bien évidente et bien marquée. De cette façon nous arriverons aux années zéro du XXI^e siècle, où nous assistons à un mélange de formes, de styles et de registres qui accomplit une véritable nouvelle construction littéraire : l'autofiction au sens strict. Parus dans l'espace de quelques années, *Troppi paradisi* (2006) de Walter Siti, *Italia De Profundis* (2008) de Giuseppe Genna et *Spaesamento* (2010) de Giorgio Vasta, traduit et publié en 2012 chez Gallimard sous le titre *Dépaysement*, sont trois romans qui peuvent être lus et comparés surtout à travers le dispositif autofictionnel.

Ce bref aperçu que je vais entreprendre nous permettra de voir comment, à partir d'une autobiographie plus ou moins conventionnelle, les écrivains vont complexifier la relation biographique qu'ils instaurent entre eux-mêmes et l'instance

énonciatrice. Si l'autofiction est aussi le résultat de l'évolution de l'autobiographisme dans l'époque postmoderne, le passage n'en est pas moins graduel.

Si Aldo Busi, dans son premier roman, *Seminario sulla gioventù* (1984), sorte de biographie romancée, présente comme protagoniste un double de lui-même, dans *Casanova di se stessi* (2000), il complique le mécanisme identitaire en nommant son protagoniste Aldo Subi et passant donc du « double » à une « moitié complémentaire ». Avec *Kamikaze d'Occidente* (2003) de Tiziano Scarpa, le roman autobiographique prend la forme du journal intime. Le but de *Kamikaze* est de rassembler deux instances narratives totalement différentes qui se structurent autour de la forme du journal intime romancé, le configurant ainsi comme l'une des modalités possibles de l'autofiction. Pour *La cultura enciclopedica dell'autodidatta* (2006), Davide Bregola utilise un « simple » pseudonyme, une sorte d'alter ego. De cette manière, sans claire identité nominale, on est donc en présence d'une autobiographie à la manière de Svevo-Zeno. Cependant, cette stratégie permet à l'auteur de raconter tout ce qui arrive hors de la scène, en faisant du « je » une image de la foule. Ce procédé d'universalisation du « je » est bien commun et permet à l'autofiction de réussir là où une autobiographie plus classique aurait échoué. Une autre relation possible est celle que met en scène Emanuele Trevi dans *Senza verso. Un'estate a Roma* (2005), où le narrateur-protagoniste n'est jamais nommé mais peut être identifié à l'auteur par l'usage de plusieurs « effets de vie ».

On trouve un autre *topos* répandu de cette écriture proto-autofictionnelle dans la forme du journal intime « fiction-

nalisé ». Dans *Maggio Selvaggio* (2001), par exemple, Edoardo Albinati l'utilise pour rapporter une expérience d'enseignement en prison. Mais si la fiction, l'invention, ne concernent pas la biographique mais le simple changement de noms, de dates, de détails, à quel titre peut-on parler d'autofiction? Nous savons bien que la fictionnalisation n'est pas forcément liée au contenu, mais aussi à la mise en intrigue. Dans *Maggio selvaggio*, en effet, l'acte de fictionnalisation relève du montage qui organise le matériel narratif, véritablement autobiographique, de façon à produire un récit « fictif ». Il est évident qu'aujourd'hui, aucun écrivain ne peut compter sur un récit linéaire de sa propre vie. L'autobiographie ne peut jamais être sincère, car l'acte de parler de soi ne distingue pas le vrai du faux. Voilà donc comment le journal intime devient un outil efficace, permettant de sonder le réel, lorsqu'il est opportunément manipulé de manière fictive.

Le parcours suivi par Mauro Covavich témoigne bien de cette évolution des formes. Si, dans *A perdiffiato* (2003) et dans *Fiona* (2005), où évoluent des doubles et alter ego, les protagonistes et leurs histoires semblent seulement faire allusion à l'écrivain et à sa vie, dans *Prima di sparire* (2008), l'auteur accomplit une opération pleinement autofictionnelle, faisant de son protagoniste l'écrivain « Mauro Covacich ». Cependant, cela ne suffit pas, parce que l'exhibition au ton humble de l'écrivain est dépourvue de la violence typique des meilleures autofictions. Pour être réellement efficace, une autofiction doit instaurer une contradiction fructueuse entre le « je » qui écrit et sa représentation romanesque, la contradiction propre de notre contemporain médiatisé et soumis à la fiction.

Voilà donc le thème dominant de la production autofictionnelle italienne, décliné en différents motifs, et toutefois omniprésent, incisif et quelque peu dangereux.

Dans *Il bambino che sognava la fine del mondo* (2009) d'Antonio Scurati, le motif d'intérêt demeure dans son pastiche de faits divers, d'articles publiés sur le web et dans les journaux, et, évidemment, de fiction et d'autobiographie. Le thème central est en effet une violente critique du monde de l'information et des médias qui créent de faux *scoops* pour alimenter la peur et s'en nourrir après. Le frénétique enchaînement de réalité et fiction, de chronique et d'autobiographie, sert à décrire la genèse des hystéries collectives et l'effacement d'un regard critique, désamorcé par l'envahissant système médiatique.

Il libro della gioia perpetua (2010) d'Emanuele Trevi, présente la triple identité auteur-narrateur-protagoniste et représente une radicalisation du motif autobiographique. Le roman est un hybride entre journal intime et invention narrative parce que le personnage « Emanuele Trevi » mène la narration en étant protagoniste absolu, tandis que le réel est manipulé de manière fictionnelle. Si le cadre « réaliste » confirme une tendance très répandue dans l'autofiction italienne, le caractère « psychanalytique » est par contre très propre à Trevi. En effet, le texte fonctionne comme une auto-analyse, à la fois interprétation et réinvention du soi, bien loin donc du point de départ, une trentaine d'années avant.

Il faut mentionner aussi le cas particulier de *Gomorra*, de Roberto Saviano, le livre « culte » sur le phénomène de la Camorra. Il représente un très bon exemple de la confusion et de l'insuffisante conscience des nouvelles formes littéraires

présentes en Italie. En effet, les critiques n'ont pas trouvé initialement, pour un texte aussi original dans notre langue, une « étiquette » plus convenable que « autofiction ». Plutôt *literary non-fiction* qu'autofiction, ce pseudo-reportage ne peut être inscrit dans notre domaine parce que l'auteur ne met pas en discussion son « je » et son vécu et ne se réinvente pas dans l'écriture. Au contraire, son regard est ferme et son identité bien forte. D'ailleurs, le pacte est absolument antifictionnel et il n'y a aucune superposition de fictif et de vrai, aucune ambiguïté ni contradiction.

Maturité et nouveaux enjeux

Pourtant, un texte qu'on pourrait qualifier de « vraie » autofiction était sorti en 1994 et s'intitulait *Scuola di nudo*. Récemment traduit en français et publié aux Éditions Verdier sous le titre *Leçons de nu*, il s'agit du premier roman de Walter Siti, professeur à l'École normale supérieure de Pise et critique littéraire. La stratégie narrative particulière, unie à un discours explicite sur la contemporanéité, fait de ce texte une sorte de manifeste symbolique de l'autofiction italienne. Le personnage « Walter Siti » fonctionne comme « un je expérimental » parce que son rôle est justement celui d'expérimenter et de raconter les « virus » de notre époque, la prolifération d'obsessions et de pathologies dont on ne voit que les épiphénomènes et qu'on voudrait, au contraire, saisir politiquement. Je dis que c'est une sorte de manifeste parce que les autofictions qui vont suivre seront telles à partir d'une constatation évidente sur le changement socio-anthropologique de notre pays. Il y a

autofiction dans la mesure où il y a la perception d'un irréversible envahissement du public (en tant que produit des médias, et donc aussi comme ensemble de spectateurs) dans la vie privée, qui se fait extrême et exemplaire, manifestation douloureuse de la dérive du présent. L'écriture autofictionnelle trouve son véritable enjeu et lance son défi à partir de la constatation que l'autobiographie et le roman à la première personne sont désormais inutilisables. Il faut un écrivain qui s'engage avec son propre nom et son propre corps et qui décrit de l'intérieur une déformation qu'il ne serait pas capable de nommer autrement.

Selon Siti, on peut distinguer deux types d'autobiographie : une comme but, l'autre comme moyen. La première est l'autobiographie classique, celle qui illustre la vie de celui qui parle et en rapporte les faits avec la conviction qu'ils sont exemplaires ou instructifs ; la seconde est un artifice typiquement romanesque, utilisé par qui écrit comme prétexte pour regarder le monde. C'est précisément par l'intermédiaire de ce dispositif que le « je » peut se narrer en fonction des gens, du peuple (italien, occidental ou autre) et devenir allégorie du présent. Voici donc la fonction cognitive de l'autofiction : si l'autobiographie classique a pour but d'exalter l'auteur, l'autobiographie comme moyen a pour but de l'exploiter jusqu'à la consommation. « Autobiographie comme moyen » pourrait donc bien être une des définitions de l'autofiction.

Il y a par conséquent une autre condition de possibilité d'existence de l'autofiction : non seulement l'identité onomastique – nécessaire, mais non suffisante – mais aussi les dispositifs de « figures cohérentes » qui certifient et encouragent la réception purement autofictionnelle du texte.

Les autofictions italiennes sont donc caractérisées par la mise en discussion du vécu, passé et présent, de l'auteur-narrateur-protagoniste. Les plus récentes accomplissent un acte de démystification du voile que le bavardage médiatique superpose à notre réalité, désormais impossible à distinguer du « récit permanent » des médias.

Il est important de remarquer qu'à partir de la célèbre définition de Doubrovsky, l'autofiction reste en France très liée à un refus du faux et du mensonge ; par contre, en Italie, seule la réinvention d'une identité sur base fictive peut étendre la notion d'autofiction à plusieurs niveaux de lecture : littéraire, socio-anthropologique, historique-philosophique, ou encore psychanalytique.

De cette vision découle une définition brillante de l'autofiction que donne Siti : « autobiographie de faits jamais arrivés » (1999, je traduis). En renversant l'axiome de Doubrovsky de « fiction d'événements et de faits strictement réels », Siti montre que la structure romanesque, en prenant le dessus sur la mémoire, remplit l'autobiographie de faits inventés et jamais vécus. L'autofiction devient alors un roman à part entière, qui, chez les meilleurs écrivains, se charge de toutes ses valeurs positives. Le regard du « je » qui vit, narre et écrit est attentif et toutefois fallacieux. L'autofiction est donc une vérification de soi, une sorte d'ordalie sans appel, non plus un moment d'auto-célébration. La sincérité ne passe plus par la plainte mais par l'invention : fictionnaliser une identité est un acte de sincérité où un « je » réel est traduit par l'autofiction en un « je » irréel.

Toutefois, pour comprendre pleinement les opérations artistiques de Siti, de Genna et de Vasta, il faut relever

l'intention « politique » de ces écritures. Le récit assumé par ce « je expérimental » devient immédiatement un acte politique, voire d'analyse et de critique de notre contemporanéité, non par les moyens de l'essai ou du pamphlet, mais par ceux de la fiction. Les marques de cette « époque berlusconienne » que l'on vit depuis trente ans et qui dépassent la simple période de présence politique sont désormais profondes, causes et conséquences, symboles et cauchemars.

Siti, à travers le monde des fictions télévisées et du sous-monde des banlieusards prostitués homosexuels de la Rome d'aujourd'hui (l'envers de celle de Pasolini), Genna via l'asphyxiant succédané de réalité que sont les villages de vacances d'été, Vasta moyennant les types humains les plus représentatifs de la ville de Palerme, visent précisément à faire une fresque de cette Italie. Dépersonnalisation et transpersonnalisation du « je » sont les instruments permettant de rendre un récit particulier significatif d'un pays et d'une époque. Comme d'habitude, les meilleurs documents d'un présent sont les documents esthétiques, voire fictionnels.

Limites et nouvelles potentialités

Il est néanmoins juste d'observer que, par rapport aux nombreux défis que l'autofiction se propose, il y a autant de risques d'échecs. Dans la relation dynamique instaurée avec la fiction télévisée et l'*infotainment* dominant, la majorité des œuvres ne réussit pas à renverser ce paradigme dominant. La mimesis, même parodique, des attitudes, du langage et des aspirations des personnages télévisés, célèbres ou non, est très

dangereuse. Faute de talent ou de regard original sur le monde, on finit par mimer une pratique sans s'en distancier. On est dans l'exhibition guidée, et donc conformiste, des affects, des émotions, du vécu. Il ne suffit pas de se mettre à nu, de se culpabiliser, de se dévaloriser, de s'autonommer digne symbole de temps indignes. Il faut inventer, narrer : il faut donc de la fiction. Diverses œuvres parabiographiques parues en Italie dans les quinze dernières années témoignent paradoxalement d'une moindre capacité de représentation littéraire des expériences vécues. À une volonté de subjectivation du regard ne correspond pas une profondeur cognitive universelle, entraînant ainsi le risque de renverser la direction de « l'auto » vers soi-même. Si la réalité n'est au service d'aucune structure, elle devient fait divers insignifiant.

Telle est donc la plus grande limite de l'autofiction de nos jours : ne pas inscrire le récit d'une vie dans un projet fort de description du réel. Au contraire, la limite que soulignent toujours ses détracteurs, le manque de clarté théorique qui empêcherait une définition stricte et originale, peut se transformer en avantage si l'on considère que l'autofiction peut se construire sur n'importe quel dispositif narratif.

En effet, même en considérant l'autofiction dans son sens le plus large, c'est-à-dire comme mise en fiction de la vie personnelle de l'auteur, on ne peut pas ne pas reconnaître la valeur de l'innovation. La pratique intrinsèquement « métissante » de l'autofiction brise le champ littéraire et nous oblige à reconsidérer les notions de « genre littéraire » et de « fiction-non-fiction ». Le dispositif autofictionnel peut donc s'insérer dans toute narration et on peut le repérer dans tout texte qui en présente les marques particulières. De plus, ce qui

fait d'un roman parabiographique une « vraie » autofiction est l'engagement politique explicite de son auteur, qui peut se servir de la forme essai comme du journal intime, du reportage comme du portrait.

Comme le dit Giglioli, on peut relever, au sein de la production narrative italienne récente, une tentative consciente et souvent théorisée de « forcer le genre à être quelque chose de différent de ce qu'il est » (2011, p.28 ; je traduis). Les normes formelles ou structurelles qui dirigent la composition d'un texte de genre, qu'il s'agisse d'un roman noir, historique ou de science-fiction, sont soumises ces dernières années à une intention allégorique-politique. De même, l'autofiction modifie les pratiques consolidées de l'écriture (ainsi que les réceptions) de l'autobiographie et du roman à la première personne, les hybride avec l'essai, le journal intime, le reportage, et met en place, dans les cas les plus réussis, un discours complexe et puissant.

En effet, si le genre peut être pensé en tant que pur dans l'abstraction théorique, c'est toujours de façon hybride qu'il agit dans les textes : son action est soumise à différentes possibilités de déformations, car elle peut subir des procédés de combinaison, de mutations fonctionnelles et d'adaptations à d'autres codes expressifs. « En plus si on considère l'intention d'un texte comme la tension active entre virtualité et réalisation, le genre littéraire peut bien se définir comme le signe de cette intention. » (Conte, 1986, p. 10 ; je traduis) On peut considérer le genre comme un moyen de signification inscrit dans le texte, qui donne forme et sens au discours mais aussi des instructions à celui qui lit. Le genre sectionne le

champ littéraire, choisit un type de discours et de langage et communique au lecteur le sens de son opération.

L'importance du lecteur dans le procès de déploiement des diverses significations d'un texte est donc désormais établie. Il pourrait donc être question de réception et non de « substance » autofictionnelle. Loin de vouloir échapper au débat, souvent il semble qu'une recherche sur une ontologie textuelle de l'autofiction ne fait qu'aboutir à un cercle vicieux. Sans arrêter les investigations, on peut à juste titre affirmer que, dès que les termes et la pratique autofictionnelles sont entrés dans notre littérature, il s'est créé un cadre de réception qui favorise la lecture d'un texte parabiographique en tant qu'autofiction. Elle devient donc de nouveau un dispositif, un outil de questionnement des textes, non le seul, mais dans certains cas le plus efficace.

De même, il est possible d'être poussé à lire comme autofictionnelle toute œuvre qui reflète en quelque sorte son auteur. On peut donc assister à une sorte de quête dans la littérature du passé. Mais si on admet que les choses n'existent qu'une fois nommées, alors pas d'autofiction avant sa formulation : l'intentionnalité d'un texte n'est pas négligeable. Toutefois, certains romans du passé peuvent être lus à partir du dispositif autofictionnel, qui, de cette façon, réussit à éclairer des aspects jusque-là méconnus.

Pour démontrer la fécondité d'une reconsidération critique-interprétative des textes à partir de leurs intentions de genre, Nicola Lagioia (2011) a réfléchi sur *La Pelle* de Malaparte, relevant dans le roman des pratiques textuelles et des postures de l'auteur semblables à celles que nous définissons comme autofictionnelles.

D'ailleurs, la littérature n'est pas le seul domaine artistique où ce dispositif s'est énoncé : depuis quelques années, on commence à parler d'*autofiction visuelle*. En considérant l'autofiction surtout en tant que « journal intime », on peut essayer de rédiger une liste de films qui peuvent être classifiés comme autofictions. Les tout premiers qu'on pourrait nommer sont *Caro Diario* (1993) – paru en France justement sous le titre de *Journal intime* – et *Aprile* (1998) de Nanni Moretti. Ils témoignent du fait qu'en Italie aussi, cette modalité de se fictionnaliser et de se narrer a produit des résultats très importants.

En conclusion, on peut revenir sur la question du concept d'autofiction, sur l'opportunité qu'il nous donne d'analyser le réel sous divers points de vue. Symptôme central de notre *Zeitgeist*, de cette époque sans centre et sans direction, l'autofiction est devenue la clé privilégiée pour lire une contemporanéité narcissique et exhibitionniste, fictive au point de passer pour réelle. Mais dans le but de faire fonctionner cette notion, il serait nécessaire de repartir des romans, de les relire et de ne pas cesser de les interroger. Il y a souvent là-dedans une perturbation profonde des dichotomies traditionnelles de notre pensée : seule l'autofiction mine les associations naturelles de fiction comme mensonge et de réalité comme vérité. La fiction n'étant pas une feinte, elle peut avoir une remarquable portée de vérité.

Bibliographie

- CONTE, Gian Biagio. (1986), « L'amore senza elegia : i *Remedia amoris* e la logica di un genere », dans Ovidio, *Rimedi contro l'amore, a cura di Lazzarini Caterini*, Venezia, Marsilio
- DARRIEUSSECQ, Marie. (1996), « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, p. 369-380
- DE MONTREMY, Jean-Maurice. (2002), « L'aventure de l'autofiction », *Le Magazine Littéraire*, n° 409, p. 62-63
- FOREST, Philippe. (2001), *Le Roman, le je*, Paris, Pleins Feux
- GASPARINI, Philippe. (2004), *Est-il Je? Roman autobiographique e autofiction*, Paris, Seuil
- GENETTE, Gérard. (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil
- GENNA, Giuseppe. (2008), *Italia de profundis*, Roma, minimum fax
- GIGLIOLI, Daniele. (2001), *Senza Trauma*, Macerata, Quodlibet.
- LAGIOIA, Nicola, (2011) *Il libro maledetto*, minima&moralia, 11 gennaio, <<http://www.minimaetmoralia.it/?p=3610>>.
- LAOUYEN, Mounir. (2001), *L'Autofiction : une réception problématique*, *Fabula*, <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>>
- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil

- LUCAMANTE, Stefania. (1998), « Le scelte dell'autofiction : il romanzo della memoria contro il potere della storia », *Studi Novecenteschi*, n° 56, p. 367-381.
- MARTEMUCCI, Valentina. (2008), « L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori », *Contemporanea*, n° 6, p. 159-188.
- MONGELLI, Marco. (2011), « Mentire raccontandosi : l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni », : <http://www.academia.edu/1578017/Mentire_raccontando_si_lautofiction_nel_romanzo_italiano_degli_ultimi_anni>
- REGNIER, Thomas. (2002), « De l'autobiographie à l'autofiction : une généalogie paradoxale », *Le Magazine Littéraire*, n° 409, mai, p. 64-65
- SITI, Walter. (1999), « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », *Italies – Narrativa*, p. 109-115
- . (2006), *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi
- VASTA, Giorgio. (2010), *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza

Résumé

Cet article aborde le sujet de l'autofiction en Italie en essayant, à travers l'analyse des formes littéraires particulières que cette tradition a produites, d'enquêter sur la spécificité qu'elle a acquise au cours des trente dernières années. Il s'agira donc de vérifier les enjeux, les frontières et les limites de cette pratique narrative en tant que forme d'écriture nouvelle par rapport au contexte spécifique italien. Si les écrivains qui se sont risqués dans une forme de narration si hasardeuse sont hétérogènes et

parfois opposés quant à leur âge, leur style, leur ambition, il est possible de vérifier les raisons d'un choix qui, de façon plus ou moins consciente, s'avère obligé. En comparant les textes dans lesquels est mis en place un dispositif autofictionnel, nous dégagerons une intention commune aux auteurs : représenter la société italienne contemporaine et ses mutations anthropologiques. Il semble donc qu'à un certain moment, ce nouveau dispositif importé de France de manière vague et approximative était plus efficace que les formes classiques de narration pour saisir l'Italie d'aujourd'hui. Toutefois, à partir de quand pouvons-nous parler d'autofiction en Italie? Y-a-t-il des précédents significatifs dans la production romanesque du XX^e siècle? De plus, les libertés que les écrivains prennent sont-elles toujours nécessaires? En passant en revue les textes proto-autofictionnels de la tradition romanesque italienne des trente dernières années, nous essayerons de montrer les formes et les thèmes propres au contexte national ainsi que leurs potentialités et leurs limites. L'ambiguïté intrinsèque de la voix qui énonce le récit révèle une potentialité inédite pour l'écriture italienne, mais aussi un risque redoutable. Il faut être conscient que se raconter à travers l'écriture narrative signifie non seulement modifier les faits mais aussi réinventer la perception qu'on a de soi-même et du monde que l'on habite. Ainsi, le mensonge narratif, c'est-à-dire la fiction, peut-il dire la vérité mieux que n'importe quel récit factuel.

Abstract

This article discusses the topic of autofiction in Italy trying, through the analysis of particular literary forms this tradition has produced, to examine the specificity that it has acquired over the past thirty years. The purpose is to verify issues, boundaries and limits of this narrative practice as a new form of

writing in relation to the specific Italian context. The writers who have experimented such a hazardous narrative form are heterogeneous and sometimes opposite in terms of age, style and ambition; it is therefore possible to question the reasons for a choice that, more or less consciously, proves to be compulsory. By comparing texts in which an autofictional device is employed, we will point out an intention shared by the authors: representing contemporary Italian society and its anthropological mutations. It seems that at a certain point this new device, imported from France in a vague and approximate manner, became more effective than conventional narrative forms to understand today's Italy. Nonetheless, since when can we talk of autofiction in Italy? Are there some significant precursory cases in the novelistic production of the twentieth century? Moreover, are the liberties taken by writers always needed? In reviewing the proto-autofictional texts of the Italian novelistic tradition of the past thirty years, we will try to show forms and themes specific to the national context, as well as their potential and their limits. The inherent ambiguity of the voice narrating the story reveals unprecedented potential for Italian writing, but also a dangerous risk. In fact, the author who talks about himself through narrative writing has to be aware that this means not only to change the facts, but also to reinvent the perception of himself and of the world he inhabits. Thus, the narrative lie, that is to say fiction, can tell the truth better than any factual narrative.

L'écriture autofictionnelle entre l'écriture différencielle du spacieux et l'écriture de la déconstruction

Nadia Bouhadid

Université Mentouri, Constantine

L'autofiction, ce néologisme monstrueux, n'a cessé, depuis 1977, d'animer des débats, d'enflammer des polémiques et d'inspirer des travaux universitaires et des productions littéraires et extra-littéraires. Ce phénomène hybride a vu le jour dans la quatrième de couverture de *Fils* (Doubrovsky, 1977). L'objectif de Doubrovsky était alors de remplir une « case aveugle » dans la fameuse classification des œuvres dites de *l'écriture de soi*, proposée par Philippe Lejeune dans son ouvrage *Le Pacte autobiographique* (1975). Lejeune y niait la

possibilité de la coexistence dans une même œuvre du pacte autobiographique et romanesque ; Doubrovsky le défia alors en inscrivant sciemment *Fils* dans cet espace impossible qui exclut « par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom et du pacte autobiographique » (Lejeune, 1975, p.28). Dans une lettre adressée à Lejeune, Doubrovsky avouait justement cette ambition : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire. » (cité dans Lejeune, 1986, p. 63)

L'autofiction propose donc un pacte oxymorique (Jacomard, 1993) réconciliant dans une même œuvre le pacte autobiographique (l'auteur est lui-même le narrateur et le personnage principal de l'œuvre et tout ce qu'il y raconte relève d'une expérience réelle) et le pacte romanesque (l'inscription du terme roman sur la première de couverture d'une œuvre tisse un pacte romanesque avec le lecteur : tout ce qui y est raconté est le produit d'une pure fiction). Doubrovsky baptisa alors l'autofiction en lui donnant cette définition : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. » (1977, quatrième de couverture) Il la distinguait ainsi de l'autobiographie, qu'il considérait comme « un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style » (*ibid.*).

La matière première de la production autofictionnelle chez Doubrovsky est le réel, et la fictionnalisation de soi ne se fait qu'à travers les techniques scripturales et le système

d'énonciation. Il explique ainsi cette réalité littéraire mise en œuvre dans son roman *Fils* :

Dans ce livre, tout est vrai, mais tout est rebrassé par le travail d'écriture. Cette fameuse journée de 24 heures est entièrement fictive, bien sûr, mais les faits qui la nourrissent sont vrais. Prenons le fameux rêve du monstre marin : il est authentique, mais je n'en ai jamais parlé à mon psychanalyste. Les paroles du psychanalyste, elles aussi, sont vraies, mais elles n'ont pas été prononcées pendant la même séance. Les étudiants, eux aussi, ont existé, mais ils n'étaient pas là le jour du cours sur Racine. (cité dans Chemin, 2013)

La fiction tire donc son âme d'un réel investi dans toutes les facettes d'une écriture révolutionnaire. Cette volonté d'exposer sa propre identité dans un espace textuel et de la fictionnaliser par le biais des différentes techniques de la mise en scène littéraire est appelée autofiction ; Doubrovsky explicite davantage : « L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte. » (cité dans Gasparini, 2004, p. 23) Le contenu référentiel est ainsi une vérité qu'assume et réclame l'autofiction : « En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés [...] noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, est-ce la plus intime, tout y (est) mien. ». (Doubrovsky, 1980, p. 89-94)

L'auteur de *Fils* rappelle, cependant, que se fier à la mémoire pour raconter des événements réels est l'acte même qui les noie dans la fiction : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente. » (1989, p. 212) ; la mémoire est ainsi un miroir brisé qui ne reflète que des fragments de réalité. L'autofiction

semble ainsi remettre en question le principe de vérité de l'entreprise autobiographique, car avec le développement des disciplines telles que la psychanalyse, il est reconnu que dire la vérité ne peut être qu'une simple intention et prétendre le contraire relève de l'illusion ; c'est dans ce sens que Doubrovsky étaye sa thèse : « Ma fiction n'est jamais du roman. J'imagine mon existence. » (1985, p. 16) Cette déclaration n'est pas sans rappeler l'expression de Sartre : « c'est ça que j'aurais voulu écrire : une fiction qui n'en soit pas une » (1964, p. 145). Doubrovsky n'avait pas l'intention d'inventer un nouveau genre mais plutôt d'avoir la reconnaissance d'une pratique déjà antérieure. Il réalise d'ailleurs que Céline et Genet, entre autres, ont déjà expérimenté une telle forme narrative.

Toutefois, depuis la définition de Doubrovsky, le champ littéraire se trouve débordé de définitions de l'autofiction, aussi différentes les unes des autres, voire contradictoires. Mais avant de survoler rapidement les différentes acceptions qu'a connues ce « nouveau genre » tout au long de son évolution, nous préférons revenir d'abord sur le cadre dans lequel s'inscrit l'autofiction : l'écriture de soi. On emploie souvent et d'une façon indifférente les expressions « écriture de soi », « écriture du Je », « écriture intime » ou « écriture du moi », mais quelle est l'expression qui correspond le plus au rapport identitaire auteur-narrateur-personnage principal suggéré par *l'écriture de soi* ? Nous pensons qu'« il est difficile d'accepter la désignation "écriture du je" ou encore "écriture à la première personne", formules beaucoup trop vastes parce qu'elles trahissent le sens précis des écritures de soi, qui postule nécessairement l'identité narrateur – auteur – personnage principal. L'usage de la première personne grammaticale dans l'énonciation peut distinguer un narrateur différent de l'auteur. » (Lafitte, 1996,

p. 10) L'expression *écriture du moi* serait peut-être la plus proche d'*écriture de soi*, car en littérature, le moi est très spécifique, comme le note si bien Proust : « Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. ». (1954, p. 158) Donc, *écriture de soi* ou *écriture du moi* sont deux expressions très proches, désignant plusieurs manifestations scripturales telles que les autobiographies, les autofictions, les mémoires, le journal intime, l'autportrait, etc.

Autofiction et autofictions

Comme on l'a dit plus haut, la conception doubrovskienne de l'autofiction a suscité un engouement dans le milieu littéraire : plusieurs théoriciens, critiques littéraires et chercheurs universitaires se sont acharnés à explorer ce nouveau phénomène et à délimiter ses contours ainsi que le champ de sa pratique. Cependant, les interprétations données à l'autofiction sont parties dans des sens différents et parfois opposés. Gérard Genette, en se basant sur le protocole nominal (Colonna, 1989, p. 46), distingue deux genres d'autofictions : d'une part, « les vraies autofictions dont le contenu narratif est, si je puis dire, authentiquement fictionnel » (1991, p. 87) ; d'autre part, il nomme « fausses autofictions » toutes les œuvres qui « ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses » et il qualifie leur logique « d'entreprise boiteuse » (*ibid*). Quant à Colonna, il propose une nouvelle définition, qui s'écarte énormément de celle de Doubrovsky :

La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes. (1989, p. 3)

Donc, selon Colonna, un autofictionniste maintient au sein de son œuvre la présence de la triple identité (auteur = narrateur = personnage) tout en projetant l'histoire dans un univers purement fictif et il se crée ainsi un nouveau destin. Il distingue, par ailleurs, quatre types d'autofictions : l'*autofiction fantastique*, dans laquelle « l'écrivain est au centre du texte comme dans une autobiographie – c'est le héros – mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance » (p. 75), l'*autofiction spéculaire*, « reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre » (p. 119), l'*autofiction intrusive*, où « l'avatar de l'écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur » (p. 135) et l'*autofiction biographique*, dans laquelle l'auteur est le pivot de son livre : il raconte sa vie mais il la fictionnalise en la simplifiant, en la magnifiant ou, s'il est masochiste, en rajoutant dans le sordide et l'autoflagellation. Notons que ce dernier type d'autofiction, proposé par Colonna, l'*autofiction biographique*, est l'acception la plus en vogue de nos jours.

Lejeune ne tarde pas également à donner son opinion au sujet de l'autofiction, une pratique non envisageable quelques années au préalable : « Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une autofiction, il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible ou incompatible avec une information qu'il possède

déjà. » (1986, p. 65) Cette conception de Lejeune rejoint *l'autofiction fantastique* de Colonna ou encore celle de Laurent Jenny, « l'autofiction référentielle » : « L'autofiction serait un récit d'apparence autobiographique mais où le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) est faussé par des inexactitudes référentielles. » (2003). Selon Jenny, la fictionnalisation peut affecter plusieurs composantes de la narration, donnant ainsi naissance à plusieurs formes d'autofictions : la fictionnalisation de l'histoire du personnage narrateur, la fictionnalisation de l'identité du narrateur et la fictionnalisation de l'identité du personnage.

Le côté référentiel de l'autofiction semble avoir pour souci le maintien de la vraisemblance, et c'est dans ce sens que Marie Darrieussecq définit clairement l'autofiction : « Récit à la première personne se donnant pour fictif mais où l'auteur apparaît homodiegétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples "effets de vie". » (1996, p. 369-380), mais elle revient pourtant sur cet aspect indécidable et insaisissable de l'autofiction : « Se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction. » (*ibid.*). Philippe Vilain, constate également cet « entre deux » de l'autofiction et la qualifie de « monstre hybride » (2009, p. 13). Quant à Lecarme (1992), il qualifie plaisamment l'autofiction de « mauvais genre » et pense qu'elle peut être employée dans deux sens : une autofiction purement fictive (les événements racontés sont réels et l'aspect fictionnel se situe sur le plan de la technique narrative) et l'autofiction au

sens général du terme, vue comme la cohabitation d'événements réels et fictifs.

L'autofiction semble représenter ainsi un entre-deux, un espace hybride insaisissable et indécidable. C'est pour cette raison que Mounir Laouyen (2000), dans un article consacré à la réception de l'autofiction, la range dans ce qu'il appelle « la catégorie textuelle » et ne la considère pas comme un genre à part entière ; avis partagé par Arnaud Schmitt, qui conçoit l'autofiction non pas « comme genre à part entière, mais bien comme sous-genre d'une catégorie consacrée et donc comme *mixité* » (2010, p. 69).

Gasparini tente en 2008, dans son ouvrage *Autofiction, une aventure de langage*, de synthétiser les différentes définitions de l'autofiction. Il emploie alors le terme d'« autonarration », qu'il emprunte à Schmitt (2007, p. 15-29) pour ainsi désigner non « pas un genre mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique » (2008, p. 312). Il ne s'agit pas d'un nouveau terme qui supplantera celui de l'autofiction mais plutôt « une cohérence sémantique [...] le composant *fiction* indiquant clairement qu'un certain nombre d'éléments de l'auto-récit ont été imaginés ou remaniés par l'auteur » (p. 313).

La dernière conception de l'autofiction est celle avancée par Arnaud Schmitt dans un esprit postmoderniste et partant de deux réalités : la première est la « remise en cause du concept même de réel » (2010, p. 49) ; la deuxième est la suivante : « la possibilité que deux genres soient difficiles à différencier dans le même espace textuel n'enlève rien au fait que nous avons toujours affaire à deux genres bien distincts » (p. 53). Schmitt propose donc de remplacer le terme

d'autofiction par celui d'*autonarration*, qu'il juge plus approprié pour cerner une telle réalité, car selon lui, une autonarration désignera « une autobiographie présentée sous forme littéraire » (p. 78). Pour étayer sa thèse, Schmitt confronte les deux concepts autofiction et autonarration, cette dernière offrant au lecteur un « contrat de lecture clair qui force l'auteur à assumer pleinement sa narration du réel » (p. 78), une responsabilité éthique que l'autofiction a tendance de fuir sous le fard de fiction (Genon, 2010). Schmitt propose, toutefois, deux variantes d'autonarration : d'une part une autonarration à « dominante référentielle » (p. 90) renvoyant ainsi aux textes autobiographiques et, d'autre part, une « fiction du réel » qualifiant les textes « dont l'identité oscille entre roman et autobiographie » (p. 90).

Cependant, comme le soutient Arnaud Genon (2010), « le pouvoir évocateur du mot "autofiction" est tel que l'on envisage mal, dans l'immédiat, le voir remplacer par celui d'"autonarration", quelle que soit la force des arguments ici avancés... L'aventure théorique continue. »

Roman autobiographique et autofiction

Le vacillement entre réel et fiction au sein de l'autofiction la rapproche de la logique du roman autobiographique. Quelles sont alors les limites entre ces deux genres ? Gasparini, dans *Est-il je ?*, montre que la différence n'est que nuance. Dans le roman autobiographique, l'auteur, dont le nom est différent de celui du personnage narrateur, fait appel aux événements réels (vécus) pour construire sa fiction, tandis que dans l'autofiction, l'auteur se met explicitement en scène et se crée un nouveau

destin qui dévie d'un moment à un autre sur son vécu, et parfois les limites entre réel et fiction se retrouvent embrouillées. Christine Angot, figure emblématique de l'écriture autofictionnelle, s'arrête sur ce sujet important et tente de distinguer les deux genres :

Alors que ces auteurs de romans autobiographiques écrivent "je" comme s'ils le disaient, sans en travailler l'objectivité, sans l'isoler comme on isole une matière chimique, le roman en "je", pour eux, est un jeu qui les fait exister et dans lequel leur "histoire" prétend acquérir le statut d'intrigue, c'est l'objectif opposé. L'objectif n'est pas d'exister ou de faire exister une histoire mais de la casser au contraire en tant que scénario pour faire exister le réel qui se trouve dévitalisé. (Angot, citée dans Kapriélian, 2012)

Selon Angot, donc, à la différence du roman autobiographique qui vise la mise en scène de la réalité vraisemblable d'un *je* clairement identifié, l'autofiction a d'abord une ambition de fragmentation / reconstruction de la réalité pour pouvoir ainsi faire face à une vérité dénuée de tout ornement fictif. Arnaud Schmitt pense que cette distinction est plutôt relative, car elle relève d'une subjectivation propre à chaque lecteur : « ma conception du discours fictionnel et référentiel n'est pas forcément identique à celle d'un autre lecteur » (2010, p. 69). Le lecteur doit donc comprendre, s'identifier et signer le pacte oxymorique d'une « absolution » (Dobrovsky, 2013, paragraphe 3). Cependant, l'identification du moi ne se fait qu'à travers une reconnaissance, en la présence et l'attestation de l'Autre, des réalités vécues et senties et même rêvées d'un inconscient consciemment averti ; cette identification passe également par une remise en questions de tous les attraits d'une personnalité développée dans une atmosphère de fragmentation.

Espace autofictionnel ou spacieux ?

Nous proposons dans le présent article d'effectuer une lecture de deux textes autofictionnels sous l'angle de la conception de Jacques Derrida en explorant trois concepts : le spacieux, la différance et la déconstruction. Il s'agit de *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume (2009) et d'*Autoportrait avec Grenade* de Salim Bachi (2005). Nous ferons également appel, à titre illustratif, à *Sujet Angot* de Christine Angot (1998) et à *Folle* de Nelly Arcan (2004). À noter que ces œuvres sont autofictionnelles (le pacte autofictionnel y est très clair et patent), car il ne s'agit pas dans la présente étude de discuter de l'appartenance générique de ces œuvres mais plutôt de leur particularité vue sous la logique des travaux de Derrida.

Derrida voit le concept de l'espace supplanté par celui du spacieux. Selon lui, le *spacieux* est un espace qui nie toute relation au référent, une pure création se situant au-delà de l'esprit régénérant un processus de déclenchement de crises :

Le spacieux déclenche une chaîne qui disloque les oppositions et propage la lettre, la déplie comme un hymen. Il forme un espace dépourvu de référent, toujours supplémentaire. La scène, quoique mentale, se joue dehors, hors de l'esprit, dans une marche qui ouvre une crise. (1972a, p. 288)

Le spacieux est un espace de tolérance, car il réunit des oxymores et les réconcilie. Il est également le lieu de distorsions mentales qui s'opèrent au niveau de l'écrit. Toutefois, pour pouvoir atteindre un lieu utopique tel que le spacieux, la violence s'installe pour faire régner l'ordre et harmoniser le lien entre mémoire, oubli, histoire et écriture, car tout lieu de paix (fictif ou réel) est le fruit de déconstruction et construction renouvelables.

Nous nous intéresserons à la manière dont une autofiction s'investit dans le spacieux, verrons en quoi le concept de Derrida peut rendre compte de la complexité de l'entreprise autofictionnelle. Selon Derrida, le spacieux est un enchaînement d'oppositions qui révèle une crise. Nous nous demanderons de quel genre de crises notre corpus relèvera. Ce lieu de débats et de négociations n'est-il pas un lieu de reniement du moi ?

Le spacieux représente pour l'espace sa force de reproduction du réel ainsi que son mouvement d'orientation des représentations. Il est un lieu qui met en scène une chaîne d'oppositions, les maniant, les dénuant afin de mieux les disloquer pour ensuite les agencer avec la présence d'une conscience raisonnablement perturbée.

Le spacieux chez Salim Bachi

Salim Bachi est l'exemple des écrivains qui ont vécu un enchaînement de contradictions et de conflits sur tous les plans, à savoir vie privée, professionnelle et sociale. Dans *Autoportrait avec Grenade*, Bachi varie les oppositions et les interpelle sans cesse avec une parole chaleureuse et tourmentée. Dans cette œuvre, il s'agit essentiellement de la chaîne d'oppositions tournant autour de la combinaison vouloir et ne pas pouvoir ou, comme le remarque Lévi-Strauss, du continu et du discontinu (1958, p. 169). En effet, l'auteur narrateur est tiraillé entre deux projets d'écriture différents : le premier est celui d'écrire un nouveau roman de voyage dont l'arrière-plan est celui de la ville espagnole Grenade, tandis que le deuxième est d'écrire une fiction mêlant événements réels (maladie, souvenirs d'enfance, etc.) et fictifs. Salim Bachi prend conscience que seule la spécificité de l'écriture

autofictionnelle lui permettra de réaliser un tel projet impossible. *Autoportrait avec Grenade* est donc une autofiction semée d'oppositions très révélatrices.

Passion d'écriture et manque d'inspiration

Une première opposition que livre Bachi à travers son récit se traduit par le fait de vouloir écrire et ne plus pouvoir trouver de l'inspiration : « Aujourd'hui, je peine à écrire. Voilà des mois que je n'écris plus rien. Les mots ne viennent pas. » (p. 15), ou encore : « Je n'en peux plus. Il faut que je parte. Je ne sais plus écrire. Je ne veux plus écrire. » (p. 28)

Bachi a pratiqué l'écriture à un âge très jeune et dans un contexte socioculturel très particulier, celui d'une Algérie sanglante pendant la décennie noire. Son premier roman, *Le Chien d'Ulysse* (2001), a connu un succès international grâce à une écriture sulfureuse qui porte les empreintes des œuvres qui l'ont marqué, notamment celles de Kateb Yacine et de James Joyce. La réussite de ses romans précédents est peut être à l'origine de son angoisse, car donner au public une nouvelle œuvre qui ne doit pas trahir la performance des œuvres antérieures n'est pas une chose évidente pour un écrivain. Être à la hauteur de l'attente de son public est une pensée qui hante l'esprit de l'écrivain au quotidien et peut parfois freiner son talent. C'est exactement ce vécu anxieux que nous livre Bachi dans son récit.

Créateur et créatures

Une autre opposition se perçoit également entre son pouvoir d'écrivain créateur et manipulateur et son impuissance à contrôler ses personnages fictifs, êtres en papier, qui le harcèlent dans ses rêves et ses hallucinations. Deux

personnages de ses romans antérieurs font apparition dans *Autoportrait avec Grenade* : Hocine, protagoniste du *Chien d'Ulysse*, et Hamid Kaim, personnage principal de *La Kahina* (2003). Hamid Kaim donne l'impression de ressusciter dans un récit où il ne devrait pas apparaître, une présence qui perturbe Bachi : « Hamid Kaim me regarde sans comprendre. [...] Comment le définir en peu de mots ? Il existe. Il loge dans ma tête depuis des années. Il me poursuit jusque dans mes songes. » (2005, p. 12-13) Ce personnage fictif s'adresse à son créateur, qui reste perplexe face à ses réflexions :

Il se met à rire.
Écoute-moi, Salim Bachi, nous sommes déjà des morts.
Je ne comprends pas.
C'est juste une affaire de temps, mon ami.
Pourtant, tu es bien vivant, toi.
Le paradoxe du personnage de roman. Je ne vais pas te
l'apprendre, cher créateur.
Il se moque de moi. (p. 13)

Hocine, le personnage principal du *Chien d'Ulysse*, rend également visite à Bachi, mais tout comme Hamid Kaim, Hocine n'est pas venu pour réconforter Bachi mais plutôt pour le bousculer :

— Tu te rends compte, me dit Hocine, nous sommes assis tranquillement siroter (sic) un café pendant que des paysans se font égorger.
Je m'en rends compte.
— Nous pourrions être à leur place. Que ferais tu, toi, si des terroristes débarquaient et se mettaient à assassiner ta famille devant toi ? (p. 21)

Hocine, à l'image du personnage militant qu'il est, ne tarde pas à rappeler à son créateur l'importance de l'engagement et secoue sa conscience : il ne faut pas oublier ce qui se passe dans son pays natal ; la violence et la souffrance y est toujours.

Les personnages fictifs de Bachi font ainsi face à leur créateur et arrivent même à le déstabiliser et, parfois, à se moquer de lui. Cette opposition créateur / créatures dérange le narrateur autodidégétique, car le sort d'une créature ne doit pas échapper au génie de son créateur. C'est ainsi que les personnages des romans antérieurs de Bachi débarquent dans son récit et deviennent plus réels que le protagoniste narrateur, quoique portant la même identité que l'écrivain, Salim Bachi.

Amour et séparation

Dans ce cas de figure, l'opposition est d'ordre affectif et psychologique. En effet, Bachi exprime son tiraillement entre le fait de vouloir continuer à vivre avec sa femme alors même qu'il ne ressent plus d'amour pour elle. Il se confie à son éditeur au sujet de sa séparation :

Je n'aime plus ma femme. Je ne m'aime plus. J'ai envie de crever [...] Je ne lui fais plus confiance. J'ai raté quelque chose avec elle. Je l'ai ratée. Nos vies divergent à présent. (p. 28)

Plus loin, transporté à l'hôpital, croyant agoniser, Salim revoit Hocine et lui avoue :

Je l'aimais, comprends-tu ?
Tu l'aimes toujours.
J'aimais sa peau. Sa peau d'ambre. Le sang de sa voix. Sa démarche chaloupée, cheveux cascade. (p. 54)

L'amour est un sentiment très réconfortant, donnant de l'inspiration aux écrivains et aux poètes, mais le chagrin d'amour est encore un sentiment plus intense ; c'est un vécu insupportable dont on ne peut nier l'impact sur l'inspiration de l'écrivain et sur ses performances scripturales. Bachi connaît une rupture sentimentale très douloureuse qui perturbe ses

idées et ses projets d'écrivain. C'est son récit autofictionnel *Autoportrait avec Grenade* qui extériorise avec transparence ses émois et ses peines.

L'écriture d'un récit de voyage et les dérives

Bachi rend visite à la ville espagnole Grenade dans le seul but d'écrire un récit de voyage, sous les conseils de son éditeur, mais le jeune écrivain se retrouve en train d'écrire une autofiction où se mêlent vie sentimentale, chronique familiale, réflexions sur sa propre écriture et réflexion sur sa maladie. L'éditeur, contrarié, ne tarde pas à lui faire des remarques :

— Tu me fais peur. Tu me fais vraiment peur. Je te demande un livre de voyage. Pas une chronique familiale. Ni tes vues sur la littérature, ou sur tes contemporains. Encore moins sur tes œuvres. (p. 41)

— Des pensées simples, tranchantes. Je sais pas, moi. T'es arabe, voilà le malheur ! tu ne peux pas donner dans le racial. Ça vend bien pourtant. Ça les émoustille. Ça les démange tous, la haine à l'égard des... euh, des tiens. (p. 43)

L'éditeur tente de convaincre Salim de choisir la voie rapide de la production commercialisée et d'abandonner pour une fois son goût pour l'esthétique :

Tu vois ton problème, Salim, c'est que tu as le style mais pas les couilles. (p. 43)

Si tu veux t'en sortir, suis mes conseils. (p. 44)

La pression exercée par l'éditeur sur Salim accentue son anxiété et freine sa créativité, et la peur de connaître l'échec après un succès sans précédent hante de plus en plus la pensée du narrateur personnage.

Nous remarquons que Bachi enchaîne et combine *vouloir* et *ne pas pouvoir*, ce qui crée chez lui un sentiment de malaise

accru, le torturant à l'extrême. C'est un combat qu'il se livre : vivre avec sa conscience et son écriture. Nous pouvons constater que les crises de Bachi sont d'ordre professionnel, affectif, identitaire et sanitaire ; sa réflexion sur son statut d'écrivain et ses rapports avec sa propre entreprise d'écriture a été étalée à maintes reprises dans son récit, un rapport qu'il décrit à la fois comme passionnant et épuisant.

Le spacieux est dans ce sens un lieu qui fait triompher la lettre, le verbe, et la chaîne d'oppositions se montre plus accentuée au niveau scriptural. En effet, Bachi sème dans son texte des éléments de nature très contradictoire : registres de langue, emprunts à la langue espagnole, insertion de chansons, de poèmes, présence de blancs, etc. Avec ce genre de procédés, il refuse l'écriture linéaire et situe plutôt *Autoportrait avec Grenade* dans l'écriture labyrinthique :

Autoportrait avec Grenade est typique de l'homme dans son labyrinthe. Submergé par la vie, par mon œuvre, je me débats au risque de l'impuissance. Le voyage, réel et imaginaire, est une solution de sortie de crise. Une position de repli. Il me fallait en quelque sorte faire le point. Je dirais que mon double fictionnel est venu me tendre la main pour me conduire à travers la *selva oscura*. (Bachi, cité dans Vitali, 2009)

Le spacieux, chez Bachi, est avant tout un labyrinthe qui représente non pas un lieu de perdition mais plutôt une échappatoire de crise, un lieu de rêve, de délire, d'hallucinations et, surtout, de réalité humaine complexe.

Les oppositions et les contraintes vécues par le protagoniste d'*Autoportrait avec Grenade* se dissipent vers la fin du roman, car un soulagement mystérieux et peut-être même provisoire envahit Salim. Le spacieux autofictionnel a donc tenu ses promesses dans l'œuvre de Bachi, une chaîne d'opposition

qui est disloquée en fin de compte pour faire perdurer et triompher la lettre, le verbe.

***Le spacieux chez Delaume :
lieu de négociations et d'accusations***

Chloé Delaume installe dans son autofiction *Dans ma maison sous terre* un spacieux sous-tendu par une chaîne d'oppositions caractérisée par une violence très patente, et sur le plan thématique et sur le plan de l'écriture. Nous suivrons la logique de cette chaîne de contradictions pour réaliser à la fin que le spacieux est le moyen idéal pour arriver à créer un vrai procès post-mortem.

Donner la vie et anéantir avec les mots

L'écriture est souvent considérée comme un moyen curatif, alors que, chez Delaume, le mot devient une arme qui agresse, noircit l'existence et ôte la vie. La personne qui a suscité tant de haine chez Delaume est sa grand-mère, car elle lui a révélé un secret dévastateur (son père n'est pas son vrai père) :

Je tombe très lentement, Théophile me rattrape, pourtant ça ne change rien. J'ai toujours le vertige et au-dedans ça tourne *Ton père n'est pas ton père mais ton père ne l'sait pas.* (p. 68)

Vous ne pouvez ignorer que la révélation de ma soudaine bâtardise a eu pour conséquence un éboulement du Moi, et que ça doit se payer. (p. 204)

Avec cette révélation, la grand-mère de Delaume a détruit la représentation identitaire de la protagoniste ; un mal très profond la rongea et le sentiment impérieux de vengeance émergea avec insistance :

J'écris pour que tu meures. Puisque tu es vivante, encore tellement vivante que c'en est indécent. Ce qu'il faut à présent c'est que tu lises ces lignes et qu'enfin tu en crèves, que ton cœur se fissure, que le granit implose ; tes artères un brasier, le sang bout le sais-tu à quels degrés, tes valves ravagées incendie poitrinaire. C'est à ça que j'aspire. (p. 9)

J'ordonne un livre de vengeance. Mes doigts tremblent, le papier transpercé de secousse Némésis sécrètera bientôt une encre de cécité. Un roman Nocronomicon, une malédiction adressée à toi seule qui te fera souffrir au-delà du déjà dit. (p. 10)

Chloé, la narratrice autodiégétique du roman, aspire à éveiller la conscience d'une grand-mère morte. C'est dans ce sens que l'écriture devient un châtiment : « [...] tu ne seras plus qu'osselets rognés par les remords, ta conscience ne pourras plus s'endormir. Au cristallin douze araignées. J'implore un châtiment qui soit à la mesure de ce que fut commis. » (p. 11) Les mots acquièrent ainsi une force magique pour réaliser ce qu'il y a de pire et de tragique : tuer et anéantir. Seule l'écriture peut rendre justice à Chloé ; les mots s'agencent pour créer une arme fatale, un fouet de bourreau qui exécutera les coupables et les poursuivra même dans leur tombe.

Vérité ou mensonge

La narratrice autodiégétique parle aux morts et les affronte afin de trouver des réponses, mais une question hante ses pensées : son père était-il au courant qu'elle n'est pas sa vraie fille ? Cela était-il le motif qui l'a poussé à tuer son épouse (la mère de la narratrice) ?

Après trente ans d'existence, la narratrice découvre que son identité n'était qu'un leurre ; elle dénonce alors tout au long

de la trame narrative le mensonge et réclame la révélation de la vérité.

Les souvenirs de Chloé sont scrutés avec une âme poignardée mais qui recherche la vérité à travers des détails autrefois considérés futiles :

Peut-être le savait-il, me susurre Théophile, même avant le mariage, ou alors peu après. Peut-être l'acceptait-il, l'avait-il accepté, bien avant le mariage ou au pire peu après. Des histoires comme la vôtre, on en croise tous les jours. Il n'y a pas de quoi vous mettre dans cet état, me rassure Théophile pendant que je vomis. (p. 68)

Cette souffrance d'apprendre que son identité n'était qu'un mensonge réveille en elle une vengeance folle qui ne peut s'assouvir qu'avec une tuerie scripturale, un déterrement collectif des membres de la famille (des comploteurs) et un affrontement avec la Vérité :

Je suis née d'une fiction qui s'est très mal finie. Je suis née d'un brouillon qui m'entrave et me nuit. Je conspire à écrire ma propre narration. Mais les syllabes éraflent, l'italique creuse en moi *Ton père n'est pas ton père et ton père ne l'sait pas*. (p. 69)

Un mal qui semble ne pas pouvoir s'apaiser :

Sur la paroi de mon cerveau, la sueur glisse, une honte au rabais. Plus je réfléchis au-dedans plus je me sens graine de fatum, pourriture au creux du ventre, le témoin licencieux d'une ironie tragique qui ferait de moi l'innocent coupable. Fruit de la guigne et du travail d'un homme. Je suis la plaie de ma famille. Je refuse de cicatriser. (p. 87)

L'écriture ou la vie

Une étrange opposition est livrée par Delaume, celle de choisir entre l'écriture et la vie :

C'est mon premier dilemme, l'écriture ou la vie, elles se retrouvent distinctes jusqu'à confrontation. Pour suivre ma démarche, conserver ses principes, quitte à mettre en péril ma propre santé mentale. Voilà ce que je devrais faire. Parce que j'affirme m'écrire, mais je me vis aussi. Je ne raconte pas d'histoires, je les expérimente toujours de l'intérieur. L'écriture ou la vie, ça me semble impossible, impossible de trancher, c'est annuler le pacte. Vécu mis en fiction, mais jamais inventé. Pas par souci de précision, pas par manque d'imagination. Pour que la langue soit celle des vrais battements de cœur. (2009, p. 186)

L'écriture autofictionnelle, avec toute sa spécificité d'hybridité labyrinthique, dérange l'auteure-narratrice-personnage et envisage un déroulement du récit hors mental tel que le suggère le spacieux derridien. Le spacieux autofictionnel semble rendre justice à une Chloé trahie et blessée : c'est le lieu idéal pour un procès post-mortem, une confrontation avec le moi tourmenté et les voix des morts.

***Le discours autofictionnel :
discours déconstructeur et différenciel***

Par ailleurs, le discours autofictionnel s'alimente parfaitement de la signifiante que dégagent les deux concepts derridiens : différence et déconstruction.

Différence et différence

Le terme différence, écrit avec un « a » et non pas avec un « e », est un néologisme inventé par Derrida en 1963. Il est considéré ni comme un concept ni comme une théorie mais plutôt comme la possibilité même du concept. À l'opposé du lexème *différence*, qui génère les divergences, *différance* s'impose plutôt comme élément d'union qui rassemble les antagonistes. La différence

de l'Autre ne doit pas susciter le refus mais plutôt la tolérance et l'acceptation.

« La différance » est également le titre d'une conférence tenue par Derrida le 27 janvier 1968, publiée ensuite dans le *Bulletin de la Société française de philosophie* (juillet-septembre 1968) et dans *Théorie d'ensemble* (Barthes et al., 1968), puis republiée dans *Marges – de la philosophie* (Derrida, 1972 b, p. 1-29).

Dès l'introduction, Derrida rappelle que le changement graphique qu'il a opéré « a été calculé dans le procès écrit d'une question sur l'écriture » (1972 b, p. 4) ; cette intervention crée une différence qui « s'écrit ou se lit, mais [...] ne s'entend pas » (p. 4). Il fait remarquer également que le verbe *différer* renvoie à la fois à *ne pas être identique* et à *remettre à plus tard*. Tandis que différence ne fait pas référence au signifié *remettre à plus tard*, c'est justement dans ce sens que *différance* « devrait compenser cette déperdition de sens » (p. 8), le *a* « provenant immédiatement du participe présent (différant) et nous rapprochant de l'action en cours du différer, avant même qu'elle ait produit un effet constitué en différent ou en différence » (p. 8-9). Derrida précise qu'en français, la terminaison en *-ance* « reste indécise *entre* l'actif et le passif » (p. 9) et que tout ce qui peut être désigné par « "différance" n'est ni simplement actif ni simplement passif » (p. 9)

Utiliser le concept de différance pour approcher un texte autofictionnel est intéressant, car

la différance maintient les distances. En ce lieu vide, l'accès à soi est toujours différé [...]. Elle fracture, suspend la présence, fissure l'identité à soi. L'imagination, faculté virtuelle la plus active, est déterminée comme différance. [...] Comme la voix, la

différance est prise dans un mouvement d'auto-affection. (Delain, 2005, paragraphe 5)

Notre corpus est justement une illustration de ce genre de discours différé. Dans *Dans ma maison sous terre*, la distance à soi est maintenue par la création d'un double appelé Théophile : « Théophile n'a pas d'âge. Je l'ai croisé à l'angle sud, près du point d'eau [...]. Théophile a compris et il comprend encore, et il comprendra toujours. » (Delaume, 2009, p. 19-20) Ce personnage accompagne la narratrice dans sa visite au cimetière, la conseille et la soutient. Le lieu vide qu'évoque Derrida est selon Delaume le lieu immense de son intériorisation : « À l'intérieur de moi, ce n'est que du silence, un silence qui s'impose et qui règne, souverain. » (ibid., p. 131) Quand un écrivain parle de sa propre pratique d'écriture dans un roman, la commente et la remet en question, c'est également une forme de distanciation par rapport à son moi créateur et au produit final de sa création. Delaume le fait justement dans son œuvre : « Je dis autofiction. Mais expérimentale. Que l'écriture provoque des faits, des événements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre. » (ibid., p. 186) Chloé étaye ainsi la logique de Doubrovsky, qui s'appuie sur l'écriture « d'événements strictement réels » (1977, 4e de couverture), vécus ou ressentis.

Chez Bachi, dans *Autoportrait avec Grenade*, ce sont les personnages de ses œuvres antérieures, qui ne sont que le moi fragmenté de l'auteur, qui viennent le bousculer, le questionner et le reconforter : « Je suis attablé avec Hocine sur le cours de la Révolution. Oui, Hocine, le personnage principal de mon premier roman, *Le Chien d'Ulysse*. En chair et en os. Il respire et boit un café, à l'ombre d'un platane. » (2005, p. 21) Bachi

délivre dans son roman un discours métatextuel où il revient sur la spécificité de son entreprise d'écriture, sa propre théorisation de l'acte d'écriture et sa conception d'écrivain :

J'ai une saloperie qui court dans mes veines depuis ma naissance. Une malformation du globule rouge. À l'ancienne, mes amis, mes lecteurs par défaut. Il faut tout vous dire, n'est-ce pas ? L'exercice le demande. Le genre autobiographique pourri. L'autofiction. Toute cette connerie à la Dickens comme le dit malicieusement Holden Caulfield, le héros de *L'Attrape-cœur*. Je rejoins la cohorte des grands malades graphomanes : Proust, Camus, Baudelaire, Gide. Le talent en moins. (p. 29)

L'auteur de *La Kahéna* (Bachi, 2003) parle donc ouvertement du pacte qu'il tisse avec ses lecteurs : un pacte autobiographique, ou plutôt autofictionnel, qui l'oblige à dire la vérité et à s'expliquer au sujet de sa maladie. Il explicite même sa vision théorique concernant le genre romanesque : « [...] le parfait objet romanesque doit tenir seul, fonctionner seul, comme une orange mécanique. Tic-tac, tic-tac...Nul besoin de savoir ce qui se trame dans les soubassements intercrâniens du scribe. » (2009, p. 30)

Nelly Arcan, elle, écrit son roman sous forme de lettre. La distanciation est alors assurée par ce mode d'énonciation. C'est ainsi que la plume et le papier s'incrustent entre l'auteur et son moi. Arcan nous livre ses propres réflexions sur la pratique de l'écriture :

Chez moi écrire voulait dire ouvrir la faille, écrire était trahir, c'était écrire ce qui rate, l'histoire des cicatrices, le sort du monde quand le monde est détruit. Écrire était montrer l'envers de la face des gens et ça demandait d'être sadique, il fallait pour y parvenir choisir ses proches et surtout il fallait les avoir follement aimés, il fallait les pousser au pire d'eux-mêmes et vouloir leur rappeler qui ils sont. (2004, p. 168)

Cette lettre est mon cadavre, déjà, elle pourrait, elle exhale ses gaz. J'ai commencé à l'écrire au lendemain de mon avortement, il y a un mois. (p. 205)

Écrire, chez Arcan, est donc un acte douloureux ; c'est écrire pour mieux démasquer la monstruosité du monde ; c'est écrire pour mieux mourir et non pas, comme le dit Doubrovsky, « pour moins mourir » (2013, paragraphe 3). L'écriture de *Folle* est une écriture qui surprend et fouille dans les profondeurs des douleurs et des peurs, un talent singulier. *Folle* est un roman attachant, émouvant et bouleversant qui exprime le malaise dont souffre l'individu dans une société dépourvue de spiritualité.

Christine Angot adopte également le même mode d'énonciation dans *Sujet Angot* (1989), en optant pour deux procédés : le texte du roman est écrit sous la forme d'une lettre qu'adresse un personnage double, son mari Claude, à sa femme, Christine Angot. Claude donne ainsi ses impressions sur l'écriture d'Angot :

Tu n'y es pas. Tu n'y es pas assez [...] il faut que tu y sois. Toi. Toi, Christine. Toi Christine Angot, toi. Il faut que tu y sois, toi. Pas seulement un ramassis de ce que les autres peuvent penser de toi. (p. 11)

Ce n'est pas ton style. On ne peut pas te réduire à ça. Je n'y crois pas. Ou alors je ne suis plus ton lecteur. (p. 14)

Sujet Angot montre le pouvoir d'incarnation de Christine qui ne cesse de s'interpeller, d'harcéler son moi intérieur pour une révélation profonde de soi et un renouvellement du regard vers l'image de soi-même. Angot propose donc une écriture qui vise l'exploration du moi et de l'intime : « Je voudrais me faire connaître à tous intimement. J'ai toujours été incapable d'inventer. » (1999, p. 18)

La relation à soi, comme le dit Derrida, est différée, car c'est d'abord une confrontation du moi et de l'Autre, de la vérité et des mensonges, de l'intime et de l'extérieur. On est toujours dans cette chaîne d'oppositions qui aspire à converger dans un spacieux de la différence et qui permet en fin de compte un rapprochement plus transparent de soi.

Le discours autofictionnel déconstructeur

Le concept de déconstruction, comme celui de différence, est proposé par Derrida : il désigne « l'ensemble des techniques et stratégies utilisées [...] pour déstabiliser, fissurer, déplacer les textes explicitement ou invisiblement idéalistes » (Hottois, 1997, p. 399-400). Derrida s'est intéressé à une opposition longtemps considérée comme distinction claire, celle de l'écriture et de la voix. Il préfère parler de hiérarchisation, qui privilégie un aspect par rapport à une autre. C'est ainsi qu'on voit que *présence* est privilégié par rapport à *absence* (autres exemples : vérité / mensonge, homme / femme, etc.). Cependant, déconstruction ne désigne pas destruction, mais plutôt renversement de pôle de force et déstabilisation de hiérarchie et de valorisation, et cela s'effectue suivant deux phases : la première phase est celle du renversement reposant sur la destruction du rapport de force au sein d'un couple a priori hiérarchisé. Dans ce premier temps, l'écriture doit donc primer sur la voix, l'autre sur le même, l'absence sur la présence, le sensible sur l'intelligible, etc. La deuxième phase est celle de la neutralisation : on arrache le terme valorisé lors de la première phase à la logique binaire. Ainsi, on abandonne les significations antérieures, ancrées dans cette pensée duelle. Cette phase donne naissance à l'androgynie, à la super-voix, à

l'archi-écriture. Le terme déconstruit devient donc indécidable (Hottois, 1998, p. 306). Or, saisir l'indécidable au sein d'un texte littéraire doit se faire suivant une série d'« opérations » textuelles tout en maintenant l'inséparation des cinq niveaux : lexicographique, grammatical, logique, hypertextuel, anagrammatique (Artous-Bouvet, 2006, paragraphe 12).

Le renversement dont parle Derrida est présent chez Delaume, car celle-ci privilégie la parole des morts sur celle des vivants, la force de l'écriture sur celle de l'arme, la force de la douleur sur celle du bonheur. Chloé explique les raisons qui font que la voix des morts triomphe sur celle des vivants : « Les morts, ils nous échappent, même quand on vit avec. Même quand on les comprend, surtout quand on est seul à entendre leur chant. Nous serons toujours victimes de leurs premiers secrets. » (2009, p. 128) Arcan suit également la même logique et considère que c'est la voix des morts suicidaires qui l'emporte sur celle des vivants : « [...] si on en veut aux gens qui se suicident, c'est parce qu'ils ont le dernier mot. » (2004, p. 14) Nelly Arcan adhère aussi au principe de l'écriture de la déconstruction / reconstruction : « l'écriture permet une vraie reconstruction : elle redonne un sens à ce qui s'est effondré » (Arcan, citée par Navarro, 2001, paragraphe 7). Delaume rejoint le même avis en déclarant : « Je me suis faite de mots, personnage de fiction, pour pouvoir échapper à votre réalité. » (2009, p. 204). Chez Bachi, comme on l'a vu plus haut, le monde fictif est en force face au monde réel ; ses personnages fictifs deviennent plus réels que lui-même. Dans *Autoportrait avec Grenade*, la solitude l'emporte sur l'amour, la maladie est aussi au cœur du récit et la douleur accompagne le narrateur tout au long du texte, une sensation de malaise qui noircit tous les moments de bonheur.

Dans la phase de neutralisation, Delaume revient sur certaines vérités qu'elle n'a pas pu assumer au début de son récit : « la vie ou l'écriture, j'ai trop choisi la vie. Il me manquera toujours la force, les gens comme vous disent le talent » (2009, p.204). Delaume affirme que cette âme tourmentée au début de son récit n'existe plus : « L'esprit de Nathalie ne trouvait pas le repos, il a hanté mon corps jusqu'à la bonne nouvelle qui va te faire plaisir. À partir de ce moment débutera l'agonie. Elle fut lente, douloureuse, une sorte de seconde mort pour cette âme abimée. Je me dois de vous prévenir, je viens de l'enterrer. » (p. 205) *Dans ma maison sous terre* était alors pour l'auteur le temps d'une agonie pour qu'une nouvelle âme naisse : « Vous ne connaissez pas celle qui depuis neuf ans m'habite et me console [...]. Elle est moi, désormais, et elle s'appelle Chloé. Ou ce qui la précède doit être de mon crane évidé. » (p.205). Le récit de Bachi, semé de douleur, de souci et d'anxiété se clôt sur une sensation de bien-être, temporaire peut-être, mais plutôt agréable : « Vous vous sentez bien me demanda un vieil homme ? [...] plus bas, un légère brise troublait le miroir. Oui répondis-je, je vais bien. » (2005, p. 189) Toutefois, l'indécidable du déconstruit est noté dans les deux romans. Chez Bachi, on ne sait pas si la réponse « je vais bien » est une simple réponse de complaisance ou plutôt un état d'âme bien réel, et encore plus chez Delaume, quand la narratrice prétend connaître une nouvelle naissance mais ne pardonne pas, car elle conclut son récit ainsi : « Je ne vous souhaite rien et vous dis à jamais. » (2009, p. 205) Les opérations de renversement et de neutralisation ont également leur répercussions sur le textuel.

Les deux textes autofictionnels s'inscrivent ainsi parfaitement dans le spacieux de l'écriture différencielle et

déconstructive. Les concepts de Derrida semblent donc représenter des outils très appropriés à l'analyse des textes autofictionnels.

En définitive, l'autofiction se présente comme une manifestation et une surexposition d'un moi en émoi et en désarroi dans son universalité, en dépit des différences ethniques, socioculturelles et politiques, ou même du support (écriture, peinture, cinéma, photographie, sculpture, etc.). Elle est, comme le confirme son inventeur, une écriture existentielle : « Pour moi, la littérature est fondamentalement existentielle » (Dobrovsky, cité par Mahler, 2011) ; c'est une forme d'écriture de réconciliation avec soi-même et avec le monde. L'écriture autofictionnelle, dans ce sens, « n'est pas uniquement descriptive, elle est essentiellement constructive ; mais pas seulement constructive de l'identité personnelle, elle est prescriptive de ce que doit être la réalisation à soi-même. » (Lafitte, 1996, p. 10)

L'écriture autofictionnelle permet d'abord une déconstruction des différentes facettes du moi pour pouvoir par la suite mieux les reconstruire. Elle est un travail d'exploration des profondeurs de l'immensité intime, un affrontement avec la douleur, l'image de soi et celle reflétée dans les yeux de l'Autre. Dobrovsky voulait qu'elle soit « une forme de partage » et il explique ainsi son objectif : « je veux que le lecteur, si j'ai réussi mon livre, puisse partager avec moi ce que j'ai pu vivre. J'ai dit quelque part, je ne sais plus exactement où, que j'écris pour moins mourir. » (2013, paragraphe 3)

Bibliographie

- ANGOT, Christine. (1989), *Sujet Angot*, Paris, Fayard.
- . (1999), *L'Usage de la vie*, Paris, Mille et une nuit.
- ARCAN, Nelly. (2004), *Folle*, Paris, Seuil.
- ARTOUS-BOUVET, Guillaume. (2006), « *L'Autre Texte : Derrida lecteur du littéraire* », février,
<<http://www.fabula.org/lht/1/Artous-Bouvet.html>>.
- BACHI, Salim. (2001), *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Gallimard.
- (2003), *La Kahéna*, Paris, Gallimard.
- . (2005), *Autoportrait avec Grenade*, Monaco, Éditions du Rocher.
- BARTHES R. et al.. (1968), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.
- CHEMIN, Anne. (2013), « *Fils, père de l'autofiction* », juillet,
<http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html>.
- COLONNA, Vincent. (1989), *L'Autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*, thèse de doctorat de l'E.H.E.S.S sous la direction de Gérard Genette,
<<http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>>.
- DARRIEUSECQ, Marie. (1996), « L'Autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre, p. 369-380.

- [DELAIN](#), Pierre. (2005), « [Les mots de Jacques Derrida](#) », août, <<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0508281130.html>>.
- DELAUME, Chloé. (2009), *Dans ma maison sous terre*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques. (1967), *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil.
- . (1968), « La différance », *Bulletin de la société française de philosophie*, vol. 62, n° 3, juillet-septembre, p. 73-101.
- . (1972a), *La Dissémination*, Paris, Seuil.
- . (1972b), *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- . (1980), « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3, automne, p. 87-97.
- . (1985), *La Vie l'instant*, Paris, Balland.
- . (1989), *Le Livre brisé*, Paris, Grasset.
- . (2013), « Les points sur les "i" », juin, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=578883>>.
- GASPARINI, Philippe. (2004), *Est-il je?*, Paris, Seuil.
- . (2008), *Autofiction, une aventure de langage*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard. (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil
- GENON, Arnaud. (2010), « De l'autofiction à l'autonarration », décembre, <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/12/05/De-lautofiction-a-lautonarration>>

- HOTTOIS, Gilbert. (1997), *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, De Boeck.
- JACCOMARD, Hélène. (1993), *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz.
- JENNY, Laurent. (2003), *L'autofiction*,
<<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html#afsommar>>.
- KAPRIËLIAN, Nelly. (2012), « L'autofiction : un genre passé de mode, mais toujours aussi percutant »,
<<http://www.lesinrocks.com/2012/09/04/livres/lautofiction-un-genre-passe-de-mode-mais-toujours-aussi-percutant-11292150/>>.
- LAFITTE Jean-Paul et Jacqueline LAFITTE. (1996), « Réflexion sur le thème de l'écriture de soi », cité dans *L'Écriture de soi, Prépas scientifiques*, Paris, Librairie Vuibert.
- LAOUYEN, Mounir. (2000), « L'autofiction : une réception problématique », *Frontières de la fiction*, Fabula,
<<http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Laouyen.pdf>>.
- LECARME, Jacques. (1993), « L'autofiction : un mauvais genre? », dans *Autofictions et Cie, Cahiers RITM*, n° 6, p. 227-249.
- LEJEUNE, Philippe. (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- . (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MAHLER, Thomas. (février 2011), « Serges Doubrovsky : “Écrire sur soi c’est écrire sur les autres” », <http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php>.
- NAVARRO, Pascale. (2001), « Nelly Arcan, journal intime », septembre, <<http://voir.ca/livres/2001/09/05/nelly-arcan-journal-intime/>>.
- PROUST, Marcel. (1954), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Éditions de Fallois.
- SARTRE, Jean-Paul. (1964), *Situations X*, Paris, Gallimard.
- SCHMITT, Arnaud. (2007), « La perspective de l'autonarration », *Poétique*, n° 149, février, p. 15-29.
- . (2010), *Je Réel / Je Fictif. Au-delà d'une Confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles ».
- VILAIN, Philippe. (2009), *L'Autofiction en théorie*, Chatou, Éditions de la transparence.
- VITALI, Ilaria. (2009), « Shéhérazade ne s'arrête jamais », entretien avec Salim Bachi, décembre, <<http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonie-n-55-2008-p-97-102/>>.

Résumé

Les écritures du moi assistent à une vraie remise en question de leur intentionnalité depuis les progrès qu'ont connus les différentes sciences, notamment la psychanalyse. L'autofiction prend alors le devant de la scène littéraire en tant que phénomène novateur et concept insaisissable qui ne cesse d'épuiser les réflexions des théoriciens et des chercheurs. Ce néologisme, considéré par son inventeur comme une « autobiographie postanalytique », est-il une nécessité contemporaine ? Et instaure-t-il un nouveau rapport de l'individu avec lui-même et avec l'Autre ? La présente étude tente d'appréhender l'écriture autofictionnelle sous l'angle de la conception de Jacques Derrida, notamment de trois concepts : le spacieux, la différence et la déconstruction. L'écriture autofictionnelle, en tant qu'écriture fragmentée et fluctuante, suit effectivement l'itinéraire d'une permanente construction / déconstruction de ses différentes dimensions. Notre corpus est constitué de deux œuvres autofictionnelles : *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume (2009) et *Autoportrait avec Grenade* de Salim Bachi (2005) ; l'exploration de ces deux œuvres nous permettra de saisir la logique de la machinerie autofictionnelle à travers différents espaces et différentes cultures.

Abstract

The writings of mine attend a real challenge concerning their intentionality since the progress of the different sciences, including psychoanalysis. The autofiction takes then the front of the literary scene as an innovative phenomenon and elusive concept that continues to deplete the reflections of theorists and researchers. This neologism considered by its inventor as

« autobiography Post analytical » is it a contemporary necessity? And does he establish a new individual's relation with himself and with the other? This study attempts to understand the autofictional writing according to the terms of Jacques Derrida, that includes three concepts: the spacious, differance and deconstruction. The autofictionnelle writing as fragmented and fluctuating writing actually follows the route of a permanent construction / deconstruction of its different dimensions. Our corpus consists of two autofictional works: *Dans ma maison sous terre* of Chloé Delaume (2009) and *Autoportrait avec Grenade* of Salim Bachi (2005), the exploration of these two works allows us to grasp the logic of the machinery through different autofictional areas and various cultures.

Le compromis autofictif

Emmanuel Samé

Université de Dijon

Que dit l'autofiction que ne disent ni l'autobiographie ni le roman ? À partir de *Fils* (1977) de Doubrovsky, du *Miroir qui revient* (1984) de Robbe-Grillet et de *À l'Ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) de Guibert, nous tenterons, à travers une perspective littéraire et psychanalytique, de définir l'autofiction comme un compromis. D'une part, aux avatars parricides de Don Juan, Valmont ou Sade convoqués par l'autofictionnaliste fait écho la figure paternelle de l'analyste tentant de percer à jour la psyché de l'auteur. D'autre part, s'engageant en son nom propre comme auteur et comme narrateur, l'autofictionnaliste entre dans le genre autobiographique et s'engage consciemment, par l'homonymat auteur-narrateur-personnage,

à parler symboliquement au nom du père cependant que, par l'entrée dans le pacte romanesque, il refuse de soumettre sa parole à tout regard comme à toute loi, supposant qu'elle demeurera ainsi authentique. Dans cette logique, il est compréhensible que Philippe Lejeune, par cette exigence de signification qui est le principe premier et positif de la quête autobiographique, devienne un avatar essentialiste et déterministe de la figure du psychanalyste et l'autobiographe, un analysant. La question du genre, dans l'autofiction, est donc celle, politique et érotique, de la résistance du fils à une position œdipienne devenue celle d'un autobiographe-analysant. Comment l'autofictionnaliste construit-il la figure donjuanesque d'un ultra-autobiographe ? En quoi le pacte romanesque, justifiant l'illégalité autant que l'authenticité du propos de cet ultra-autobiographe, contribue-t-il à rebours à construire une écriture du secret ? Enfin, comment définir le défi donjuanesque de l'autofictionnaliste au père-autobiographe comme un compromis ?

L'ultra-autobiographe

La figure de Don Juan, dont la posture libertine ne tient pas que du simple libertinage, se veut une revendication philosophique contre tout obscurantisme religieux. C'est en ces termes que Robbe-Grillet l'évoque dans *Le Miroir qui revient*; il est celui « qui a choisi sa propre parole, aventureuse, changeante et contradictoire, comme unique fondement de sa vérité, sa vérité à lui — humaine — qui ne peut exister que dans l'instant contre la Vérité de Dieu qui est par définition éternelle » (1984, p. 74). Le psychanalyste (et le médecin) apparaît comme cet homme

du dogme et de la vérité éternelle cherchant à imposer une vérité figée à laquelle l'autofictionnaliste oppose une vérité glissante. Les écrits freudiens deviennent semblables à une Bible, Freud lui-même, à Dieu le père, les analystes, à de zélés officiants, et les patients à d'aveugles croyants désirant s'attirer le pardon des péchés en voulant bien reconnaître leurs fautes. La plume de l'autofictionnaliste, « pénis impénitent [qui] explose en gerbes de vocables » (Doubrovsky, 1977, p. 480), appartient à celui qui, connotation religieuse oblige, refuse la pénitence, c'est-à-dire la castration. Il est, référence faite au juif errant, ce « jouis errant » (*ibid.*, p. 476) dont la « condition diasporique » (Doubrovsky, 2006, p. 49) semble bien hystérique. Songeons à M. Klein, ce Juif hongrois de vingt-trois ans que Charcot, s'intéressant à l'hystérie masculine, présenta comme un véritable descendant d'Ahasvérus ou de Catarpilus, un voyageur névropathe mû constamment par un besoin irrésistible de se déplacer, de voyager, sans pouvoir se fixer nulle part et dont H. Meige, un élève de Charcot, rend compte dans *Le Juif errant à la Salpêtrière : étude sur certains voyageurs névropathes* (1893). « Hystérique [Doubrovsky] converti[t] à tour de bras, à tour de rôle » (Doubrovsky, 1977, p. 190), adoptant tous les symptômes en sorte, irréductible, d'échapper sans cesse à l'analyste. Erratisme que, sur le plan biologique, le virus du sida, stigmaté d'une homosexualité diabolique, ne cesse de mimer. « Retrovir, vade retro Satan » (Guibert, 1990, p. 243), s'exclame ironiquement le narrateur de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, singeant l'exorcisme. Le corps du texte autofictif est soumis à une procédure d'examen par le censeur lejeunien comme le corps l'est par le médecin et la psyché par le psychanalyste. Ils sont en quête d'une maladie de genre.

À s'illustrer de manière feinte en vertueux « catéchiste », Robbe-Grillet, ce « bon fils » (Robbe-Grillet, 1984, p. 47) ironise dans *Le Miroir qui revient* sur cette « sensible tendresse filiale » (*ibid.*, p. 57) et sur cette écriture qui, irrésistiblement, glisse vers l'autobiographie. La phrase liminaire — « J'ai longtemps cru, étant enfant, que je n'aimais pas la mer » (*ibid.*, p. 13) — rappelle parodiquement celle célèbre de *À la recherche du temps perdu* : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (Proust, 1913, p. 13). De même que ce style autobiographique, fait de « volutes stylistiques », d'« acrobaties verbales », de « masques » et de « fioritures », est aux yeux de Doubrovsky l'équivalent de « feux d'artifice » (1989, p. 369), c'est-à-dire une écriture factice tendant à mettre en valeur son sujet de la manière la plus pompeuse, à la relecture du souvenir, le narrateur du *Miroir qui revient* est pris d'une grande envie de rire tant il lui semble falsifier son existence pour en faire un « objet bien sage, conform[e] aux canons du regretté *Figaro littéraire* : logique, ému, plastifié » (Robbe-Grillet, 1984, p. 17). Il reproche à son écriture « l'arrogance » (*ibid.*) des détails en trop petit nombre, « une maigre douzaine, isolés chacun sur un piédestal, coulés dans le bronze d'une narration [...] conforme justement à la pesanteur idéologique » (*ibid.*) d'une élite de droite. La mémoire défaillant, le grand-père de Robbe-Grillet laisse en « une constellation rassurante, claire, univoque » (*ibid.*, p. 27) l'image officielle d'un homme qui a sacrifié sa vie à la cause de l'État à l'aune de ces photographies de famille qui, pour Guibert, donnent à voir « une espèce d'histoire digne, aplanie, interchangeable » (1981, p. 36), une histoire « bien colmatée et cohérente, sans failles » (*ibid.*, p. 38), dans laquelle rien ne peut se déceler qui ne se sache déjà.

L'écriture du souvenir tient de la dictée et de l'exercice scolaire. Tentation de l'ordre qui, pour Robbe-Grillet, relève de l'expérience autobiographique comme de l'expérience politique. L'évocation du nazisme et du stalinisme illustre jusqu'à quelle extrémité peut aller la sujétion du fils au père (Robbe-Grillet, 1984, p. 131-132). La découverte de la barbarie concentrationnaire marque un tournant décisif dans l'écriture de soi. Soudain, par la Libération (*ibid.*, p. 165), vérité et liberté s'opposent. L'entreprise autobiographique s'apparente à une menace, un déterminisme dangereux dont il faut se libérer comme il faut se libérer, après les barbaries du XX^e siècle, de ce « dogmatisme [qui] n'est rien d'autre que le discours serein de la vérité (sûre de soi-même, pleine et sans partage) » (*ibid.*, p. 64). Pareille comparaison tend à démontrer comment l'autobiographe peut de guerre lasse être « menacé par cette pente, ce précipice qu'[il] côtoie » (*ibid.*, p. 58) et dont résolument il ne suffit pas de percevoir les dangers pour échapper à la « fascination » (*ibid.*), s'abandonner à « rassembler toute une existence vécue (qui, dans l'instant, faisait eau de toute part) en un volume clos, sans manques et sans bavures » (*ibid.*). L'autobiographe, en récitant, est dans une soumission au discours de l'autre comparable à une manière d'idiotie et, semblablement, d'inconscience. Le rapport du sujet au père comme au sens, à l'aune d'une religion, est évoqué par Sartre dans « L'enfance d'un chef » comme un mode factice d'apaisement. Lucien se croit délivré de ses inquiétudes et se jette sur la psychanalyse avec avidité se disant qu'il n'est plus besoin d'être en quête de lui-même (1939, p. 183). Berliac et lui ressemblent à deux écoliers tentant d'appliquer coûte que coûte la vérité psychanalytique et ses postures. Ils sont des « types foutus, des ratés » (*ibid.*, p. 185). Au même titre que quelques

papillons naturalisés, épinglés comme délinquants, leur nature semble à tout jamais inscrite. Irrécusables, ils n'ont plus à chercher qui ils sont. Ainsi, il en est pour Sartre comme il en serait pour l'autofictionnaliste : recourir à l'inconscient est une excuse pour expliquer sa mauvaise foi (Sartre, 1943, p. 87) et une manière, en somme, d'abandonner lâchement tout effort d'authenticité. Elle dispense de l'angoisse mais aussi de la liberté de se définir, montrant un individu pris dans un déterminisme défaitiste. Elle révèle et dérobe à la fois, met sous séquestre son enfance, son identité, impose ses analyses, ses complexes, une grille de lecture à travers laquelle l'individu n'est plus qu'un Œdipe (Doubrovsky, 1989, p. 389). Le « complexe de derrière les fagots » ou les « complexes maison » (Sartre, 1939, p. 183) évoqués dans *Le Mur* valent ironiquement « les grands concepts bateau » (Doubrovsky, 1977, p. 191) ou « [l]es schémas chouettes » (*ibid.*, p. 191) de *Fils*. Le sujet, s'attribuant telle ou telle névrose et tel ou tel complexe, appartient très vite au « Musée imaginaire » (*ibid.*, p. 190).

Face à Akeret, psychanalyste Suisse allemand, décrit sous les traits d'un aryen (Poirier, 2001, p. 92) poursuivant de son regard inquisiteur le narrateur de *Fils* et au professeur Van de Reeves, ex-nazi réfugié en Amérique du Sud dans *Les Derniers jours de Corinthe*, comme face à ce médecin au « physique de sadique de film de nazis » (Guibert, 1991, p. 69) dans *Le Protocole compassionnel*, il ne reste plus à l'autofictionnaliste qu'à prendre en résistant le maquis et à se faire, tel Don Juan, « jouis errant » (Doubrovsky, 1977, p. 476). En rivalité avec l'autobiographe-analysant, il décide, en se retranchant plus avant dans le roman, de reconquérir un regard sur soi. L'analysant se retournant sur son analyste, voici qui nous rappelle cette scène fameuse de « L'homme au magnétophone »

(Sartre, 1969). Sur le plan de la critique littéraire, la scène trouve en effet à se rejouer dans la posture dissidente exprimée par Doubrovsky sur sa quatrième de couverture, position prise dans la célèbre lettre du 17 octobre 1977 adressée à Lejeune et citée par le critique dans son chapitre « *Autobiographie, roman et nom propre* » (1986, p. 63). Prenant pour complice et pour témoin le lecteur, il opère ce retournement par lequel, soudain, il portera un regard sur la figure d'un censeur lejeunien comme sur un psychanalyste sans qu'il soit donné à ces derniers de porter un regard sur lui en sorte que l'autofiction demeure ce « lieu de la parole qui [leur] échappe » (Darrieussecq, 1996, p. 378). Il pervertit — au sens étymologique de mettre sens dessus dessous — le procès autobiographique. À travers un parallèle entre, d'une part, perversion et sémitisme et, d'autre part, psychanalyse et nazisme, Doubrovsky, opposant au cœur de l'autofiction la figure d'un *anal*-yste à un « jouis errant » qui n'écrit que dans la crainte de « l'empallemant » (Doubrovsky, 1977, p. 321), fait glisser de manière tout à fait sartrienne la question de l'Œdipe du plan symbolique au plan politique mais sur les terres de l'autobiographie. L'autofictionnaliste, dans cette « terreur [barthésienne] de voir son moi se coaguler » (Robbe-Grillet, 2001, p. 191), fait l'économie d'un regard « par derrière » lejeunien qui le déposséderait en élaborant, comme l'écrit Robbe-Grillet, une « autobiographie consciente » et, ajoute-t-il, « consciente de son inconscience » (1994, p. 17), mais en ce sens sartrien d'un refus de l'inconscient pressenti comme un déterminisme scientifique réduisant l'homme à un objet. Lejeune, affirmant par « science dogmatique » que « l'exigence de signification » est « ce principe positif et premier [...] de la quête autobiographique » (*ibid.*, p. 67), devient un avatar déterministe et dix-neuviémiste de la figure de l'*anal*-

yste susceptible, en prenant ce Roquentin par derrière, de le réifier en sorte que cette autobiographie et cette psychanalyse essentialistes se confondent. Ce discours ultra-analytique, par son entrée dans le pacte romanesque, soutient aux yeux du lecteur que l'auto-analyse autofictionnelle va au-delà de la psychanalyse tant qu'insoumise, elle évite, contrairement à l'autobiographe-analysant, de s'ancrer dans un genre (aux deux sens du terme que l'anglais précise à travers les formes lexicales distinctes *gender* et *genre*) comme de se figer en une posture œdipienne de la même manière que Don Juan, pour conquérir sa proie, fait valoir sa promesse amoureuse contre la promesse matrimoniale faite au père ou au mari.

Le secret

Le narrateur ferait émerger l'authenticité de son être à travers une promesse ultra-autobiographique associant l'illégalité de son propos à son degré de vérité. La psychanalyse, pour Doubrovsky et Robbe-Grillet ainsi que la médecine pour Guibert, à travers ces figures davantage sadiennes et totalitaires que réalistes, servent à l'instauration de cette dramatique politique. Toute la culture psychanalytique et médicale de nos narrateurs est mise à contribution. À l'aune de la promesse donjuanesque, il faut, pour que soient mesurées toute l'authenticité et toute la singularité d'un aveu, traduire son caractère exceptionnel et impérieux. Les données chiffrées des examens médicaux, les détails précis des effets du sida ou de son traitement dans l'œuvre de Guibert, toute la rhétorique psychanalytique, ses références bibliographiques freudiennes

ou lacaniennes, les références raciniennes de Doubrovsky propres à l'hystérie de Phèdre ou d'Hippolyte, les éléments du Nouveau Roman intégrés à la Nouvelle Autobiographie de Robbe-Grillet, ses confessions sadiennes sont autant d'opérateurs qui instaurent une dramatique politique révélant un procès autobiographique désignant un inquisiteur et un hérétique. C'est là, tout en même temps, donner un statut légitime au couple du narrateur et du lecteur et ancrer toute la stratégie de la promesse ultra-autobiographique à la fois vitale, impérieuse et, ce faisant, censément authentique dans le cadre de l'indécidable.

La mort fait « acte d'authentification, elle pose un cachet de foi » (Guibert, 2001, p. 176). La dramatique politique du malade du sida « dénudé et exposé comme le corps dévêtu qui doit traverser le cauchemar. [Le] sang démasqué » (Guibert, 1990, p. 14), laissent penser à ce juif poursuivi par les nazis comme l'atteste la référence à « *Nuit et brouillard*, le documentaire sur les camps de concentration » (*ibid.*). Toute cette dramatique se poursuivra au fil de l'œuvre. Elle initie la stratégie de la promesse ultra-autobiographique, car dès le déploiement de celle-ci, l'auteur évoque quelques lignes après le « silence », le « mensonge » face au « pli de la vérité » (*ibid.*, p. 15). L'« aveu » devient ce danger, face aux figures de la loi, « à ce que le monde entier [lui] chie au même moment sur la gueule » (*ibid.*, p. 16). Le niveau de langue utilisé sert évidemment à confirmer le caractère éruptif et spontané du propos, à l'image de toute la rhétorique de Doubrovsky quant à l'utilisation d'une langue inspirée de l'association libre : la naturalité du propos semble confirmer que le narrateur indexe sa langue à sa propre nature. Parlant familièrement, Guibert nous considérerait comme il le ferait d'un compagnon. La

dramatique posée, la stratégie de la promesse ultra-autobiographique peut agir pleinement : il faut donner au lecteur l'impression d'entrer en résistance, d'accueillir ce « juif » en temps de guerre et d'écouter là une confession nécessairement authentique qui lui sera un dictame. Le cadre hystérique de l'indécidable fera ensuite son effet.

De la même manière que Guibert, dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, évoque cette dramatique politique du malade du sida, ce « juif » face aux forces médicales, patriarcales et sociales comparables aux nazis, Doubrovsky se constitue comme un névrosé, « jouis errant » (1977, p. 476) face à l'analyste nazi. Quant à Robbe-Grillet, c'est contre lui-même qu'il se défend ainsi qu'il l'annonce par ce « "Robbe-Grillet par lui-même" ». C'est contre « [l']idéologie toujours masquée, [cette] hydre-miroir, dont la tête coupée reparaît bien vite à neuf, présentant à l'adversaire son propre visage, qui se croyait vainqueur » (1984, p. 11) qu'il se bat. Ainsi va-t-il « emprunter la dépouille du monstre : voir par ses yeux, entendre par les trous de ses oreilles, et parler par sa bouche » (*ibid.*). Se méfiant de son propre « catéchisme », décidé à « [se] regarder de côté » (*ibid.*, p. 12), il appliquera le principe du Nouveau Roman, « ferment de liberté, de découverte » (*ibid.*, p. 11), écriture semblable à « une activité dont la mobilité sans cesse lui échappe » (*ibid.*, p. 12), à cette Nouvelle Autobiographie qu'il s'apprête à écrire. Dans cette dramatique, l'« explication définitive » (*ibid.*, p. 13) ou « véridique (celle, recueillie à la source, que fournit l'auteur lui-même !) » (*ibid.*), le « fonctionnement authentifié » (*ibid.*) ou la « signification réelle » (*ibid.*) sont ce danger à éviter de sorte que le lecteur suivra le narrateur non comme un « maître à penser » (*ibid.*) mais comme « un compagnon de route, d'invention ou

d'aléatoire recherche » (*ibid.*) participant en quelque sorte au tumulte et à l'incertitude d'une création dont le vacillement, les détours, les digressions ou les régressions seront vécus comme un gage de spontanéité et d'authenticité.

Très vite, la figure du « psychanalyste amateur » (*ibid.*, p. 15) fait son apparition, constituant le couple lecteur-narrateur. Cependant que les romans robbe-grillétiens, à l'inverse du mythe psychanalytique, refusent le visible comme correspondance de l'invisible, Robbe-Grillet, dans sa Nouvelle Autobiographie, annonce une écriture « consciente de son inconscience » (1994, p. 17), de sorte qu'à travers les *Romanesques* s'institue un théâtre reprenant en écho d'autres œuvres de l'auteur, quelques clichés de « l'autobiographe-analyste comme archéologue » (Poirier, 2001, p. 142). Le lecteur entre pas à pas dans cette dramatique politique. Comme l'écrit Poirier : « comme pour en finir avec le secret. [...] la *psyché* ressemble à des bandes dessinées ou à des affiches publicitaires, l'interprétation s'offre d'elle-même » (*ibid.*, p. 146), de sorte qu'à la manière de Doubrovsky, le lecteur n'a aucune difficulté à collecter les clichés psychanalytiques, pensant être le premier spectateur de ce retournement robbe-grillétien à l'égard de la psychanalyse. S'institue la dramatique politique du père et du fils à travers laquelle le psychanalyste incarne également une figure de nazi sadique devant lequel l'auteur, « [m]éticuleux, sadique, économe par surcroît » (Robbe-Grillet, 1984, p. 181), semble fuir avec ironie. Le fait de se présenter comme un « cas » clinique au même titre que Doubrovsky et que Guibert sur un plan biologique, participe de la stratégie de l'auteur en jouant sur le voyeurisme du lecteur : l'aveu n'en devient que plus précieux.

Dans cette mise en scène, le lecteur semble être témoin de cet étonnant retournement par lequel soudain Robbe-Grillet serait contraint de reconnaître un inconscient à ses textes. Le jeu robbe-grillétien, utilisant la dramatique politique du fils et du père, est donc sensiblement différent du jeu doubrovskien. Robbe-Grillet fait trébucher le lecteur pour, à son tour, l'inciter à ce jeu. Quelques clichés psychanalytiques sont donc instillés puis éreintés. Gratuité dont la finalité est de servir d'appât au lecteur. À la différence de l'écriture de Doubrovsky ou de celle de Guibert, le lecteur est séduit mais davantage sur le mode du défi où il s'agit hystériquement de « [s]éduire pour mieux sévir » (Poirier, 2001, p. 150) et sous le couvert d'une épreuve de force. Ce n'est pas l'image du compagnon-lecteur qui prévaut mais celle de l'adversaire. Si Robbe-Grillet écrit contre lui-même, il écrit également « contre le public » (1984, p. 40), proposant quelques « leurres » (*ibid.*, p. 41) mais également quelques « fables » qu'il nomme « *opérateurs* » (*ibid.* p. 18). Ces leurres seraient révélés dans la finalité de susciter le désir d'élucider les fables, le cadre de l'indécidable, bien sûr, agissant de manière tout aussi efficace. L'hystérie de l'autofictionnaliste agit à un autre degré que ce discours promouvant l'authenticité, cette écriture, le dévoilement du secret. L'autofictionnaliste ancre, précisément, cette stratégie politique cherchant à promouvoir par une rhétorique gauchiste une authenticité illégale, dans l'indécidable. Plus le discours de Don Juan apparaîtra dans cette authenticité propre aux révoltes d'un fils contre les mensonges patriarcaux, plus le caractère indécidable de sa promesse soutiendra le désir, c'est-à-dire le secret. La question du père et du fils est une dramatique politique servant à cette foi du lecteur en une élucidation libératrice mais, en un second temps, elle ne sert, par l'indécidable, qu'à un aveuglement ou à une opacification.

L'autofictionnaliste défie hystériquement le lecteur. Il le convie à un ballet érotico-littéraire. Par ces petits aveux qui ne sont qu'appâts et qu'en somme nous pourrions remiser dans la catégorie des leurres, la dérision du procès autobiographique sert un jeu par lequel le lecteur est happé par sa pente naturelle. À partir de là, s'écrit l'indécidable. Il est donc une *construction* du secret, c'est-à-dire une *fiction* du secret, l'écriture du leurre n'étant qu'un préalable à l'écriture de l'indécidable, finalité ultime de l'autofiction. Valmont, Don Juan, Sade, avatars tutélaires, ponctuent l'angoisse de ne plus être « irrésistible » (Doubrovsky, 1994, p. 198). Cela « annihile » (*ibid.*). La construction du secret crée le désir du lecteur et c'est là le motif existentiel de l'autofictionnaliste. C'est par ce secret qu'il existe et non par l'aveu.

Le compromis

Nous sommes dans une logique du défi propre à Don Juan, à Valmont mais également à Sade. La représentation de la perversion est, dans l'autofiction, une métaphore de la perversion de la représentation (Scarpetta, 2001, p. 630). Robbe-Grillet, comme Sade, instaure une loi pour mieux la transgresser. Le premier mouvement de ces deux auteurs serait sans doute de sécréter une règle morale « qui va fonder l'espace de son plaisir en même temps qu'elle l'interdit » (Robbe-Grillet, 2001, p. 230). Ainsi, Robbe-Grillet écrit, au début du *Miroir qui revient*, sans doute avec une certaine ironie : « je tâtonne encore ici, *par perversité*, dans l'entreprise réaliste, biographique et représentative » (1984, p. 30, je souligne). Tâtonner, c'est-à-dire sécréter l'entreprise réaliste, biographique et représentative

pour mieux leurrer le lecteur avant que de s'abandonner au plaisir sadique de le délurer. La perversité tient à ce plaisir de renverser ou de mettre sens dessus dessous la situation, c'est-à-dire au plaisir d'illustrer un modèle pour mieux le destituer. Robbe-Grillet évoque pour Sade « le viol du lecteur » (2001, p. 100). Ne s'agit-il pas, invoquant au titre de la Nouvelle Autobiographie le programme du roman moderne, de « frustrer le lecteur, [de] l'appâter puis [de] le décevoir[; de] lui montrer sa place dans le texte [puis dans le même temps] l'en exclure » (Robbe-Grillet, 1984, p. 41) ? *Le Miroir qui revient* commence idéalement par cette promesse mensongère et séductrice : « Si j'ai bonne mémoire... » (*ibid.*, p. 7) et s'achève par « Je ne me souviens de rien[.] Rien. Je ne retrouve rien. » (p. 219)

Doubrovsky, pour qualifier son écriture, évoque ce « “gynotexte” » (2010, p. 389) qui serait le jaillissement premier et spontané de l'écriture, puis le « “phallotexte” » (*ibid.*), un regard strict qui « surveille et corrige. Comme faisait mon père » (*ibid.*, p. 390). En suivant ce chemin à l'allusion hystérique — (« *Tu as un côté féminin*, disait ma mère » (*ibid.*, p. 389) —, l'autofiction serait un *gynogenre* face au *phallogenre* que représenterait l'autobiographie. Face au corps autobiographique entièrement soumis au regard comme à la prédication se dessine le corps autofictionnel *pervers* (en son sens étymologique) et résistant en sorte qu'il destitue ce regard en ouvrant une brèche semblable à la « reprise » kierkegaardienne telle que l'évoquent l'ouvrage éponyme de Robbe-Grillet ou l'article récent de Philippe Forest (2010, p. 132-133). La langue de Doubrovsky n'est pas seulement une déconstruction féminisante du *Logos* par le jeu feint de l'association libre, il est également une déconstruction féminisante du genre autobiographique. Comme un mobile à

deux mouvements, le *gynogenre* autofictionnel n'existe qu'en miroir du *phallogenre* autobiographique. Si, dans l'autofiction, le sujet n'est plus comme dans l'autobiographie dans un rapport idolâtre d'imitation et d'adhésion au modèle mais, au contraire, dans un rapport de désintrication, l'un n'existe nullement sans l'autre. L'autofictionnaliste-fils ironisant de manière outrancière sur la soumission de l'autobiographe au modèle théorise et affirme une insoumission qui vaut confession. La figure fantasmatique du *phallogenre* autobiographique parcourt tout le corps autofictionnel. L'apologie autofictionnelle de la transgression, la « père-version » de l'autofictionnaliste, tend non seulement à maintenir l'impératif autobiographique mais, en le figurant sous les atours les plus totalitaires, à le radicaliser tout en le bafouant, et inversement. Le corps autobiographique est donc institué au cœur même de l'autofiction comme un corps légal et exemplaire à seule fin de subir les outrages sadiens d'une écriture *perverse* inversant les catégories réalistes et représentatives et transgressant les règles du genre sur le mode du déni, du leurre et de l'indécidable.

L'autofictionnaliste promet de se souvenir et de se dévoiler au lecteur, se référant aux codes autobiographiques d'une manière excessivement pointilleuse, sachant qu'il y échappera structurellement. Don Juan s'engage d'autant plus ardemment par les mots auprès d'une femme qu'il la sait interdite en sorte qu'il ne sera jamais mari mais toujours amant. Il est d'autant plus radical et excessif par le verbe — dépassant sans aucun doute le mari sur ce terrain — qu'il est bien certain de ne jamais avoir à en répondre dans la réalité. Le symptôme est là. Il faut tout à la fois se plaindre de son sort et, *ispo facto*, en jouir. Rivaliser avec le mari et tout à la fois s'assurer qu'il demeure bien en place pour ne pas avoir à s'y substituer. Se

réclamer d'une castration plus haute dans les mots tout en s'assurant de ne jamais avoir à en répondre d'aucune dans la réalité. De même, il n'est jamais plus aisé à l'autofictionnaliste de faire une promesse ultra-autobiographique au lecteur en sachant que, sous couvert du pacte romanesque, il lui sera structurellement impossible de prendre la place de l'autobiographe. Mais comment ravirait-il une place qui justifie la sienne ?

Affirmant échapper à tout compromis comme à tout compromission, l'autofictionnaliste construit, par l'entrée dans le pacte romanesque, la figure singulière d'un ultra-autobiographe qui, s'instituant auto-analyste, fait le vœu d'une promesse plus authentique que celle de l'autobiographe-analysant tant qu'insoumis à tout regard comme à toute loi, il demeure au seuil de toute prédication. Or, la double figuration du père-rival en censeur-lejeunien et en analyste (aussi bien qu'en médecin) nous rappelle que la « père-version » autofictionnelle du genre autobiographique fait écho à toute une archéologie œdipienne se jouant dans l'adultère. Tout entier dans l'inceste autofictionnel, l'autofictionnaliste-fils se tient au seuil de l'Œdipe autobiographique. De la sorte, il tient le jeu de l'énigme autant qu'il écrit en sorte qu'il ne dévoile pas mais au contraire ne cesse de soutenir le désir du lecteur. Il l'hystérise mais ressaisissant inlassablement son récit, tel Shéhérazade, il diffère cet aube annonciatrice de sa mort qui serait « Le dernier moi » tel que Doubrovsky affirme pouvoir nommer cet ultime livre dont le titre est en vérité *Un homme de passage* (Doubrovsky, 2010, p. 385). Voici comment l'autofictionnaliste, feignant de critiquer cette propension de l'autobiographe à faire sa propre statue, construit la sienne de cette manière particulière qui n'est, au fond, pas exactement

une légende puisque ce qui *doit être lu* demeure indécidable, mais un secret. L'auto-analyste autofictionnel ne vient pas en lieu et place de l'autobiographe-analysant mais rivalise avec lui comme l'hystérique avec le Maître. Il lui ravit avec brio le lecteur tout comme Don Juan ravit une femme à un mari ou à un père dont il ne désire nullement la place en une manière de *compromis* l'autorisant à jouir indéfiniment d'un Moi tenu au secret et sans cesse à *re-conquérir* comme à *re-crée*r.

Bibliographie

- DARRIEUSSECQ, Marie. (1996), « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre, p. 369-380.
- DOUBROVSKY, Serge. (2010), « Le dernier moi », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Monts, P.U.L., p. 383-393.
- . (2006), « Claude Vigée, ou le mot de la vie (de *L'Été indien* à *Moisson de Canaan*) », dans *Parcours critiques II (1959-1991)*, Grenoble, ELLUG, p. 47-51.
- . (2005 [1994]), *L'Après-vivre*, Paris, Grasset.
- . (2003 [1989]), *Le Livre brisé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2001 [1977]), *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- FOREST, Philippe. (2010), « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s)*, Monts, P.U.L., p. 127-144.

- GUIBERT, Hervé. (2003 [2001]), *Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (1993 [1991]), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2005 [1990]), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (1981), *L'Image fantôme*, Paris, Minuit.
- LEJEUNE, Philippe. (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MEIGE, Henry. (1893), *Le Juif errant à la Salpêtrière : étude sur certains voyageurs névropathes*, Paris, L. Bataille.
- POIRIER, Jacques. (2001), *Les Écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Œuvre et la Psyché ».
- PROUST, Marcel. (1999 [1913]), « Du côté de chez Swann », dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».
- ROBBE-GRILLET, Alain. (2003 [2001]), *Le Voyageur*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- . (1994), *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit.
- . (1984), *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.
- SARTRE, Jean-Paul. (1969), « L'homme au magnétophone », *Les Temps modernes*, avril, n° 274, p. 1813-1819.
- . (1988 [1943]), *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

—. (2003 [1939]), « L'enfance d'un chef », dans *Le Mur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

SCARPETTA, Guy. (2001), « Représentation de la perversion et perversion de la représentation », *Critique*, août-septembre, n° 651-652, p. 630-639.

Résumé

Par l'entrée dans le pacte romanesque, l'autofictionnaliste affirme échapper à toute compromission comme à tout compromis. Il fait le vœu d'une promesse plus authentique que celle de l'autobiographe. Insoumis à tout regard comme à toute loi, il demeure au seuil de toute prédication. Ainsi, il construit la figure nouvelle d'un ultra-autobiographe qui, rivalisant avec l'autobiographe, lui ravit le lecteur exactement comme Don Juan ravit une femme ou une épouse à un père ou à mari dont il ne désire nullement la place en une manière de compromis.

Abstract

By adhering to the fictional pact, the autofictional writer argues that he can avoid compromising himself, hence rejecting any form of compromise. Immune to the law as to the human gaze, he vows that the promise he will make will be more authentic than the autobiographer's. As a result, he cannot be defined precisely. Through his actions, he constructs the new figure of an ultra-autobiographer who, by competing with the autobiographer, steals the reader from him as Don Juan would steal a woman or a wife from a father or a husband while rejecting any commitment – as if he made a compromise.

L'Amant de Marguerite Duras : entre autographie et autofiction ?

Mbaye Diouf
Université de Moncton

De Raymond Queneau à Henri Michaux, en passant par le « groupe de la rue Saint-Benoît »¹, l'entrée et la confirmation littéraires de Marguerite Duras ont été en quelque sorte escortées par des voix majeures du champ littéraire et

¹ Les premiers membres de ce qu'on appellera plus tard le « groupe de la rue Saint-Benoît » sont parmi les agitateurs d'idées nouvelles du temps : Robert Antelme, le mari, Dionys Mascolo, l'ami fidèle et plus tard le compagnon intime, Edgar Morin, Claude Roy, Jorge Semprun, Jean Toussaint, Dominique Desanti, Francis Ponge, Clara Malraux, Elio Vittorini, etc. On y discute de tout, des nouvelles créations des uns et des autres comme des sujets d'actualité, d'histoire autant que de science et de politique, dans une atmosphère toujours chaleureuse et libre.

intellectuel français d'après-guerre. Pourtant, cette escorte ressemble davantage à un compagnonnage, car Duras affichera une tonitruante liberté de ton et d'action qui n'est peut-être pas étrangère à l'engouement existentialiste et au bouillonnement créatif qui traversent le champ littéraire français depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La recherche d'une expression artistique forte, le mixage audacieux des genres, l'option d'une écriture « courante » et le flou volontairement entretenu entre autobiographie et autofiction confirment cette relation vitale que Duras installe entre liberté et création, et par conséquent commandent à expliquer autrement le non-alignement de l'écrivaine vis-à-vis des écoles littéraires et l'emploi singulier de la première personne dans ses textes.

« Querelles, misères du corps, passages obligés du souvenir d'enfance, deuils remâchés, peines d'amour, sitôt vécues sitôt narrées. Et pathos non seulement conté mais festonné et brodé, autofiction oblige », affirme Claude Burgelin (2010, p. 9). En suivant cette définition, on pourrait dire que Duras est le maître de l'autofiction, tellement ses textes (récits, théâtre et scénarios confondus) bruissent de corps malades ou violentés, tellement le « je » se métamorphose en un « je » divers, tellement le passé et l'enfance hantent le présent et que la passion amoureuse est destructrice. On aurait d'autant plus tendance à « vendre » Duras à Burgelin que sa production littéraire est contemporaine d'une époque et d'une génération envoûtées, presque déchaînées et surtout portées par le « je » autofictionnel, de Serge Doubrovsky à Philippe Vilain, en passant par Régine Robin, Abdellah Taïa, Camille Laurens, Catherine Cusset, Christophe Donner, etc.

Mais Duras est loin d'être une conformation théorique d'un genre narratif peu ou encore mal saisi, simultanément honni et célébré, et qui joue des coudes pour se faire une place intrinsèque parmi les genres traditionnellement reconnus. Duras a bien sa « règle du je », pour reprendre l'expression de Chloé Delaume (2010), un « je » dont elle est tout à la fois l'objet et le sujet, mais un « je » sporadiquement masqué, fissuré, carrément virtuel et parfois froidement véridique. « Duras » est parallèlement le monument littéraire auréolé du Prix Goncourt en 1984 et le pseudonyme de Marguerite Germaine Marie Donnadieu. Et si l'on admet que l'autofiction a aussi « partie liée avec la pseudonymie » (Burgelin, 2010, p. 10), on peut alors concevoir des réminiscences du genre dans les récits de l'écrivaine.

La réunion du texte, de la personnalité et du vécu de Duras relance alors forcément la question des propriétés et des frontières de l'autofiction dans des écrits qui ne se donnent pas à lire comme tels à priori. L'auteure de *L'Amant* semble en effet s'enfouir dans le genre et le fuir en même temps ; elle paraît le modeler tout en l'accablant et semble même l'amalgamer dans sa relation trouble avec l'institution littéraire et la confidence autobiographique.

On peut donc comprendre que l'auteure suscite et continue de susciter interrogations et controverses auprès de la critique, car où classer Duras dans le débat littéraire et intellectuel français ? À quelles influences littéraires rattacher une écrivaine obsédée par un « je » personnel et textuellement « autre » ? Après quelques recoupements, Vircondelet en arrive à ce constat : « Racine, Pascal, Baudelaire, Rimbaud, Kafka, tels sont les auteurs privilégiés de Duras. » (1994, p. 9) L'auteure de

La Femme du Gange semble donc s'abreuver aux sources les plus diverses et suscite un grand intérêt médiatique. On épie ses gestes, on rapporte ses déclarations polémiques et on suppute ses fréquentations. Mais Duras reste prudente vis-à-vis de toute critique sur son œuvre. Elle préfère commenter ses propres textes, les recommander au besoin comme pour couper l'herbe sous les pieds d'une critique qu'elle juge spéculative : « la fonction critique [...] tue le livre dont elle rend compte. Pour que le livre ne la gêne pas pendant qu'elle opère, la critique immobilise le livre, elle l'endort. Toutes les critiques littéraires sont mortelles. » (Duras, 1993, p. 138)

L'écrivaine négocie ici une échappée de l'institution, échappée qui est en même temps une stratégie de positionnement ou, mieux, de non-positionnement à l'intérieur du champ littéraire français dès les années 1940. Ce non-positionnement se fonde sur deux principes majeurs : d'une part, ne jamais revendiquer une appartenance à quelque idéologie que ce soit ; d'autre part, afficher une sorte d'autosuffisance dans la création. Il s'exprime et se manifeste entre refus des catégories et écrits déroutants, entre options marginales et implication citoyenne, mais aussi entre un « je » et des « jeux » d'écriture. Blot-Labarrère a noté cette dernière constante dans le texte durassien au fil des années :

Elle avait brisé les barrières entre sa vie et ses écrits au point qu'elle vivait comme elle écrivait et écrivait comme elle vivait dans une confusion soigneusement entretenue entre le réel et la fiction. Ce phénomène s'est accru au fur et à mesure. (2002, p. 11)

Duras se veut irrécupérable, pour répéter Marini : « irrécupérable par la littérature, tout en entrant bien sûr dans le champ littéraire » (1998, p. 172). Pourtant, le monde

littéraire demeure son milieu naturel. Icône du champ, elle en est également la bête noire ; elle fascine et rebute à la fois, suscite des passions qui divisent la critique, mais tient scrupuleusement à garder une place de choix dans cet « espace des possibles » (Bourdieu, 1992, p. 150). À la fin de sa vie, elle publie un dernier « écrit » (1995), sorte de face-à-face courageux et morbide avec la mort, dont le titre laisse croire que l'écrivaine a tenu à être maître de son destin et de son « je » jusqu'au bout. Dans ce livre, on peut lire une réponse de l'auteure, révélatrice d'une volonté permanente :

— Elle fait quoi Duras ?

— Elle fait de la *littérature*. (1995, p. 26)

La « littérature » de Duras procède-t-elle alors de l'autofiction ? Quelle part d'autobiographie dans les révélations du « moi » ? En tout état de cause, ces préoccupations sont au centre de l'écriture de *L'Amant*. La narratrice y clame d'entrée sa « solitude » (A, p. 9) et son « silence » devant certaines « images » de sa vie. Ses confidences liminaires annoncent tout le programme narratif à venir : celui de la relation d'une vie mouvementée et la quête impérative d'un langage adéquat. Comment « dire » (p. 42, 48 51, 55, 72 et 142) ou « écrire » (p. 14, 29, 72, 93, 126 et 137) la « solitude meurtrière » (p. 75) de la « communauté haïssable, dégradante » (p. 69) de sa famille ? Les voix du silence sont-elles plus « sublimes » (p. 89), plus « profondes » (p. 31) que les « cris » (p. 65) pour savourer les quelques moments de bonheur volés au « désastre de la vie » (p. 74) ? Comment expliquer que les images ressuscitées installent une « ambigüité déterminante » (p. 19) entre le rêve et le réel, puis entre le promis et le reçu ?

C'est que le champ lexical, énonciatif et narratif de *L'Amant* est à la fois celui d'une dépossession et d'une dislocation provoquées par la faillite de la protection maternelle. L'unique objet du « bonheur » maternel devient en effet la cause principale du malheur des autres enfants :

Je voulais tuer, mon frère aîné, je voulais le tuer, arriver à avoir raison de lui une fois, une seule fois et le voir mourir. C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour, de cette loi représentée par lui, édictée par lui, un être humain, et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir. (p. 13-14)

La révolte de la narratrice contre la démission maternelle et la terreur fraternelle provoquent une verbalisation de terreur et de l'indignation. Son discours frise le délire chaque fois qu'il est question de la vie familiale et c'est précisément là où l'autofiction construit le langage du scandale. La narratrice accuse la duplicité de la mère qui nourrit une haine secrète des Asiatiques (p. 27) mais mange au restaurant aux frais de l'amant chinois de sa fille. Elle dénonce la malhonnêteté du grand frère qui ment et vole les maigres ressources de la mère (p. 34 et 51). Elle montre régulièrement, par petites touches et par accumulation de détails, un nouveau visage de la « haine terrible » (p. 34) qui mine la famille et l'« horreur » (p. 37) qu'elle lui inspire. Ses déclarations mettent en relief l'injustice et la violence silencieuses dans la famille et leurs conséquences dramatiques sur le petit frère. Ce procédé de dissémination romanesque de l'information familiale incorpore les arguments

d'une révolte personnelle qui manifeste ses accents les plus extrêmes dans le discours autofictionnel.

La révolte est en effet dirigée de manière répétitive soit contre la mère soit contre le frère aîné sous la forme d'une rhétorique de la charge et de l'accablement. Elle radicalise le propos colérique (« le voir mourir », « loi animale », p. 13) et s'étire dans une syntaxe cumulative de la juxtaposition ponctuée uniquement par la virgule et dont la fonction principale est de toucher la mère en visant ce frère aîné « trop avantagé » (p. 95). Le flot continu de ce discours homodiégétique porté par des déictiques démonstratifs et superlatifs (« ce fils », « cette loi », « cette vie », « une seule fois », « si fort », p. 13) dirige les termes de la révolte vers un manichéisme qui divise les protagonistes en deux camps. D'une part celui des bourreaux et du « mal », représenté par une mère « clairement folle » (p. 40) et « irresponsable » (p. 70), et le frère aîné, un « voleur » (p. 51 et 94), misanthrope (p. 96), « obscur et terrifiant » (p. 74). D'autre part celui des victimes et de la « peur » (p. 13), représenté par la Petite et le petit frère. Cette charge récurrente dans les textes de Duras et dirigée contre la famille et ses conflits a souvent poussé nombre de critiques à conclure sur une supposée prédominance autobiographique de son œuvre qu'il faut peut-être nuancer.

Autobiographie et autofiction ?

L'autobiographique subit dans *L'Amant* une forme de distorsion sur le plan de l'écrit qui le déplace progressivement vers le terrain de l'autographique. Ce qui est en jeu ici, ce n'est point

l'univocité référentielle à laquelle renvoie le « je », ni un simple effet de vraisemblance recherché par l'auteure, mais plutôt les diverses variations déclamatoires de la première personne. En effet, la dislocation multiforme (physique, psychologique et verbale) qui menace en permanence le personnage-narrateur se réfracte dans un « je » multiple qui annihile la primauté autobiographique de *L'Amant*.

À première vue, on rangerait le roman dans la catégorie des récits autobiographiques. En effet, il donne rétrospectivement plusieurs indices recoupés et liés à la vie réelle de l'auteure, comme l'attestent ces passages :

Elle a dû rester à Saigon de 1932 à 1942, cette femme. C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt [...]. Et puis elle a fini par rentrer en France. Mon fils avait deux ans quand nous nous sommes revues. (p. 38)

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte [...]. C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous. Elle vendra tous ses meubles. (p. 36)

Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l'occupation japonaise. J'avais quitté Saigon après mon deuxième baccalauréat en 1931. Il m'a écrit une seule fois en dix ans. (p. 71)

Collaborateurs, les Fernandez. Et moi, deux ans après la guerre, membre du P. C. F. (p. 85)

Dans ces retours en arrière distillés au rythme de ses souvenirs, la narratrice de *L'Amant* revient sur son enfance à Saïgon, sur le quotidien de la vie familiale, sur ses figures littéraires préférées et sur ses amours tumultueuses. L'interrogation de Josyane Savigneau dans *Le Monde* reste d'ailleurs pertinente à ce sujet :

Comment comprendre ce retour vers l'enfance, vers l'Indochine d'où tout est sorti, si l'on n'a jamais rêvé sur les malheurs de la concession, été bouleversé par l'apparition de Delphine Seyrig dans *India Song* ou fredonné la musique de Carlos d'Alessio ?

Les repères qu'évoque Savigneau, qu'il s'agisse de l'investissement désastreux de la mère dans une concession en Indochine, les figures obsédantes des romans du « cycle indien » (*Le Vice-Consul*, *India Song* et *La Femme du Gange*) ou de la référence à la musique, sont des dates marquantes dans la vie de Duras. *L'Amant* les ramène à la mémoire, s'arrêtant sur certaines, revenant sur d'autres, liant les unes aux autres. Ces souvenirs de vie sont évoqués à la première personne, comme pour donner plus de légitimité et d'authenticité au récit.

On reconnaît avec Philippe Lejeune (1975) que la caractéristique majeure de l'autobiographie consiste à la rencontre dans la première personne à la fois de l'auteur, du narrateur et du personnage principal d'un récit. Nombre de critiques se sont fondés sur ces critères pour réduire *L'Amant* à une authentique confession autobiographique et on pourrait de même lier cette tendance critique à l'horizon d'attente du public français des années 1980 avec l'immense succès de ce que Dominique Viart appelle les « récits de vie » qui, selon lui,

attestent, au moment où la "crise" économique et le doute idéologique saisissent le monde culturel et manifestent la fin des années d'expansion glorieuse (les trois décennies de l'après-guerre) un souci retrouvé du temps passé (1998, p. 8).

Le public est avide d'anecdotes vraisemblables et d'expériences vécues et narrées sous forme de storytelling², récits vrais qui

² Christian Salmon pose bien les fondements idéologiques et commerciaux du storytelling, qui « constitue une réponse à la crise du sens dans les organisations et un outil de propagande, un mécanisme d'immersion et

rapportent l'existence simple et sans éclat particulier des gens des régions rurales ou éloignées. *Une Soupe aux herbes sauvages* d'Émile Carles (1979) et *La Chambre des dames* de Jeanne Bourin (1979) tiennent leur succès de cette veine.

L'Amant est aussi un récit de vie. Il suscite d'autant plus l'intérêt du lectorat qu'il est l'œuvre d'une écrivaine déjà célèbre et réputée « difficile ». Mais cette fois, Duras choisit une écriture apparemment accessible, simple, spontanée, qui met à nu sa propre intimité. À la parution du roman, le public et une bonne partie de la critique sacrifient au jeu de l'illusion référentielle et identifient l'œuvre à une histoire originale, proche du vécu commun, audacieuse et émouvante par ses révélations. Dans l'euphorie générale, public et critique passent sous silence les importantes subtilités scripturales du texte et les accointances savamment entretenues entre l'autobiographique et l'autofictionnel.

Or, il semble qu'il s'agit là d'un oubli majeur, car *L'Amant* énonce aussi tous les fondamentaux de l'écriture durassienne. Non dans la simple notation autobiographique mais bien dans la fabulation autofictionnelle qui ouvre les voix(es) du roman à l'analyse débridée du « soi », débusque les *curriculum*s cachés du « je » et avoue enfin sa relation compliquée au monde et aux

l'instrument de profilage des individus [...]. L'essor du storytelling ressemble en effet à une victoire à la Pyrrhus, obtenue au prix de la banalisation du concept même de récit et de la confusion entretenue entre un véritable récit (*narrative*) et un simple échange d'anecdotes (*stories*), un témoignage et un récit de fiction, une narration spontanée (orale ou écrite) et un rapport d'activités. Les usages instrumentaux du récit à des fins de gestion ou de contrôle aboutissent ainsi à dénoncer le contrat fictionnel (qui permet de discerner la réalité de la fiction et de suspendre l'incrédulité du lecteur) en imposant à des « lecteurs » transformés en cobayes ce que le management appelle des « expériences tracées », c'est-à-dire des conduites soumises à des protocoles d'expérimentation. » (2007, p. 13)

« Autres ». La fabulation autofictionnelle autorise une sorte de disponibilité à raconter en se racontant. Elle permet de percevoir le gouffre de solitude derrière les barreaux de l'immense demeure familiale en Indochine. Elle fait voir que 1942 n'est pas seulement l'année de la mort du petit frère mais une période de méditation sur la guerre et les dominations coloniales.

Duras avait pourtant très tôt tenté de lever l'équivoque puisque quelques semaines avant la consécration de son roman, elle confiait à Hervé Le Masson : « l'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de ligne. » (1984b, p. 92) Elle précise dans le même entretien :

L'épreuve d'écrire, c'est rejoindre chaque jour le livre qui est en train de se faire et de s'accorder une nouvelle fois à lui, de se mettre à sa disposition. S'accorder à lui. L'histoire de votre vie, de ma vie, n'existe pas. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie. J'ai su plus tard que ce n'était pas moi maintenant qui avais alimenté le livre ni trouvé l'ordre de son déroulement, c'était en moi. Quelqu'un que je croyais ne plus connaître et que j'avais laissé faire. Pour tout vous dire, je crois qu'il n'y a pas de grand roman ni de roman véritable en dehors de soi. C'est moi, l'histoire. (p. 92)

Les multiples interviews qu'elle accorde après la publication de *L'Amant* réitèrent cette même position. Ses interlocuteurs attendent impatiemment une confirmation verbale du « littéral » de l'écrit. Ce « littéral » connote le *scoop* sensationnel et se commente dans la délectation du détail érotique. Derrière le cru du langage, ils espèrent découvrir l'être dévoré par le désir, la femme frénétiquement charnelle, la jeune fille dévergondée. L'adaptation du roman au cinéma par Jean-Jacques Annaud, avec une multiplication des plans de nudité, renforce et

continue cette légende populaire qui fait de *L'Amant* un dévoilement intime et érotique sans retenue, une sorte de « sexto » littéraire moderne.

Sous l'angle de la fabulation autofictionnelle, *L'Amant* apparaît plutôt comme une version romancée d'un récit de vie déclamé par un « je » meurtri qui narre sa survie. Sa « vérité » historique procède davantage de la mise en scène de la présence atypique au monde d'une jeune fille qui n'a pas choisi sa famille mais s'est fabriqué un destin. En cela, il rejoint le sens que Doubrovsky donne à l'autofiction, une

[f]iction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après la littérature. (1977, p. 13)

La définition de Doubrovsky met en lumière une dimension importante du travail d'écriture dans les textes durassiens écrits à la première personne et dans *L'Amant* en particulier. Le sujet de la solitude, de la dépossession et de la dislocation des êtres doit être mis en rapport avec ce travail d'écriture qui morcelle la syntaxe, désorganise la narration et dédouble le « je » parlant. L'auteure-narratrice s'efface souvent au profit d'une narratrice tantôt vieillie, tantôt pubère, et toujours abandonnée à ses délires fantasmagoriques, à ses scénarios imaginaires et à des déchirements intérieurs sans lien avec le contexte historique. La « jeune fille » qui occupe sporadiquement la scène d'énonciation brise même la linéarité du récit pour y intercaler soit des songes macabres mêlés à des espérances confuses :

Je lui parle des barrages. Je dis que ma mère va mourir, que cela ne peut plus durer. Que la mort très proche de ma mère doit être aussi en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui. (p. 51)

Soit des descriptions surfaites des abords du Mékong :

La lumière tombait du ciel dans des cataractes de pure transparence, dans des trombes de silence et d'immobilité. L'air était bleu, on le prenait dans la main. Bleu. Le ciel était cette palpitation continue de la brillance de la lumière. La nuit éclairait tout, toute la campagne de chaque rive du fleuve jusqu'aux limites de la vue. (p. 100)

Ou encore des portraits subjectifs des « Chinois » :

La chambre est sombre, on ne parle pas, elle est entourée du vacarme continu de la ville, embarquée dans la ville, dans le train de la ville. Il n'y a pas de vitres aux fenêtres, il y a des stores et des persiennes. Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs. Ces foules sont toujours énormes. Les ombres sont régulièrement striées par les raies des persiennes. Les claquements des sabots de bois cognent la tête, les voix sont stridentes, le chinois est une langue qui se crie comme j'imagine toujours les langues des déserts, c'est une langue incroyablement étrangère. (p. 52)

Au-delà d'une relation anecdotique d'une existence ordinaire, la narratrice vocalise une survie mouvementée dans la contemplation de la nature et la découverte de « l'Autre », voire dans la recherche effrénée de la jouissance. Car l'autofiction est aussi la narration d'un déchirant appel au secours, un acte désespéré de résilience, et c'est par cette qualité qu'elle va au-delà de l'autobiographie qu'elle rencontre et colporte certes parfois, mais qu'elle abandonne aussi sur le quai pour cheminer souverainement seule dans les labyrinthes du « je/moi ». L'autofiction structure sous cet angle une « négociation de la douleur » (Delaume, 2010, p. 51) et la narration de *L'Amant*

ressemble à bien des égards à un tracé de la douleur. La narratrice promène son vague à l'âme dans les moussons asiatiques, noie ses expériences amoureuses dans les pleurs et les larmes, voit ses désirs de maternité limités par le trauma d'une famille absente et découvre derrière la richesse métropolitaine l'ampleur de la domination coloniale.

C'est enfin à travers la fabulation autofictionnelle que l'on perçoit jusqu'à quel point *L'Amant* redessine et ressasse toutes les « métaphores obsédantes »³ de l'ensemble de l'œuvre durassienne, au centre desquelles se trouve le souci permanent du langage. Car en fondant la notation autobiographique dans les épanchements autofictionnels, l'écriture investit et s'approprie son véritable espace autographique pour mieux recenser, surligner ou raturer tous les signes de distorsion, de fuite et d'angoisse du « je ». Bernard Alazet pensait déceler différents seuils dans le texte durassien en rappelant que

[c]ette œuvre que l'on a si souvent et inconsidérément eu tendance à lire comme autobiographie généralisée s'avère bien plutôt fiction généralisée, ou plus exactement scription du réel, écriture du monde, et cela dès les premiers instants de la perception que l'écrivain peut en avoir : l'équivalence posée entre l'écrit non écrit et l'écrit même suppose que le regard que l'écrivain a sur le monde soit d'emblée perception de signes écrits, effets de lecture de ce qui se donne à déchiffrer pour être ensuite transcrit. Écrire est alors toujours réécrire, constituer le texte en palimpseste. (2002, p. 55)

Oui, « fiction généralisée », précisément parce que la rhétorique de « soi » débouche finalement sur une véritable rhétorique du « soi »

³ « Mort du frère, de la mère, mort désirée, active ou passive, réelle ou symbolique, hantise permanente des textes durassiens » (Borgomano, 1998, p. 155).

qui investit le monde intérieur d'un personnage-narrateur éperdument lancé dans une quête autographique de sens.

Le résultat auquel cette écriture du « soi » donne lieu est bien plus qu'un simple relevé d'expériences personnelles ou le récit d'intuitions et d'inclinations intérieures. Il matérialise les préoccupations discursives de l'écrivaine et relie le questionnement existentiel (post)moderne sur l'individu, l'idéologie et l'identité à une pratique personnalisée du langage et de la composition romanesques. Le texte de Duras n'est donc pas conforme à une simple prise de position féministe ni réductible à une marque éditoriale, de la même manière que le clivage du personnage-narrateur est lourd d'affects existentiels et de crispations énonciatives qui trouvent un infini espace locutoire dans l'autofiction. Les figurer, c'est d'abord inscrire un « je » protéiforme et pivot d'un récit au galop à la première personne, c'est ensuite ancrer toute l'incertitude de « je » — et du texte — dans le propos liminaire de *L'Amant* ; c'est enfin, dans ce cas précis, choisir le monologue intérieur comme modalité première de l'autofiction.

Bibliographie

ALAZET, Bernard. (2002), « Faire rêver la langue. Style, forme, écriture chez Duras », dans Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Minard, p. 43-58.

- BLOT-LABARRÈRE, Christiane. (2002), « Paroles d'auteur. Les enjeux du paratexte dans l'œuvre de Duras », dans Bernard Alazet (dir.), *Écrire, réécrire Marguerite Duras. Bilan critique*, Paris, Minard, p. 9-42.
- BORGOMANO, Madeleine. (1998), « Que sont les oiseaux devenus... ? Étude sémio-analytique des écrits de Marguerite Duras depuis *L'Amant* », dans Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.), *Duras, lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, p. 151-167.
- BOURDIEU, Pierre. (1992), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen ».
- BURGELIN, Claude. (2010), « Pour l'autofiction », dans Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Presses universitaires de Lyon, p. 5-21.
- DELAUME, Chloé. (2010), *La Règle du je*, Paris, P.U.F.
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- DURAS, Marguerite. (1995), *C'est tout*, Paris, P.O.L.
- . (1993), *Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L.
- . (1984a), *L'Amant*, Paris, Minuit.
- . (1984b), « L'inconnue de la rue Catinat », entretien avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre, p. 52-54.
- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MARINI, Marcelle. (1998), « Fortune et infortune de l'œuvre durassienne », dans Catherine Rodgers et Raynalle Udris (dir.) *Duras. Lectures plurielles*, Amsterdam, Rodopi, p. 169-184.

SALMON, Christian. (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.

SAVIGNEAU, Josyane. (1996), « Duras face à l'avenir », *Le Monde des livres*, 8 mars, p. 1.

VIART, Dominique. (1998), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris, Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes ».

VIRCONDELET, Alain (1994), *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Paris, Écriture.

Résumé

Cet article resitue Marguerite Duras dans le champ littéraire et intellectuel français en revisitant ses pratiques d'écriture et sa conception du « texte », notamment le partage de la première personne entre explorations autofictives et révélations autobiographiques. L'auteure semble en effet entretenir un décentrement de l'institution littéraire pour mieux affiner une stratégie de (non)positionnement réfractée dans et par l'écriture. Celle-ci paraît fortement personnalisée, affranchie des codes communs et obnubilée par la formulation d'un « sens juste ». En surgissant au milieu de cette quête, un texte comme *L'Amant* ne s'affirme pourtant ni par l'univocité référentielle de la première personne ni par une recherche de vraisemblance autobiographique, mais bien par les diverses variations déclamatoires d'un « je » autographique qui donnent à lire autrement l'être désenchanté, le nœud coulant du monde et les vertus résilientes de l'écriture.

Abstract

This article resituates Marguerite Duras in the French literary and intellectual landscape by revisiting her writing practices and her conception of the “text”, notably in relation to autofiction. The auteur establishes a decentralisation of the literary institution in order to fine-tune an autofictional writing style that is highly personalised, free from common codes and obsessed with articulating a “fair meaning”. In light of this search, a text like *L'Amant* is neither enclosed by the first person's referential one-sidedness, nor by the plausible autobiographical search, but rather by the diverse declamatory variations of an autographical “Je” portraying a being's disenchantment, the disappearance of social values and the resilient virtues of writing.

Mes quatre femmes de Gisèle Pineau : (auto)biographie et fiction

Ann-Sofie Persson
Linköpings Universitet

Gisèle Pineau est née en Guadeloupe en 1956, mais a grandi principalement en région parisienne. Adulte, elle a vécu aussi bien aux Antilles qu'en France. Pineau partage son temps entre l'écriture et son métier d'infirmière psychiatrique. Auteure de romans et d'essais, Pineau a également prêté sa plume au genre autobiographique dans *L'Exil selon Julia* (1996) avant la publication de *Mes quatre femmes* en 2007. Ce premier récit autobiographique place au centre, comme le titre l'indique, Julia, la grand-mère paternelle de Pineau, lors de son séjour

prolongé en France, vécu comme un exil imposé par le fils de Julia, le père de Pineau. Le titre *Mes quatre femmes* fait référence à quatre femmes de la famille de l'écrivaine et les noms de ces quatre femmes constituent les titres des quatre parties : Gisèle, Julia, Daisy et Angélique. Gisèle est la tante maternelle, morte très jeune (avant la naissance de Pineau), « emportée par le chagrin » (p. 50), caractérisé comme « Chagrin d'amour » (p. 50) à la suite de la trahison et de la mort de son mari. C'est en souvenir de cette sœur que la mère de l'auteure lui donne son prénom. Julia, dont Pineau a déjà dressé un portrait émouvant dans *L'Exil selon Julia*, est celle qui représente l'identité créole et guadeloupéenne dans la vie de l'auteure. L'enfance plutôt dure de Pineau se trouve adoucie par la présence de Julia, qui la prend sous son aile et lui raconte toutes sortes d'histoires sur la Guadeloupe, établissant ainsi un lien aux origines antillaises à travers la tradition orale. Daisy est la mère de Pineau et celle qui représente la littérature écrite. Angélique, enfin, ancêtre du côté du père de l'auteure, esclave devenue libre, est celle qui lègue le nom de famille Pineau dans la lignée féminine.

Malgré l'apparente clarté de sa structure narrative, *Mes quatre femmes* s'avère à la lecture bien plus complexe. Plutôt que de réduire chacune des parties portant le nom d'une femme à un récit unidimensionnel sur la femme en question, Pineau donne à tous les portraits une dimension dialogique, faisant des quatre femmes des co-constructrices actives dans toutes les parties. Par ailleurs, l'appartenance générique du texte mérite notre attention. Récit hybride, ce texte emprunte des éléments à la fiction, à la biographie et à l'autobiographie. L'objectif du présent article est de faire l'inventaire d'un certain nombre de stratégies appartenant à chacun des genres utilisées dans le

récit ainsi que de discuter les frontières entre ces genres et les enjeux contenus dans le choix d'un genre hybride. Dans un premier temps, il s'agira de montrer comment Pineau utilise certaines stratégies fictionnelles pour peindre la vie de ces femmes. Puis il faut voir comment le récit se sert de la biographie et d'une perspective autobiographique fictive. Finalement seront étudiés les liens au genre autobiographique et la stratégie qui consiste à s'écrire à travers l'autre. L'étude se clôt sur une brève discussion autour des frontières génériques et des enjeux du genre hybride qui caractérise *Mes quatre femmes*.

La nécessité de la fiction

Le projet de Pineau dans *Mes quatre femmes* nécessite certaines stratégies fictionnelles. Afin de croiser les voix de ces quatre femmes, il faut créer un lieu de rencontre hors du temps et de l'espace où elles peuvent se livrer ensemble à la narration de l'histoire familiale de l'auteure. Cette stratégie fictionnelle apparaît dès le début du récit. L'entrée dans le texte de *Mes quatre femmes* et ses quatre parties constitutives se fait en passant par deux seuils. Le premier se présente comme une sorte de poème de quatre lignes, en italique :

*La mémoire est une geôle.
Là, les temps sont abolis.
Là, les morts et les vivants sont ensemble.
Là, les existences se réinventent à l'infini. (p. 7)*

Ces lignes introduisent le premier élément fictif dont se sert Pineau dans son récit. En effet, elle a imaginé que les quatre femmes sur lesquelles porte son récit sont réunies dans une « geôle noire » (p. 10), hors du temps, pour raconter l'une à

l'autre, l'une à l'aide de l'autre, l'une en réponse à l'autre, leur histoire. Ce premier seuil pose les conditions pour le travail de la mémoire tel que Pineau l'envisage dans ce texte, c'est-à-dire comme réinvention.

Le deuxième seuil est un court texte de quatre pages qui précède immédiatement la première partie, intitulée « Gisèle ». Ce texte introduit d'abord une comparaison entre les quatre femmes et les quatre roches sur lesquelles une case antillaise traditionnelle se pose. Elles deviennent ainsi la base pour la construction identitaire de Pineau, portant en elles l'histoire familiale. Sur un mode poétique, Pineau les décrit comme « toutes bruissantes de souvenirs enfouis » (p. 10) et précise qu'elles « racontent à la lune pleine les histoires d'un antan qui n'intéresse même plus les soucognans » (p. 10). Une fois cette fonction définie, l'idée de la case fictive est présentée :

Quatre femmes enfermées entre les quatre murs d'une geôle noire. Elles se consolent l'une l'autre, pansent leurs plaies. Pour faire passer le temps, elles jouent à la marelle ou bien à la dînette. Sans même s'en rendre compte, elles redeviennent parfois des fillettes insouciantes qui rient dans les jeux d'un autre âge. Chacune parle à son tour et expose les voilures de sa vie qu'elle enguirlande et brode à sa manière. (p. 10)

Exactement comme il est indiqué dans l'épigraphe, la geôle est une sorte de prison mais où les prisonnières se soignent mutuellement, jouent et se donnent la mission de raconter leur vie. En fait, c'est l'acte même de témoigner qui constitue le remède : « Toujours, les histoires qu'elles tissent finissent par se poser, tel un cataplasme sur les blessures anciennes, tel un onguent frotté sur la douleur des cicatrices. » (p. 11) Le pouvoir de guérir contenu dans la création est souligné. De plus, la narration des femmes est comparée à des travaux manuels

appartenant à la sphère traditionnellement codée comme féminine : coudre, broder, tisser. Parmi les histoires racontées se trouvent mêlées des recettes de cuisine ; les femmes sont « impatientes de transmettre un savoir » (p. 12). Pineau montre à travers son texte « the ways in which family stories are passed down from one generation to the next » (Ireland, 2008, p. 79). Ce court texte d'introduction dans le monde imaginaire de la geôle noire se termine sur une réflexion sur le fonctionnement de la mémoire et sur le rôle joué par ces femmes et leurs histoires. Leur narration, précise la narratrice, « rassemble et ordonne les morceaux de votre être » (Pineau, 2007, p. 12), participe à la construction identitaire : « Celle-là a dessiné le pays. Celle-ci a légué le nom. La troisième a posé la langue. La quatrième a cédé le prénom. » (p. 12) En plaçant ainsi les quatre femmes dans un espace imaginaire, Pineau en fait des personnages. Grâce à cette distanciation, elle arrive à faire accepter au lecteur qu'elle se comporte comme une narratrice omnisciente alors qu'elle serait plutôt une narratrice personnage avec un savoir limité sur les autres personnages, surtout en ce qui concerne leur vie intérieure.

(Auto)biographie fictive

Il est aisé de voir que la narratrice de *Mes quatre femmes* prend des libertés vis-à-vis des conventions (auto)biographiques. Ni dans l'autobiographie, ni dans la biographie classiques, la voix narrative ne prétend posséder des connaissances sur les autres personnages auxquelles elle n'a pas naturellement accès. Dans la fiction, en revanche, ce genre de stratégie narrative abonde. Le narrateur omniscient qui utilise la focalisation interne variable peut facilement dévoiler au lecteur les pensées de tous

les personnages à tour de rôle, s'il le souhaite. Pineau n'hésite pas à se servir de cette stratégie narrative, bien que son récit traite sa propre vie et celle de ces ancêtres. N'ayant jamais connu Angélique et Gisèle, mortes avant sa naissance, Pineau ne peut s'appuyer sur sa propre expérience pour les peindre et c'est à travers l'imagination de l'auteure qu'elles prennent corps. Daisy et Julia, en revanche, sont proches de l'auteure et son récit est du moins en partie fondé sur ses propres souvenirs. Pourtant, Pineau se positionne de façon tout à fait similaire vis-à-vis des quatre femmes dans son récit. Elle plonge dans leurs pensées, elle les fait parler et agir dans une situation fictive, sans équivalent dans leur vie réelle. Renée Larrier constate à propos de *Femmes des Antilles, traces et voix* (édité avec Marie Abraham, 1998) que « Because conventional sources are unavailable, Pineau assumes the task of restoring subjectivity to enslaved women in particular » (2006, p. 80). Cela vaut autant pour le récit portant sur les femmes de sa propre famille. Un des traits les plus marqués est la manière d'introduire la remémoration des femmes par l'expression « Gisèle / Angélique / Julia / Daisy se souvient ». Suivent des souvenirs appartenant à chacune des femmes sous forme de récit autobiographique forcément fictif puisque fait du point de vue de quelqu'un d'autre que l'auteure. L'identité de nom entre auteur, narrateur et protagoniste dont parle Philippe Lejeune (1975) comme la condition *sine qua non* de l'autobiographie n'est pas établie puisque la narration est cédée aux quatre femmes à tour de rôle.

Par moments, les quatre femmes se livrent à un jeu narratif qui consiste à faire le récit de la vie qu'elles auraient pu avoir. Vers la fin de la partie portant le nom de Julia, un de ces moments est ainsi introduit : « Avec des si, on peut réécrire sa

vie... » (p. 95) Le paragraphe qui suit développe cette idée, l'inscrit dans le lieu fictif et narratif de la geôle :

Chacune alors se mire dans les eaux troubles de son existence. C'est un jeu nouveau inventé à l'instant et qui laisse en suspens le récit de Julia. Elles remuent les eaux dormantes apparues au mitan de la geôle. Elles ont soudain à l'esprit des si en quantité. Ils se matérialisent tels des joujoux, un soir de père Noël. [...] Angélique est la première à lancer un si dans la flaque noire. Si elle n'était pas née durant l'esclavage, si elle avait connu les temps modernes, elle aurait tenu une boutique prospère et elle aurait joué à la marchande. Comme Daisy, elle aurait acheté une automobile. Et, au volant de son engin, elle aurait sillonné les routes, libre d'aller à son gré, ivre de sa liberté... (p. 95-96)

La métaphore matérialisée sous forme d'une flaque d'eau permet aux femmes de continuer sur le mode ludique, jetant des si devenus concrets et tangibles dedans. À l'intérieur de l'autobiographie fictive de Julia se glisse l'autobiographie métafictionnelle d'Angélique, son récit de vie au conditionnel. *Mes quatre femmes* introduit une méthode contrastive. Les rêves d'Angélique dévoilent le manque et les aspirations qui l'animent. En décrivant ce qu'elle voudrait, elle nous fait comprendre ce qu'elle n'a pas. Ces histoires inventées à l'intérieur d'une histoire inventée rappelle le rapport au conte dont parle Pineau dans une entrevue : « in the Antilles the stories are endless, you never stop telling them, there are several versions, you can let yourself go... » (Veldwachter, 2004, p. 184) Les multiples couches de signification de ces récits enchâssés les uns dans les autres brouillent la perspective biographique traditionnelle. Pineau propose bien sûr un récit de vie portant sur les quatre femmes, mais en manipulant la perspective narrative, elle subvertit le genre biographique, le transformant en autobiographie fictive à double fond.

De la même façon, dans la dernière partie intitulée « Angélique », celle-ci se sert de Julia pour se lancer dans le jeu de nouveau : « Angélique prit le cas de Julia. Elle commença chaque phrase par un *si*... Si on avait laissé ses ancêtres en paix, là-bas, dans leur pays... Si elle n'était pas née descendante d'esclave... Si elle n'avait pas grandi sur une terre qui avait souffert de l'esclavage... » (p. 153) L'énumération qu'Angélique fait des facteurs qui ont influencé la vie de Julia provoque les pensées suivantes chez cette dernière : « Julia rêve sur la petite musique des paroles d'Angélique. Dans l'esprit de Julia, la grande Histoire du monde et les petites histoires des humains se mêlent à l'infini. » (p. 154) Suit la constatation qu'elle « est le fruit de conjonctions politiques, de commerce triangulaire, de préjugés raciaux. Est-ce que mon destin aurait été différent si on n'avait pas mené mes ancêtres dans les îles à sucre des Amériques ? se demande Julia. Quelle existence aurait été la mienne si j'avais grandi sur la terre africaine ? » (p. 155) Les « si » semblent introduire un mode hypothétique, mais en fait, le récit présente la vie de Julia en enlevant les « si ». On n'a pas laissé les ancêtres de Julia en paix ; Julia est descendante d'esclave ; grandir en Guadeloupe fait que sa vie sera toujours marquée par l'esclavage. Mais Julia ne se contente pas de se poser des questions : « nouant ensemble les fils des récits de ses compagnes, Julia s'invente une vie en Afrique, tout là-bas, sur le continent perdu. » (p. 155) En une quinzaine de lignes, Julia trace le récit d'une vie alternative entière, où se distingue d'abord l'enfance : « Négrillonne, elle court après trois chèvres. [...] Elle voit des lions et des singes, des girafes et des éléphants. » (p. 155) Ensuite est introduite la vie adulte : « Le temps s'emballe. Elle est épouse et mère. » (p. 155) Finalement, le récit dépeint la vieillesse : « Elle est vieille. Elle marche au

mitan de la savane qui a vu s'épanouir sa jeunesse. Elle meurt au pied du baobab. Elle n'a pas connu l'île papillon... » (p. 155) L'autobiographie est fictive à deux niveaux, puisque Julia n'est pas l'auteure de *Mes quatre femmes* et que le récit qu'elle fait ici se présente clairement comme une fiction. Arrivée à la fin de son récit fictif, Julia rit en disant aux autres femmes : « eh bien, moi, je vous dis que je regrette pas l'Afrique de mes ancêtres. Je m'en fiche de ne pas avoir fréquenté les éléphants et les girafes de là-bas. [...] J'ai pas envie de troquer mon existence pour une autre. » (p. 156) C'est à travers la narration autobiographique méta-fictive que Julia d'une certaine façon accepte son sort et ses origines. Pour elle, le retour aux racines africaines ne serait qu'un détour, pour utiliser les mots d'Édouard Glissant (p. 1981), puisqu'elle sait que c'est en Guadeloupe qu'elle est enracinée. En croisant la perspective d'Angélique et de Julia sur l'Afrique, Pineau problématise le rapport entre les Antillais et leur continent d'origine, montrant comment la nostalgie du continent perdu peut être remplacée par l'amour pour son lieu d'existence. Comme le constate Bonnie Thomas, Julia s'approche de la philosophie de l'antillanité « in her rejection of Guadeloupe's African roots, preferring instead to identify herself in the here and now of her Caribbean island » (2010, p. 36) Le fonctionnement de cet épisode d'un point de vue narratif révèle que la biographie hypothétique d'Angélique sur Julia incite celle-ci à construire son autobiographie fictive, mais aussi à constater qu'elle ne veut pas changer de vie. Cet entrecroisement narratif revêt encore d'autres formes parmi lesquelles se trouve la biographie de Pineau faite par sa grand-mère et sa mère, en dialogue l'une avec l'autre.

Fiction (auto)biographique

Considérer *Mes quatre femmes* comme un texte autobiographique veut dire accepter que l'autobiographie puisse prendre la forme d'une biographie fictive faite par la famille de l'auteure, transformée en personnages installés dans un lieu inventé. La partie intitulée « Julia » se clôt sur un souvenir de Julia qui date de l'époque où elle vit en France avec la famille de son fils. Son mal du pays se traduit dans ses prières par une demande répétée d'avoir le droit de retourner en Guadeloupe. Dans cette situation, Pineau enfant apparaît, décrite du point de vue de Julia :

À ses côtés, une petite de Daisy est agenouillée aussi, les mains jointes en prière. Elle s'appelle Gisèle. Elle est née en France. Elle a vécu au Congo. Elle ne se souvient guère de l'escale guadeloupéenne. Elle avait cinq ans à peine en 1961. Elle en a dix à présent. Elle est fan de Sheila et de Joséphine Baker. Elle danse le jerk et le twist. Elle chante faux et elle écrit des histoires. Le soir, elle prie avec Julia pour retourner sur la terre de Guadeloupe qu'elle a si peu connue. (p. 104)

Neuf phrases toutes introduites par « Elle » brossent un portrait rapide de l'auteure enfant, ressemblant à une sorte de fiche identitaire affirmant ses origines, son âge et ses intérêts. Le fait de raconter des histoires est mentionné sans insistance particulière, bien que la position finale mette cette particularité en relief. Pour ce qui est de la perspective de Julia, on remarque que la petite Gisèle sort de l'anonymat des petits de Daisy par le fait de se joindre à elle pour la prière. C'est cette action qui ouvre et ferme le paragraphe, encadrant le portrait de Pineau enfant fait par sa grand-mère. L'envie de retrouver la Guadeloupe les unit l'une à l'autre. « Julia is the instrument of reconnection to the family's Caribbean heritage. » (Larrier,

2006, p. 89) Inscrivant ainsi le moi dans le récit en empruntant la voix de sa grand-mère, Pineau défie les normes autobiographiques traditionnelles. Par la même occasion, elle met en avant cette association entre Julia et son île ainsi qu'entre Pineau et Julia, ce qui revient à dire entre Pineau et la Guadeloupe. « Through these interactions with the grandmother, the narrator begins to develop a sense of belonging to another place. » (Watts, 2001, p. 146) La fiction (auto)biographique permet de dire son amour pour l'une et l'autre de façon oblique.

À un autre moment, dans la partie qui porte le titre de « Daisy », Pineau fait raconter par Julia des moments de sa vie d'enfant que sa mère ignorait. Pendant la période où Julia vit avec la famille Pineau en France, elle partage la chambre des filles. La petite Gisèle fait des cauchemars fréquents et dort dans le lit de sa grand-mère, qui la console : « Elle pleure et dit qu'elle tombe dans un trou noir. [...] Daisy n'a jamais eu connaissance de ces choses. Elle retient son souffle. » (p. 130) Pineau imagine un dialogue où Julia dévoile à Daisy le contenu des mauvais rêves de sa fille et sa façon de la calmer en lui racontant des histoires sur la Guadeloupe. Le passage qui suit relate le mythe fondateur de la Guadeloupe, un beau récit qui explique comment les îles, à l'origine des breloques représentant des animaux et des plantes, forment le collier d'un dieu. Après un accès de colère, le dieu ayant jeté le collier, les breloques se sont retrouvées dans la mer où elles sont devenues des îles. La forme de la Guadeloupe qui ressemble à un papillon se voit ainsi expliquée. Cet épisode constitue bien « an homage to Pineau's foremothers and a tribute to the power of storytelling » (Ireland, 2008, p. 78). Cet autoportrait, construit sous forme d'un portrait biographique fictif, permet à Pineau de souligner l'héritage de la culture orale,

transmise par sa grand-mère, et de l'intégrer dans sa propre œuvre. Dans une entrevue, Pineau explique à propos de sa grand-mère : « Elle avait hérité des histoires de sa mère, de sa grand-mère tandis que mes parents voulaient se débarrasser de ce passé un peu encombrant et ne répondaient pas à mes questions. » (Pineau & Makward, 2003, p. 1203) Pour Pineau, il est donc de première importance de montrer cette transmission qui saute une génération et se dessiner en tant que destinatrice des histoires de Julia. Bien plus complexe qu'un ordinaire récit autobiographique à la troisième personne fait par un narrateur omniscient, *Mes quatre femmes* fait place à une narration dialogique et plurivocale, fondée sur la fiction et prise en charge par des personnages littéraires correspondant à des personnes réelles dans la vie de l'auteure. Comme souvent dans le reste de l'œuvre, le récit fait sur Pineau enfant est ici collaboratif. Daisy et Julia construisent ensemble l'histoire de leur fille / petite-fille.

Dans la partie intitulée « Daisy », celle-ci parle des années 1960, période de décolonisation intense, marquée également par les révoltes des Noirs américains contre la ségrégation raciale. Ces événements influencent la vie des enfants de Daisy, qui se remémore les jeux de sa fille Gisèle et de son fils Élie. Ils « sont des petits Américains noirs. Gisèle X et Élie X manifestent leur colère. Ils réclament les mêmes droits que les Blancs. » (p. 135) Il est vrai que « the incorporation of dates [...] into the text underscores the intersections of world history and the family story » (Ireland, 2008, p. 79). Après cette descriptions des jeux des enfants, les paroles suivantes de Daisy sont rapportées : « — C'est peut-être à cette époque que ma fille Gisèle s'est mise à écrire, déclare Daisy. — Tu te rappelles, Julia... Elle ouvrait un cahier sur la table de la salle à manger. Quand elle cherchait l'inspiration, elle suçait le bout de son

porte-plume. » (p. 135-136) La représentation de l'auteure enfant, posant déjà l'image de l'écrivaine à venir, en devenir, est faite du point de vue de la mère, mais en dialogue avec la grand-mère. La réponse de Julia fait dévier le récit qui se met à traiter les tentatives de Pineau enfant de faire apprendre à sa grand-mère analphabète l'art d'écrire. Julia s'adresse ensuite à Daisy en disant : « Ta fille, elle croyait que j'étais éternelle. » (p. 136) La réplique de Daisy continue de décrire les poses de Pineau enfant en train d'écrire des histoires, alors que Julia insiste sur le fait qu'elle n'a jamais pu apprendre à écrire, même pas son nom. Ce passage illustre l'idée de Bonnie Thomas : « within each woman's story the other women speak — interrupting, reminiscing and redirecting the narrative flow so as to encompass their own past » (2010, p. 37). Julia essaye de faire tourner le récit autour de son alphabétisation ratée. Daisy, à son tour, se pose la question de savoir si sa passion pour la lecture a pu donner ce goût à sa fille. Ensuite, Daisy prend de nouveau Julia en témoin pour évoquer ses souvenirs : « — Tu te souviens, Gisèle écrivait un journal. Elle écrivait notre histoire, jour après jour. » (p. 137) D'après la description de Daisy, ce journal fait place aussi bien au réel qu'à l'imagination : « Avec ses mots, elle racontait le quotidien, les coups et châtements du Pater, le silence imposé à table, les insultes que lui infligeaient les enfants de son école. [...] Sur les pages de son journal, elle s'inventait une vie rêvée loin des quatre saisons de France. » (p. 137) La suite du récit semble prise en charge par un narrateur omniscient racontant comment le journal secret de Pineau enfant tombe entre les mains de son père, qui le lit, et comment les coups attendus n'arrivent pas. La peur provoque la promesse « à ses frères de ne plus écrire d'histoires dans lesquelles les gens se reconnaîtront... » (p. 140) L'épisode se

clôt sur ce rejet de l'écriture (auto)biographique. Que dire sur cette affirmation d'une promesse faite par l'auteure enfant qui s'engage à ne pas se lancer dans un projet (auto)biographique ? N'est-ce pas justement une invitation à réfléchir sur la manière dont Pineau envisage l'écriture sur soi et l'écriture sur l'autre ?

Sans titre : un récit hybride

Lorsque l'auteure publie *L'Exil selon Julia* en 1996, elle s'aventure déjà dans cette écriture qui porte en même temps sur soi et sur l'autre, traçant en quelque sorte les influences de la grand-mère sur sa propre personne. Le récit « foregrounds the impact of Julia's experiences on her granddaughter, the narrator, whose development from girl to young woman is traced in her relationship to the island through her grandmother » (Larrier, 2006, p.85). L'objectif de Pineau semble dans les deux cas au moins double, voire triple. En effet, il s'agit, dans *L'Exil selon Julia*, de dénoncer le racisme de la société française dans laquelle elle grandit, mais aussi de peindre très tendrement les traits de la grand-mère en tant que représentante de ses origines guadeloupéennes et ainsi de s'inscrire dans la lignée des conteuses antillaises. En extrapolant, le récit de Pineau se fait porte-parole de tous les sujets colonisés, montrant la complexité de leur vie, marquée par le sentiment d'être en exil ou de tomber entre les deux chaises des cultures métropolitaine et antillaise.

En ce qui concerne *Mes quatre femmes*, la perspective double de *L'Exil selon Julia* (se peindre en relation avec sa grand-mère) se complique davantage puisque Pineau introduit encore trois personnages féminins issus de sa propre famille et

se met elle-même en retrait. Julia continue à représenter la Guadeloupe et l'héritage culturel qu'elle cède à sa petite-fille. Le récit de Daisy complète l'histoire déjà entamée dans *L'Exil selon Julia*, ajoutant des précisions et une perspective supplémentaire sur la vie de Daisy. C'est en introduisant les personnages de Gisèle et d'Angélique que Pineau innove. L'écriture autobiographique traditionnelle ne permet qu'à contrecœur des détails sur la vie de l'autobiographe dont il/elle ne se souvient pas. Pineau ne se contente pas de parler de ces deux femmes, elle les fait parler ; elle se fait leur porte-parole, leur donnant une voix qu'elles n'ont pas eue. Par la même occasion, elle se représente comme la descendante de ces femmes. Son récit autobiographique oblique, indirect, filtré, parle d'esclavage et de pauvreté, de souffrance et de migration, mais aussi de création et de solidarité entre femmes et entre générations. Dans le monde postcolonial auquel Pineau appartient, la biographie et l'autobiographie ne semblent possibles qu'en passant par la fiction. Le résultat est un récit hybride qui brouille les frontières génériques, mettant en cause l'écriture de soi et la conception du moi traditionnelles, montrant à quel point la peinture de l'histoire coloniale, et surtout celle des femmes, doit faire appel à des stratégies nouvelles.

Bibliographie

GLISSANT, Édouard. (1981), *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard.

- IRELAND, Susan. (2008), « *Mes quatre femmes* », *World Literature Today*, vol. 82, n° 1, p. 78-79.
- LARRIER, Renée. (2006), « Secrets and Silence, Displacement and *Délivrance* », in *Autofiction and Advocacy in the Francophone Caribbean*, Gainesville, University Press of Florida, p. 79-100.
- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MAKWARD, Christiane & Gisèle PINEAU. (2003), « Entretien avec Gisèle Pineau », *The French Review*, vol. 76, n° 6, p. 1202-1215.
- PINEAU, Gisèle. (1996), *L'Exil selon Julia*, Paris, Stock.
- . (2007), *Mes quatre femmes*, Paris, Philippe Rey.
- & Marie ABRAHAM (1998), *Femmes des Antilles, traces et voix*, Paris, Stock.
- THOMAS, Bonnie. (2010), « Transgenerational Trauma in Gisèle Pineau's *Chair piment* and *Mes quatre femmes* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13, n° 1, p. 23-38.
- VELDWACHTER, Nadège. (2004), « An interview with Gisèle Pineau », *Research in African Literatures*, vol. 35, n° 1, p. 180-186.

Résumé

Cet article propose d'étudier *Mes quatre femmes* (2007) de Gisèle Pineau dans ses relations avec l'(auto)biographie et la fiction. Malgré un pacte autobiographique explicite donnant nom et prénom de l'auteur, *Mes quatre femmes* se distingue sensiblement de la définition de l'autobiographie de Philippe Lejeune, surtout par le fait de ne pas placer l'auteur au centre du récit. Le portrait de l'écrivaine se fait en filigrane à travers les récits de quatre femmes importantes de sa famille. Dans sa recherche identitaire, Pineau se lance dans un projet où l'écriture de soi passe à travers l'écriture de l'autre et où le rôle de la fiction est primordial. Récit hybride, ce texte emprunte des éléments à la fiction, à la biographie et à l'autobiographie. L'objectif du présent article est de faire l'inventaire d'un certain nombre de stratégies appartenant à chacun des genres utilisées dans le récit ainsi que de discuter les frontières entre ces genres et les enjeux contenus dans le choix d'un genre hybride. Dans un premier temps, il s'agira de montrer comment Pineau utilise certaines stratégies fictionnelles pour peindre la vie de ces femmes. Puis nous verrons voir comment le récit se sert de la biographie et d'une perspective autobiographique fictive. Finalement seront étudiés les liens au genre autobiographique et la stratégie qui consiste à s'écrire à travers l'autre. L'étude se clôt sur une brève discussion autour des frontières génériques et les enjeux du genre hybride qui caractérise *Mes quatre femmes*.

Abstract

This article will study *Mes quatre femmes* (2007) by Gisèle Pineau in its relations to (auto)biography and fiction. Despite an explicit autobiographical pact revealing the full name of the author, *Mes quatre femmes* differs clearly from Philippe

Lejeune's definition of autobiography, firstly by not placing the author at the center of the narrative. The portrait of the writer appears between the lines, through the story of four important women in her family. In her search for identity, Pineau engages in a project where the writing of the self is filtered through the writing of the other and where the role of fiction is essential. It is clearly relevant to study the generic features of this particular text. As a hybrid narrative it borrows elements from fiction, biography and autobiography. The aim of the present article is to map out a certain number of strategies belonging to the above mentioned genres used in the narrative, as well as to discuss the limits between these genres and what the choice of a hybrid genre implies. First, the fictional strategies used by Pineau when portraying these women's lives will be studied. Then, the use of biography and a fictional autobiographical perspective will be in focus. Finally the article will investigate the links to the autobiographical genre and the technique to write yourself through the other. The study closes with a brief discussion of the generic limits and the significance of the hybrid genre that characterizes *Mes quatre femmes*.

La littérature migrante est-elle soluble dans l'autofiction ?

Hélène Amrit

Université de Limoges

Toute ma vie [...] j'ai essayé que cesse le jeu que je me joue et que je joue, afin que, si homme il y a, celui-ci devienne non plus spectateur et acteur, mais le lieu de la tragédie [...]. Aujourd'hui je m'échine à demander aux autres qu'ils m'aident à ne plus jouer.

Gaston Miron

Les romans de Réjean Ducharme sont des romans écrits à la première personne. Même si les narrateurs de ses premiers romans publiés sont des fillettes — Bérénice dans *L'Avalée des*

avalés (1966) ou encore *Asie Azote* dans *L'Océantume* (1968) —, par la suite, Réjean Ducharme écrira des romans avec des narrateurs masculins. Ces narrateurs n'ayant pas le même nom que l'auteur, et l'écrivain étant un homme très discret, la critique n'a jamais abordé son œuvre sous l'angle de l'autofiction. Toutefois, le milieu intellectuel québécois est un petit monde et des faits ou des personnes sont reconnaissables dans certains de ses romans. À la publication de *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis (2002), j'ai mis en évidence les liens que recèle cette œuvre avec celle de Réjean Ducharme (Amrit, 2010). En effet, dans ce roman, le personnage de l'auteur, Laflamme, est un sosie de Ducharme, et la narratrice, Antigone Totenwald, est une représentation possible des narratrices enfants de Réjean Ducharme devenues femmes. Néanmoins, je restais interdite lorsqu'une collègue québécoise me dit ne pas avoir perçu ces liens, car elle connaissait la vie de Catherine Mavrikakis. J'avais abordé l'œuvre comme une fiction et je découvrais que des éléments biographiques tenaient une place si prégnante qu'ils pouvaient occulter certains liens littéraires. Le biographique s'invitait progressivement dans mes recherches. C'est avec l'étude de *La Québécoite*, de Régine Robin (Amrit, 2014), que s'impose alors une réflexion sur l'autofiction et la littérature québécoise. Cette étude repose sur les œuvres précédemment nommées. En effet, ces romans interrogent à leur façon les termes d'autofiction et de littérature migrante.

Aux frontières de l'appartenance

Autant *La Québécoite* appartient bien à la littérature migrante — ce roman est considéré comme le premier ouvrage de la

littérature migrante —, autant *Ça va aller* peut faire sourciller à juste titre. Il faut préciser que le terme de littérature migrante fait encore débat. En effet, comment circonscrire et décider des œuvres qui en relèvent? Cet embarras est déjà une première analogie avec l'autofiction, dont le corpus, lui aussi, n'est pas clairement établi. Ces corpus se modifient en fonction des acceptions données aux termes de *migrante* et d'*autofiction*. Si ces œuvres sont requises pour cette étude, c'est justement parce qu'elles sont aux frontières de ces notions et les interrogent. En outre, la question de savoir si la littérature migrante est soluble dans l'autofiction est légitime, puisque Régine Robin, pionnière de la littérature migrante, s'en réclame et intervient dorénavant dans la critique universitaire comme auteur d'autofictions. Par ailleurs, la littérature migrante, qui relate souvent le vécu de l'installation dans un autre pays, utilise fréquemment des éléments d'appartenance de l'autofiction tels que l'homonymat et l'intégration d'anecdotes biographiques.

Nous verrons dans un premier temps comment le roman *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, pouvant être appréhendé comme la parodie d'une autofiction *in progress*, se joue de l'autofiction avec une Antigone comme personnage principal qui tente d'évincer l'auteur et de s'émanciper de toute lignée littéraire. Puis, dans un second temps, nous aborderons le roman *La Québécoise* de Régine Robin qui, tout en étant l'œuvre pionnière de la littérature migrante, peut être perçu, lui aussi, comme une autofiction en train de se construire. Ce roman dénonce les mensonges du réalisme à propos du protagoniste, légitimant ainsi le recours à l'homonymat. Par ailleurs, sa façon d'appréhender la description des vues panoramiques entérine sa volonté de rupture avec ce courant. Enfin, il révèle les limites

des libertés ainsi acquises avec l'entrée en scène du lecteur. Et pour finir, si ces analyses tendent à montrer que la littérature migrante est soluble dans l'autofiction, leur confrontation apporte une réponse plus nuancée, dépendante des orientations que l'autofiction prendra.

Devenir l'auteur de son propre récit

Rappelons en quelques mots l'histoire de *Ça va aller* : ce roman raconte les aventures de Sappho-Didon Apostasias, qui en est la narratrice ainsi que la protagoniste. Celle-ci narre ses combats menés afin de ne plus être confondue avec Antigone Totenwald, un personnage issu de l'œuvre du célèbre écrivain québécois Robert Laflamme. Une œuvre que Sappho-Didon Apostasias déteste. Que ce soit son amie, son amant, Robert Laflamme lui-même ou l'universitaire spécialiste de Laflamme, tous sont unanimes : Sappho-Didon Apostasias est Antigone Totenwald incarnée. Pour résister à ce destin, à savoir devenir Antigone, Sappho-Didon Apostasias conçoit des plans. Contrainte d'admettre cette ressemblance, elle pense alors écrire elle-même cette histoire, avec comme héros le bel universitaire. Sauf qu'il n'a pas la stature pour tenir un rôle dans une tragédie. Si bien qu'elle constate qu'elle ne peut être qu'un écrivain médiocre; elle sera l'auteur et l'héroïne d'un roman qui sera du sous-Laflamme. Son amant, Umberto, écrivain lui-même, se suicide. Elle s'envole pour Paris et se retrouve à la Délégation générale du Québec pour le vernissage de la sortie du dernier roman de Laflamme, intitulé *Ça va aller*. Donc, un roman fictif d'un écrivain fictif qui raconte la vie d'Antigone Totenwald devenue adulte. Elle constate avec effroi qu'il lui a volé, non pas

le titre, mais son récit, sa propre vie. Tout la ramène à Antigone Totenwald. C'est pourquoi, soit elle se suicide, soit elle accepte d'intégrer le récit écrit par un autre qu'elle. Elle finit par accepter de vivre avec Laflamme et d'être son Antigone Totenwald. Toutefois, elle a encore un plan. D'accord, elle est Antigone Totenwald écrite par Laflamme; certes, en tant que narratrice, elle utilise ses mots, mais elle est bien décidée à en faire un emploi détourné. Enceinte, elle quitte Laflamme. Elle est déterminée à poursuivre son projet jusqu'au bout. Elle veut que son enfant soit libre de toute filiation et qu'il devienne le plus grand écrivain québécois. Aussi projette-t-elle de se suicider. Elle espère ainsi emporter dans sa mort toutes les douleurs du Québec. Sauf que Sappho-Didon Apostasias, devenue Antigone Totenwald, rate sa sortie. Des badauds, ayant vu sa voiture plonger dans le fleuve, la repêchent. Le récit se termine sur ces mots de Sappho-Didon : « Ça va aller ». Donc, nous avons au moins un roman intitulé *Ça va aller* écrit par un auteur fictif : Robert Laflamme; puis un autre *Ça va aller* qui est en train de s'écrire, par Sappho-Didon Apostasias, protagoniste du roman, et pour finir, le *Ça va aller* écrit par Catherine Mavrikakis. Ce jeu de mise en abymes est plus complexe. Toutefois, c'est le combat mené par le personnage principal qui nous intéresse.

Cette présentation de *Ça va aller* parle d'elle-même. Le personnage principal veut être l'auteur du récit de sa vie et tente tout afin d'y parvenir, quitte à vivre avec l'écrivain et accepter des compromis. Ce roman donne à lire, étrangement, non seulement la disparition du personnage laissant sa place à l'auteur (Mavrikakis), mais aussi le récit de l'éviction de l'auteur (Laflamme) par le personnage principal (Sappho Didon Apostasias). Il met en scène l'autofiction avec humour. Une

partie de cet humour réside dans le fait de prendre le terme d'autofiction comme une action et non comme une notion. Dit autrement, il est l'application d'une définition de l'autofiction ne tenant pas compte des différents sens donnés par les créateurs et les théoriciens du néologisme, mais du sens issu de sa construction. Ce néologisme, créé dans les années 1970 par Serge Doubrovsky, est constitué du préfixe *auto-*, ajouté au mot fiction. *Auto-* signifie en grec « soi-même », « lui-même ». Nous le trouvons dans la création de nombreux noms comme autodérision ou encore autogestion. Si nous appliquons cette règle *stricto sensus*, alors le mot autofiction signifie « se fictionnaliser soi-même ». Rien d'extérieur à la fiction n'interviendrait pour la « fictionnaliser ». Ainsi, l'autofiction serait ce qui se « fictionnalise soi-même ». On comprend d'emblée la difficulté de l'acte. Or, *Ça va aller* apparaît comme une autofiction disons « inversée », car elle est l'histoire d'une héroïne qui lutte afin d'assumer son propre récit, donc un personnage fictif qui désire se créer soi-même. Afin de réaliser une telle prouesse, l'auteur et l'écrivain doivent être évincés :

J'ai envie de lui mettre mon poing dans le visage à cet abruti d'auteur. J'ai envie de lui casser le nez, de lui crever les yeux, de le défigurer un peu, de faire de son visage de la charpie. [...] J'ai envie de le tuer, de faire feu sur lui, de le faire souffrir, mais je n'ai pas de fusil... (p. 18)

Cette éviction / dépossession de l'auteur du récit ou plutôt cette prise de pouvoir par le personnage principal au détriment de l'auteur ne s'effectue pas aisément ; des concessions sont réalisées et pas des moindres, puisque la protagoniste accepte d'écrire comme l'auteur et de vivre avec lui.

Au sein de la littérature québécoise, l'existence d'héroïnes désirant être les auteurs de leur propre récit n'est pas une

première. En effet, Bérénice dans *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme est une enfant en révolte qui aspire à créer son propre langage, le bérénicien, et désire se construire soi-même :

Ils se demandent d'où ils viennent. Quand on vient de soi, on sait d'où l'on vient. [...] Il faut se recréer, se remettre au monde. On naît comme naissent les statues. On vient au monde statue : quelque chose nous a faits et on n'a plus qu'à vivre comme on est fait. C'est facile. Je suis une statue qui travaille à se changer, qui se sculpte elle-même en quelque chose d'autre. Quand on s'est fait soi-même, on sait qui on est. (1966, p. 42.)

Aussi des personnages qui s'insurgent, désirant prendre leur récit en main, existent-ils et viennent-ils corroborer cette volonté d'une fiction qui veut se créer par elle-même. Savoir si ces héros y parviennent est une autre histoire. Dans cette manière originale d'appréhender l'autofiction, ce sont les conséquences qui en découlent qui nous intéressent. Qu'engendre cette rébellion du protagoniste au sein du roman? Tout le monde sait bien qu'un personnage est fictif et que cette révolte est vouée à l'échec. Si le personnage peut devenir narrateur, voire auteur, il ne peut pas être l'écrivain. Aussi cette révolte est-elle une mise en scène révélant que le personnage est prisonnier à jamais au sein du roman. D'ailleurs, *Ça va aller* le montre avec perspicacité puisque l'héroïne rêve d'être un personnage de tragédie. Enfermée dans le roman, même en s'insurgeant et en prenant les rênes de son propre récit, elle demeure un personnage romanesque et ne parvient pas à mourir en tragédienne¹ (Amrit, 2010). Par conséquent, l'autofiction, telle que perçue dans *Ça va aller*, dénonce l'art romanesque comme un lieu d'enfermement. Qu'un personnage

¹ Être dans une tragédie au sens du poète Gaston Miron signifierait qu'elle désire quitter le roman et intégrer la réalité.

conçu dans un roman ne puisse pas sortir du genre est une lapalissade. À moins que, en secouant ainsi ses barreaux, ce personnage devenu son propre narrateur dévoile que, de l'autre côté de la page, un écrivain se trouve lui aussi tributaire ou prisonnier du genre romanesque. D'ailleurs, Annie Ernaux, l'une des têtes de proue de l'autofiction hexagonale, corrobore ce point de vue : « [...] quand je commence *Les Armoires vides*, dans "l'espaces des possibles" qui s'offre plus ou moins consciemment à moi, je ne peux pas envisager autre chose qu'un roman. » (2011, p. 26) Dorénavant, elle souhaite écrire des œuvres autres : « ce qu'on appelle roman ne fait plus partie de mon horizon » (p. 51) L'autofiction serait-elle un moyen de se libérer du genre hégémonique qu'est le roman ? Autrement dit, l'autofiction est-elle romanesque, issue du genre romanesque, ou un genre indépendant du roman ?

Ça va aller révèle une procédure pour construire une autofiction assez inattendue. Ce n'est pas l'écrivain qui décide de se mettre en scène, mais le personnage principal qui désire se raconter lui-même. Ainsi perçu, le protagoniste-auteur d'une autofiction se trouve lié au sein de l'histoire littéraire avec les personnages principaux. L'autofiction serait à percevoir comme l'émancipation des personnages romanesques avec des éléments biographiques de l'auteur intervenant dans l'œuvre, non pas parce qu'il est l'écrivain, mais parce qu'il est le protagoniste. Dès lors, Beigbeder, Nothomb ou encore Angot seraient, au sein de leurs œuvres, en filiation avec le « personnel du roman » (Hamon, 1983). En appréhendant l'autofiction du côté de l'art romanesque, *Ça va aller* montre que les failles des personnages-auteurs, qui agacent certains de ses détracteurs, sont des failles du même ordre que celles des personnages des romans où le protagoniste est dépeint par un

narrateur omniscient. Autrement dit, imaginons des Levine, des Saccard ou encore des Emma Bovary, des Anna Karénine ou des Germinie Lacerteux écrire leur histoire et nous comprendrons que les défauts sont, non plus dépeints ou mis en scène, mais en action dans la manière même d'écrire, de composer l'œuvre. D'ailleurs l'héroïne dans *Ça va aller* n'est pas dupe de la difficulté engendrée par cette prise de pouvoir. Personnage principal devenu narratrice, elle accepte d'écrire du sous-Laflamme, c'est-à-dire d'être un auteur médiocre : « Je ne suis pas dans une tragédie. Je suis dans un mauvais Laflamme » (p. 40-41) ou encore : « Nous, les enfants de Laflamme, nous sommes bien fatigués, nous avons les traits bien fatigués, et l'on ne sait plus faire autrement que plagier le père » (p. 135).

En inversant la façon habituelle d'appréhender l'autofiction, à savoir que le personnage principal prend la place du narrateur afin de raconter lui-même son histoire, et non l'auteur devenant narrateur et protagoniste de sa propre histoire, *Ça va aller* donne à lire les autofictions sous un angle très romanesque mais valide et accrédite ainsi une forme d'écriture dite « écriture blanche » en référence à Roland Barthes (1953, p. 56) ou encore définie par Annie Ernaux comme « plate » : « « La seule écriture que je sentais “juste” était celle de la distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé [...]. C'est ce que j'ai appelé dans *La Place* l'“écriture plate” » (2011, p. 34), comme une « absence de style » (Genon, 2013, p. 29). Cette inversion permet d'associer les personnages principaux des romans réalistes aux auteurs de l'autofiction puisque ces derniers sont ainsi eux-mêmes des personnages. En effet, si Germinie Lacerteux ou Emma Bovary devaient être les narratrices de leur propre récit, ne seraient-elles pas dans la

situation décrite par Annie Ernaux, en se retrouvant dans une position de transfuge (p. 34) :

[...] j'ai mené une réflexion [...] sur ma situation de narratrice issue du monde populaire, et qui écrit, comme disait Genet, dans la « langue de l'ennemi », qui utilise le savoir-écrire « volé » aux dominants. (p. 33)

Ainsi perçu, ce type d'écriture est non seulement légitimé mais requis. *Ça va aller* révèle dès lors que les auteurs d'autofiction acceptent de se situer en deçà des romanciers dits classiques, ou plutôt d'effectuer un pas sur le côté, puisqu'ils ne souhaitent pas entrer dans l'histoire du roman : « Faut-il se déterminer toujours par rapport au "roman" ? » (Ernaux, 2011, p. 51) D'ailleurs, paradoxalement — alors que Catherine Mavrikakis pastiche et parodie aussi bien Réjean Ducharme que Hubert Aquin², arrimant ainsi son œuvre auprès des plus grands auteurs du Québec; alors qu'elle inscrit cette œuvre dans l'histoire de la littérature occidentale en lien avec la mythologie grecque et plus particulièrement avec le mythe d'Antigone —, Sappho Didon Apostasias, le personnage principal, désire en finir avec toute filiation : « Finissons-en de la comédie de la filiation. Finissons-en de nous » (Mavrikakis, 2002, p. 127) ou encore « sous les eaux de l'oubli, l'oubli des origines » (p. 152). À ce stade, c'est toute la complexité de l'autofiction qui se dévoile. Entre autres, les difficultés de la filiation au sein de la littérature, mais aussi la présence du biographique avec sa problématique identitaire. Sappho Didon Apostasias dite Antigone Totenwald, qui sort indemne du fleuve, alors qu'elle voulait une fin digne de ce nom,

² Ce qui n'est pas sans rappeler *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* d'Hervé Guibert, qui pastiche et parodie Thomas Bernhard, auteur qui est cité par ailleurs dans le roman : « Je préfère me mettre au lit avec le journal d'Hervé Guibert, question d'oublier les écrivains vivants et leurs écrits sans imagination. » (p. 68)

n'est-elle pas la représentation des pérégrinations actuelles de l'art romanesque, dont l'autofiction serait l'élément perturbateur?

Par conséquent, *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, tout en mettant en scène une autofiction qui advient, révèle combien ce genre rapproche les personnages romanesques des auteurs d'autofiction. Les romanciers ayant « volé » l'histoire, l'identité de leurs personnages :

Laflamme-de-nos-folies-nationales vient d'écrire ma rencontre avec lui, ou plutôt sa rencontre avec moi, puisque ce salaud, ce bâtard, c't'hostie de chien sale a décidé de me voler mon histoire, de me voler jusqu'à mon identité [...]. (p. 89)

La rébellion des personnages principaux apparaît légitime : « Tu m'as volé ma vie, mon-Laflamme-de-mes-amours ; je te vole l'écriture [...] » (p. 112) Que le personnage se nomme Antigone révèle l'importance de cette révolte et son caractère impossible : un personnage fictif ne peut pas devenir le maître de son histoire. Cependant ici, Antigone ne meurt pas et l'impossible semble se réaliser. En effet, le fait qu'elle soit devenue sa narratrice d'une part et que, d'autre part, des auteurs en provenance de son milieu (populaire) comme Annie Ernaux soient arrivés dans le cercle des écrivains permet à l'impossible d'advenir. Toutefois, *Ça va aller* met aussi en évidence le genre romanesque comme étant un espace d'emprisonnement auquel il est difficile d'échapper. Cette œuvre pose la question de savoir si l'autofiction, bien que ne voulant plus être associée au roman, peut-être perçue, lue autrement. Dit autrement, est-il possible de sortir du roman en refusant toute filiation telle que le préconise la protagoniste de *Ça va aller* ou en redéfinissant l'Histoire littéraire par la

création d'un genre connexe? L'étude de *La Québécoite* montre que la réponse n'est pas aisée.

Si *Ça va aller* peut être considéré comme une parodie d'une autofiction — « J'ai lu les critiques de *Ça va aller*. [...] Tout le monde célèbre l'univers autofictionnel de Laflamme, où la réalité semble se mêler à la fiction » (Mavrikakis, 2002, p. 103), remarque valable aussi pour le roman réel *Ça va aller* —, et bien que n'appartenant pas à la littérature migrante, ce roman n'est pas en reste avec cette notion. En effet, le personnage principal exprime une position très tranchée au sujet de l'intégration des écrivains issus de l'émigration et de l'attitude des Québécois concernant l'immigrant. Ainsi concernant son amant, écrivain qui s'est suicidé et dont le spectre revient lors d'un vernissage :

« Fous le camp, sale Italien ! Qu'est-ce que tu fous ici, à la Délégation du Québec ? Ils ont jamais pu te sentir au Québec. Ils te toléraient, voilà. Et ils ne te font même pas d'hommage, alors qu'ils sont en train de faire une soirée à ce connard de Laflamme... [...] T'as pas compris, tu seras jamais un des leurs. Fous le camp, sale immigrant, sale ethnique, je veux plus te voir [...] ». » (p. 86)

Et surtout :

À la question de l'origine, au Québec, il ne faut pas être gagnant, mais moi, je suis toujours la perdante. Qu'est-ce que je peux répondre, qu'est-ce que je peux dire à ces cons qui me traitent de néo-québécoise ? Qu'est-ce que je peux crier à ces abrutis, qui ont écrit dans les journaux que l'Antigone dans *Ça va aller* de Laflamme est en fait, dans la vraie vie une néo-truc-truc, que Sappho Apostasias représente l'ethnicité à son meilleur. J'ai envie de leur cracher à la face. J'ai envie de leur vomir dessus, à ces dinoso-Québécois, à ces vieux-vieux-vieux Québécois. Néo-québécoise, moi ? Je suis arrivée ici à deux mois. Ça fait quarante et un ans que je suis là, avec eux, mais je suis encore néo. Quand j'aurai 90 ans, ils parleront encore de ma néo-québécoitude. Mais j'ai compris, bien compris. Je ne leur

demande pas la permission pour être québécoise. [...] Les autres nations, ils n'ont pas des néo-machins. Mais au Québec, on est toujours néo. (p. 139)

L'expression « littérature migrante » a succédé très rapidement à celle de « littérature néo-québécoise », qui fut controversée. Toutefois, elle ne fait pas l'unanimité, car elle contient en soi une certaine mise à l'écart (Amrit, 2008). Faut-il alors jeter cette expression aux oubliettes de l'Histoire et intégrer l'ensemble de ces œuvres dans le genre autofictionnel? L'étude de la *Québécoise* — en mettant au jour des combats communs (envers le réalisme), des actions communes (la non description des vues panoramiques) ou encore des choix similaires (la spécularité) —, laisse penser que la littérature migrante pourrait être perçue comme autofictionnelle.

Le lecteur prend des libertés

En effet, *La Québécoise* est considéré comme le premier roman de la littérature migrante. Du moins c'est avec lui que tout a commencé, tout comme l'autofiction a commencé avec *Fils* (Doubrovsky, 1977). Conçu par un jeu de mises en abyme des voix narratives, il met en scène le projet d'écrire un roman ayant un personnage principal féminin d'origine française qui tente de s'installer à Montréal. Ce personnage féminin n'est pas sans lien avec l'écrivain, qui est une Française d'origine juive venue s'installer à Montréal. Constitué de trois chapitres pour trois tentatives de projets romanesques et aussi trois tentatives d'établissement dans trois quartiers différents de Montréal, ce roman narre « l'arrivée en ville » ou, plus précisément, a le projet de narrer cette arrivée et va s'y reprendre à trois fois. En

effet, la narratrice ou le personnage ne parviennent pas à dire la cité. Ce qu'ils donnent à lire en revanche, ce sont des listes de noms de rues, de banques, de stations de métro, *etc.* Une ville fragmentée. Tant que cette immigrante ne comprend pas la ville, elle ne peut pas la décrire, ne parvenant pas à l'habiter. Ce récit est entrecoupé par des souvenirs d'une vie passée à Paris. Bien qu'écrit à la troisième personne, ce roman s'apparente à une autofiction. C'est l'histoire d'une femme écrivain qui écrit un roman sur un personnage fictif. Sauf que la narratrice commente et raconte, elle aussi, des passages qui semblent appartenir à sa propre biographie. La lecture oscille en permanence, voire oublie le personnage pour n'entendre que la voix de la narratrice. La confusion entre ces deux instances s'installe et perdure au fil de la lecture. De plus, si le lecteur connaît la biographie de Régine Robin, il ne manquera pas de penser parfois qu'il entend sa voix. Si bien qu'au terme de sa lecture, aura-t-il lu l'histoire de l'auteur, celle de la narratrice ou celle du personnage?

Cet effet de flou qui se joue du lecteur n'est pas une première. Toujours dans *l'Avalée des Avalés* de Réjean Ducharme, bien que la narratrice-héroïne du roman, Bérénice, se décrive comme un personnage immonde, le lecteur ne l'envisage pas ainsi durant sa lecture. Même si le contrat de confiance joue un rôle important pour le bon déroulement de la lecture, le lecteur entreprend un travail de « mises aux normes » en minimisant les dires de Bérénice à son sujet. Il relativise et ne tient pas compte de ses indications descriptives la concernant. D'une part, ce procédé montre combien le lecteur, qui est une instance discrète car à distance, intervient dans le roman et, d'autre part, il dévoile la puissance des codes culturels qui lient ce dernier et orientent ainsi sa lecture. En

conséquence, les instances narratives instables sont acceptées par le lecteur, qui effectue alors des arrangements parfois même contradictoires. Or, cette instabilité des instances narratives est pour ainsi dire inhérente à l'autofiction. Elle relève de deux contrats de confiance simultanés, à savoir : le pacte autobiographique défini par Philippe Lejeune, qui stipule que l'auteur, le narrateur et le protagoniste sont une seule et même personne relatant des faits avérés, et le pacte de la fiction sollicitant l'imaginaire, l'invention. Il s'agit bien d'un jeu établi avec le lecteur. Si ces situations montrent la place importante du lecteur dans l'existence de l'œuvre, elles révèlent aussi le peu de cas que ce dernier a de savoir qui narre. Ainsi, la lecture du récit influe sur le récit lui-même. Étrangement, en voulant s'écrire soi-même, l'autofiction met au jour les limites d'un tel programme. Si elle peut se libérer du narrateur omniscient, elle devient, semble-t-il, soumise à la manière dont elle sera lue. Dès lors, si en recourant à la première personne, l'écrivain pense ne plus avoir à faire à un personnage mais à une voix comme le stipule Christine Angot (Genon, 2013, p. 20), il n'est pas certain que le lecteur considère ce « je » comme une voix et non comme un personnage : « Le lecteur [...] typifie. [...] sur le plus faible indice, il fabrique des personnages. » (Sarraute, 1956, p. 72-73). Autrement dit, en incorporant un double contrat, une brèche s'offre au lecteur qui s'immisce au sein du récit, venant limiter la liberté que l'autofiction s'octroie par cette procédure.

À moins que cette dernière ait volontairement ouvert cette brèche au lecteur ? En effet, le lecteur, aussi bien dans la littérature migrante que dans l'autofiction, devient une instance narrative qui prend ou à qui l'autofiction donne un pouvoir d'intervention au sein du récit. Aussi bien *Ça va aller* que *La Québécoise* ont recours aux récits spéculaires permettant de

faire cohabiter l'ordre et le désordre. Mais surtout, comme l'écrit Maxime Decout, « [r]éfléchir le récit en tout sens astreint ainsi le lecteur à réfléchir sur le récit » (2011, p. 403). Or, l'autofiction, en usant de l'homonymat, s'inscrit sous l'égide de la specularité. La mise en abyme provenant des instances possédant le même nom que l'écrivain n'apporte pas l'unité ; en revanche, elle permet l'introduction du réel dans la fiction et vice-versa. Cette mise en abyme est perceptible lors des hésitations du lecteur à propos de la voix qui narre. Elle s'apparente aux palais des glaces qui reflètent la personne et la démultiplient par une multitude de reflets. Ainsi, le personnage-auteur-écrivain inscrit dans un tel espace révèle sa propre quête : qui suis-je ? Où se situe la vérité ? Quant au lecteur, il se retrouve quasiment dans les mêmes conditions avec, pour question supplémentaire, « d'où tu parles ? ». Toujours selon Maxime Decout,

Pour le lecteur, la mise en abyme externe, d'un ou de plusieurs éléments qui appartiennent à son propre univers (l'auteur réel, le livre réel), est ressentie comme plus inquiétante et plus fortement transgressive. Par glissement métonymique, si des éléments comme l'auteur ou le livre réels peuvent être mis en abyme, le lecteur éprouve un vertige nouveau : il a le sentiment qu'il n'est plus préservé de la possibilité de sa propre inclusion dans l'univers de la fiction. (p. 409)

Or, l'autofiction aime à créer cette situation. D'ailleurs, Camille Laurens le dit fort bien : « Mon pacte avec le lecteur, c'est de l'embarquer [...] dans un labyrinthe où les identités se brouillent, où aucun moi ne soit jamais assuré, où tous les Je soient seulement sujet à caution [...]. » (2011, p. 136) Dès lors, on perçoit combien l'autofiction et la littérature migrante n'ont de cesse d'essayer d'amener au plus près « le lecteur sur le terrain de l'auteur » (Sarraute, 1956, p. 76). Comme le note si

bien Maxime Decout, « [l]a spécularité [...] manifeste [...] l'impossible séparation du monde et du récit, leur porosité essentielle » (p. 412).

Par ailleurs, la lecture « arrangeante » effectuée par le lecteur permet d'établir une grande différence entre l'autofiction et le réalisme, mais aussi entre l'autofiction et la biographie. En effet, contrairement à l'autofiction, le réalisme et la biographie font en sorte que le lecteur n'ait aucun ajustement à faire en cours de lecture.

Par conséquent, par la simultanéité des contrats de confiance et par le jeu de mises en abyme, la littérature migrante et l'autofiction octroient certaines libertés au lecteur afin de le « rapprocher de l'auteur ». Cependant, ces libertés sont toutes relatives, car le lecteur demeure sous l'emprise des codes culturels. Aussi, si d'un côté l'autofiction l'attire vers le « terrain de l'auteur », de l'autre côté, le lecteur procède au fur et à mesure à « une mise aux normes » du récit. Ces tensions dénotent le caractère subversif de l'écriture autofictionnelle.

Le réalisme au banc des accusés

Mais revenons à *La Québécoite*. Ce roman est une autre manière de percevoir l'autofiction *in progress* avec des éléments biographiques des instances narratives venant s'immiscer dans l'œuvre. En rendant floues les instances narratives, il met aussi au jour les limites du réalisme. En effet, si le réalisme donnait à voir une description picturale d'un protagoniste fondu dans le décor et en harmonie complète avec ce dernier, *La Québécoite*, en associant les instances narratives et le personnage principal,

montre au contraire la dysharmonie entre ce nouvel arrivant en ville et la cité. Ainsi, la voix étant donnée au sujet, ce dernier peut dire le conflit qui règne entre lui et la cité. Ce roman dénonce ainsi les limites du réalisme et l'assume (Amrit, 2013) :

Tu te seras vite aperçue qu'on entre [sic] pas ici à la manière des doctes, des professionnels du savoir, des observateurs, des journalistes et autres socio-ethnologues. Tu auras vite compris qu'on entre pas ici par construction conceptuelle, extériorités ou neutralisées diverses. (Robin, 1993, p. 52)

De plus, en devenant l'auteur de sa propre histoire, la protagoniste de *La Québécoise* devrait être en mesure de tout montrer. Or, paradoxalement, elle est dotée d'une certaine cécité. En effet, alors qu'elle se trouve au sommet du Mont Royal, à l'endroit où une vue panoramique de Montréal se dévoile, elle semble ne rien voir. Rien n'est écrit sur cette vue (Amrit, 2013). Cette cécité du narrateur-héros n'est pas spécifique à *La Québécoise*. Elle se retrouve dans l'autofiction.

Ainsi, dans *Stupeur et tremblements* (Nothomb, 2011 [1999]), la narratrice travaille au sein d'une entreprise située au 44^e étage d'un gratte-ciel de Tokyo. Après quelques conflits avec ses supérieurs hiérarchiques, elle devient dame pipi. Du local des toilettes, elle appuie sa tête contre la fenêtre et s' imagine se jeter dans le vide et appelle cette activité « se jeter dans la vue » (p. 29), ou encore « la défenestration » (p. 161). Toutefois, le lecteur ne connaîtra pas la vue panoramique qu'elle voit :

[...] je passais des heures debout, le front collé au verre [de la baie vitrée], à jouer à me jeter dans le vide. (p. 150)
D'instinct, je marchai vers la fenêtre. Je collai mon front à la vitre et je sus que c'était cela qui me manquerait : il n'était pas donné à tout le monde de dominer la ville du haut du quarante-quatrième étage. (p. 185)

De même, dans *Windows on the World* (Beigbeder, 2011 [2003]), le narrateur se rend en haut de la Tour Montparnasse pour écrire un roman sur les attentats du 11 septembre. Il raconte les derniers instants passés avec un père et ses deux enfants qui se sont rendus, ce jour-là, en haut du *World Trade Center*. Le narrateur ne donnera pas la vue qu'il voit de Paris à partir de la Tour Montparnasse (p. 19 et 45), ni celle que son protagoniste, narrateur lui-même de sa propre histoire, voit de New York en haut de *World Trade Center* (p. 15-16, 26, 27 ou encore 48, 51 et 52)³. Si nous avons bien des personnages qui se

³ En effet, du haut de la Tour Montparnasse, Paris n'est pas donné à voir : « D'ici l'on peut toiser la Tour Eiffel d'égal à égal. La vue est splendide puisque cet endroit est le seul de Paris d'où l'on ne voit pas la Tour Montparnasse. » (p. 19), ou encore : « Le Ciel de Paris est noyé dans la brume. On ne voit rien à travers les vitres qu'une fumée blanche. En collant mon nez contre la baie vitrée, je peux apercevoir les rues adjacentes. » (p. 45)

De même pour la vue au sommet de *World Trade Center* :

Ce matin-là nous étions au sommet du World, et j'étais maître de l'univers.

[.../...]

Il y a moins d'attente pour regarder dans les télescopes (en glissant 25 cents, on peut contempler l'arrivée des secrétaires dans tous les immeubles alentours [...]). » (p. 15-16)

En collant leur visage contre la vitre, mes enfants jouent à se faire peur.

Même pas cap' de regarder en bas avec les deux mains dans le dos ! (p. 26)

Excepté cette description, qui peut convenir à de nombreuses villes :

[...] la ville s'étend comme un damier géant, avec ses angles droits, ses cubes perpendiculaires, ses carrés adjacents, ses rectangles limitrophes, ses lignes parallèles, ses réseaux de stries, toute une géométrie artificielle, grise, blanche et noire, les avenues tangentes comme des couloirs aériens, les ruelles transversales comme tracées au marqueur, les tunnels comme des taupinières de brique rouge ; vue d'ici la traînée de bitume mouillée derrière les camions de nettoyages ressemble à la bave que laisseraient des limaces en aluminium sur du contreplaqué. » (p. 27)

Et pour tout dire, le personnage principal s'étonne que Kafka ait su décrire le pont de Brooklyn qu'il n'a jamais vu. En revanche, « Moi, je vois l'immeuble de la Chase Manhattan Bank, à gauche le Manhattan Bridge, à droite le South Street Seaport au bout du Fulton Street, mais je ne saurais pas les décrire. » (p. 48)

rendent sur des sommets offrant des vues imprenables sur les villes telles que Montréal, Tokyo, Paris ou New-York, nous n'avons pas la description du paysage qui s'offre à eux. Cette absence de perception corrobore l'idée d'enfermement révélée par *Ça va aller*, tout en marquant un refus de décrire. Ce refus de décrire peut être mis en parallèle avec les descriptions panoramiques présentes dans les romans réalistes, dont certaines sont d'ailleurs célèbres. Ce refus apparaît alors comme un effacement. Là où le réalisme s'attarde, l'autofiction ou la littérature migrante s'abstiennent. Concernant la littérature migrante, il s'agit plutôt d'un empêchement. En effet, comment percevoir la ville qui est incomprise, le nouvel arrivant ne maîtrisant pas encore les codes qui la gèrent :

Sans ordre, c'étaient des enchaînements lâches, des couleurs sans contours, des lumières sans clarté, des lignes sans objets. Fugaces. La nuit noire de l'exil. [...] Fixer cette étrangeté avant qu'elle ne devienne familière, avant que le vent ne tourne brusquement, libérant des giclées d'images évidentes. » (Robin, 1993 [1983], p. 15)

Cette absence de paysage rapproche la littérature migrante de l'autofiction. Toutefois, les narrateurs de l'autofiction ne sont pas des nouveaux arrivants en ville. Aussi n'a-t-elle pas les mêmes motifs. L'autofiction souhaite minimiser la présence du personnage principal, d'où le recours à l'homonymat. Or, dans le *Roman expérimental*, Zola explique que la description — entendre ici ce qui entoure les personnages — est « un état du milieu qui détermine et complète l'homme » (1977, p. 232). De plus, le paysage, comme l'écrit Michel Collot, « est une réalité intérieure autant qu'extérieure, subjective autant qu'objective » (2005, p. 162). Aussi décrire un paysage semble lié au personnage au même titre que ses habits ou ses habitudes.

Décrire serait alors le rendre présent. En optant pour le roman écrit à la première personne (je), c'est-à-dire doté d'un récit d'où il ressort « une apparence d'expérience vécue, d'authenticité » (Sarraute, 1956, p. 71), l'autofiction se retrouve à effacer non seulement le personnage mais aussi les paysages. Enfermées dans le genre romanesque, héritières du réalisme, les instances narratives de l'autofiction paraissent incapables, tout comme dans *La Québécoise*, d'écrire le paysage. Dire le paysage, c'est faire corps avec ce qui nous entoure ; or, la littérature migrante désespère de ne pouvoir le faire, tandis que l'autofiction s'y refuse.

Donc, aussi bien la littérature migrante que l'autofiction se démarquent du Réalisme, voire le répudient. Comment pourrait-il en être autrement, puisque c'est justement ce qu'il a passé sous silence, à savoir les conflits entre le sujet et son environnement qui est au centre des écrits actuels.

Par conséquent, l'étude de *Ça va aller* et de *La Québécoise* vient corroborer certaines remarques concernant l'autofiction tout en révélant les liens de cette dernière avec l'histoire romanesque. En donnant la parole au personnage principal possédant le même nom que l'écrivain, en utilisant une écriture qui tend vers l'« absence de style » et en refusant la description des paysages, l'autofiction s'écarte du Réalisme, voire affiche ses distances avec lui. Dorénavant, sont révolues l'« harmonisation » des personnages avec son environnement, les descriptions panoramiques ou encore les lectures fluides effectuées en toute quiétude. Est-ce à dire que l'autofiction donne à voir ce qu'Annie Ernaux évoque en termes de « photographies de la réalité quotidienne, urbaine, collective » (2010, p. 25)? Pas aussi sûr, car le roman est devenu à notre

époque un genre endémique qui intègre les autres genres et règne en maître. Aussi l'autofiction aux prises avec le roman tente-t-elle l'impossible en *gommant* les points forts de ce genre qui l'enferme. Cependant, en déshabillant le roman du Réalisme et en lui imposant de nouvelles structures, l'autofiction se trouve avec de nouvelles contraintes qui se situent du côté du lecteur. Ainsi perçue, l'autofiction s'apparente plus à une dynamique, une volonté d'émancipation, un geste libérateur avec toutes les tensions et les combats que cela suggère. Que le sujet puisse se dire lui-même, là où il était dit, tout en bataillant pour que son dire soit entendu met à mal le genre romanesque. Sa période naturalo-réaliste est montrée comme terriblement obsolète, non pas par effet de mode, mais parce qu'elle se révèle beaucoup trop éloignée de la vérité. Est-ce à dire que l'autofiction supprime le Réalisme? L'avenir le dira. Actuellement, à l'image de nos deux romans, elle est « en train de se faire ». Elle est en quête d'elle-même, à la différence de la littérature migrante.

La littérature migrante est-elle autofictionnelle?

Ça va aller et *La Québécoise* sont des romans qui interagissent si bien avec l'autofiction que nous sommes enclin à penser que la littérature migrante est autofictionnelle. Dans quelle mesure pouvons-nous écrire que la littérature migrante est soluble dans l'autofiction?

Le « je » de la littérature migrante est un « je » qui tente désespérément d'être en accord avec son nouveau milieu. Ce « je » souhaite lire l'« autre » et, par conséquent, soi-même, ce

« moi » qu'il ne reconnaît pas encore, tandis qu'il voue une certaine nostalgie au « moi » qu'il a laissé dans un ailleurs antérieur et qui perdure en lui à titre mémoriel. Ce « je » de la littérature migrante est un « je » qui se découvre dans l'altérité et le multiple. Tandis que le « je » autofictionnel souhaite être un « je », sinon universel, du moins un « je » du plus grand nombre, « une fusion dans le "on", le "nous". » (Ernaux, 2011, p. 58), il souhaite la rencontre de l'autre en son intérieur. Ce postulat de l'autofiction, à savoir que le « soi qui s'écrit » rencontre en son intérieur les autres, émane du constat que l'intime est social, car comme le dit Annie Ernaux, « un *moi* pur, où les autres, les lois, l'histoire ne seraient pas présents est inconcevable » (2011, p. 139). La littérature migrante ne possède pas ce postulat assez heideggerrien, à savoir atteindre l'universel en se disant soi-même, car elle est aux prises avec des codes que ses personnages ne parviennent pas à lire, à comprendre ou à reconnaître aussi bien de l'extérieur (l'étrangeté de la cité) que de l'intérieur (l'étrangeté de ce nouveau « moi » inconnu). Cette différence fait que la littérature migrante, malgré ses nombreuses similitudes avec l'autofiction, n'est pas soluble dans l'autofiction.

Aussi avons-nous, d'un côté, la littérature migrante aux prises avec la rencontre de l'altérité hors du « je » et, de l'autre côté, l'autofiction et sa volonté de rencontrer l'autre à l'intérieur du sujet (de « je »). Rappelons qu'Annie Ernaux préfère le terme de « transpersonnelle » à autofictionnelle, car selon elle, l'autofiction favorise la découverte de l'autre en soi. L'une évolue dans un nouvel environnement, tandis que l'autre tend à demeurer au sein de son propre environnement. Dès lors, ce qui sépare la littérature migrante de l'autofiction porte, semble-t-il, sur les notions de nomadisme *versus* sédentarité.

On perçoit toutefois que ce qui achoppe de part et d'autre et qui fait obstacle se nomme culture. En donnant à voir la cécité de son personnage face à la ville qui se déploie devant elle, *La Québécoite* montre la distance qui sépare l'arrivant en ville de cette dernière. En effet, comment avoir la parole (le titre *La Québécoite* est évocateur) si le nouvel arrivant ne possède pas les codes lui permettant de lire la cité, de la comprendre? Venu d'ailleurs, le narrateur de la littérature migrante désire voir, lire et dire la cité qu'il souhaite habiter. La littérature migrante s'inscrit dans la difficulté de (re)connaître l'autre et, par conséquent, de se (re)connaître soi-même. Contrairement à l'autofiction, la littérature migrante est une parole qui tâtonne, cherche, alors que l'autofiction tend vers l'« écriture plate » volontairement. Si l'une est coite faute de mot, l'autre est « blanche » par refus de les utiliser, ne voulant pas s'exprimer dans les codes qu'elle connaît justement trop bien et qu'elle réfute. Si nous conservons la notion d'enfermement, alors le narrateur issu de la littérature migrante serait enfermé à l'extérieur de la cité, tandis que le narrateur de l'autofiction serait enfermé dans la cité, enfermé en soi-même. En poussant à l'extrême, nous pourrions dire que si l'une est aveugle faute de connaître les codes, l'autre est muette par rébellion contre les codes qui lui sont imposés.

Au sortir de cette étude, on perçoit combien la littérature migrante et l'autofiction sont proches. Cependant, leur manière d'appréhender la réalité les dissocie, empêchant de parler d'autofiction pour la littérature migrante. Toutefois, il me semble qu'il y aurait à penser l'autofiction en termes de « mouvement en formation » plutôt que de genre. En effet, il existe bien un mouvement commun de vouloir sortir du

Réalisme⁴ tout en conservant l'objectif de vouloir narrer la vérité. Leur disparité provient d'éléments environnementaux différents, de situations spécifiques. Néanmoins, elles sont toutes deux les reflets d'une réalité actuelle du sujet, qui a perdu toute certitude et est parfois encore en quête d'une unité perdue. Elles tentent de narrer le sujet perçu comme variable et ayant une infinité de possibles, donnant à voir une vision commune de l'humanité. Ce mouvement, s'il n'est pas constitué à l'identique des mouvements antérieurs, en possède les caractéristiques majeures. Ainsi abordée, l'autofiction s'inscrit il est vrai dans l'histoire du roman, mais aussi dans l'histoire des idées.

Bibliographie

- AMRIT, Hélène. (2008), « Voir autrement », dans *Itinéraires francophones*, Pécs, IMAO Kiadó, p. 203-212.
- . (2010), « Une Antigone prisonnière du roman : *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis », dans Rose Duroux et Urdician Stéphanie (dir.), *Les Antigones contemporaines. De 1945 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 193-205.

⁴ Le sujet « lissé », unifié et cohérent que le Réalisme écrivait apparaît comme une piètre copie anachronique dont les instances narratives ont fait le deuil.

- . (2014, à paraître), « Le réalisme et la littérature migrante : *La Québécoise* de Régine Robin », dans Annalisa Bertoni et Gianfranco Rubino (dir.), *Espaces urbains et périurbains dans le récit contemporain en France et en Italie*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains ».
- ANGOT, Christine. (1999), entretien avec Axelle Le Dauphin, *Têtu*, octobre, cité dans Arnaud GENON, *Autofiction : pratiques et théories*, Paris, Mon petit éditeur, 2013, p. 20.
- BARTHES, Roland. (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BEIGBEDER, Frédéric. (2011 [2003, Grasset]), *Windows on the World*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- CHARTIER, Pierre. (1990), *Introduction aux grandes théories du Roman*, Paris, Bordas.
- COLLOT, Michel. (2005), *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti.
- DECOUT, Maxime. (2011), « Péric : l'abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal », *Poétique*, n° 168, p. 399-414.
- DION, Robert et al. (dir.). (2007), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences ».
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- . (1989), *Le Livre brisé*, Paris, Grasset.
- DUCHARME, Réjean. (1966), *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (1968), *L'Océantume*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

- ERNAUX, Annie. (2011), *L'Écriture comme un couteau*, entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- FOREST, Philippe (dir.). (2011), « Je & moi », *La Nouvelle Revue Française*, n° 598, octobre.
- GASPARINI, Philippe. (2004), *Est-il Je?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (2010), « De quoi l'autofiction est-elle le nom? », <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>>.
- GENON, Arnaud. (2013), *Autofiction : pratiques et théories*, Paris, Mon Petit Éditeur.
- et Isabelle GRELL, *autofiction.org*, <<http://autofiction.org/>>.
- HAMON, Philippe. (1983), *Le Personnel du roman*, Genève, Droz.
- JACCOMARD Hélène. (1993), « Que brise *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky? », *Littérature*, n° 92, « Le montage littéraire », p. 37-51, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2300>.
- JEANNELLE, Jean-Louis et al. (dir.), (2007), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », n° 6.
- LAOUYEN, Mounir. « L'autofiction : une réception problématique », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Fabula, <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>>.

- LAURENS, Camille. (2011), « Dialogue entre nous (extrait) », *La Nouvelle Revue Française*, « Je & moi », n° 598, octobre, p. 134-142.
- LYOTARD, Jean-François. (1988), *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée.
- MATA BARREIRO, Carmen. (2004), « Identité urbaine, identité migrante », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 1, p. 39-58, <<http://id.erudit.org/erudit/009234ar>>.
- MAVRIKAKIS, Catherine. (2002), *Ça va aller*, Montréal, Leméac.
- NOTHOMB, Amélie. (1999), *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel.
- PATERSON, Janet. (2008), « Identité et altérité : littérature migrante ou transnationales? », *Interfaces Brasil / Canada, Rio Grande*, n° 9, p. 87-102.
- ROBIN, Régine. (1993 [1983, Québec-Amérique]), *La Québécoite*, XYZ, coll. « Typo ».
- . (2005 [1997]), *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents ».
- . (2010), « Point de vue : l'autofiction », *Ciel variable*, n° 44, <<http://cielvariablearchives.org/fr/component/content/article/568-lautofiction.html>>.
- SARRAUTE, Nathalie. (1956), *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- ZOLA, Émile. (1977 [1881]), *Le Roman expérimental*, Paris, coll. « Garnier-Flammarion ».

Résumé

Tout comme l'autofiction, la littérature migrante est une littérature du sujet qui mêle fiction et biographie. Cet article met au jour d'autres similitudes qui interrogent la littérature migrante tout en révélant les contours et les limites de l'autofiction. Bien que proches, ces littératures appréhendent différemment l'altérité, rendant la littérature migrante non soluble dans le genre autofictionnel. Pourtant, en plaçant le sujet au cœur de leur narration, elles ont toutes deux une même vision de l'humanité qui les inscrit, certes, dans l'histoire du roman, mais aussi dans celle des idées. Ainsi sont-elles liées dans un même mouvement qui pourrait porter le nom d'autofiction.

Abstract

Like autofiction, migrant literature is literature of the first person singular which combines fiction and autobiography. This paper brings to light other similarities which questions migrant literature by revealing the boundaries and limits of autofiction. Besides the closeness, these literatures differently apprehend otherness, thereby rendering migrant literature non soluble in the autofiction genre. And yet, by employing the first person singular at the heart of the narration, both literatures have the same vision of humanity which inscribes these literatures, indeed in the history of the novel, but also in that of ideas. Are these literatures thus connected and part of the same movement which could carry the name of autofiction?

Deuil et résolution dans *Infidèles* d'Abdellah Taïa

Jean-Pierre Boulé
Nottingham Trent University

Il y avait mes parents. Lien éternel avec
le monde. Et il y avait le vide. Le rien.
J'écris avec ce vide et avec ce rien. Sans
mes parents.

Taïa (2012b)

Infidèles, le roman d'Abdellah Taïa, se compose d'une polyphonie en quatre parties dont les trois premières sont composées de trois chapitres¹. Les deux personnages

¹ Les quatre parties sont : I Des Soldats, II Par Amour, III Infidèles, IV Dieu) avec des narrateurs différents. Dans l'ordre chronologique, la modulation du narrateur se présente comme suit : Jallal (qui s'adresse à sa mère), Saâdia (qui s'adresse à sa fille), Jallal, Jallal, Slima (qui s'adresse à Jallal), Mouad, les

principaux sont Slima, une prostituée marocaine, et son fils Jallal (qui n'est pas sans évoquer le poète perse du treizième siècle Jallal Dine Rumi). Au fil des pages, d'autres personnages vont devenir importants : un soldat, Saâdia (la mère adoptive de Slima) ainsi que le compagnon de Slima, un Belge² qui s'appelait Jean-Marie et qui se fait appeler Mouad, expliquant à Slima qu'il est devenu musulman (en fait, il le lui fait croire). On rencontre également l'ami de Jallal, lui aussi Belge, qui s'appelait Mathis et qui se fait appeler Mahmoud, converti à l'Islam, sans doute un clin d'œil au grand poète palestinien Mahmoud Darwich. Enfin, il y a Marilyn Monroe, présente dans le roman par le biais d'un de ses films où elle joue et chante une chanson très mélancolique, *River of No Return*, d'Otto Preminger datant de 1954 ainsi que dans la quatrième partie du livre. Mis à part le seul personnage de Mouad, Slima, sa mère adoptive, le soldat, l'arbre du film *River of No Return*, Jallal et Mahmoud meurent; quant à Marilyn Monroe, elle est au « paradis ».

Mon article vise à montrer comment, dans *Infidèles*, une écriture dominée par une veine autobiographique se fait le lieu d'un travail de deuil qui se noue et se dénoue au fil des pages. Ce faisant, le livre réaffirme une véritable croyance en l'écriture et en son pouvoir de résolution et, par là-même, de réconciliation : c'est là le prix de toute liberté.

99 noms d'Allah en arabe, les 99 noms d'Allah en français, Jallal, Marilyn Monroe (qui s'adresse à Jallal et à Mahmoud). Je remercie Denis Provencher pour sa lecture critique de mon texte.

² On pense au rappeur marocain Mouad Belghouat [Belg(e)houat], emprisonné en novembre 2011, surnommé « le révolté ».

La question du genre chez Taïa

Comment situer *Infidèles* ? Même si c'est un roman, le terme d'écriture de soi pourrait s'appliquer à toute l'œuvre d'Abdellah Taïa. Celui-ci écrit à partir de sa propre expérience sur ce qu'il appelle le Maroc des pauvres, où il est né et a grandi. Quatre de ses livres antérieurs sont désignés comme romans, mais ils sont aussi autobiographiques, bâtis à partir de fragments ou de vignettes autobiographiques (Taïa, 2004; 2006, 2008, 2010a). Dans « Genet, Abdallah et moi », on apprend que, dès qu'il a commencé à écrire, le « je » s'est imposé pour Taïa, qui va jusqu'à parler d'une « dictature de son "je" » (2010b, p. 13). Selon lui, son écriture a évolué avec sa personnalité. La qualifiant tout d'abord d'enfantine, où omissions et silences parlaient plus que la parole, il la jugera, en juin 2009, comme plus explicite, son intention étant de tout raconter et de se libérer par le biais de l'écriture (2009b, p. 200-01). Dès *L'Armée du salut* (2006), on remarque une thématique plus intime que dans *Mon Maroc* (2000). Ainsi, on lit en quatrième de couverture : « La réalité de notre famille a un très fort goût sexuel, c'est comme si nous avions tous été des partenaires les uns pour les autres. » Le narrateur raconte, entre autres, comment tous vécurent et dormirent à neuf dans une même pièce pendant quinze ans. Avec *Le Jour du roi* et *Infidèles*, les personnages sont plus romanesques, mais la matière première est toujours l'enfance à Salé, au Maroc, et les corps, ce « je » éclaté et ce « baroque intime » dont il parle lorsqu'il évoque la poésie, les djinns, la spiritualité et l'érotisme (Banier, 2009, n. p.). Taïa explique que tout texte part de lui, puis devient une fiction, qu'il définit ainsi : « [...] prolongement vrai de mon histoire, de mes fantasmes, de mes projets, mon ambition, ma possession. » (2010b). Mais comme le souligne Catherine Simon,

Taïa est plutôt tourné du côté de la poésie : « La poésie, oui. Rituels populaires et djinns inclus. Pas la fiction. Celle-ci l'intéresse peu. » (Simon, 2010, p. 3). Ou alors, une fiction *autre*, dans la lignée du *Pain nu* de Mohamed Choukri (1998) : je se raconte, se mets à nu. Dans un entretien à *Terra Femina* à propos d'*Infidèles*, Taïa définit ainsi la matière première de son roman :

Tout est autobiographique pour un artiste. Puisque tout passe par mon corps, par ce filtre qu'est mon esprit, mon imagination, tout ce que j'écris, tout ce qui sort de moi, porte des traces de ma personne, de ma personnalité, mes névroses, mes obsessions. Mon histoire. Je n'essaie pas de me cacher : j'écris à partir de moi, de mon monde. Je n'ai rien d'autre à offrir que cela. Me donner. Offrir. Etre généreux. Dévoiler. Révéler. Etre dangereusement nu. Tout le temps. (2012c)

Ses textes se prêtent à une lecture à haute voix, comme une sorte d'incantation stylistique, comme une prière, dans la lignée d'une longue tradition de contes oraux au Maroc et dans le monde arabe. Taïa dira lui-même à propos d'*Infidèles* : « C'est une prière, ce livre. Un chant. » (2012c) Un chant qui amène jusqu'à la transe : « Le but, c'est de prendre des mots très simples et de les répéter inlassablement jusqu'à ce qu'on arrive à un certain état de transe. » (2012c) Lors d'une émission à France-Culture, Taïa ne parlera pas de personnages mais de *voix*, différentes dans chaque chapitre, disant que ce ne sont que des voix qui s'expriment dans ce livre ainsi que dans d'autres livres comme *Le Jour du Roi*.

Taïa et la théorie queer

Comment aborder *Infidèles*? Nous avons parlé de la polyphonie du roman. Taïa explicite : « Dès le départ, je voulais que tout se

mélange dans ce livre. Plusieurs thèmes à la fois, plusieurs histoires, plusieurs voix, plusieurs destins, plusieurs identités, plusieurs sexualités.» (2012c) Le personnage de Marilyn Monroe, dans *Infidèles*, résume bien un certain dérèglement existentiel : « Je suis humaine. Extraterrestre. Partout. Nulle part. Homme. Femme. Ni l'un ni l'autre. Au-delà de toutes les frontières. Toutes les langues. » (*I*, p. 186) Lors d'un entretien avec Brian Whitaker, Taïa expliquera : « For me there is no specific sexual role [...] there is invention. » (2009d)³. Il serait tentant, à la lecture de cette remarque, d'affilier ses romans à la théorie queer. Mais ne serait-ce pas enfermer Taïa dans un modèle dont il n'était pas conscient en tant que jeune écrivain ? Lorsqu'en 2009, Whitaker lui demande si ses livres font partie de la littérature gay, il parle de sa propre expérience et esquive la question (Taïa, 2009d). Dans un entretien avec Erik Morse en 2010 où celui-ci parle à Abdellah des études queer et d'une tendance récente dans les études queer à la dépolitisation de la culture gay, il répond qu'il n'est pas sûr de comprendre les théories développées à l'intérieur des enceintes très protégées des départements de *Queer Studies* dans les universités américaines (2013)⁴. Il dit ne pas avoir de bagage théorique ; il écrit à partir de sa sensibilité et de ce qu'il connaît. Cela dit, il faut nuancer ses propos : Taïa est en fait très érudit. Il est toutefois certain qu'il résiste à tout amalgame et à toute étiquette. Morse évoque alors des auteurs comme Genet, Burroughs et Gysin, qui ont fait une littérature transgressive, voulant inscrire Taïa dans leur lignée. Mais celui-ci répond :

³ « Pour moi, il n'existe pas de rôle sexuel spécifique [...] on invente. » (je traduis)

⁴ On lira à ce propos l'introduction de Larry R. Schehr, « Relire les homotextualités » (p. 5-11), où il réitère : « *La queer theory est made in the USA* » (p. 10).

« What I want to write about is this world I have inside of me where the characters are not under the power of Westerners. It's an important point for me — to resist and to be transgressive is not an idea that was imported from outside Morocco. »⁵ (2013) Il existe quand même un pont entre la culture marocaine et la culture occidentale qui passe par le cinéma. *Infidèles* est marqué par l'influence du cinéma américain et des films occidentaux⁶ ainsi que par un certain style cinématographique ; nous verrions plutôt ici une « hybridité créatrice », dans le sens que Bhabha attribue à ce concept (1994).

Enjeux théoriques

Dans *Les enJeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française*, les auteurs montrent comment des écrits venant du Québec, d'Afrique, des Antilles et du Maghreb ne suivent pas une logique de l'Ouest, notamment au niveau des concepts de la langue, du corps, du déracinement, de l'héritage et de la mise en fiction (Gehrmann et Gronemann, 2006; voir aussi Simonet-Tenant, 2007, p. 151-79). En voulant utiliser des approches théoriques sur le deuil et le genre dans ce travail (Staudacher, 1991), approches qui ont été utiles dans un livre précédent (Boulé, 2002), je me suis aperçu que ces idées

⁵ « Je veux écrire sur ce monde qui est en moi et où les personnages ne sont pas sous le pouvoir des Occidentaux. C'est important pour moi : résister et être transgressif n'est pas une idée qui a été importée de l'extérieur du Maroc. » (je traduis)

⁶ Voir à ce sujet l'excellent chapitre de Denis M. Provencher, « Abdellah Taïa's Queer Moroccan Family and Transmission of *Baraka* », à paraître dans son livre *Queer Maghrebi French: Language, Temporalities, Filiations*.

correspondaient au deuil dans les sociétés d'Europe de l'Ouest ou d'Amérique du Nord, loin de l'expérience vécue de Taïa. Les ressources théoriques qui seront mobilisées dans cet article seront basées sur la psychanalyse et auront comme pierre d'achoppement le raisonnement de Melanie Klein dans ses écrits sur « le deuil et les états maniaco-dépressifs », selon lequel, d'un point de vue psychanalytique, le fait de ne pas faire son deuil entraîne le blocage des émotions et, chez certains, ce sont surtout des sentiments tels que l'amour qui sont étouffés (Klein, 1986, p.172). *Infidèles* fera l'effet d'un barrage émotionnel qui cède et deviendra une lettre d'amour à la mère d'Abdellah Taïa. J'ai choisi de compléter mon approche théorique en me penchant sur l'intratextualité et l'intertextualité, en y alliant l'épaisseur biographique, dans un mélange vie et œuvre, sorte de « biotextualité ». La paratextualité sera également importante dans la mesure où Taïa s'est exprimé très clairement sur son livre et sur son œuvre en général. En tant qu'écrivain engagé, il y a une consonance remarquable entre texte et paratexte, surtout pour *Infidèles*.

Je vais m'appliquer à lire *Infidèles* en retrouvant le *plaisir du texte* dont parlait Roland Barthes, le bruissement de la langue. Justement, le *Journal de deuil* de Barthes, paru en 2009, m'accompagnera dans ma démarche, non pas comme outil théorique, mais en tant que *praxis* du deuil. Barthes refuse le récit du deuil de sa mère par la littérature, car ce serait accepter le deuil, la mort, tout en admettant que cette thématique est à l'origine de la littérature : « Je ne veux pas en parler par peur de faire de la littérature — ou sans être sûr que c'en ne sera pas — bien qu'en fait la littérature s'origine dans ces vérités. » (Compagnon, 2013) Finalement, comme on le sait, le travail de

deuil sera un travail d'écriture qui donnera *La Chambre claire* (Barthes, 1980). Afin de resserrer mes propos, mon analyse s'articulera autour de certains thèmes centraux comme le pouvoir de l'écriture, le deuil, la honte (exorcisée), les dualités, le symbolisme et, enfin, l'amour (Dieu), certains de ces thèmes fonctionnant comme de véritables fils d'Ariane. Mais penchons-nous tout d'abord sur l'écriture dans l'urgence puis sur la biotextualité, qui vont servir à encadrer ma thématique.

L'écriture dans l'urgence

Dans le paratexte, un leitmotiv revient par rapport à l'écriture, sorte de compulsion existentielle : « Écrire, c'est quelque chose qui se passe dans une folie quotidienne. » (Félix, 2010) Klein décrit deux manifestations importantes du deuil : un bouleversement interne ainsi que le fait d'être de nouveau en proie à des sentiments enfantins (Mitchell, 1986, p. 146). Selon elle, ce bouleversement correspond à une perte d'identité et à la perte des « "bons" objets internes », le premier objet étant l'objet-mère (le sein maternel) (Klein, 1988), objet que le processus de deuil va s'efforcer de recréer et de réincarner à l'intérieur même du soi, d'introjecter. Cette thématique sera redoublée dans le personnage de Marilyn, qui a perdu sa mère à l'âge de 10 ans et qui la cherche : « Retrouver le sein vide, sec, de ma mère. » (*I*, p. 184) Quand on lui demandera pourquoi il a choisi ces personnages et cette histoire compliquée entre une mère et son fils, Taïa répondra : « Je les ai choisis parce qu'il me semble qu'absolument tout dans nos vies vient de ce premier lien : vivre, c'est d'abord se situer par rapport à sa mère. » René de Ceccatty dira à propos de son premier livre, *Mon Maroc*,

dédié lui aussi à sa mère : « Sa mère est le lien qui assure la cohérence de ce qui pourrait être dispersé. » (2000, p. 10)

Pour Taïa, la littérature semble être la seule garantie pour ne pas basculer vers la folie et pour sortir de la position dépressive, une urgence existentielle :

Je ne pense pas que l'écriture soit uniquement une affaire de maîtrise et de choses conscientes. L'écriture, c'est quelque chose qui vous dépasse très très souvent et encore plus pour ce livre [...] et vous permet de faire sortir des choses que vous-même vous ne comprenez pas [...]. C'est parce qu'il y a quelque chose que je ne comprends pas que je me mets à écrire [...]. (Félix, 2012)

Infidèles semble être un livre cousu sur sa peau et qu'il se devait d'écrire : « De tous les romans que j'ai écrits, *Infidèles* est celui qui m'a le plus dépassé, qui m'a à la fois possédé, rendu fou [...]. » (2012e). L'auteur montre bien que l'écriture comprend des processus inconscients, processus que nous allons nous efforcer de démasquer par le biais des métaphores et du symbolisme.

La biotextualité

Il est nécessaire de faire une incursion dans la biographie d'Abdellah Taïa afin de bien comprendre le contexte du roman et d'appuyer ma lecture pour montrer que le deuil est une véritable constante dans sa biographie, non seulement le deuil mais aussi la honte vécus *seul*. La mort de son grand-père, lorsqu'il avait dix ans, est décrite dans son premier livre. Alors qu'il a envie de sangloter, il écrit que la honte et la timidité l'empêchaient d'*exploser* (2000, p. 59). Il se réfugie alors seul dans la « salle de bains » qui n'en était pas une, dans le noir qui,

pour une fois, ne lui fait pas peur, expliquant : « J'ai cherché un lieu pour vivre seul, seul avec cette douleur, mon intimité, mon deuil [...]. » (p. 59) Cette expérience de la mort, il la vit seul ; ce deuil, il est seul à le porter alors que sa mère est entourée de ses voisines. On a déjà ici la dualité que l'on va retrouver dans le livre : seul/à deux, en y ajoutant en silence, avec la parole ou l'écriture.

Taïa dut rapidement faire un autre deuil à l'orée de l'adolescence, le deuil d'une partie fondamentale de son être. Lorsqu'il découvrit qu'il était homosexuel à 11-12 ans, les hommes voulaient qu'il soit constamment efféminé et qu'il prenne toujours le rôle de la femme. Donc, à 13 ans, il décida de ne plus s'associer à ces hommes et aux jeunes garçons qui avaient été ses partenaires dans leurs jeux sexuels, mais de s'isoler : il dit avoir compris que, sinon, il deviendrait et serait à jamais la chose de tous les hommes du village, y compris des hommes mariés frustrés. Commença alors une nouvelle période de sa vie où régna le silence et où il se concentra sur ses études et remplit sa vie d'images de films soit à la télévision, soit au cinéma parce qu'il savait qu'en tant qu'homosexuel, la société marocaine le détruirait. Il vivait toujours chez lui mais ne pouvait parler à personne de lui-même, de son soi et, pendant des années, il s'interdit toute sexualité « active », tout contact sexuel, de 13 à 22 ans (voir Taïa, 2009d et 2010c). Cela peut paraître insensé, mais nous n'avons aucune raison de ne pas croire cet aveu. Dans un entretien, Taïa revient sur cette période de sa vie et dit que le cinéma l'a aidé à supporter cette affliction et cette « mort de soi » qu'il vivait (2013). À 13 ans, le cinéma représentait un espace où il pouvait exister en tant qu'Abdellah, l'adolescent, homosexuel, mais *en silence*. On

retiendra « la mort de soi » à un âge aussi important pour la sexualité, et toujours la solitude et le manque de paroles.

Dix ans plus tard, alors qu'il a 23 ans, c'est de nouveau une autre forme de deuil qu'il porte. Abdellah dut faire le deuil de sa mère et de sa famille après la révélation de son homosexualité dans la presse marocaine. Il déclara en effet publiquement son homosexualité en février 2006 dans le magazine *Tel Quel* au Maroc, reprenant ses propos en arabe dans deux journaux arabophones deux mois plus tard, après l'avoir évoquée dans *Le Rouge du Tarbouche* et dans ses livres suivants. Il raconte que sa mère lui téléphona à Paris pour lui demander ce qu'il avait fait : « As-tu perdu la tête pour nous faire ça ? » (Taïa, 2007). Avant de raccrocher, elle lui dit qu'elle priait pour lui, car elle voulait qu'il ait une bonne vie. Taïa commente : « Après ce coup de téléphone, je crois avoir pleuré pendant deux semaines parce que c'était une impasse. J'étais vraiment tout nu. » (2009d). Sa mère et lui ne se reverront pas pendant un certain temps et l'effet sur leur relation peut être entendu dans la voix de Mouad, qui parle des trois ans de séparation de Slima et Jallal : « Un gouffre s'était installé entre eux. Slima ne savait plus comment toucher son fils. Jallal accompagnait sa mère sans savoir quoi faire, quoi dire. » (*I*, p. 117) Seul, l'écrivain se tourna vers sa parole, c'est-à-dire vers l'écriture.

Le pouvoir de l'écriture

Écrire, c'est faire son deuil ; c'est une sorte de catharsis et, en même temps, c'est un travail de réconciliation avec son passé et un exutoire. Alors que, pour le Barthes de *Journal de deuil*, « le sujet en deuil lutte de tout son être contre la projection de soi

dans le temps » (Compagnon, 2013), les personnages d'*Infidèles* arrivent à se projeter dans le temps. Jallal prononce cette phrase au début du roman, qui est aussi gageure de l'écriture, en s'adressant à sa mère: « Notre passé n'existera pas à Hay Salam. On l'écrira comme on voudra. Une autre fiction. » (*I*, p. 22) Déjà à propos du *Jour du Roi*, où se déroulait un meurtre, Taïa explicitait dans le paratexte: « Il y a eu tellement d'émulations politiques, sociales quand j'étais enfant et adolescent au Maroc que voilà, ça me donnait des envies de meurtre et ce meurtre, je n'ai pas pu l'accomplir dans la vraie vie, alors le roman est là aussi pour à la fois faire commettre cette injustice et à la fois amener un peu plus de justice. » (Taïa, 2012e) On voit donc ici le rôle de la littérature, qui se substitue à la vie et où l'on peut inventer sa propre fiction.

Dans un poème de Mahmoud Darwich, *Dépose ici et maintenant*, un poète palestinien prisé par Taïa, il y a cette phrase: « Donne à ta vie une autre chance de restaurer le récit. » Dans *Infidèles*, Jallal veut venger sa mère: « La venger sur cette terre qui lui avait fait tellement de mal. Le Maroc. » (*I*, p. 155). Le roman est là aussi pour venger Taïa, qui a subi une sorte de « mort de soi », sachant qu'en tant qu'homosexuel, la société marocaine le détruirait, et qui dut s'exiler pour être, *autrement*. Slima, la mère marocaine exilée en Égypte, tient un discours qui n'est pas sans rappeler ce qu'a vécu Taïa par rapport à son homosexualité et à son exil, redoublant les thèmes du deuil et de la résurrection: « Ils voulaient me tuer. Je suis morte. La femme que tu vois, que vous voyez devant vous est quelqu'un d'autre [...]. Ils m'ont tout pris. J'ai le droit de tout reconstruire. Repartir de zéro. » (*I*, p. 83-4). Écoutons aussi Jallal: « Régler enfin mes comptes avec ce monde qui, dès le départ, ne m'avait rien donné [...] Renvoyer aux autres [...] le

mépris de moi-même qu'ils m'avaient imposé. Me venger. » (*I*, p. 138-139)

Taïa est un écrivain engagé et *Infidèles* reflète cet engagement. Il dénonce dans ses livres l'oppression des Marocains, l'injustice, la corruption, la pauvreté, l'hypocrisie par rapport à la prostitution des femmes ainsi que la dictature d'Hassan II. Pour lui, la littérature est la révélation, puis la révolution (Taïa, 2009c). On s'aperçoit, dès le début du roman, que le livre est construit sur la répétition (« Tu le sais » et « cracher » sont répétés trois fois dans la première page). Selon Taïa lui-même, « Cracher, c'est [...] rentrer dans la révolte [...] savoir où on est, se placer par rapport aux autres, au monde qui nous entoure. Se situer contre. » (Félix, 2012) Cracher, c'est exister, ne plus se soumettre, ainsi de Slima avec son bourreau (*I*, p. 105). Se situer contre, c'est être libre (Félix, 2012). L'opposition est donc la clé de la liberté.

Le deuil

La citation placée en exergue de mon article nous plonge tout de suite dans le vide et le rien. Les parents étaient les médiateurs entre Abdellah et le monde. Sans les parents, Abdellah a le choix de vivre dans le néant ou d'inventer son propre monde, ses propres valeurs. Son père est mort en 1996 et sa mère en 2010. Lorsque Catherine Simon le rencontra en août 2010, il s'était rasé le crâne à cause de la mort de sa mère (Simon, 2010), sorte de *tabula rasa*. Le roman *Infidèles* sortira deux ans plus tard, en août 2012, dédié à M'Barka, sa « mère ». Le personnage principal d'*Infidèles*, Jallal, parlant de l'absence de sa mère, confie : « Désespéré, peureux, jusqu'à la fin, jusqu'à

la mort, vivre sans elle. Dans le manque. » (*I*, p. 142). Plus loin dans le texte, le personnage ajoute : « Le manque de ma mère, grand, énorme. » (*I*, p. 155) C'est tout ce malaise, tout ce mal-être, que l'écrivain va à son tour confier à la littérature, transformer avec la littérature et dépasser avec la littérature.

Infidèles n'échappe pas à la tradition de littérature engagée chez Taïa et montre bien les années de plomb du régime d'Hassan II avec Slima torturée pendant deux ans dans un camp. Nous sommes à peu près au milieu du livre et Jallal voudra en partie venger sa mère en se faisant exploser dans un attentat kamikaze avec Mahmoud à Casablanca à la fin du livre. À la page 158, Jallal explique leur mission :

Donner à voir l'amour [...]. Être contre cette plaie qui se répandait au Maroc [...]. La destruction programmée des individus, de ceux et celles qui [...] osent un jour tenter la liberté, la résistance, une autre voie.

Suit un réquisitoire en bonne et due forme contre ce qui a été fait à la société marocaine. Ces accusations seront reprises lors de la description de Casablanca (*I*, p. 157-58). Dans une interview, Taïa redouble le thème du deuil de la mère avec « celui [le deuil] d'un pays qui ne comprend pas ses individus » (2012d), concluant que le deuil est permanent.

Les origines, la source des histoires de Taïa sont importantes, et la langue arabe redouble son dérèglement existentiel : « L'arabe : [...] cette langue où le même a plusieurs visages, plusieurs peaux [...] ce côté en permanence insaisissable [...] ces multiples langues à l'intérieur d'une même langue [...] » (*I*, p. 13). C'est aussi la langue qui évoque Dieu (*I*, p. 154) et les 99 noms d'Allah en arabe précèdent les 99 noms d'Allah en français (*I*, p. 132-33). Tous les romans de Taïa sont

écrits en français. Or, le choix de cette langue redouble la thématique du vide, du deuil : « Ce que j'ai comme rapport à la langue française, c'est le manque dans la langue française, le manque dans ma vie. » (Broué, 2012).

La honte exorcisée

Le thème de la honte, à teneur autobiographique comme on l'a vu, est exorcisé dans la relation entre le fils et sa mère qui est une prostituée, et ce, dès le début du livre. Montrée du doigt pour sa sexualité, son fils la défend et l'absout, comme Abdellah Taïa aurait peut-être aimé que sa mère le défende et l'accepte. Son fils lui dit : « Tu n'es pas sale, maman. Ma Slima. Je le sais, moi. Tu n'es pas sale. Je te le jure. Je te le jure. » (*I*, p. 13). Il l'exhorte à quitter leur village pour aller à Hay Salam et tout recommencer (*I*, p. 14) et même tout réinventer (*I*, p. 16). On pense à l'exil volontaire de Taïa à 25 ans, d'abord à Genève, puis à Paris, raconté dans *Une mélancolie arabe* (2008). Dans le récit intitulé « À la gare » (Taïa, 2000), le narrateur Abdellah raconte comment sa mère a tenté de le dissuader de partir en Europe avec des arguments matérialistes, moraux, religieux, une bonne dose de chantage affectif et la menace de ne pas l'assister pour ses papiers, ayant interdit à son grand frère Abdelkébir de l'aider (p. 140-141). Dans la fiction, la mère a honte de la manière dont elle utilise sa sexualité alors que son fils l'exonère. Au début du livre, la mère et le fils vivent un enfer sur terre, mais le fils lui promet une marche vers le paradis : « Dieu nous accepte déjà comme on est. Il nous a faits comme ça. Dans cet état. » (*I*, p. 19). Selon Myriam Bendhif-Syllas, « [c]'est le fils qui sauve, c'est lui qui rééquilibre la balance d'un destin tragique, c'est lui qui réécrit l'histoire » (2012). La honte se transforme

en fierté. À noter également que ce chapitre est un monologue. Jallal parle à sa mère mais, malgré ses exhortations, celle-ci ne répond pas : « Tu ne dis rien » (*I*, p. 13) ; « Regarde-moi. Regarde. Regarde. » (*I*, p. 13) ; « Tu ne réponds pas. Pourquoi ? » (*I*, p. 15) Mais il connaît la réponse : « Tu es morte. Tu n'existes plus. ». Dans un sens, il s'adresse donc à elle outre-tombe.

Cette démarche de réécriture et de réconciliation est poursuivie dans d'autres chapitres avec d'autres narrateurs ; on voit donc que cette thématique n'est pas liée aux seuls personnages du fils et de la mère. Le deuxième chapitre, par exemple, est écrit du point de vue de Saâdia, que l'on voit mourante, puis qui meurt. Elle donne ses derniers conseils à sa fille adoptive, Slima, ainsi que son amour et lui souhaite d'être libre (*I*, p. 45). La phrase de Saâdia : « Le monde m'a toujours donné une autre image de moi-même. Je suis perverse. » (*I*, p. 28), fait écho aux difficultés de Taïa avec sa sexualité dans la société marocaine. Cette relation rappelle la relation mère-fils (il est intéressant de voir que celle-ci est prise dans un jeu de miroir mère-fille) et certaines des paroles prononcées par Saâdia ont à mes yeux une fonction testamentaire entre Abdellah et sa mère. « Mais je sais que je vais continuer par toi, à travers toi. [...] Tu ne seras toi qu'à travers ces souvenirs de moi inscrits dans ta mémoire et ton corps malgré toi. » (*I*, p. 33), voire « Je ne mourrai pas. Par toi je continuerai à circuler ici-bas. » (*I*, p. 43) : ces monologues qui cicatrisent une blessure font également figure de deuil. Dans la lettre de Taïa intitulée « L'homosexualité expliquée à ma mère », on lit :

Ma mère [...] le désir de révolte, c'est toi qui me l'a donné [...]. Ta langue, ma mère, est ma langue. J'écris en m'inspirant de ta façon poétique de voir le monde et d'inventer des rituels étranges et qui sont tellement beaux, envoûtants. J'écris en me

rappelant tes cris. Je crie aujourd'hui pour rendre hommage à tes cris (Taïa, 2009c).

Je crie /j'écris ; écrire, c'est (c)rier sur le papier, (p)rier. Toujours dans cette lettre, on lira : « Je prie, comme ma mère, à ma manière : j'écris. » (Taïa, 2009c)

On trouve d'autres exemples qui imposent une lecture autobiographique tournant autour de la honte ou, en tout cas, inspirée par la biographie de Taïa, véritable *biotextualité*, où la littérature est à la fois un long cri et un exutoire. Dans le chapitre où Jallal relate la vie en Égypte avec sa mère dans une scène chez le coiffeur, la conversation tourne autour d'une chanteuse marocaine partie en Égypte, qui s'appelle Samira Saïd. Le coiffeur dit qu'elle a été rejetée par les Marocains dès qu'elle s'est exilée et qu'on a fait courir des rumeurs qu'elle aurait fait un film porno et couché avec un tas de cheikhs (*I*, p. 84). On ne peut que penser à tout ce que l'on colporte sur le succès de Taïa, rapporté par Karim Boukhari : « Il se prostitue pour plaire à l'Occident. » (Taïa, 2007), et à d'autres injures homophobes. Dans ce chapitre, Slima est indignée par les rumeurs colportées sur Samira : « pour eux [les Marocains], réussir c'est devenir une pute » (*I*, p. 85). Slima réitère que les gens ont raison de quitter le Maroc, où l'on ne peut pas réussir, car « on fait tout pour vous arrêter, vous contrôler, vous maintenir petit, petite » (*I*, p. 85). Pour Slima, ce sont les gens qui accusent Samira qui sont les mécréants (*I*, p. 85). Dans sa lettre déclarant son homosexualité, Taïa implore : « Je vous prie de ne pas me faire sentir que je suis un paria. Un mécréant. » (2009c) Slima est certaine que Samira Saïd n'a pas fait ce film porno. Le commentaire suivant pourrait également expliquer certaines rumeurs sur Abdellah Taïa : « Les Marocains, enragés, maintenant qu'ils n'ont plus prise sur elle, ont inventé cette

histoire. Ils ne comprennent pas qu'on aille ailleurs et qu'on s'y épanouisse. Cela les dépasse. Tout de suite on vous considère comme un traître. Elle a eu raison de partir et d'aller contre tous. D'aller loin. » (*I*, p. 85) Par le biais de ces « dialogues perdus », Jallal fait prononcer à sa mère les mots qui ont manqué à M'Barka quand Abdellah s'est exilé. Selon Louise Kaplan, la résurrection des dialogues perdus est un rituel de deuil (1995, p. 9). *Infidèles* fourmille de dialogues perdus, de paroles jamais dites, d'amour non exprimé.

Les dualités

Nous avons vu, sur le plan de la biotextualité, que souvent la honte était éprouvée en silence et dans la solitude, les sentiments entraînant la fierté étant souvent le résultat d'une parole à deux. L'un des thèmes forts du livre qui redouble l'idée de pluralité et d'hétérogénéité est celui du jumelage parmi les personnages du roman. Ces binômes tranchent avec le deuil et la honte qui sont vécus seul. Dans le poème de Mahmoud Darwich, *Dépose Ici et Maintenant*, il y a cette autre phrase — « Tu pourrais te sentir un autre dans les dualités » — qui montre bien la vraie force des doubles, lesquels permettent à l'individu de changer mais aussi d'être encore plus proche de l'être aimé, Jallal disant à sa mère : « Autre, je serai à jamais toi. » (*I*, p. 21) Selon Abraham et Torok, lorsque l'introjection n'est pas possible ou n'arrive pas à combler le manque tellement la douleur est grande, l'incorporation se met en place et l'inconscient insère l'objet imaginaire à sa place de façon à combler le vide (p. 10). On trouve cette thématique tout d'abord entre Slima et Jallal, dont la relation est décrite comme dépassant la relation mère / fils : « Je reviendrai [...]. Je ne serai

plus ton fils. Je serai ton frère, ton petit frère. » (*I*, p. 19) et dans la réciproque : « Au revoir, mon âme. Mon complice. Mon protecteur. Mon petit frère. » (*I*, p. 93) ; voire, d'une manière qui ressemble au *baroque intime* du Maroc tel que le décrit Taïa (évoquant la poésie, les djinns, la spiritualité et l'érotisme; Banier, 2009, n. p.) : « Je suis mieux qu'un fils. Tu m'as tout dit. J'ai tout vu. Je connais ton corps par cœur. Je sais comment bouge ta peau, comme elle change. » (*I*, p. 21). On retrouve cette thématique entre Slima et Mouad, qui dépassent le rôle d'un couple : Slima dit qu'il est aussi un frère pour elle (*I*, p. 124) ; également entre Jallal et Marilyn Monroe, dont il dit être le fils (*I*, p. 70), bercé par la langue anglaise qui, dans ses oreilles, ressemble à l'arabe (*I*, p. 69). Enfin, cette thématique atteint son paroxysme avec la relation entre Jallal et Mahmoud. Jallal appelle Mahmoud son « frère » (*I*, p. 154). Il le regarde comme un bébé qui ne reconnaît que sa maman (*I*, p. 134). Nous avons vu que, selon Klein, le deuil entraîne un bouleversement interne ainsi que le fait d'être de nouveau en proie à des sentiments enfantins. Ce regard renvoie à la relation enfant-mère, le « "bon" objet interne ». La voix de Mahmoud est décrite comme étant à la fois douce et violente, féminine et masculine (*I*, p. 162). La gémellité ira même jusqu'à la fusion : « Il a touché mon front. J'ai touché le sien. Nos têtes étaient jointes. Il entraînait en moi. J'entraînais en lui [...]. Un seul corps. » (*I*, p. 160). Au moment de l'explosion finale, on lit la description suivante : « D'un même mouvement, deux jumeaux en un seul corps [...]. » (*I*, p. 173) Cette gémellité était déjà annoncée dans la relation entre l'arbre coupé et Jallal : « Je mourrai avec elle [la *chajara*]. On tombera ensemble. » (*I*, p. 71). L'arbre est décliné au féminin en arabe, comme la mère, et l'explosion finale, « BOUM, BOUM, BOUM » (*I*, p. 173), renvoie au battement du cœur de la mère de

Marilyn, ce cœur qui lui disait de ne pas avoir peur de la mort : « Quelque chose après vient, existe. » (*I*, p. 182)

Un autre couple, dans *Infidèles*, qui porte une valeur symbolique est celui formé par Jallal et le soldat (dont on n'apprendra jamais le nom). Nous ne sommes plus ici seulement dans la littérature comme résolution et réconciliation mais comme assouvissement du fantasme. Dans *L'Armée du salut* et *Le Rouge du Tarbouche*, le narrateur raconte comment il était amoureux de son frère aîné et combien sa chambre était importante à ses yeux. Taïa révèle dans le paratexte : « I wanted to be with him, in his presence — the smell of him, the way he was, the way he walked, and how he ate » (2009d)⁷. Dans *Infidèles*, sa mère décrit ainsi le soldat à Jallal : « Il a été [...] ton père. Ton grand frère [...]. » (*I*, p. 96) On voit ici un modèle auquel on veut s'accrocher, mais aussi le pouvoir symbolique que détient l'aîné des garçons de la famille. L'écriture permet d'assouvir ce désir avec le personnage du soldat auquel Jallal va rendre visite, justement dans sa *chambre* :

Deux ans pour connaître de l'intérieur un homme, un être humain, un sexe masculin. Savoir tout de ses paroles et de ses silences. De son souffle qui s'accélère. De son cœur qui devient fou. De sa jouissance. Son rôle [...]. Deux ans pour m'inspirer d'un homme, le copier, marcher comme lui, me tenir comme lui, tomber comme lui, inventer dans ce monde une place près de la sienne, un chemin parallèle au sien. (*I*, p. 61)

⁷ « Je voulais être avec lui, en sa présence — son odeur, sa manière d'être, la façon dont il marchait et dont il mangeait. » (je traduis)

Abraham et Torok évoquent les secrets familiaux, qu'ils appellent des « cryptes », sorte de tombeaux d'un désir innommable mais bien réel (p. 110-115). Le roman fait éclater ce désir au grand jour et le nomme. Écrire cette relation est également un moyen d'en faire son deuil. Judith Butler parle des difficultés de faire son deuil lorsqu'il s'agit d'un deuil dont on ne peut pas parler dans le contexte de l'amour homosexuel ou de la perte de cet amour (p. 21-36). Au-delà de la relation entre frères, c'est également la figure du père qui est réécrite. Jallal dira à propos du soldat : « Il était beau comme un père imaginaire [...]. Le rêve, le fantasme impossible, était devenu une réalité. » (*I*, p. 56) Non plus un père faible dont on a honte mais un père fort et protecteur, dont on est fier. Comme le dit Serge Doubrovsky à propos de sa propre écriture : « L'écriture fournit au fantasme, par la fiction qu'elle instaure, l'accomplissement sans cesse dénié par la réalité. » (p. 70)

Le symbolisme

Taïa a parlé d'une urgence dans l'écriture d'*Infidèles*, d'être plus ou moins possédé par son écriture, surtout pour la fin du livre : « La fin de ce livre [...] m'a totalement dépassé, je n'ai rien contrôlé. » (Félix, 2012) Nous avons évoqué le fait que l'écriture comprenait des processus inconscients, processus que nous allons maintenant essayer de démasquer, notamment sur le plan du symbolisme. Toute la thématique évoquée jusqu'à présent se retrouve dans le « personnage » le plus important du roman, l'arbre du film *River of No Return*, qui est coupé au début du film, action décrite comme un meurtre (*I*, p. 51) : « On coupe. On tue. On fait tomber. On n'enterre pas. » (*I*, p. 58) Jallal s'identifie à lui (*I*, p. 52 et 71) de sorte qu'il est même capable

de faire son deuil : « Je le pleure » (*I*, p. 58). Pourtant, le film est en français et il ne comprend pas cette langue lorsqu'il le regarde pour la première fois alors qu'il est un jeune enfant. Il se concentre alors sur les corps qui, selon lui, parlent mieux que les langues (*I*, p. 71). On apprend que l'arbre en arabe se dit *chajara*, qui est un mot féminin et fait tout de suite penser à la mère. Cet arbre coupé fait fonction de deuil.

L'arbre est doublement le personnage principal du livre, car c'est par le biais de l'arbre que se posent les questions essentielles qui ne seront pas posées à Jallal et Mahmoud, questions qui resteront d'ailleurs sans réponses, peut-être parce qu'il n'y a pas de réponse : la justice, la morale, le bien et le mal, la punition, Dieu. Selon nous, tout se joue avec l'analogie de l'arbre. Ainsi, lorsque l'homme qui a abattu l'arbre réapparaît, on lit :

Dieu va-t-Il punir l'homme ? Le juger pour ce crime, pour la tristesse qu'il vient de nous causer ? Le punir et le jeter dans l'enfer pour l'âme qu'il vient de prendre froidement ? Lui demander au moins de justifier cet acte ? Lui poser à notre place cette question : pourquoi ? (*I*, p. 53-54)

Ces questions resteront sans réponse... Toutefois, cet arbre que l'on croyait mort revit, tout comme Jallal et Mahmoud ; il servira même à sauver des vies : « La résurrection n'est pas une fiction. » (*I*, p. 74) Lorsque Mahmoud parle à Jallal en poète, il lui parle d'aller sur la Lune pour y chercher un arbre où ils inscriront en arabe les premières lettres de leurs prénoms (*I*, p. 147) ; peut-être est-ce l'arbre de *River of No Return*.

L'arbre du film sert également de métaphore pour Abdellah Taïa (exilé et aliéné de son Maroc, de sa famille) mais aussi pour son propre père : « Un homme a été déraciné [...]. »

(Taïa, 2009a, p. 208-09) Le texte appelle à la compassion, parlant de « [...] notre tristesse infinie pour cet arbre coupé, enlevé, sans pieds. Dieu a pitié de nous. De lui. » (*I*, p. 53). Taïa s'identifie à cet arbre qui lui permet de faire son deuil, entre son passé et son présent, entre le Maroc et la France, et surtout de ressentir sa douleur à travers le personnage de Jallal :

On le voit maintenant, cet arbre qui tombe, qui va tomber complètement. Mais, d'abord, il faut qu'il se détache de lui-même, du reste de son corps, de ses racines bien profondes dans la terre. Il le fait. Il va se décider à le faire. Il tombe [...]. Au même moment, la séparation se produit. Le détachement. Un corps avec deux racines [...] on le coupe en deux. On le divise. Il ne sera plus dans la terre, à partir de la terre [...]. C'est violent [...]. C'est une vitesse en dehors de nous, dans une réalité inconnue de nous, noire, étrange.

L'arbre a mal. J'ai mal pour lui. Pour ses branches. Chaque fois. (*I*, p. 50-51)

Sa douleur est répétitive; selon Barthes, le deuil est « l'envers du récit, le deuil est l'espace et le temps de l'immobilité et de la répétition. » (Compagnon, 2013)

Restaurer le récit

Taïa nous livre, avec *Infidèles*, une description charnelle de son exil, vécu comme un véritable deuil. Lorsque Jallal parle de sa solitude au Caire loin de sa mère, il faut entendre Genève ou Paris : « La foule [...] me séparait chaque jour un peu plus de ma mère [...]. Je me suis détaché de ma mère. » (*I*, p. 141) Dans *Infidèles*, Taïa se transforme en écrivain qui dit sa douleur, sa révolte, sa poésie, son amour et sa foi et qui écrit à sa mère en jouant sur la modulation du narrateur pour prononcer les paroles qu'il aurait voulu entendre d'elle (les dialogues perdus)

et celles qu'il aurait voulu qu'elle entende de sa bouche en guise de réconciliation, en pardonnant, car dans pardon, il y a don de soi : « Tu ne m'aimes pas comme ça... Ne t'inquiète pas. Je grandis. Mais je ne te renierai jamais. Je comprends. J'accepte. Il n'y a rien à changer. On est comme ça. » (*I*, p. 13) À la fois, l'arbre est coupé, mais il reste « un corps avec deux racines » (*I*, p. 50) ou un homme avec deux cultures. C'est Marilyn Monroe qui suggère à Mahmoud qui ne sait pas si elle doit l'appeler Mathis ou Mahmoud, qu'il sera les deux et qu'il n'aura pas à choisir, à renoncer et à se diviser en deux (*I*, p. 178). Rappelons ce que Taïa disait à propos de sa vie en tant qu'adolescent : cela a été la mort du soi. Le cinéma représentait un espace où il pouvait exister en tant qu'Abdellah, adolescent, homosexuel, mais *en silence*. Le cinéma est le seul espace où il peut ressentir ses sentiments, faire son deuil mais aussi être authentique. Taïa projette ses sentiments sur le film qui se projette sur l'écran : « Le rêve peut alors commencer. Le cinéma montrer sa véritable puissance. L'impossible deviendra possible. » (*I*, p. 74) Taïa a « restauré le récit ». Restaurer, c'est réparer mais aussi réconforter, retrouver une splendeur originale, une pureté.

L'amour (Dieu)

« Donner à voir l'amour » (*I*, p. 158), tel est peut-être le but d'*Infidèles*. À la fin du livre, Jallal et Mahmoud, après s'être fait exploser, se retrouvent au paradis, accueillis par Marilyn Monroe, un dénouement annoncé dans le livre par Slima puis par Jallal (*I*, p. 68 et 72). L'idée du Ciel et d'Allah sont autres, et Marilyn est liée à la culture musulmane. Jallal explique : « L'Islam, comme pour ma mère à la fin de sa vie, pouvait être autre chose que des interdictions de penser, d'exister, de

s'affranchir. » (*I*, p. 149) Dans *Terra Femina*, Taïa précise, à propos de Jallal et de Slima :

Infidèles fera de ces deux figures honnies par la société des symboles mêmes de l'Islam et de la nécessité d'y intégrer des éléments plus libres, dépasser la fermeture qu'on essaie d'imposer de plus en plus aux musulmans ... C'est une prière, ce livre. Un chant. Une âme seule devant son Dieu ou sa Déesse. (2012c)

C'est ce qu'a bien senti Arnaud Genon : « Les "Infidèles" d'Abdellah Taïa ne sont infidèles que parce qu'ils sont libres. Ils échappent aux fictions que le Maroc leur impose, quitte à choisir d'autres fictions. » (2012). Jallal dit que Mahmoud et lui « sont des musulmans libres » (*I*, p. 156), faisant écho à Taïa qui déclarera dans un entretien en octobre 2012 : « Je me sens aujourd'hui musulman libre. » (Guessous, 2012)

« Le deuil refuse la littérature, mais il n'est pas de plus grande littérature que celle du deuil » Compagnon (2013)

La thématique du deuil s'intensifie avec la chanson de Mahalia Jackson, *Trouble of the World*, jouée dans le film de Douglas Sirk, *Imitation of Life* (1959), au titre évocateur en français : *Mirage de la vie*⁸. Un mirage peut être à la fois une illusion et un rêve. Cette chanson contient un souhait qui se trouve dans la dernière page du livre, souhait qui confirme la phrase de Barthes : « Non, le Temps ne fait rien passer ; il fait passer seulement l'émotivité du deuil » (2009, p. 111) :

I want to see my mother
I want to see my mother
I want to see my mother

⁸ Ce film est en fait une nouvelle version d'un autre film, *Imitation of Life* (*Images de la vie*), réalisé par John M. Stahl et sorti en 1934.

Cette phrase si simple, répétée trois fois, écrit le manque, le vide, la douleur et le désespoir, *en anglais*. La langue arabe, la langue maternelle, n'est pourtant pas loin, témoin Jallal, qui parle d'écrire un jour des mots en anglais en commentant :

En apparence anglais. Au fond, tout au fond, ils seront toujours arabes. C'est la langue en moi, bien avant moi. Elle me colle à la peau. Me dépasse. Me dit malgré moi. Enregistre notre destin, nos jours, nos nuits, les cris étouffés de ma mère, sa solitude, son désarroi et parfois son bonheur. (*I*, p. 59; voir aussi p. 135)⁹

Il y a introjection de la mère, au niveau verbal, à travers la langue/les langues. Le deuil s'accomplit avec l'écriture du roman, tout comme pour Barthes, qui écrira *La Chambre claire* : « Écrire le texte sur mam. : le départ actif du Chagrin : l'accession du Chagrin à l'Actif. » (2009, p. 217)

Dépose ici et maintenant

Dépose ici et maintenant est un poème de *Mahmoud*, un des personnages du roman, Darwich, le poète palestinien. Taïa choisira de lire deux de ses poèmes lors de son acceptation du prix littéraire du Flore pour *Le Jour du Roi*, en 2010. Ce poème exprime bien le travail de deuil et de résolution d'*Infidèles* :

Dépose ici et maintenant la tombe que tu portes
et donne à ta vie une autre chance
de restaurer le récit.
Toutes les amours ne sont pas trépas,
ni la terre, migration chronique.
Une occasion pourrait se présenter, tu oublieras

⁹ Pour un entretien intéressant sur la langue maternelle, on se reportera à Arendt (1985). Voir aussi Derrida (1996), notamment la longue note de 24 pages au début du livre. Ce qui compte pour toujours, c'est « *immer* », dit Derrida.

la brûlure du miel ancien.
Tu pourrais, sans le savoir, être amoureux
d'une jeune fille qui t'aime
ou ne t'aime pas, sans savoir pourquoi
elle t'aime ou ne t'aime pas.
Adossé à un escalier, tu pourrais
te sentir un autre dans les dualités.
Sors donc de ton moi vers un autre toi,
de tes visions vers tes pas,
et élève ton pont
car le non-lieu est le piège
et les moustiques sur la haie irritent ton dos,
qui pourraient te rappeler la vie !
Vis, que la vie t'entraîne
à la vie,
pense un peu moins aux femmes
et dépose
ici
et maintenant
la tombe que tu portes !

Déposer sa t(ombe), ne pas faire exploser la b(ombe) , c'est choisir de vivre et ne plus céder à la tentation de Jallal « d'en finir une fois pour toutes. Fuir, traverser le fleuve. Rejoindre ma mère. » (*I*, p. 143), même si l'on est « désespéré, peureux, jusqu'à la fin, jusqu'à la mort, vivre sans elle. Dans le manque » (*I*, p. 142). Dans *Infidèles*, n'y a-t-il pas à la fois fils et fidèle ? « Se raser le crâne » (*Tabula rasa*), « repartir de zéro », dira Slima (*I*, p. 84), afin de réinventer les valeurs, dans la liberté, sortir de son moi vers un autre toi comme l'écrit Darwich. Dans le mot deuil, n'y a-t-il pas le mot Dieu ?

Bibliographie

- ABRAHAM, Nicholas et Maria TOROK. (1994), *The Shell and the Kernel*, vol. 1, Chicago, University of Chicago Press.
- ARENDT, Hannah et Günter GAUS. (1985), « Seule demeure la langue maternelle », trad. S. Courtine-Denamy, *Esprit*, n° 6, « Hannah Arendt », juin, p. 19-38.
- BANIER François-Marie. (2009), *Grandes chaleurs* [préface d'Abdellah Taïa, « Au Maroc, de l'autre côté », n. p.], [Göttingen](#), Steidl.
- BARTHES, Roland. (1980). *La Chambre claire*, Paris, Gallimard.
- . (2009), *Journal de deuil*, Paris, Seuil.
- BENDHIF-SYLLAS, Myriam. (2012), « Voies de traverse (4) Abdellah Taïa », *La Cause littéraire*, 7 septembre, <http://www.lacauselitteraire.fr/infideles-abdellah-Taia>
- BERGER, Maurice, Brian WALLIS et Simon WATSON (dir.). (1995), *Constructing Masculinity*, Londres, Routledge.
- BHABHA, Homi. (1994), *The Location of Culture*, Londres, Routledge.
- BOULÉ, Jean-Pierre. (2002), *HIV Stories: The Archaeology of AIDS Writing in France, 1985-1988*, Liverpool, Liverpool University Press.
- BROUÉ, [Caroline](#). (2012), « La grande table », *France Culture*, 13 septembre, <http://www.franceculture.fr/emission-la-grande-table-2eme-partie-rencontre-litteraire-mathias-enard-et-abdellah-Taia-2012-09-13>

- BUTLER, Judith. (1995), « Melancholy Gender / Refused Identification », dans Maurice BERGER, Brian WALLIS et Simon WATSON (dir.), *Constructing Masculinity*, Londres, Routledge, p. 21-36.
- CHOUKRI, Mohamed. (1998), *Le Pain nu*, Paris, Seuil.
- COMPAGNON, Antoine. (2013), « Écrire le deuil », *Acta Fabula*, vol. 14, n° 2, « Let's Proust again! », <http://www.fabula.org/revue/document7574.php>
- DERRIDA, Jacques. (1996), *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge. (1988), *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France.
- ELLISON, David, Ralph HEYNDELS et Ghazi KARMAOUI (dir.). (2010), *Les Passions de Jean Genet*, Schena Editore / Alain Baudry, Fasano / Paris.
- FÉLIX, Jean-Marie. (2010), « Entre les lignes », *Espace 2*, Radio Télévision Suisse, 6 septembre, <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/2388538-entre-les-lignes-du-06-09-2010.html#2388537>
- . (2012). « Entre les lignes », *Espace 2*, Radio Télévision Suisse, 4 septembre, <http://www.rts.ch/espace-2/programmes/entre-les-lignes/4212543-entre-les-lignes-du-04-09-2012.html#4212542>
- GEHRMANN, Suzanne et Claudia GRONEMANN (dir.). (2006), *Les enJeuX de l'autobiographique dans les littératures de langue française: du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, Paris, L'Harmattan.

- GENON, Arnaud. (2012), « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux », *Parutions.com*,
<http://www.parutions.com/index.php?pid=1&rid=1&srid=448&ida=15057>
- GUESSOUS, Sana. (2012), « La vie écho », 9 septembre,
<http://www.lavieeco.com/news/culture/-infideles-d-abdellah-Taïa-une-ode-a-l-islam-eclaire-23418.html>
- KAPLAN, Louise. (1995), *Lost Children: Separation and Loss Between Children and Parents*, Londres, Pandora.
- KLEIN, Melanie. (1986), « Mourning and Manic-Depressive States », dans Juliet MITCHELL (dir.), *The Selected Melanie Klein*, Londres, Penguin Books, p. 146-174.
- . (1988), *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*, Londres, Virago.
- MITCHELL, Juliet (dir.). (1986), *The Selected Melanie Klein*, Londres, Penguin Books.
- SCHEHR, Larry R. (dir.). (2005), *Aimez-vous le Queer ?*, [C.R.I.N. Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française, n° 44](http://www.c.r.i.n.fr/Cahiers-de-recherche-des-instituts-neerlandais-de-langue-et-de-litterature-francaise.n%2044), Rodopi.
- SIMON, Catherine. (2010), « Abdellah Taïa, le vertige de la liberté », *Le Monde*, 23 septembre.
- SIMONET-TENANT, Françoise (dir.). (2007), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre.
- STAUDACHER, Carol. (1991), *Men and Grief*, San Francisco, New Harbinger Publications.
- TAÏA, Abdellah. (2000), *Mon Maroc*, Paris, Séguier.
- . (2004), *Le Rouge du Tarbouche*, Paris, Séguier.

- . (2006), *L'Armée du Salut*, Paris, Seuil.
- . (2007), « Homosexuel envers et contre tous », cité par Karim Boukhari, *Tel Quel*, n° 277, 9-15 juin, <http://www.telquel-online.com/archives/277/couverture—277.shtml>
- . (2008), *Une mélancolie arabe*, Paris, Seuil.
- . (2009a), *Lettres à un jeune marocain* [choisies et présentées par Abdellah Taïa], Paris, Seuil.
- . (2009b), « Encuentro con Abdelá Taïa », entretien avec Lydia Vázquez Jiménez, dans *My Marruecos*, Cabaret Voltaire.
- . (2009c), « L'homosexualité expliquée à ma mère », *Tel Quel*, p. 82-88, http://www.telquel-online.com/archives/367/actu_maroc1_367.shtml.
- . (2009d), interview with Brian Whitaker, Paris, *Al-bab.com*, <http://www.al-bab.com/arab/articles/abdellah—Taïa—salvation—army.htm>
- . (2010a), *Le Jour du roi*, Paris, Seuil.
- . (2010b), « Genet, Abdallah et moi », dans David ELLISON, Ralph HEYNDELS et Ghazi KARMAOUI, *Les Passions de Jean Genet*, Schena Editore / Alain Baudry, Fasano / Paris, p. 11-15.
- . (2010c), « Why Abdellah Taïa had to die in order to live », cité par Aaron Hicklin, *Out*, 26 janvier, <http://www.out.com/entertainment/2010/01/26/why-abdellah-Taïa-had-die-order-live?page=full>
- . (2012a), *Infidèles*, Paris, Seuil.
- . (2012b), « À chaque rentrée scolaire, c'était la même honte... », *BibliObs*, 3 septembre,

<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120903.OBS1142/a-chaque-rentree-scolaire-c-etait-la-meme-honte.html>

- (2012c), Abdellah Taïa, « Infidèles », entretien avec Laure Gamaury. 30 août, *Terra Femina*,
<http://www.terrafemina.com/culture/livres/articles/16908-rentree-litteraire-2012-abdellah-taia-l-infideles-r.html>
- (2012d), « Abdellah Taïa vers d'autres spiritualités », entretien avec Latifa Abousaïd, *FDM*, 17 décembre,
<http://www.femmesdumaroc.com/article/livres/abdellah-Taia-vers-d-autres-spiritualites-939.html>
- (2012e), présentation d'*Infidèles*, Seuil, 13 août,
<http://www.youtube.com/watch?v=cOm7qzwtsmA>
- (2013), « Abdellah Taïa », entretien avec Éric Morse, *Interview*, juin,
<http://www.interviewmagazine.com/culture/abdellah-taia>

Résumé

Ce texte vise à montrer comment, dans *Infidèles* d'Abdellah Taïa (2012), une écriture dominée par une veine autobiographique se fait le lieu d'un travail de deuil qui se noue et se dénoue au fil des pages. Ce faisant, le livre réaffirme une véritable croyance en l'écriture et en son pouvoir de résolution et, par là-même, de réconciliation.

Abstract

This article shows how in *Infidèles* (2012), Abdellah Taia's writing, influenced by an autobiographical thread, becomes a site of mourning which folds and unfolds throughout the novel. In so doing, *Infidèles* reaffirms the belief in the act of writing and its power of resolution and even of reconciliation.

Caroline Prud'homme, *Le Discours
sur le voyage chez les écrivains
de la fin du Moyen Âge*
Paris, Honoré Champion, 2012, 290 p.

Christine Gadrat-Ouerfelli
Université d'Aix-Marseille

Caroline Prud'homme a choisi une voie originale pour examiner la place du thème du voyage dans la littérature de la fin du Moyen Âge : ne pas s'intéresser aux récits de voyage proprement dits, mais à d'autres écrivains qui proposent, selon l'expression qu'elle a retenue, un discours sur le voyage. Une part importante de l'introduction est consacrée à la définition de ce que l'a. entend par « discours sur le voyage », qu'elle résume ainsi (p. 14) : « texte dans lequel un écrivain raconte une expérience du voyage, dans un genre littéraire autre que le

récit de voyage proprement dit, texte qui a une dimension métadiscursive, qui propose une mise en scène de l'écrivain, et qui traite souvent d'éléments extérieurs à l'expérience du voyage comme telle ».

L'étude porte principalement sur deux auteurs, Eustache Deschamps et Jean Froissart, dont les déplacements qui ont parsemé leur carrière sont bien connus. Ces déplacements ont d'ailleurs nourri une bonne partie de leur production littéraire, laquelle est ici analysée selon cette perspective. Il ne s'agit toutefois pas d'une étude sur leurs itinéraires (lesquels sont néanmoins utilement donnés en annexe), ni sur leurs conditions matérielles de voyage, même si des informations sur les circonstances, notamment politiques, dans lesquelles ils ont été amenés à effectuer tel ou tel déplacement sont souvent fournies en débuts de chapitres et nous permettent d'avoir connaissance du contexte d'écriture de tel ou tel texte.

L'auteure souhaitant examiner ce discours sur le voyage à partir d'autres textes que les récits de voyage, il lui fallait nécessairement expliquer ce choix et mettre en évidence ce qui différencie ces récits des œuvres qu'elle avait choisies. Il aurait fallu ici une connaissance plus approfondie de la littérature de voyage, afin d'opérer des distinctions plus pertinentes. En particulier, l'opposition (p. 24) entre les écrivains, qui sont « des professionnels de l'écriture », et les voyageurs me paraît discutable : la plupart des voyageurs ne sont certes pas des écrivains professionnels, des auteurs de textes littéraires, mais certains rédacteurs de leurs récits de voyage le sont, comme Rustichello de Pise pour Marco Polo ou Poggio Bracciolini pour Niccolò de' Conti ; il ne faut cependant pas oublier qu'ils sont souvent des professionnels du discours, et l'expression selon

laquelle ils « savent choisir leurs mots pour divertir, enseigner, convaincre » s'appliquerait bien aussi à eux, en particulier à ces voyageurs issus des ordres mendiants, prédicateurs, maîtres ès arts, docteurs en théologie, qui savent assurément manier les mots dans le but de convaincre leur auditoire. La simplicité de la langue revendiquée par les voyageurs dans leurs prologues est souvent rhétorique et n'implique en tout cas pas l'absence d'un savoir littéraire. Il conviendrait donc de nuancer, ou d'approfondir, la distinction entre les deux types d'auteurs.

Eustache Deschamps et Jean Froissart sont examinés successivement, faisant chacun l'objet d'une des deux parties du livre ; il est regrettable à ce propos qu'il faille attendre la conclusion pour lire quelques mots de tentative de croisement ou de rapprochement de ces deux sources. Pour le premier, sont pris en considération les poèmes qui incluent le thème du voyage, rattachés au genre des poèmes circonstanciels. Deux thèmes principaux se retrouvent dans ces poèmes, d'une part celui de l'adieu, d'autre part celui des campagnes de Flandre, auxquelles Deschamps a participé. Le groupe des poèmes d'adieu, bien qu'ils soient adressés à des villes (Reims, Troyes, Paris, etc.) se rapproche de la poésie amoureuse et met l'accent sur le motif du départ. Le ton des poèmes relatifs à la Flandre est nettement moins joyeux et le poète n'y économise pas ses récriminations. On y lit les conditions de vie difficiles dans les camps, où Deschamps ne se trouve pas à sa place et souffre de la faim et du climat. Que ce soit sur un ton joyeux ou plaintif, chez Deschamps l'évocation du voyage se fait sur le registre de la *bonne vie*, avec des préoccupations très concrètes qui sont la nourriture, le logement, les conditions matérielles en général. Revient fréquemment aussi la méfiance qu'il ressent vis-à-vis des Flamands, présentés comme « faux » (traîtres). Selon

l'auteure (p. 91), « [i]l y aurait à faire une recherche sur les épithètes associées à la Flandre au Moyen Âge ». Si l'article de Benoît Grévin (« De la rhétorique des nations à la théorie des races. L'influence des théories scientifiques sur la pensée des stéréotypes nationaux à partir du XIII^e siècle »)¹, ne lui était pas encore accessible, deux autres publications plus anciennes lui auraient rapidement fourni quelques exemples, sans nécessiter une recherche plus approfondie².

Pour Jean Froissart, ce sont évidemment les *Chroniques* qui sont examinées, et en particulier les passages relatifs aux voyages en Béarn et en Angleterre ; une place est aussi faite au *Dit dou florin*. L'aspect le plus intéressant de cette étude est l'analyse de la façon dont le chroniqueur se met en scène, à la fois comme personnage de son propre récit historique et comme écrivain. On lit des remarques suggestives sur l'écriture, sur le métier d'écrivain et sur l'affirmation d'une certaine conscience de soi de la part des auteurs de cette époque. Le voyage (et les récits qu'en fait le chroniqueur) joue aussi un rôle dans l'acquisition d'une certaine autorité : c'est en se déplaçant (avec tous les dangers et les inconvénients que cela peut supposer) que l'écrivain, qui se fait souvent enquêteur, a pu recueillir les informations de première main, qu'il transmet ensuite à son auditoire et à ses lecteurs.

À plusieurs reprises, C. Prud'homme indique que les deux auteurs choisis ne constituent en aucun cas un exemplier

¹ Consultable en ligne : <http://gas.ehess.fr/docannexe/fichier/107/grevin.pdf>.

² A.-M. Bautier, « Peuples, provinces et villes dans la littérature proverbiale latine du Moyen Âge », dans *Richesse du proverbe, I. Le proverbe au Moyen Âge*, éd. F. Suard et C. Buridant, Lille, 1984, p. 1-22 ; H. Walther, « Scherz und Ernst in der Völker- und Stämme-Charakteristik in mittellateinische Verse », dans *Archiv für Kulturgeschichte*, t. 41/1, 1971, p. 263-301.

exhaustif. En particulier, il est régulièrement fait mention d'Antoine de la Sale, dont la Salade mériterait amplement une étude de ce genre. On ne peut que souscrire à cet appel.

On regrette l'absence, dans les annexes, d'extraits un peu plus longs des textes étudiés, ou de quelques ballades entières. On n'a pas toujours l'édition complète des ballades de Deschamps ou des chroniques de Froissart sous la main et quelques poèmes en version intégrale ou de larges extraits de textes permettraient au lecteur de replacer des vers significatifs dans leur contexte et également d'apprécier plus largement l'écriture du poète. Un certain nombre de fautes ou de graphies curieuses auraient pu être éliminées par une relecture plus attentive, en particulier des noms propres (par exemple : « John Galéas Visconti », « Vernmandois »...).

Pour conclure, malgré les critiques formulées ci-dessus, cette étude offre des perspectives nouvelles et intéressantes sur le thème du voyage dans la littérature de la fin du Moyen Âge. Elle explore des pistes et des questionnements, sinon de manière exhaustive, au moins de façon suggestive. Il reste beaucoup à faire dans ce domaine et l'auteure a bien raison de concevoir son travail comme « un premier pas ». Il faut espérer que d'autres (ou C. Prud'homme elle-même dans des travaux futurs) reprendront ce type de démarche à propos d'autres textes littéraires. Il serait également souhaitable que les spécialistes des récits de voyages et ceux de la littérature de la fin du Moyen Âge se lisent et se rencontrent davantage.

Julia Chamard-Bergeron, Philippe Desan et
Thomas Pavel (dir.), *Les Liens humains dans
la littérature (XVI^e-XVII^e siècles)*

Paris, Classiques Garnier, coll. « Colloques, congrès et
conférences sur la Renaissance européenne », 2012, 293 p.

Roxanne Roy

Université du Québec à Rimouski

Les études réunies par Julia Chamard-Bergeron, Philippe Desan et Thomas Pavel dans cet ouvrage s'inscrivent dans le prolongement d'un colloque tenu le 29 avril 2011 au Centre de l'Université de Chicago à Paris. Les collaborateurs s'interrogent sur la nature, le fondement et la représentation des liens humains dans les textes littéraires français, italiens et espagnols, de la Renaissance à l'âge classique. La richesse de cette problématique ne fait aucun doute puisque les figurations

littéraires du lien amical, amoureux, filial, marital, social, voire politique invitent à repenser les notions d'intimité, de familiarité, d'opposition entre vie privée et vie publique sous l'Ancien Régime. Il en résulte que la question des liens humains, de leurs transpositions textuelles et des mises en scènes fictionnelles auxquels ils donnent lieu permet « d'éclairer les rapports entre mœurs et belles-lettres » (4^e de couverture).

L'ensemble du volume forme un tout d'une remarquable cohérence, chaque article semblant compléter celui qui le précède tout en apportant un éclairage différent sur la problématique commune. En effet, on note une étroite communauté d'esprit entre ces chercheurs européens, américains et canadiens de toutes les générations, ce qui tient sans doute au fait qu'ils puisent aux mêmes sources antiques, philosophiques et morales, revisitant chacun à sa manière les considérations d'Aristote, de Platon, de Cicéron, d'Épicure, de La Boétie et de Montaigne en particulier, tout en prenant appui sur les travaux plus récents de Giorgio Agamben (*L'Amitié*) et de Jacques Derrida (*Politiques de l'amitié*). La complicité intellectuelle est encore accentuée par les renvois en notes infrapaginales aux différents travaux menés par plusieurs d'entre eux, ceux de Thomas Pavel, de Philippe Desan, d'Hélène Merlin-Kajman, d'Éric Méchoulan ou de Larry F. Norman, pour ne donner que quelques exemples. Des préoccupations similaires se retrouvent donc au cœur des réflexions proposées par ces chercheurs, qu'il s'agisse de mettre au jour les rapports étroits entre amitié, utilité et intérêt, de souligner la dimension politique, éthique, morale et esthétique des liens humains, de réfléchir plus globalement sur le concept de vertu humaine, ou alors d'analyser la logique du don et du contre-don qui régit la plupart des liens sociaux.

La première partie de ce volume aborde les écrits des « Moralistes et mémorialistes ». Dans l'article introductif, Jean Balsamo met bien en évidence la visée apologétique des *Essais*, nous invitant ainsi à y voir une « épopée paternelle » (p. 19), en étudiant la relation noble qui lie Montaigne à son père et à son patronyme. Philippe Desan s'intéresse aussi aux *Essais* mais cette fois, ce sont les liens qui se nouent entre La Boétie et Montaigne ainsi que la fonction politique inavouée de l'amitié qui retiennent son attention. Pour sa part, Jean-Charles Darmon propose une riche et stimulante analyse de la philosophie néo-épicurienne sur l'amitié en tenant compte de ses déplacements, variations et transpositions dans les écrits de Gassendi, de Saint-Évremond et de Sorbière. Emmanuel Bury approfondit cette réflexion sur la complexité des discours sur l'amitié en soulignant avec finesse le dialogue qu'entretiennent les écrits des moralistes chrétiens Pierre Nicole et La Bruyère avec la tradition philosophique. De manière fort convaincante, Hélène Merlin-Kajman montre que les mémorialistes optent pour un style noble ou familier selon que les liens humains dont ils font état dans leurs écrits relèvent de la sphère privée ou publique. En portant une attention particulière à « la substance langagière du lien social » (p. 105), elle vient pallier une lacune de l'histoire littéraire qui « a méconnu la continuité existant entre les styles sociaux et les styles littéraires, et leur interaction réciproque » (p. 126).

Intitulée « Roman, nouvelle, comédie », la deuxième partie de cet ouvrage collectif traite des liens humains représentés dans les œuvres de fiction. À partir de l'étude du *topos* du mariage clandestin dans les nouvelles françaises des années 1540 et 1550, Laëtitia Dion montre comment la fiction participe à la réflexion entourant le débat qui oppose le

principe du consensualisme romain défendu par l'Église au principe du consentement parental soutenu par les élites sociales. De son côté, Anne Duprat se penche sur le motif littéraire de la possession amoureuse comme don de soi dans les nouvelles de Cinzio et de Cervantès. La mise en récit et le traitement narratif de ce lien amoureux, qui se décline aussi sur le mode de la prison d'amour et de la chaîne amoureuse, donne lieu à des jeux d'échanges symboliques entre les personnages reposant sur le principe d'obligation mutuelle. Selon Julia Chamard-Begeron, le conflit entre le lien amical et le lien conjugal servirait de principe dynamique à la « Nouvelle du Curieux impertinent » de Cervantès. Plus précisément, « l'enjeu dramatique de la nouvelle révèle la tension entre le modèle de l'amitié parfaite, conçu par l'Antiquité et relayé par la Renaissance, et le modèle chrétien du mariage » (p. 188). C'est avec un grand intérêt qu'on lit l'article de Françoise Lavocat. Constatant l'omniprésence des catastrophes naturelles dans les romans de la première moitié du XVII^e siècle, elle pose l'hypothèse selon laquelle « les auteurs cherchent à capter le caractère grandiose et l'impact émotionnel de la catastrophe tout en les inféodant à la pensée du roman qui érige l'amour en valeur suprême » (p. 204). S'ensuit une démonstration en trois temps où l'on voit que les catastrophes servent surtout à mettre en relief la conduite exemplaire du héros et son dévouement amoureux, que le lien amoureux prévaut sur le sort de la collectivité affectée par le désastre, que l'amour de l'humanité ne peut l'emporter que lorsqu'on invente un nouveau type de personnage, soit le témoin fictif non amoureux se retrouvant au cœur d'une catastrophe naturelle. Guiomar Hautcoeur cherche à comprendre les liens du sang, qui reposent sur une alliance entre liens lignagiers et humains, en analysant le motif de la

reconnaissance par leurs parents des enfants perdus à la naissance. Pour ce faire, il se penche sur trois romans clés qu'il résume et commente : *Les Éthiopiennes*, *L'Astrée*, puis *Pierre et Jean*. C'est sous le prisme de la notion d'intimité que Larry F. Norman étudie les liens sociaux qui se nouent dans les pièces de Molière, en privilégiant trois scènes tirées du *Misanthrope*. La problématique choisie permet « d'examiner quelques enjeux essentiels de l'expression verbale et théâtrale » (p. 246), en soulevant la question du style intime de même que celle de la dramaturgie des conflits intimes qui structurent la pièce. L'auteur élargit encore ses réflexions en englobant le lien qui attache l'auteur à son public, annonçant du même coup la thématique abordée dans la dernière partie du volume.

En guise de conclusion, la troisième partie envisage les « Liens littéraires » qui se tissent entre auteurs, lecteurs et personnages. Éric Méchoulan nous invite à concevoir l'adresse à l'ami lecteur comme une stratégie employée par l'auteur pour bien prédisposer le lecteur à l'égard de son livre et en orienter favorablement la réception. Dès lors, le rapport que le lecteur entretient avec l'auteur repose sur la réciprocité et la solidarité affective, selon la logique du don et du contre-don : « l'auteur donne son livre, le lecteur reçoit avec plaisir et redonne à l'auteur en reconnaissance sociale » (p. 266). Le volume se clôt sur les réflexions de Thomas Pavel, qui cherche à comprendre comment un lecteur peut être transporté par des vers et éprouver de l'admiration pour un personnage en dépit de la distance historique qui les sépare. Invoquant tour à tour les propos de Giambattista Vico, d'Adam Smith, d'Edmund Burke et de Schleiermacher, il convient finalement avec Johann Gustav Droysen que « la sympathie morale, à la fois intuitive et

intellectuelle, opère à travers les clivages historiques et culturels » (p. 285).

Au terme de cette lecture, on peut affirmer qu'il s'agit là d'un ouvrage incontournable pour quiconque s'intéresse de près à la question des liens humains dans la littérature de l'Ancien Régime. On se saurait trop insister sur la qualité intrinsèque des articles, la rigueur de leur raisonnement et leur élégance stylistique.

Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vigny*,
Paris, Kimé, 2013, textes présentés et annotés
par Michel Brix, 165 p.

Éloïse Pontbriand
Université de Sherbrooke

Peu aimé des écrivains de son temps, Charles Augustin Sainte-Beuve n'a guère été mieux servi par la postérité. Son œuvre de poète est oubliée de son vivant; son travail de critique discrédité après le coup fatal asséné par la publication de *Contre Sainte-Beuve* de Proust en 1954 et la montée d'une Nouvelle Critique en guerre contre le biographisme. Néanmoins, depuis une quinzaine d'années, des travaux nous font redécouvrir sa production de critique et contribuent à nuancer notre compréhension de son parcours et de ses visées

intellectuelles et esthétiques¹. L'apport de Michel Brix à ce courant de recherche est colossal. Dans plusieurs ouvrages et articles consacrés à l'auteur des *Causeries du lundi*², Brix s'intéresse notamment aux difficultés engendrées par la cohabitation de la critique et de l'amitié dans les cercles littéraires.

Le chercheur approfondit la réflexion sur cette question dans deux volumes parus aux Éditions Kimé qui traitent de l'amitié de Sainte-Beuve avec d'abord, Victor Hugo, puis dans l'ouvrage qui nous intéresse ici, Alfred de Vigny. Publié en 2007, l'essai *Hugo et Sainte-Beuve : vie et mort d'une amitié « littéraire »* montre qu'au-delà des différends personnels qui ont pu entraver la relation professionnelle des deux hommes — notamment la liaison de Sainte-Beuve et de madame Hugo —, ces derniers sont partagés au sujet de leur conception du romantisme et du rôle de l'écrivain. Inspiré par une esthétique qui relève de la mystique platonicienne, Hugo le perçoit comme un guide spirituel alors que, de son côté, Sainte-Beuve, se rapprochant sur ce point de Stendhal, le souhaite plus près de la société et du lectorat (p. 53-65). Le clivage entre la pensée des deux hommes s'avère plus important encore au sujet de la critique littéraire, une pratique qui pour Hugo n'a de valeur que lorsqu'elle prend la forme d'un panégyrique (p. 14-20). L'amitié se dissout alors qu'il devient manifeste que les termes hugoliens qui la régissent excluent toute possibilité pour Sainte-Beuve d'exercer une critique indépendante (p. 37-39).

¹ Voir notamment Crépu (2001), Hugo et Sainte-Beuve (2004), Sainte-Beuve (2004) et Diaz (2011).

² Parmi les publications les plus récentes, voir Brix (2007) et Sainte-Beuve (2008 et 2011).

Vigny, une édition critique des écrits de Sainte-Beuve portant sur l'auteur d'*Éloa*, explore à nouveau cette problématique. L'ouvrage fait également la lumière sur une amitié littéraire au sujet de laquelle peu avait été écrit en plus de nous renseigner sur des destins qui, malgré des différences irréconciliables, se croisent jusqu'à la fin, notamment à la *Revue des deux mondes* ou alors que les hommes de lettres font, à un an d'intervalle, leur entrée dans les rangs de l'Académie française. Mis en valeur par une riche introduction et par des annotations nombreuses, minutieuses et éclairantes, ce volume sera bien accueilli des chercheurs, qu'il s'agisse de spécialistes ou non. Il contient sept notes et articles parus au *Globe* et à la *Revue des deux mondes* entre 1826 et 1864, en plus de longs passages qui s'y ajoutent en réponse aux commentaires que le critique reçut de Vigny, puis de son exécuteur testamentaire Louis Ratisbonne. Brix publie, en outre, une pièce des *Consolations* adressée à Vigny en 1830 ainsi que des passages des *Notes et pensées* personnelles du critique publiées par Jules Troubat en 1870 dans la troisième édition des *Causeries du lundi*. Ainsi, les textes présentés nous renseignent tout à la fois sur la pensée privée et publique de Sainte-Beuve sur Vigny, tandis que les retours qu'effectue le chroniqueur sur ses articles apportent des éclairages sur l'évolution de sa conception de la critique littéraire.

Si Sainte-Beuve ne s'attarde que peu sur le rôle de traducteur qu'a parfois adopté Vigny, les textes reproduits traitent de l'ensemble de la production romanesque, poétique et théâtrale de l'écrivain. C'est dans la poésie, qu'il considère comme « engendrée [...] par un mode de transfiguration exquise et merveilleuse », que Sainte-Beuve reconnaît toute l'étendue du talent de son ami (p. 55). Il maintiendra toujours

ces éloges même s'il manifeste dès le début des réticences au sujet de l'œuvre théâtrale et romanesque du poète. Selon le critique, l'œuvre en prose de l'auteur d'*Éloa* fait preuve, d'un « certain manque de réalité », manque qu'il considère comme « capital » (p. 73). Le chroniqueur se désole par ailleurs de voir Vigny célébrer dans un même souffle Dieu et la promiscuité. Ces commentaires, nous rappelle Brix, reflètent les convictions de Sainte-Beuve, qui prône un romantisme dénudé de prétentions spirituelles, particulièrement lorsque celles-ci sont minées par l'hypocrisie (p. 18).

Dans son article nécrologique, Sainte-Beuve établit le bilan des écarts qui, au cours des années, se font sentir entre l'œuvre et l'homme, entre le jeune poète et l'écrivain aigri qu'est devenu Vigny : « Il était [...] le poète catholique des mystères, le chantre d'*Éloa*, de "Moïse", du "Déluge", des grandes scènes sacrées, et au fond il ne croyait pas », conclut le critique (p. 132). De même, affirme Sainte-Beuve, le légitimiste fervent qu'avait été l'écrivain en était venu à abhorrer tout ce qui avait trait au politique. En tant que « philosophe » défenseur des idées nouvelles, il devient réticent face au progrès (p. 132). Enfin, celui qui avait voulu être « poète dramatique » n'avait, au bout du compte, que peu publié après ses premiers succès, « se donnant mille prétextes pour ne pas continuer et récidiver » (p. 133). Il ressort de cette analyse le portrait d'un homme et d'une carrière n'ayant pas tenu leurs promesses.

Les textes beuviens soulèvent également le peu d'ouverture manifesté par Vigny à l'endroit de la critique objective. En effet, force est de constater qu'à l'instar de Hugo, Vigny « ne permettait guère à la critique, même la plus bienveillante, et la plus admirative, de prendre ses mesures »

(p. 115). L'introduction ainsi que les annotations abondamment détaillées de Brix témoignent éloquemment des difficultés rencontrées par Sainte-Beuve à ce sujet. Grâce à de nombreuses références à la correspondance entre Sainte-Beuve, Vigny et François Buloz, il apparaît clairement que l'auteur de *Cinq-Mars*, tentant de tirer profit de sa situation de collaborateur à la *Revue*, exerce sans ménagement des pressions dans le but d'influer sur le traitement de ses œuvres dans les pages du célèbre périodique. Les liens de camaraderie s'effritent puis sont rompus lorsque Sainte-Beuve s'offense des interventions répétées de son ami et lui demande de croire à son « désir d'une parfaite, sauvage et à peu près irréconciliable indépendance » (Sainte-Beuve, cité à la p. 34).

Dans *Victor Hugo et Sainte-Beuve*, Brix souligne qu'au cours des années 1820, l'auteur des *Orientales* souhaitait que Charles Nodier fasse preuve envers lui d'une loyauté dans ses textes critiques comparable à celle exigée plus tard de Sainte-Beuve. La relation Hugo-Nodier, qui a tous les airs d'une « répétition générale », se termine mal et laisse présager les conflits qui diviseront le chef du cénacle et l'auteur des *Causeries du lundi* (p. 18-20). Brix établit cette fois plusieurs parallèles entre, d'une part, Vigny et Hugo, et d'autre part, la progression des relations que chacun des poètes entretenait avec la critique. Alors que l'on constate la présence d'un « scénario » (Brix, 2007, p. 19) qui se réitère d'un duo à l'autre, on peut se demander, comme le fait Brix dans *Vigny*, « si l'air du Cénacle était [...] empoisonné » (p. 9-10).

Vigny confirme les conclusions auxquelles en était arrivé Brix dans *Hugo et Sainte-Beuve* en ce qui a trait à la problématique née de la concomitance de la critique et de

l'amitié littéraires dans un contexte où les romantiques convoient souvent davantage les éloges d'un thuriféraire que les observations d'un critique. Puisque l'amitié de Vigny et Sainte-Beuve est exempte des drames personnels influant sur les relations entre Sainte-Beuve et Hugo, l'examen du cas Vigny-Sainte-Beuve permet de cerner de manière plus précise, et peut-être encore plus convaincante, les désaccords idéologiques qui mettront fin à la camaraderie. Même si cela dépasse le cadre envisagé, l'exercice aurait été enrichi d'une comparaison entre les conflits vécus par Sainte-Beuve dans l'exercice de son métier et ceux auxquels ont fait face d'autres critiques de son époque, Gustave Planche notamment³. Enfin, si l'on considère que les questions abordées dans *Vigny* croisent celles étudiées dans les ouvrages précédents de Brix, il ne faut pas s'étonner d'y trouver quelques répétitions sans doute inévitables.

C'est par la richesse des enseignements sur Vigny et sur le romantisme tirés des articles de Sainte-Beuve que se distingue cette édition critique. Brix montre que le bilan finalement peu positif de la carrière de l'auteur de *Cinq-Mars* tel que le conçoit Sainte-Beuve n'est pas sans parallèles avec celui du mouvement romantique qui, malgré les promesses initiales d'un renouvellement de la littérature, a conduit à une « impasse » marquant les générations à venir (p. 21). Si l'on a parfois reproché au critique de ne pas avoir toujours su apprécier les grands dans la cuvée des écrivains de son époque (Brix, 2007, p. 120), la lecture que fait Brix des textes beuviens dévoile la

³ Voir à ce sujet, le chapitre consacré à Sainte-Beuve et Planche dans Glinoeur (2008), p. 129-177.

justesse avec laquelle le critique avait compris la portée, voire les limites, du mouvement romantique.

Bibliographie

BRIX, Michel. (2013), « Introduction », dans Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vigny*, Paris, Kimé, textes présentés et annotés par Michel Brix.

—. (2007), *Hugo et Sainte-Beuve : vie et mort d'une amitié « littéraires »*, Paris, Kimé, coll. « La Chasse au snark ».

CRÉPU, Michel. (2001), *Sainte-Beuve : portrait d'un sceptique*, Paris, Perrin, coll. « Portraits d'histoire ».

DIAZ, José-Luis. (2011), *L'Homme et l'œuvre*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires ».

GLINOER, Anthony. (2008), *La Querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».

HUGO, Victor et Charles Augustin SAINTE-BEUVE. (2004), *Correspondance*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux », édition établie, présentée et annotée par Anthony Glinier.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin (2013), *Vigny*, Paris, Kimé, textes présentés et annotés par Michel Brix.

- . (2008 [1869-1871]), *Portraits contemporains*, Paris, PUF, coll. « Mémoire de la critique », édition établie, préfacée et annotée par Michel Brix.
- . (2006), *Mes chers amis*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », édition préfacée et annotée par Michel Brix.
- . (2004 [1829]), *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, Paris, Bartillat, édition établie par Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoeur.

Luc Fraisse, *L'Éclectisme philosophique
de Marcel Proust*

Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne,
coll. « Lettres françaises », 2013, 1332 p.

Thomas Carrier-Lafleur

Université Laval et Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Un livre de philosophie doit être pour
une part une espèce très particulière de
roman policier, pour une autre part une
sorte de science-fiction.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*

Il y a de ces livres-sommes, de ces livres-cathédrales desquels
on ne peut parler trop vite, d'abord parce qu'on a le souffle

coupé devant la masse qu'ils constituent. Une certaine prudence est aussi de mise, car on devine celle avec laquelle l'ouvrage a été construit, pierre par pierre, bloc par bloc. De tels livres confrontent le lecteur à la question de l'orientation, mais aussi à celle de la reprise. Quel est le meilleur point de vue pour juger de l'œuvre ? Après la lecture, comment faire pour trouver quelque chose à ajouter sans pour autant dénaturer les harmonies et les mouvements de cette petite musique que nous avons encore en tête ? *À la recherche du temps perdu* est un de ces ouvrages. *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, la récente livraison de Luc Fraisse, qui est loin d'en être à ses premières armes, l'est à sa manière tout autant.

Un début dans la vie

Entre la « phénoménologie » et la « photographie », la « philosophie » a su trouver sa place dans le *Dictionnaire Marcel Proust*, publié il y a déjà dix ans (chez Honoré Champion). Pourtant rédigée par Françoise Leriche, une spécialiste de Proust au travail stimulant, force est d'admettre, sans plus attendre, que cette entrée ne nous apprend pas beaucoup sur les rapports de l'écrivain à la philosophie. On pourrait même ajouter que l'entrée « philosophie » du *Dictionnaire Marcel Proust* passe à la fois à côté de la philosophie et à côté de Marcel Proust. Prenons le second cas, celui de Marcel Proust – Marcel et non seulement Proust –, c'est-à-dire le versant biographique de la question. Après une brève citation des carnets de l'écrivain (d'ailleurs capitale, on y reviendra) et une autre de sa correspondance, l'entrée « philosophie » saute toute la dimension concrète de son propre enjeu pour enchaîner, à

différents degrés d'intérêt, avec une curieuse série de considérations abstraites à saveur philosophique. Puis se suivent une quantité d'intuitions conceptuelles qui, on doit en tant que lecteur le croire, ont pour but de constituer le socle de la réflexion des analogies entre Proust, son œuvre et la philosophie. Si un dictionnaire, et même un dictionnaire d'écrivain, a pour but de proposer des définitions afin de rendre plus clair un problème ou une situation, on peut dire que la « philosophie » du *Dictionnaire Marcel Proust* ne livre pas vraiment la marchandise. Ces intuitions, pistes et demi-vérités n'aident que trop peu la compréhension de la philosophie en tant que problème – au sens *philosophique* du terme, précisément – dans et pour l'œuvre de Proust. On l'a dit, l'entrée du dictionnaire passe même à côté de Proust lui-même. Dans quelle mesure ? Bien, pour la raison suivante : à aucun moment le lecteur n'est informé des études philosophiques menées, avec passion d'ailleurs, par le jeune Marcel Proust. Alors pourquoi une entrée « philosophie » dans un dictionnaire qui porte son nom ? Sans doute a-t-on supposé, à bon droit, que son œuvre, et principalement *À la recherche du temps perdu*, est en elle-même philosophique, qu'elle questionne, convoque la philosophie ou du moins certains de ces enjeux, par exemple la philosophie du sujet. Mais la question se pose : comment est-il possible que le dictionnaire fasse omission des études philosophiques de Proust, d'autant plus que le fait a été relevé par la critique depuis le début des années 1980, c'est-à-dire depuis le premier livre de Anne Henry, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique* (1981) ? À l'inverse, l'enquête de L. Fraisse éclaire d'entrée de jeu cet élément essentiel à la résolution du problème. Dans le domaine de la philosophie, Proust a en effet acquis « une compétence au-dessus de l'usage, par l'intérêt

passionné qu'il a porté à la classe de philosophie le menant en 1889 au baccalauréat, puis par la lourde licence de lettres et philosophie qu'il a obtenue en 1895. Sa correspondance montre [...] que les connaissances acquises lors de ce *cursus* demeurent à tout instant présentes à son esprit parvenu dans sa pleine maturité, qu'elles peuvent ressurgir avec précision à toute occasion » (p. 13). Mais, de manière inexplicable, elles n'ont pas ressurgi dans l'entrée du dictionnaire exclusivement consacrée à cet enjeu. On pourrait interroger cette absence de manière (faussetment) psychanalytique, en la considérant comme un acte manqué, voire comme un souvenir-écran qui veut cacher aux yeux du jeune et du moins jeune lecteur la réelle mécanique du problème de la philosophie. Cette absence vient aussi donner plus de poids – le poids de l'expérience – à la toute première page de *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, affirmant que « les rapports de Proust, et plus particulièrement de Proust romancier, à la philosophie, constituent l'un des sujets les plus difficiles sur lesquels puisse buter, auxquels puisse s'affronter la critique consacrée à cet auteur » (p. 11). Mais force est aussi de constater que la critique ne se donne pas tous les moyens disponibles pour éviter les erreurs et pour se faciliter la tâche. Que les années universitaires de Proust ne soient pas présentes dans la notice « philosophie » de son dictionnaire est un fait encore plus troublant si l'on considère que, après tout, *Jean Santeuil* et la *Recherche* sont des romans de formation où le biographique a certainement son importance. Or, si les rapports de Proust à la philosophie (peu importe pour le moment le statut et la tâche que l'on peut attribuer à celle-ci) sont d'emblée complexes, il est ni plus ni moins ahurissant que l'on ne prenne pas en considération une des seules données concrètes, et à peu près vérifiables, que l'on puisse avoir sous la

main, soit la nature précise de la formation philosophique de Proust.

Mais ce n'est pas là toute l'histoire, car l'entrée « philosophie » du *Dictionnaire* montre à nouveau son manque de philosophie en passant aussi à côté des véritables enjeux philosophiques de l'œuvre. Alors que le premier paragraphe de l'entrée se termine par la suprématie du génie proustien sur toutes formes possibles d'influences, et en premier lieu d'influences philosophiques¹, le second paragraphe vient tuer dans l'œuf l'orientation d'une enquête qui aurait néanmoins pu être passionnante. « Certes, les notions de "réminiscence" et de "mémoire involontaire" n'avaient au début du ^{xx}e siècle rien d'original ». Rien de plus faux, et c'est d'ailleurs contre une telle idée reçue (qui à sa manière témoigne soit d'un aveuglement soit d'une forme de paresse intellectuelle) que luttent plusieurs centaines de pages des quelque 1300 qui composent le dernier ouvrage de L. Fraisse : la mémoire involontaire proustienne est au contraire un concept qui n'existait pas avant la *Recherche*, ni en philosophie ni dans le roman. Ainsi, passer à côté de la philosophie, c'est donc de ne pas tenter de voir en quoi les deux notions les plus importantes dans le *roman* de Proust ont peut-être – et pourquoi pas – une *dimension philosophique originale*, celle-ci étant entre autres justifiée par de lourdes et

¹ « Proust revendique donc une "pensée" qui lui est propre, qui a d'ailleurs évolué ». En plus de se questionner sur la raison d'être des guillemets dans cette phrase, il est aussi normal de se demander à quel point cette posture n'en est pas une de relative lâcheté : on dit que la pensée mi-romanesque mi-philosophique de Proust est essentiellement et indiscutablement originale, pour s'éviter d'entrer dans la question – pourtant une des plus importantes – de l'étude des sources. Chercher l'analogie pour l'analogie est certes un défaut de la critique, mais penser qu'avant Proust, c'était le déluge en est certainement un autre.

approfondies études philosophiques. Si l'écrivain ne faisait, à l'instar ici de la critique, que ressasser les mêmes vieilles choses et les concepts poussiéreux, comment se fait-il que ces notions de mémoire involontaire et de réminiscence (souvenir pur) soient par ailleurs deux des plus importants morceaux du casse-tête proustien, sans compter qu'ils ont tous deux à leur manière donné l'élan et l'orientation à une entreprise romanesque qui a duré plus de 15 années ? Bien sûr, la question est rhétorique et caricaturale, mais le constat de la faible présence de la « philosophie » dans l'entrée éponyme de notre *Dictionnaire* n'en est pas moins pour autant paradoxal et difficile à comprendre. La philosophie comme enjeu nous montre que la critique proustienne, comme plusieurs autres plus souvent spéculatives que réellement en train d'enquêter, ne se réfère au « contexte » (mot essentiellement ambigu et qui, pour de bonnes comme pour de moins bonnes raisons, a mauvaise presse) historique et biographique que pour s'en détourner le plus rapidement possible, si bien que l'on peut douter de la pertinence de la rencontre et de l'utilisation. Une entrée de dictionnaire d'auteur n'est évidemment pas la place pour mener une enquête et pour partir à la recherche de sources, c'est l'évidence même, mais, voilà une autre question qui se pose, est-ce une raison pour balayer du revers de la main plusieurs enjeux qui n'ont besoin que du regard le moins soutenu et attentif pour justifier leur importance ? Autre question rhétorique à laquelle on n'a pas besoin de répondre. Mais il est clair que l'entrée « philosophie » témoigne d'un symptôme de la critique littéraire, surtout confrontée à un sujet en apparence aussi abstrait que celui des rapports entre littérature et philosophie : ne pas aller aux sources ou, si on le fait, y aller sans faire table rase dans son

esprit comme le héros-narrateur de *Du côté de chez Swann* se préparant à un nouvel effort de mémoire rendu nécessaire par le mystère de la madeleine trempée dans une tasse de thé. Voilà aussi un symptôme qui rend compte de l'opinion des littéraires sur l'activité philosophique, à savoir que, justement, elle n'est pas une activité, mais un jeu trop confus avec les mots et les concepts.

Citons une dernière fois l'entrée « philosophie » du *Dictionnaire*. Il s'agit de son dernier paragraphe : « Il n'y a pas de sens de l'Histoire chez Proust, qui n'est ni schellingien ni leibnizien, mais pas de pessimisme radical non plus. Une éthique. Éthique individuelle : il y a un "devoir" d'éclaircir ce qu'on a ressenti, au lieu de se contenter de la jouissance égoïste du monde ou du verbiage ambiant et creux, de la frivolité sociale ; un devoir d'*œuvrer*. » Un tel désir de clarté a de quoi surprendre, dans la mesure où la clarté est précisément ce à quoi le lecteur du *Dictionnaire*, avide de se faire une opinion sur les rapports entre Proust, son œuvre et l'activité philosophique, n'a pas encore eu droit. Exigence pieuse s'il en est une, mais exigence tout de même. Vouloir entrer dans ce panier de crabes qu'est « Proust et la philosophie » pour y faire de l'ordre, voilà une entreprise de clarté bien particulière, devant laquelle le *Dictionnaire* fait fausse route en proposant une synthèse abstraite et en se défilant devant les véritables nœuds du problème. À l'inverse, et c'est une des nombreuses raisons qui font de cet ouvrage un livre fascinant et essentiel, *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* ne perd jamais de vue cette exigence de clarté et d'approfondissement, sans pour autant négliger, lorsque cela s'y prête, les considérations plus abstraites et, disons, plus hypothétiques. À la lecture de l'ouvrage, ce qui ressort est tout le respect de l'auteur face à la

démarche et à l'activité philosophiques, sans que jamais celles-ci soient placées hors d'atteinte de la littérature. « Proust et la philosophie » n'est pas une nouvelle Atlantide, mais encore faut-il savoir s'orienter pour mener une enquête qui a quelques chances de porter ses fruits. Les intuitions abstraites sont acceptées, mais seulement si elles reposent sur un plancher concret et vérifiable. Le fil rouge de cette enquête, à laquelle il nous faut dès lors nous intéresser, est le suivant : « ne laissons pas les mots penser à notre place » (p. 68). De cette exigence – d'ailleurs essentiellement philosophique –, naîtra la clarté nécessaire, telle que revendiquée illégitimement par l'entrée du *Dictionnaire*. Il n'est donc pas mauvais de considérer la philosophie non pas comme sujet de conversation pour ancien membre du « clan Verdurin » devenu critique littéraire, mais, à l'instar de L. Fraisse, comme une *profession* (les études de Proust ayant fait de l'écrivain un *professionnel* de la philosophie) et comme une forme de *science*, entre autres choses, car cela nous oblige à travailler.

Ou bien... ou bien

Notre travail est maintenant, sans être encore en mesure d'entrer dans les détails de cette passionnante aventure, de proposer quelques remarques générales sur la méthode choisie et opérée par l'auteur de *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*. L. Fraisse le rappelle lui-même dans son introduction (morceau de bravoure qui s'étale sur plus de 60 pages et qui, comme dans une symphonie, annonce tous les mouvements qui se développeront plus tard), le sujet « Proust et la philosophie »

a très tôt interpellé les lecteurs de la *Recherche* et a rapidement suscité bon nombre de commentaires. La critique proustienne a en effet été dès ses balbutiements séduite par les rapports entre Proust et la philosophie, même si, pour ainsi dire, cette séduction s'est presque opérée à l'aveugle. Aujourd'hui, à la suite de la publication des carnets, des brouillons et de la correspondance de l'écrivain (bref, *l'építexé*), on sait que dès 1908-1909, soit au moment où Proust, pour ne plus en sortir, se lance dans la rédaction de son grand œuvre, la philosophie se mêle au roman pour formuler *la* question d'entre toutes les questions : « Faut-il faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier ? » L'identité se joint au devenir, l'ontologie se tourne vers la construction. Dans la tête de Proust, et jusque dans ses carnets préparatoires, la philosophie accompagne *naturellement* le roman, à moins que ce ne soit l'inverse. Bien que cette complicité – indispensable, on s'en doute, pour toute enquête philosophique sur l'œuvre proustienne – fût inconnue des lecteurs, elle a tout de même su se faire l'élément déclencheur de bon nombre d'études, dont certaines sont toujours lues et considérées dans la nébuleuse de la « proustologie » (nom amical qu'il est possible de donner aux études proustiennes). Une telle affirmation est, pour l'interprète, la générosité incarnée. Elle permet de se lancer tête première dans l'enquête philosophique, de relire la *Recherche* avec cette orientation. Or, et voici une première déception, ou, du moins, une première difficulté, dans le roman de Proust, la mention de philosophes ou de doctrines philosophiques ne dépasse jamais le statut de l'anecdote. L. Fraisse l'explique très bien, sans pour autant que cet état de fait vienne contrecarrer les ambitions de l'enquêteur : rarement le nom d'un philosophe ou d'une doctrine apparaît dans le roman, et, pis encore, si ce

rare fait arrive, ce n'est jamais au service d'un raisonnement philosophique, mais, tout au plus, d'une petite mécanique romanesque à visée humoristique. Aristote, Kant, Descartes et même Schopenhauer – que la critique, comme on va le voir bientôt, a pourtant tenté d'élire comme source principale de la pensée proustienne – ne sont que des prétextes romanesques faussement philosophiques. Par exemple, dans une page du « Bal de têtes », le héros-narrateur, retrouvant ses connaissances mondaines transformées par le poids des années, discute avec Gilberte, Mme de Cambremer, Rachel et Mme Verdurin, nouvellement Guermites. C'est de cette dernière qu'il est question ici : « Dans les milieux nouveaux qu'elle fréquentait, restée bien plus la même qu'elle ne croyait, elle continuait à croire que s'ennuyer facilement était une supériorité intellectuelle, mais elle l'exprimait avec une sorte de violence qui donnait à sa voix quelque chose de rauque. Comme je lui parlais de Brichot : "Il m'a assez embêtée pendant vingt ans", et comme Mme de Cambremer disait : "Relisez ce que Schopenhauer dit de la musique", elle nous fit remarquer cette phrase en disant avec violence : "*Relisez* est un chef-d'œuvre ! Ah ! non, ça, par exemple, il ne faut pas nous la faire²" ». Dans cette réplique géniale de Verdurin devenue une Guermites, se trouve peut-être une des plus grandes vérités sur « Proust et la philosophie » : « *Relisez* est un chef-d'œuvre ». L'enquêteur doit donc accepter que, à de nombreuses occasions, une piste philosophique mène non pas vers le Saint Graal, mais, bien au

² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], t. IV, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 569. Nul besoin de mentionner que L. Fraisse utilise savamment, et à quelques occasions, cette merveilleuse réplique, qui transforme en vaudeville l'hypothèse d'un Proust « schopenhauerien ».

contraire, vers un souvenir-écran. Le nom d'un philosophe ou d'une doctrine, plutôt que d'attiser nos sens et de nous inciter à partir à la recherche de la philosophie, est plutôt indicateur d'une méfiance que doit s'approprier le lecteur en quête de lucidité philosophique et romanesque : « les philosophes se reflètent en Proust plus qu'ils ne commandent principalement sa pensée » (p. 559). C'est donc une curieuse enquête qui s'annonce, alors que les philosophes et les doctrines, en lieu de la pointer, cache la philosophie, la fragmente en une multitude de glaces déformantes.

Mais L. Fraisse nous fait bien comprendre que si la lettre de la *Recherche* n'est que peu philosophique, on ne peut pas en dire autant de son esprit. La pensée et le style proustiens se nourrissent sans cesse de matière et de forme philosophiques, aux horizons les plus variés. Et on peut parier que la grande majorité des études philosophiques sur l'œuvre de Proust est due à la richesse quasi inépuisable – en témoigne aussi la longueur titanesque de *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* – d'influences, de reprises et de sonorités romanesques. Bien qu'il la renouvelle de fond en comble, l'ouvrage de L. Fraisse s'inscrit volontiers dans cette tradition herméneutique, que l'auteur fait remonter au *Proust* de Beckett, publié en 1931. Bien que les années 1930 représentent une relative période de dormance pour les études proustiennes, L. Fraisse, établissant la généalogie du problème qui le pousse à reprendre l'enquête (p. 27-58), mentionne également les travaux d'Arnaud Dandieu (*Marcel Proust, sa révélation psychologique*) et de Charles Blondel (*La Psychographie de Marcel Proust*), auxquels va se joindre la thèse d'Henri Bonnet, *Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust*, soutenue en 1944. À des miles de ces études timides mais fondatrices, un

autre versant, toujours actuel, est celui de la psychanalyse, où se mêlent philosophie, obsessions, roman et imagination. Parmi les études proprement philosophiques, c'est-à-dire où à la fois la démarche et les résultats sont philosophiques, L. Fraisse fait avec raison une place de choix au *Proust et les signes* (1964) de Gilles Deleuze – légitimation philosophique de l'œuvre proustienne, avec les bons et les moins bons côtés d'une telle réalité –, mais surtout à l'imposante somme d'Alain de Lattre, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, publiée en trois volumes entre 1978 et 1984. Aux dizaines d'études plus ciblées, établissant des analogies entre un texte de Proust et un philosophe en particulier, L. Fraisse reconnaît et, sans pour autant s'enlever le droit d'intervenir et de critiquer (de manière toujours constructive), rend hommage aux livres de Vincent Descombes (*Proust. Philosophie du roman*, 1987) et, il fallait s'y attendre, de Anne Henry (*Proust. Théories pour une esthétique, Proust romancier. Le Tombeau égyptien, Proust et La Tentation de Marcel Proust*, respectivement publiés en 1981, 1983, 1986 et 2000). Sans jamais tomber dans une flatterie académique ou, au contraire, ne faire de la critique que pour avoir le plaisir d'entendre sa plume gratter le papier, L. Fraisse – dont tous les livres ont cette qualité trop rare d'être lucides et réflexifs –, tout au long de son ouvrage, dialogue avec tous ces auteurs et tous ces textes, car les études philosophiques sur l'œuvre du romancier ne sont pas étrangères et encore moins à exclure de la question « Proust et la philosophie ».

C'est là une autre qualité propre à l'auteur de *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* : celle d'être un fin lecteur. Pas plus que les mots, les textes ne doivent penser à notre place, pourrait aussi dire L. Fraisse. C'est pour cette raison que son *Éclectisme*, tout en étant une étude sur Proust et son œuvre, fait

également office d'histoire de la critique littéraire. Un de ses chapitres, le cinquième (p. 307-355), manifeste cette qualité qu'a l'auteur de passer aux rayons X les textes qu'il découvre lors de ses enquêtes, de la correspondance de Proust jusqu'à ses commentateurs les plus insistants. « L'inconvénient du système », le chapitre en question, est exclusivement consacré à commenter les travaux de Anne Henry sur les sources philosophiques de la *Recherche*, travaux qui, malgré leur importance et leur hardiesse – sans cesse reconnues par L. Fraisse, qui est loin de pratiquer un geste de déconstruction –, représentent en quelque sorte l'antithèse de *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*. Ce cinquième chapitre vient clôturer la première partie de l'ouvrage, qui a pour titre « Position du problème ». Il faut s'attarder quelques instants à la rythmique de cette première partie pour voir en quoi la forte et longue critique adressée aux travaux et à la méthode de Anne Henry n'a rien d'un règlement de compte intellectuel.

En effet, au même titre que, comme nous l'avons proposé un peu plus haut, pour Proust la philosophie accompagne naturellement le romanesque, on peut tout autant dire que l'entreprise de L. Fraisse s'oppose en tous ses points à celle de Anne Henry. Le premier chapitre, « Littérature et philosophie mêlées », pose de manière plus que convaincante la nécessité de « repartir des données biographiques », surtout lorsqu'on se positionne devant un enjeu singulièrement cérébral comme peut l'être l'activité philosophique. Preuves à l'appui, le lecteur y apprend que, contre toute attente, ce ne sont pas les classes de rhétorique ou de littérature qui ont passionné l'étudiant Proust, mais l'enseignement de la philosophie. Ce premier chapitre fait ainsi plonger le lecteur dans cet univers – inusité mais fascinant – de l'enseignement de la philosophie au XIX^e

siècle, siècle à partir duquel tous les philosophes, à quelques exceptions près, seront d'abord et aussi professeurs de philosophie. Un de ces professeurs, dont Anne Henry avait déjà révélé l'importance dans le cheminement de Proust, est Alphonse Darlu, auquel *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* consacre beaucoup de pages très instructives (entre autres celles sur sa transposition romanesque dans *Jean Santeuil*, ou encore dans *Les Déracinés* de Barrès). On découvre aussi la figure d'Élie Rabier, à partir de son manuel *Leçons de philosophie*, dans lequel Proust sera séduit par un certain ton et un certain vocabulaire, figure à laquelle on ajoute celles de Gabriel Séailles (auteur de *l'Essai sur le génie dans l'art*, ouvrage duquel Anne Henry fait grand cas), Émile Boutroux (traducteur de Leibniz, enseignant de la pensée de Kant), Victor Brochard (qu'il ne faut pas seulement réduire à son alter ego romanesque dans la *Recherche*, le professeur Brichot, mais est aussi auteur d'une thèse qui a pour titre *De l'erreur*), Victor Egger (*La Parole intérieure*), Jules Lachelier et sa philosophie de l'induction, Alfred Croiset et son enseignement d'Aristote. À ces figures s'ajoute également un manuel, coécrit par Janet et Séailles, ouvrage qui n'a plus de secret pour L. Fraisse, qui sait l'utiliser de manière constante et pourtant toujours nécessaire, *Histoire de la philosophie. Les problèmes et les écoles*. Bref, ce premier chapitre nous fait pénétrer dans « la bibliothèque virtuelle d'un apprenti philosophe des années 1890 » (p. 66). À chaque tournant, cette promenade philosophique et historique vaut le détour, et pas seulement d'un point de vue proustien. En effet, la documentation effectuée par L. Fraisse afin de mener son enquête a demandé à l'auteur de parcourir et, surtout, de lire et d'expliquer un corpus philosophique gargantuesque : plus de 500 ouvrages de philosophie, de l'œuvre complète d'un

Bergson, jusqu'aux traductions françaises de Schopenhauer, Kant, Schelling et des autres philosophes allemands, en passant par les éditions contemporaines de Proust du *Discours de la méthode*, de la *Monadologie*, sans oublier les productions des professeurs de Proust et un nombre impressionnant de manuels (avec ou sans extraits), dont certains dépassent le millier de pages. En somme, cette bibliothèque virtuelle des ouvrages que Proust a *probablement lus* – nuance majeure – a été *réellement lue* par L. Fraisse³ dans le but de mener avec exhaustivité son étude de sources. Trop souvent, en études littéraires, la comparaison est un geste gratuit, posé sans méthode et sans le retour réflexif adéquat. À l'inverse, l'étude des sources – méthode héritée de Gustave Lanson et que pratique avec maestria L. Fraisse, ouvrage après ouvrage – juge de la nécessité et la valeur des différentes comparaisons qu'elle cherche à effectuer. La situation est toujours la même : il faut partir du concret pour arriver à une forme convaincante et efficace d'abstraction. Le conceptuel, aussi stimulant qu'il soit pour la pensée, ne peut néanmoins se passer du biographique et de l'historique.

« Nous proposons une interprétation de la *Recherche* par rapport à son contexte d'émergence *donné à voir en temps réel* » (p. 68 ; l'auteur souligne). Comment ne pas voir à la fois la démence, mais aussi le génie d'un tel projet ? Car, pour donner à voir le socle philosophique de la formation intellectuelle de Proust et celui de son œuvre romanesque, il faut,

³ Et non pas lue de manière aléatoire ou de surface : « Les deux tomes de Rabier, insatisfaisants pour un lecteur de la *Recherche* à être feuilletés, reprennent toute leur valeur à être lus en continuité. Proust leur devra en fait beaucoup, parce que ce fut sa première lecture en philosophie » (p. 136), lit-on par exemple.

rétrospectivement, en faire la reprise, et plus encore une reprise au carré. C'est donc dire que l'enquêteur doit reprendre la même posture qu'avait adoptée celui sur qui il enquête, comme dans ces romans policiers où est rejouée la scène du crime pour laisser le suspect s'incriminer lui-même. Il faut donc lire *tous* les textes philosophiques que Proust a été *susceptible* de rencontrer chemin faisant dans son parcours, que ce soit de première main ou par la médiation d'un professeur. On apprend, par exemple, que Proust n'a jamais vraiment lu Kant, mais qu'il a pu en comprendre la pensée, puisqu'on la lui a enseignée avec insistance. Il faut en quelque sorte *devenir Proust*, pour être en mesure de rendre compte de la compénétration si particulière de la philosophie et de la littérature, agencement qui est à la base de son œuvre.

Le second chapitre, « Le processus éclectique », tend à éclairer la démarche de Proust apprenti philosophe. Cette démarche s'apparente – sans pour autant y adhérer totalement – au courant philosophique nommé *éclectisme* (du grec *eklegein* : « choisir »), qui consiste précisément dans une libre sélection, à travers l'ensemble des philosophies, des courants et des écoles, des éléments qui semblent pertinents pour constituer une nouvelle pensée philosophique. L'éclectisme, dont L. Fraisse fait l'histoire (de l'école d'Alexandrie à Victor Cousin, en passant par Cicéron, Leibniz, Diderot, Hegel) en ce deuxième chapitre de la première partie de son propre *Éclectisme*, peut ainsi être compris comme une sorte de *montage philosophique*, où la réunion de deux ou plusieurs éléments hétérogènes vient former un nouveau tout, comme si 1 et 1 ne faisaient pas 2, mais 3. *Ou bien... ou bien* : l'alternative n'est jamais entre l'une ou l'autre des entités, mais

dans leur entrechoquement, créant une nouvelle forme de vie, jusque-là insoupçonnée.

Popularisée en France par Victor Cousin, le chef d'école, la méthode éclectique est une entreprise plutôt curieuse qui présuppose l'éparpillement originel de la vérité philosophique. La tâche du lecteur de philosophie devient alors essentiellement *active*, dans la mesure où elle se fait sélection. Tel un « big bang » cosmogonique, on imagine la Vérité philosophique, d'abord unifiée dans un monolithe, s'être dispersée et se dispersant encore à travers les différents systèmes de la philosophie. Le travail du philosophe éclectique est donc celui d'un glaneur : il recueille, au gré de ses lectures, les fragments de vérité. Si cette démarche est importante dans le cas de Proust, au point que L. Fraisse l'adopte pour désigner sa propre enquête, c'est que – contrairement à ce que certains commentateurs ont tenté de faire croire – Proust, en tant qu'apprenti philosophe attiré par la littérature, ne sera jamais au service d'un système en particulier, mais il conçoit plutôt la philosophie comme un vaste terrain de jeux, un théâtre où la vérité se dévoile acte par acte, scène par scène, morceau par morceau. « L'historien se fait archéologue, spéléologue des systèmes » (p. 200), dit bien L. Fraisse, et on pourrait soutenir la même chose à propos de son propre travail d'enquêteur. L'étude des sources philosophiques de la *Recherche* demande une ouverture à tous les systèmes et, plus encore, un regard qui analyse et compare les différentes couches de ces systèmes. Il y a donc adéquation entre la méthode analysée par l'auteur et sa propre démarche.

Une fois l'éclectisme de Proust fondé en tant qu'orientation philosophique et méthode littéraire, les

troisième et quatrième chapitres – respectivement « Philosopher au jour le jour » et « Aristote à quatre pattes » – s'intéressent de manière générale à l'utilisation des connaissances philosophiques de Proust dans sa vie et dans son œuvre. Grâce à la correspondance de l'écrivain – que nul ne connaît mieux que L. Fraisse, celui-ci ayant publié deux livres sur le sujet –, on remarque son professionnalisme en matière de philosophie ainsi que la précision de ses souvenirs (on connaît la prodigieuse mémoire qui était celle de Proust, par exemple cette capacité à citer des textes littéraires, mais aussi des systèmes philosophiques). Les occurrences nombreuses de la philosophie dans ses textes permettent même de croire que Proust, devenant de plus en plus écrivain, a aussi le réflexe improbable de se positionner dans une certaine génération de philosophes. Proust, dans sa manière de se mettre en scène dans la vie quotidienne et professionnelle, tente de se construire un rôle bien particulier d'*écrivain philosophe*. Ces chapitres nous montrent que, paradoxalement, pour prendre place dans le milieu littéraire parisien, Proust se coiffe des plus beaux atours de la philosophie, allant même jusqu'à dire que son ambition est d'être lu par des philosophes. Néanmoins, à regarder les allusions aux philosophes importants de l'histoire de la philosophie dans la *Recherche*, comme nous l'avons mentionné plus haut, cette ambition se voit drôlement altérée. Ces mentions de philosophes sont mineures, comiques, dérisoires même, comme l'anecdote d'Aristote se promenant à quatre pattes devant une courtisane. « Si Aristote semble affecté dans la *Recherche* à illustrer les considérations sur le philosophe qui se dégrade en société, Kant illustre par prédilection une interprétation pseudo-métaphysique de la vie mondaine » (p. 291), écrit par exemple L. Fraisse. Sans entrer

dans les détails, on voit que, par la porte du comique, la littérature reprend ses droits sur la philosophie. Les philosophes deviennent, sous la plume de Proust, des personnages publicitaires ou humoristiques et leurs concepts et systèmes, des idées reçues. La philosophie est ainsi une « matière romanesque », argumente souvent, et avec des exemples toujours probants, l'auteur de *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*.

Nous en arrivons au dernier chapitre de la première partie de l'ouvrage, « L'inconvénient du système », où, comme il le devait et comme il l'avait annoncé, L. Fraisse porte son regard sur les travaux de Anne Henry. *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, le premier et sans doute le plus réussi des ouvrages de Anne Henry, se voit ainsi replacé dans son contexte de publication et de réception, alors que L. Fraisse met l'accent sur plusieurs des objections qui ont d'emblée été soulevées par les proustiens devant une pareille entreprise. Anne Henry, en faisant la lumière sur une partie de la formation philosophique de Proust – mais en ne faisant le travail qu'à moitié et en s'autorisant malgré tout un grand nombre de présupposés –, venait en quelque sorte réduire le génie du romancier, en expliquant les sources – dont la plupart se sont néanmoins avérées erronées, la philosophie de Schelling en premier lieu – philosophiques de son roman. En caricaturant à peine, la *Recherche*, sous la plume de Anne Henry, devenait un pastiche de la philosophie du sujet, telle que mise en avant par les philosophes allemands. Et il faut à nouveau ici rendre crédit à L. Fraisse : replaçant les travaux de Anne Henry dans leur contexte, en insistant sur les objections instantanées qu'ils ont provoquées, l'auteur en vient tout de même à les défendre, montrant en quoi plusieurs de ces objections sont biaisées par

des « raisons passionnelles », c'est-à-dire par le sentiment qu'avait la critique que Proust, ce monument intouchable, était attaqué et qu'il fallait le défendre. « Au vrai, le livre paru en 1981 restera l'une des plus importantes, l'une des plus marquantes enquêtes sur l'œuvre de Proust qu'ait produites ce xx^e siècle qui est maintenant clos » (p. 308), dit bien L. Fraisse sans arrière-pensée et sans supercherie, au même titre, pourrions-nous ajouter, que *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* est à notre sens, et ce, sans conteste, l'enquête proustienne la plus importante du xxi^e siècle encore assez jeune, et rien ne suggère qu'elle ne le restera pas.

Toutefois, pour des raisons qui ne sont pas personnelles, mais qui touchent à la méthode, il est évident que L. Fraisse ne peut adhérer plus longtemps aux travaux de Anne Henry, bien qu'il en reconnaisse et qu'il en souligne volontiers l'impact. « Même si l'on ne peut en faire une ligne de conduite critique générale, il pouvait être bénéfique d'oser une fois bousculer Proust, de sous-entendre presque qu'il s'agit d'un imposteur, de démontrer brutalement ses mécanismes, sans se laisser impressionner par la somptuosité quintessenciée de ses épisodes romanesques, de dépecer son originalité à la lumière d'un contexte intellectuel. On ne saurait, disions-nous, prendre pareille attitude pour règle générale, parce qu'il faut en avoir les motifs, ce qui n'arrive pas, devant un grand écrivain, fréquemment même à l'échelle d'un siècle ; et parce qu'ici, le climat de violence latente et de désinvolture critique qui s'instaure ne peut durablement rendre compte de l'œuvre analysée ; à la longue, on y perd l'ensemble de Proust » (p. 309). C'est la principale différence entre les enquêtes de Anne Henry et de L. Fraisse : alors que la première entreprise est négative, critique, proposant une explication qui refuse de manière

presque maniaque toute forme d'originalité dans la pensée esthétique et philosophique de Proust, la seconde, à travers l'étude détaillée du parcours philosophique de l'écrivain et de la complexité des sources philosophiques de son roman, rend hommage à la hardiesse et à l'originalité de cette pensée. À cause de son rejet de la réalité de l'enquête – réalité d'abord et avant tout biographique⁴ –, Anne Henry se fait berner par les textes. L. Fraisse le montre bien : *Marcel Proust. Théories pour une esthétique* est une étude de sources qui renie le concept même d'étude de sources. D'une certaine façon, Anne Henry ne pouvait faire autrement, puisqu'elle n'est pas encline à considérer d'autres sources que celles qu'elle a préalablement édifiées : *grosso modo*, Schopenhauer et Schelling. Ces deux philosophes constitueraient, avec le sociologue Gabriel Tarde⁵, les bases *exclusives* de la cathédrale romanesque de Proust, qui ne se serait même pas donné la peine d'adapter leurs théories, mais qui les aurait tout simplement plagiées. Une telle logique, nécessaire au raisonnement de Anne Henry, fait de Proust le « dernier maillon d'une chaîne de perroquets », selon la belle expression de L. Fraisse. Or, les 1332 pages de *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* nous montrent et nous remontrent le contraire, en plus de remédier aux erreurs d'orientation de Anne Henry. À partir de lectures *hypothétiques* – encore Schopenhauer et Schelling –, l'auteure se défait de toute nécessité de fournir des preuves. La démonstration de *Marcel Proust. Théories pour une*

⁴ « Cet aveuglement sur l'apport biographique est, il faut le dire, général chez les philosophes abordant l'œuvre de Proust. Il faut là encore un certain éclectisme, pour accepter de prendre en compte simultanément l'élaboration abstraite d'une pensée et les données de la vie concrète » (p. 317).

⁵ Penseur qui, d'ailleurs, redevient actuel, sous la plume d'auteurs intéressants tels Bruno Latour, Yves Citton, Frédéric Lordon, Dominique Kalifa, et dont on réédite les œuvres complètes.

esthétique est alors plus proche d'un essai, voire d'une fiction (il était une fois Proust lecteur de Schopenhauer et de Schelling...), mais d'une fiction sévère et systématique. Elle se refuse les conditions nécessaires à l'apparition de la vérité. Une conséquence de ce refus, comme nous l'avons déjà relevé, est, pour reprendre les mots de L. Fraisse, « un aplatissement complet de l'invention romanesque » de Proust, et, plus encore, de son invention philosophique, car il y a bel et bien des idées philosophiques originales dans la *Recherche*⁶. Avec humour, mais aussi avec une grande lucidité, L. Fraisse va même jusqu'à proposer l'équation de la méthode « systématique » de Anne Henry faisant de Proust, non pas un apprenti philosophe, mais un vulgaire plagiaire : « épisode romanesque = un point de doctrine + une mode contemporaine » (p. 344). Tout le projet de L. Fraisse s'oppose à une pareille formule, à cette idéologie du plagiat, de la mode et de la redite. Il s'agit donc de « rendre Proust à sa culture éclectique », à se défaire de l'emprise du système et de la fermeture qui s'ensuit. *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust* n'est pas une enquête dont l'image médiatrice serait, comme celle de Anne Henry, le système, mais, de manière à notre avis beaucoup plus stimulante, l'image de la *série*. C'est de cette image qu'il nous faut maintenant rendre compte, avant de terminer notre recension.

Une des idées directrices de la méthode sérielle⁷, en opposition avec la méthode systématique, est de ne pas

⁶ L. Fraisse va très loin dans cette voie, proposant par exemple que « la dissertation esthétique du dernier volume de la *Recherche* constitue l'un des principaux écrits sur l'art du xx^e siècle » (p. 1253).

⁷ Sur la série en tant que méthode de recherche pour l'historien et pour le critique, nous renvoyons avec plaisir le lecteur vers les travaux d'André Gaudreault (principalement *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma*), qui a su renouveler les études sur le cinéma des premiers

présupposer la fermeture de l'objet, du dispositif ou du phénomène étudié. Ce faisant, il s'agit, pourrait-on avancer, d'un *procédé d'induction empiriste* : l'enquêteur, à partir de ses observations « sur le terrain », proposera à titre d'hypothèse un certain nombre de lois générales. Mais, voici la nuance, ces lois peuvent entrer en concurrence, voire en opposition. Bref, si la méthode sérielle et inductive est à la recherche d'une vérité et d'une unité, il n'est pas nécessaire – et il est même à éviter – que celles-ci soient homogènes. L'enquête inductive découvre chemin faisant un certain nombre de séries qu'elle devra à la fois suivre et constituer. Chacune de ces séries représente en quelque sorte une ligne de vérité, tributaire du travail de l'enquêteur (qui doit avoir un esprit ouvert), mais qui en même temps le dépasse complètement. « Établir des sources, rapprocher clairement les textes, suppose que soit pris en compte le lecteur, le fruit de l'enquête étant la transmission d'un savoir réutilisable » (p. 322). Plongé dans *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, le lecteur a ainsi la possibilité de suivre un certain nombre de voies, de favoriser une série ou une piste philosophique plutôt qu'une autre. À l'inverse, la déduction abstraite et systématique – consistant à ériger un système à partir d'une idée originelle mais non vérifiée, voire non vérifiable (c'est le cas de Schopenhauer : rien ne permet de confirmer que Proust a lu en totalité ou en partie *Le Monde comme volonté et comme représentation*) – est synonyme d'une unité homogène et fermée. Elle favorise une vérité déjà constituée et elle n'attribue à l'enquête, plus proche ici d'une forme de « propagande » herméneutique, que la maigre tâche

temps, en proposant une autre manière d'en faire l'histoire : une histoire éminemment multiple et sérielle. Nous croyons que cette méthode gagne à être reprise, étant applicable à bien d'autres domaines du savoir.

de valider – sans les altérer – les intuitions originelles de l'enquêteur. Voilà l'inconvénient du système.

La méthode sérielle, par essence dynamique et, c'est le mot, *éclectique*, encourage le lecteur à considérer la *Recherche* comme un tout ouvert et en mouvement, dans lequel s'entremêlent une quantité de séries philosophiques – parfois très visibles, parfois plutôt latentes –, sur lesquelles l'enquêteur, menant son étude de sources, doit faire la lumière. Ce que L. Fraisse dit du narrateur de Proust en conclusion de son *Éclectisme* pourrait tout aussi bien s'appliquer à son propre rôle d'enquêteur et d'historien : « grand couturier du tissu philosophique, il se montre apte à relier tous systèmes et toutes doctrines, en véritable Fortuny de la psychologie et de la métaphysique » (p. 1246). Comme le narrateur, L. Fraisse offre au lecteur le loisir et le luxe de ne pas choisir entre tous ces fils et toutes ces séries. Aussi, le loisir et le luxe de tout choisir, parmi cette « macédoine de références » (p. 1262), car la vérité éclectique répond d'un genre particulier de mélange.

« Comme un canard couvé par une poule »

Au terme de cette recension, même si certains enjeux ont pu être traités, il nous semble que rien n'a encore pu être dit sur la valeur réelle – la valeur concrète – d'un livre comme *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*. Nous n'avons fait que guider le lecteur au seuil de la deuxième partie de l'ouvrage, « L'éclectisme à l'œuvre », partie qui suit la mise au point au sujet des ouvrages de Anne Henry, qui nous semblait mériter un commentaire assez soutenu. À la suite de cette

confrontation entre le système et la série, il reste encore près de 1000 pages au lecteur à parcourir. Ayant posé sa méthode, positionné son problème, contextualisé son sujet, l'enquêteur, dans les deuxième et troisième parties de son ouvrage, peut dès lors se lancer dans l'interprétation, sans pour autant mettre de côté la dimension réflexive qui caractérise à la fois la méthode sérielle et l'étude de sources. Ainsi au chapitre 6, L. Fraisse montre en quoi l'ouverture de la *Recherche* (les étranges insomnies du narrateur, insituables dans l'espace et dans le temps) est un « laboratoire d'intense réflexion philosophique », « théâtre sous-jacent d'un nombre exceptionnel de débats » (p. 360), qui interpellent aussi bien les philosophies de Descartes et de Kant, que celles de Leibniz, de Malebranche ou de Schopenhauer. Au chapitre 7, il s'agit de montrer l'originalité proustienne du clivage entre le temps perdu et le temps retrouvé, bien que cette opposition pointe vers de multiples significations philosophiques connues de Proust. L. Fraisse, avec brio, et pas seulement dans ce chapitre ou dans cette partie de l'ouvrage, fait de la *Recherche* un *instrument philosophique* au premier sens du mot : un instrument qui pèse les concepts de la philosophie, et plus encore, qui les pèse dans la durée et dans leur contexte. Au chapitre 8, il est question de la signification originale que Proust, toujours à la fois fidèle et infidèle à la philosophie, donne aux concepts de « croyance » et de « loi ». Le chapitre 9 montre la sensibilité de Proust quant aux questions linguistiques. Il s'agit donc de la série « Proust théoricien du langage » (p. 529), série d'ailleurs passionnante à suivre pour le lecteur. Le chapitre 10 étudie Proust dans son rôle de théoricien de la mémoire : le romancier a su reprendre là où on les avait laissées les conclusions de son époque sur la nature et le pouvoir de la mémoire, et il a été en mesure d'y

faire de l'ordre. « Ce qui gisait, à l'état de réflexions sibyllines, de raisonnements ébauchés, au fond ou au détour de traités et manuels philosophiques, Proust l'installe dans un roman : il transforme l'idée courte en expérience longue » (p. 589). Le roman tel que pratiqué par Proust devient alors le milieu où expérimenter les séries philosophiques dignes d'intérêt, ce qui donne pour résultat, peu importe le sujet du débat, que le romancier « prend en charge tout le patrimoine de la philosophie occidentale, mais entièrement refondu dans une perspective originellement *autre* » (p. 602 ; l'auteur souligne). Au chapitre 11, on analyse ce qui paraît être la « visée fédératrice » de la *Recherche* : une « moderne philosophie du sujet » qui va même jusqu'à inclure le questionnement de la mémoire (p. 606), où l'on apprend, entre autres choses, qu'« il revient à Proust d'enrichir considérablement le sens à l'époque attribué au mot *impression* » (p. 613 ; l'auteur souligne). Au chapitre 12, section dans laquelle L. Fraisse propose un nombre impressionnant de comparaisons, on peut lire « le roman comme philosophie expérimentale » (p. 661) ou, mieux, le « roman expérimental de la philosophie, roman inductif » (p. 686).

Dans la troisième et dernière partie, « Devenir romancier », on nous donne à voir « l'éclectisme de Proust sous un nouveau jour : celui de la fréquentation des œuvres, de certains traités de philosophie » (p. 699). L. Fraisse se livre donc ici à une lecture plus ténue et plus attentive de certains grands textes et grands auteurs : Leibniz (chapitre 13 : « L'émergence du discours dans l'univers de la monade »), Schopenhauer (chapitre 14 : « Du côté de Schopenhauer ? », où l'enquêteur propose plusieurs centaines de comparaisons possibles entre la *Recherche* et *Le Monde comme volonté et*

comme représentation, sans pour autant contrevenir à sa méthode et perdre sa lucidité réflexive), l'école française de la psychologie (chapitre 15 : « La recette psychophysiologique et associationniste »), Séailles (chapitre 16 : « Séailles et la maîtrise esthétique »), Tarde (chapitre 17 : « Gabriel Tarde ou la philosophie faite roman » où, en fait, on se rend compte que c'est L. Fraisse lui-même qui a su faire de la philosophie un roman et, qui plus est, un fascinant roman) et Bergson (chapitre 18 : « Bergson, la confrontation suprême », chapitre de plus de 200 pages qui, en lui-même, aurait pu faire un livre). D'auteur en auteur, de texte en texte, un des rouages majeurs de la mécanique propre à l'enquête de L. Fraisse consiste à donner une image extrêmement précise de l'air du temps (ou de la situation contextualisée), par rapport à un contexte donné, pour ensuite montrer en quoi Proust s'y inscrit mais surtout en quoi et comment il est en mesure de s'en différencier, faisant de cette différence une puissance propre de la pensée du romancier philosophe, une médiation productrice. Ainsi l'enquête progresse dans la comparaison à coup de différences, au même titre que Proust devient de plus en plus philosophe alors qu'il se différencie de la philosophie. Tel un musicien, L. Fraisse joue avec les harmoniques, mais ne se gêne pas pour autant de montrer la beauté de certaines dissonances. Chaque nouveau philosophe, chaque nouvelle philosophie sont l'occasion pour l'auteur de proposer un nouveau couple de différence et de répétition. La philosophie offre ainsi une multiplicité de points de vue pour peser l'originalité et la force de l'œuvre de Proust, pourtant par nature inclassable, un « *roman expérimental* de la philosophie » (p. 1180 ; l'auteur souligne).

Le lecteur, de chapitre en chapitre toujours plus fasciné, se voit ainsi séduit par l'«inexplicable éclectisme» (p. 1225) de Proust. Comment en effet expliquer et comprendre que la *Recherche*, pourtant de bord en bord philosophique, reste néanmoins, et essentiellement, un roman ? Comment expliquer et comprendre que Proust, pourtant romancier jusqu'au bout de ses moustaches, produise toutefois un grand nombre de propositions philosophiques originales ? Proust et la philosophie, la philosophie de la *Recherche*, voilà ce « canard couvé par une poule » dont il est question dans la même page du « Bal de têtes » où est discuté le fameux *Relisez* de Schopenhauer. Cette image est juste, dans la mesure où l'on accepte qu'il soit impossible de trancher à savoir qui de la philosophie ou du roman représente respectivement le canard et la poule.

Mais la philosophie aime les paradoxes, sans doute pour leur intemporelle actualité. Alors aussi bien accepter que la *Recherche*, œuvre bipolaire s'il en est une, soit à la fois philosophique et littéraire, paradoxe sur lequel L. Fraisse, n'oubliant jamais le lecteur et le plaisir de la lecture, a su construire une cathédrale de plus de 1300 pages. Car, il faut le dire, au même titre que les écrits de Schopenhauer sur la musique, *L'Éclectisme philosophique* est un livre à *relire*. Comme l'avaient bien senti mesdames Verdurin et de Cambremer, c'est là la marque d'un authentique chef-d'œuvre.