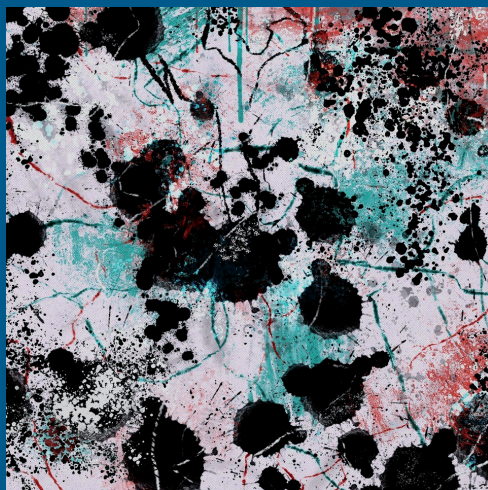


Claudia Jacobi, Christine Ott,
Lena Schönwälder (Hrsg.)

Autofiction(s) et scandale



ROMANISCHE STUDIEN

**Claudia Jacobi, Christine Ott,
Lena Schönwälder (Hrsg.)**

Autofiction(s) et scandale

BEIHEFTE | 12

AVM.edition

HERAUSGEBER

Redaktion Französisch

Prof. Dr. Kai Nonnenmacher
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Institut für Romanistik
Redaktion Romanische Studien
D-96047 Bamberg
nonnenmacher@romanischestudien.de

Redaktion Spanisch

PD Dr. Frank Estelmann
Universität Frankfurt am Main
Inst. f. Rom. Sprachen und Literaturen
Redaktion Romanische Studien
D-60629 Frankfurt am Main
estelmann@romanischestudien.de

Redaktion Italienisch

Prof. Dr. Olaf Müller
Philipps-Universität Marburg
Institut für Romanische Philologie
Redaktion Romanische Studien
D-35032 Marburg
mueller@romanischestudien.de

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Prof. Dr. Wolfgang Asholt | Osnabrück/Berlin, *Frz. Gegenwartsroman*
Prof. Dr. Ursula Bähler | Zürich, *Geschichte der Romanistik*
Prof. Dr. Rudolf Behrens | Bochum, *Lit. Anthropologie, Imagination, Rhetorik, Macht/Wissenschaft u. Lit.*
Prof. Dr. Brigitte Burrichter | Würzburg, *Frz. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Marc Föcking | Hamburg, *Ital. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Andreas Gelz | Freiburg i. Br., *Spanische Literatur der Moderne*
Prof. Dr. Thomas Klinkert | Zürich, *Französische Literatur der Moderne*
Prof. Dr. Peter Kuon | Salzburg, *Ital. Lit. der Moderne*
Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink | Saarbrücken, *Frz. Kulturwissenschaft*
Prof. Dr. Jochen Mecke | Regensburg, *Span. Kulturwissenschaft*
Prof. Dr. Wolfram Nitsch | Köln, *Span. Mittelalter u. Frühe Neuzeit*
Prof. Dr. Christiane Solte-Gresser | Saarbrücken, *Allg. u. Vergl. Lit.wiss.*
Prof. Dr. Isabella v. Treskow | Regensburg, *Ital. Kulturwiss. u. Gewalt*
Prof. Dr. Jörg Türschmann | Wien, *Medienwissenschaft*
Prof. Dr. Gerhard Wild | Frankfurt, *Katalanistik u. Lusitanistik*

Weitere Informationen: www.romanischestudien.de | redaktion@romanischestudien.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München 2021

© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: © Lena Schönwälder.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Herausgeber, Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

ISBN (Print) 978-3-95477-136-3
e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-597-3
www.avm-verlag.de



Dieses Werk ist als Open-Access-Publikation unter einer Creative-Commons-Lizenz BY International 4.0 („Namensnennung“) lizenziert und unter dem DOI 10.23780/9783960915973 abzurufen. Die Lizenzen sind einsehbar unter <https://creativecommons.org/licenses/>

Wir danken der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn für die finanzielle Bezuschussung des Lektorats und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Unterstützung der internationalen Tagung *Autofiction – entre tradition littéraire et esthétique postmoderne du scandale*, die vom 26.-28. April 2018 an der J.W. Goethe Universität in Frankfurt am Main stattgefunden hat

Inhaltsverzeichnis

Introduction : L'autofiction, quel scandale !	5
Christine Ott	
Le scandale de l'autofiction : réflexions autour d'un genre controversé.....	21
Lena Schönwälder	
<i>Il dio impossibile</i> de Walter Siti. Une lecture scandaleuse de la <i>Vita Nova</i> et de la <i>Divine Comédie</i> ?	37
Claudia Jacobi	
Mise en scène autofictionnelle et esthétique du scandale chez Michel Houellebecq	57
Thomas Klinkert	
Annie Ernaux – 'photobiographie' et scandale.....	75
Andreas Gelz	
Scandale moral et scandale social dans l'œuvre d'Annie Ernaux et Édouard Louis	85
Raffaello Rossi	
« Ceux qui m'ont aimé, fût-ce en image, m'ont restitué la mienne ». L'autofiction doubrovskienne et l'image d'écrivain co-produite par la lectrice	103
Claudia Gronemann	
<i>Merci pour ce moment</i> . Le scandale politique entre peopolisation, autofiction et humanités numériques	125
Sandra Issel-Dombert	
Writing After Death: Posthumous Autofiction and Authorship in João Paulo Cuenca's <i>Descobri que estava morto</i> (2015)	139
Tobias Berneiser	

Serenade in I-Major. Autofictional Rule and Media in

Justo Navarro's *Finalmusik* 161
Frank Estelmann

Roman einer Ehe 179
Serge Doubrovsky

Introduction : L'autofiction, quel scandale !

Christine Ott (J.W.-Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main)

ABSTRACT : Der Beitrag geht von der Frage aus, weshalb Doubrovskys Konzept der Autofiktion ein literaturtheoretisches Skandalon darstellt. Als hybrides Konzept, das die scheinbar wohletablierte Trennung zwischen autobiographischem und fiktionalem Erzählen in Frage stellt, löste Doubrovskys Vorschlag nachhaltige Irritationen bei führenden Theoretikern der Autobiographie aus. Es wird gezeigt, auf welche Weise die Kritiker der Autofiktion in einer häufig sehr emotional geführten Debatte essentialistische Begriffe von ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘ an die Stelle von ‚Autobiographie‘ und ‚Roman‘ setzen und die Debatte aus dem Bereich der Narratologie in den der Ethik überführen. An Doubrovskys spezifische Definition von ‚Fiktion‘ erinnernd, wird im Folgenden, gegen Vincent Colonnas Aufweichung des Autofiktionsbegriff, für die engere Definition von Claudia Gronemann plädiert. Es wird zudem daran erinnert, dass Autofiktionen durch indiskrete und ‚skandalöse‘ Inhalte zwar ein ethisches Problem darstellen können, dies jedoch keine Prerogative autofiktionalen Schreibens ist. Zuletzt wird in knappen Zügen die Entwicklung der Autofiktion von psychoanalytischer Diegese zu intermedialer Mimesis (Jutta Weiser) bis hin zur Autor-Fiktion skizziert.

SCHLAGWORTE : Autofiktion ; Skandal ; Narratologie ; Ethik ; Diskursmodell ; Autorfiktion

MOTS-CLÉS : autofiction ; scandale ; narratologie ; éthique ; modèle discursif ; fiction d'auteur

1 L'autofiction, quel scandale !

« [...] je comprends mal le mot. Fiction, c'est invention, création à partir de l'imaginaire et même, à l'origine, mensonge. De sorte qu'une 'autofiction' ne saurait être qu'une invention (peut-être mensongère) sur soi. De quoi scandaliser tout amateur ou praticien de l'enquête autobiographique, laquelle suppose avant tout le respect de la vérité. »¹

¹ François Nourissier, « 'Monsieur Haine' », in *Autofiction & Cie*, éd. par Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (Nanterre : Université Paris X, 1993), 223–6, ici 223. C'est moi qui souligne.

Cette citation se prête bien à l'illustration de l'objectif du présent volume. L'autofiction y est présentée comme un scandale² : composée de « auto » et de « fiction », et donc apparemment désignant un hybride de fiction, voire de mensonge, et d'autobiographie, ce « genre pas sérieux »³ ne peut que choquer les amateurs de l'autobiographie, qui respectent la vérité.

Tout en atténuant le reproche de mensonge, Philippe Lejeune fait à peu près la même accusation :

« l'enjeu, ici, est une sorte de subversion du contrat de lecture autobiographique, dont les signaux, induisant la crédulité du lecteur, sont utilisés à l'intérieur d'un système qui tend à créer l'incertitude... Ce n'est pas vraiment mensonge... Ce n'est pas fantasme clairement repérable – mais piégeage de l'assertion autobiographique dans le champ de l'hésitation fantastique... »⁴

Si l'autofiction ne ment pas strictement, elle se rend au moins coupable de poser un piège au lecteur, puisqu'elle mobilise sa crédulité à travers un pacte autobiographique pour ensuite le déconcerter par un pacte romanesque. L'autofiction brouille la distinction, pourtant « très claire » entre un genre factuel et un genre fictionnel. L'auteur d'autofiction se sert de l'étiquette romanesque par opportunisme, pour donner des faux titres de noblesse littéraire à son entreprise autobiographique. Ainsi, il contribue à exclure l'autobiographie du champ littéraire.⁵ L'autofiction relève ainsi de la recherche d'une fragile notoriété, de l'exhibitionnisme, d'un « oportunismo morbo-so ».⁶ En permettant à ses auteurs de s'inventer une « nueva y neo-narcisista identidad », l'autofiction est une imposture postmoderne, le produit typique d'une époque de capitalisme globalisé et néolibéral.⁷

L'autofiction est donc réputée scandaleuse parce qu'elle nuit à la distinction entre autobiographie et fiction, parce qu'elle nuit au prestige de l'autobiographie et à sa recherche de la vérité, parce qu'elle dupe ses lectrices

² Pour la notion de scandale, voir la contribution de Lena Schönwälder dans ce volume ainsi que son livre *Schockästhetik : Von der Ecole du mal über die letteratura pulp bis Michel Houellebecq* (Tübingen : Narr, 2018), 90–105.

³ Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* 197 (sept. 1996) : 369–80.

⁴ Philippe Lejeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in *L'auteur et le manuscrit*, éd. par Michel Contat (Paris : Presses universitaires de France, 1991), 51–70, ici 67.

⁵ Cf. Manuel Alberca Serrano, *La máscara o la vida : de la autoficción a la antificción* (Málaga : Editorial Pálido Fuego, 2017), 307.

⁶ Alberca, *La máscara o la vida*, 14.

⁷ Alberca, *La máscara o la vida*, 307–8.

et lecteurs, parce que ses auteurs n'ont aucun scrupule à sacrifier la *privacy* de leurs proches.

Elle est vue comme une mode, un produit typique d'un postmodernisme ludique et désengagé. Son caractère « juvénile et ludique » (« juvenil y juguetona autoficción »⁸) aurait privé le genre de l'autobiographie de l'attention qu'elle mérite (« antigua y seria autobiografía »⁹). Dépourvue de toute éthique, l'autofiction ne respecte ni les classements établis par des critiques autoritatifs, ni la protection de données.

Si ces critiques ont l'avantage de bien mettre en lumière le potentiel scandaleux et novateur de l'autofiction, elles relèvent aussi d'une perspective partielle et simplifiante. Tout en se référant aux explications que Serge Doubrovsky avait données à propos de sa conception du genre, elles n'en donnent qu'une version partielle, sinon grotesquement défigurée. Cela apparaît très clairement lorsqu'on examine la prise de position de Gérard Genette. Dans un article de 1979, « Récit fictionnel, récit factuel », Genette oppose les « vraies autofictions » à celles qui sont « fausses » et « malhonnêtes ».¹⁰ Après avoir insisté sur le fait qu'une véritable identité entre narrateur et auteur consiste en l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité,¹¹ Genette postule que la 'vraie' autofiction ne peut pas correspondre à ce critère, puisqu'il s'agit là d'un récit de fiction homodiégétique « authentiquement fictionnel » :

Je parle ici de *vraies autofictions*, dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de la *Divine Comédie*, et non des fausses autofictions, qui ne sont « fictions » que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses.¹²

Les vraies autofictions seraient donc des œuvres comme la *Divine Comédie* de Dante ou l'*Aleph* de Borges, puisqu'il s'agit là de récits d'événements manifestement fictionnels attribués à des *personnages* qui sont identiques avec l'auteur, mais non pas, selon Genette, avec le narrateur du récit (puisque'il manque l'« adhésion sérieuse »). Dans ce propos, les limites d'une critique

⁸ Alberca, *La máscara o la vida*, 313.

⁹ Alberca, *La máscara o la vida*, 313.

¹⁰ Gérard Genette, « Récit fictionnel, récit factuel » [1979], in id., *Fiction et diction* (Paris : Éditions du Seuil, 2004), 141–68.

¹¹ « Car ce qui définit l'identité narrative, je le rappelle, n'est pas l'identité numérique aux yeux de l'état civil, mais l'adhésion sérieuse de l'auteur à un récit dont il assume la véracité » (Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », 159).

¹² Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », 161.

structuraliste anhistorique apparaissent très nettement. En effet, il est absurde de présupposer une même conception du terme de « fiction » pour des auteurs issus d'époques si différentes que celle de Dante et celle de Borges. Même si Dante a bien pu concevoir son récit comme une allégorie, il était certainement très loin de ne pas vouloir affirmer la véracité absolue de son récit.

Le problème de Genette (comme de Lejeune), irrités dans leur schématisation structuraliste par la nouvelle proposition de Doubrovsky, est qu'ils se mettent à opérer avec les catégories de « vérité » et de « mensonge ». Genette avoue candidement que l'éventualité d'un auteur-narrateur qui ment lui cause des problèmes de classification :

Disons provisoirement que, ici, la relation est *censée* être $A=N$, ou qu'elle est $A=N$ pour le lecteur crédule et $A \neq N$ pour l'auteur malhonnête (et pour le lecteur perspicace, car le mensonge n'est pas toujours *felicitous*), et léguons ce problème à une pragmatique du mensonge qui, à ma connaissance, nous fait encore défaut.¹³

Au lieu de rester fidèle aux catégories narratologiques de « récit fictionnel » et « récit factuel », Genette commence à opérer avec l'opposition entre « véridicité » et « mensonge », et déplace donc la question du champ de la narratologie à celui de l'éthique. Et c'est justement ici, dans le danger et dans la tentation de ce déplacement, que réside le scandale de l'autofiction.

2 La notion de la fiction selon Doubrovsky

Tâchons d'écarter rapidement le malentendu. Doubrovsky, on le sait bien, avait insisté sur le fait de ne raconter que des « faits et événements strictement réels ». La part de « fiction » qu'il reconnaissait à ses ouvrages n'avait rien à voir avec l'idée d'« invention ». La « fiction » dans ses livres se manifestait plutôt dans le sens de l'arrangement et de la construction : ainsi Doubrovsky déclare avoir construit dans *Fils*, à partir d'actions quotidiennes typiques (et véridiques) de sa vie (la gymnastique matinale, la visite au psy, le cours à l'université), une journée fictive.

Si Doubrovsky a choisi délibérément de donner à ses autofictions le sous-titre de « roman », en ajoutant au pacte autobiographique un pacte romanesque, c'est parce qu'il met en pratique une conception post-structuraliste et post-analytique du sujet. Comme l'a montré Claudia Gronemann, le concept doubrovskyen d'autofiction renverse la conception classique

¹³ Genette, « Récit fictionnel, récit factuel », 162.

d'autobiographie.¹⁴ Ce n'est pas la vie qui précède la narration et la vérité du sujet qui attend d'être exprimé par un texte. Plutôt, le sujet autofictionnel ne peut se saisir et se construire qu'à travers les mots. Ainsi, la conception doubrovskienne rejoint la critique faite à une vision ingénue et essentialiste du rapport entre réalité et langage telle qu'elle a été formulée par la critique post-structuraliste. C'est aussi à cause de son scepticisme face à une conception simpliste de la « représentation » que la discipline-guide de l'autofiction (d'après Doubrovsky) est la psychanalyse. À l'instar de celle-ci, qui cherche à faire surgir un vécu inconscient, refoulé, à travers la libre association verbale, l'autofiction travaille avec un jeu « consonantique » du langage pour récupérer ce qui se trouve en dessous de la surface.

Doubrovsky est donc bien loin de l'invention et du mensonge. Tout au contraire, son récit se veut confession totale, il tend à un récit désinhibé, même face aux vérités les plus gênantes. Il est vrai que Doubrovsky insiste en même temps sur l'idée que malgré tout effort d'authenticité, le récit de soi ne peut pas se faire à moins d'être partiel et défigurant – puisque un récit totalement objectif est impossible. En ce sens justement, il affirme être plus véridique que l'autobiographie classique. Tandis que celle-là prétendrait à une authenticité finalement impossible, sa propre confession de n'être qu'un narrateur partiel, oublieux, serait plus proche de la vérité.¹⁵

Si Lejeune, Genette, Alberca et d'autres encore, avaient voulu tenir compte de ces détails, leurs critiques (autobiographie honteuse, fausse autofiction, imposture, mensonge) n'auraient pas eu lieu d'être. Il paraît bien ironique alors, que Manuel Alberca, dans sa polémique contre l'autofiction, érige les auteurs de « antificción » en héros positifs qui ont le courage, « de buscar la

¹⁴ Cf. Claudia Gronemann, « Autofiction », in *Handbook of autobiography/autofiction*. T. 1. *Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston : De Gruyter, 2019), 241–6. Voir aussi Claudia Gronemann, *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du Texte* (Hildesheim : Olms, 2002) ; Claudia Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette : Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky », *Poetica* 31, 1–2 (1999) : 237–62.

¹⁵ « En insistant sur les mécanismes aliénants et 'fictionnalisants' du langage, Doubrovsky revendique une nouvelle forme d'authenticité : celle de démasquer l'impossibilité de toute reproduction mimétique de la réalité, c'est-à-dire l'impossibilité de l'autobiographie au sens traditionnel », Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky*, Carmen Martín Gaité et Walter Siti (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht unipress 2016), 27. Voir aussi : Gronemann, *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie*, 29sq.

verdad de la vida a través de la escritura », ¹⁶ tout en sachant qu'on ne peut jamais arriver à « la » vérité. N'est-ce pas exactement le but déclaré par Doubrovsky ? Mais puisque Alberca a décidé de considérer désormais l'autofiction comme l'emblème de tout ce qui est pourri dans la société médiatique post-moderne, il a bien dû opter pour une vision démonisante, qui présente les auteurs d'autofiction comme d'habiles imposteurs, mélangeant « autobiographie » et « fiction ».

3 Scandale pragmatique vs scandale sémantique

Un mélange d'« autobiographie » et de « fiction », de « faits » et de « fiction » : c'est une définition sur laquelle on tombe souvent lorsqu'il est question de l'autofiction. On se demande alors comment, après des décennies de critique structuraliste et post-structuraliste, de recherche sur les genres littéraires et sur la narratologie, on a pu retomber dans des définitions tellement grossières. Opposer l'« autobiographie » à la fiction est incongru, puisque l'« autobiographie » est un genre textuel – parfois considéré comme un genre littéraire, parfois comme un genre factuel. Définir l'autofiction comme un mélange de « faits » et de « fiction » est encore plus absurde : toute littérature est construite à partir d'éléments factuels qui peuvent être assemblés selon les principes de sélection et de construction et mélangés à des éléments « fictionnels » dans le sens de « d'inventés ». Ces prétendues définitions ne saisissent pas le caractère spécifique de l'autofiction.

Ce fait est d'autant plus absurde si l'on considère que le mérite de la définition d'autobiographie de Philippe Lejeune consistait justement dans le fait d'abandonner une définition substantialiste (« faits » vs « invention ») pour une définition pragmatique, ¹⁷ au niveau du « pacte » offert au lecteur. C'est-à-dire que ce n'est pas la véridicité du récit (d'ailleurs impossible à vérifier) ni l'identité prouvée par l'anagraphe qui résout la question de l'appartenance à l'autobiographie, mais le type de pacte proposé au lecteur. Ce pacte est proposé à la fois en dehors du texte, à travers les paratextes, et en son intérieur (nom du protagoniste, éventuellement des références aux publications précédentes de l'auteur ou à ses fonctions publiques).

Puisque l'ambiguïté de l'autofiction doubrovskyenne est produite non pas au niveau sémantique du texte, mais au niveau du pacte, le « scandale » de l'autofiction consiste en ce qu'elle propose un pacte double, voire ambigu. Le

¹⁶ Alberca, *La máscara o la vida*, 322.

¹⁷ Pragmatique dans le sens du niveau, de la situation de l'énonciation, par opposition à la sémantique du texte énoncé.

scandale de l'autofiction, au moins dans l'acception doubrovskyenne du terme, n'est pas, ou au moins pas seulement, un scandale au niveau de l'énoncé (de la sémantique), mais de l'énonciation (de la pragmatique).

C'est-à-dire que les livres de Doubrovsky contiennent bien de multiples thématiques potentiellement scandaleuses (divorce, alcoolisme, avortement, suicide), mais le vrai scandale consiste dans le fait que l'auteur les présente à la fois comme des faits autobiographiques et comme les objets d'une écriture romanesque, expérimentale, une « aventure du langage ».¹⁸

Lorsque Genette et Lejeune accusent l'autofiction d'être insincère, ils abandonnent les lumières d'une critique structuraliste pour retomber dans un obscurantisme substantialiste. De plus, leur réaction négative montre qu'ils ne sont pas prêts à accepter l'idée d'une évolution des genres textuels. Pour eux, le scandale de l'autofiction est d'avoir mis en question la validité d'un classement de genres, qui, une fois établi, ne devait plus être modifié. Cette attitude conservatrice se manifeste aussi lorsque Genette distingue les autofictions 'véridiques', parmi lesquelles il inclut des auteurs classiques tels que Dante, Proust et Borges, des autofictions 'fausses' qui seraient nommées ainsi uniquement pour des raisons médiatico-commerciales.

L'autre problème à l'origine d'une conception confuse de l'autofiction est l'utilisation imprécise du terme de « fiction ». Fiction n'est pas mensonge ni leurre, puisque ce terme n'appartient pas à la morale (mensonge vs vérité), mais à la théorie de la fiction qui, au moins dans une acception (post-) structuraliste, relève d'un *mode d'énonciation* fictionnel. Fiction n'est pas non plus à confondre avec « littérature », comme le fait Alberca¹⁹ (pour une distinction entre fictionnalité et littérature dans le contexte du débat autour de l'autofiction, voir Frank Zipfel).²⁰

Un problème d'ordre différent est produit par la théorie de Vincent Colonna, qui définit l'autofiction comme une « fabulation de soi ». Il s'agirait d'un procédé littéraire dans lequel l'auteur serait « au centre du texte » et son « héros », tout en adoptant soit la posture de « l'autofiction fantastique », soit celle de « l'autofiction biographique ».²¹ Dans le cas où il ne serait pas « au

¹⁸ Ainsi Doubrovsky décrivait-il son entreprise dans la quatrième de couverture de *Fils*.

¹⁹ Selon Alberca (*La máscara o la vida*, 16) les écrivains d'autofiction s'approprient l'étiquette de « fiction » pour revendiquer le prestige d'un texte « bien écrit ».

²⁰ Frank Zipfel, « Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literaturität ? », in *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, éd. par Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer (Berlin/New York : De Gruyter, 2009), 285–314.

²¹ Vincent Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires* (Auch : Tristram, 2004), 20, 93.

centre du livre » mais « dans un coin de son œuvre », l'auteur créerait une « autofiction spéculaire », ou encore il se manifesterait à travers un « raconteur » ou « commentateur » dans « l'autofiction intrusive ».²² Sont classifiées comme autofictions, alors, des ouvrages de l'antiquité romaine (Les *Histoires vraies* de Lucien de Samosate) et du Moyen Âge (la *Vita nuova* et la *Divine Comédie* de Dante), mais la plupart des exemples viennent des 19^e et 20^e siècle : Les *Mémoires d'outretombe*, *Le père Goriot*, *Huckleberry Finn*, *À la recherche du temps perdu*, *Le Voyage au bout de la nuit*, *Le Turbot* de Grass et bien d'autres encore. Dans ses « autofictions », l'auteur peut donc être « au centre » en portant son propre nom, ou se manifester seulement comme voix « solitaire et sans corps ».²³ Dans une telle acception, l'autofiction est de toutes les époques : il suffit que, dans un texte, l'auteur se 'réfléchisse'. Mais toute littérature n'est-elle pas, d'une manière ou d'une autre, une réflexion de son écrivain ou de son écrivaine ? Et comment classer les cas dans lesquels celle-ci se 'reflète' à travers plusieurs personnages ? On ne voit pas trop l'utilité d'une définition tellement élargie, et la différence entre « autofiction biographique », « moderne », et roman autobiographique n'est pas claire du tout.

Si les énoncés théoriques de Doubrovsky montrent bien que l'autofiction ne peut pas être pensée qu'à partir d'une conception post-freudienne et post-moderne du sujet et du langage, Colonna en fait un mot-valise totalement anhistorique. Selon lui, il faut reconnaître à Doubrovsky d'avoir créé un terme qui « a fonctionné comme un puissant levier pour réunir et donner du sens à des usages fictionnels refoulés, négligés ou incompris dans la littérature », mais sa théorie ne serait « pas à la mesure de son inspiration verbale », puisqu'elle confondrait l'autofiction avec le roman autobiographique nominal.²⁴ Mais en affirmant cela, Colonna ne tient pas compte de ce qu'on vient de décrire comme le 'double pacte' de l'autofiction.²⁵

Pour résumer, la spécificité de l'autofiction ne réside donc pas dans un mélange de faits et de fiction, ni dans un mode 'mensonger' ou 'honteux'

²² Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, 119, 135.

²³ Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, 135.

²⁴ Colonna, *Autofictions et autres mythomanies littéraires*, 196.

²⁵ « Partant également de la 'case aveugle' de Lejeune, la redéfinition de l'autofiction selon Genette et Colonna vise à la simplifier (en ignorant la dimension épistémologique postmoderne) et, en même temps, à élargir le champ autofictionnel (en le rendant anhistorique). Ils aboutissent, paradoxalement, à un concept qui exclut l'inventeur même du terme. Genette se réfère explicitement aux ouvrages de Doubrovsky, tout en les dévalorisant comme 'fausses autofictions qui ne sont des fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses'. » Jacobi, *Proust dixit ?*, 29.

d'énonciation, qui servirait à cacher un récit autobiographique sous un (faux) voile de fiction. La particularité consiste à proposer au public un pacte double, voir ambigu, dans un but très précis : déstabiliser les notions traditionnelles d'« autobiographie » vs « roman » ; signaler au public que, malgré l'absence de distinction entre les identités d'auteur, de narrateur et de protagoniste, il existe une part de construction qui joue un rôle dans le texte.

4 Un scandale éthique

Pourtant, il faut bien concéder que la polémique de Lejeune, Genette et Alberca a des raisons plus nobles que celle de défendre leur propre champ de spécialisation tout en proclamant la dignité de la « *antigua y seria autobiografía* »²⁶, voire de leurs schématisations immuables. Ce qui les choque relève aussi d'un champ qui se trouve en dehors des textes et de la critique littéraire. Le scandale de l'autofiction pose, en effet, un problème éthique. Mais, là encore, il faut distinguer :

a) Le choix d'ajouter à un récit – qui par l'homonymie entre auteur, narrateur et protagoniste se présente comme autobiographique – l'étiquette de « roman » à cause d'une spéculation éditoriale (« les romans se vendent mieux ») est certainement critiquable. Aussi, on pourrait critiquer la tendance, déjà manifestée par Doubrovsky, à dramatiser les faits de sa propre vie pour se rendre plus intéressant – une tendance poussée à l'extrême par des écrivains comme Christine Angot ou comme Walter Siti et à laquelle s'ajoute, au moins dans le cas de ce dernier et d'après ses déclarations, l'invention vraie et propre de faits scandaleux. Néanmoins, la recherche d'un tel scandale sémantique n'est pas nouvelle et n'appartient pas seulement à l'autofiction, mais aussi au roman.

b) L'autofiction pose également un problème d'éthique lorsqu'elle viole la *privacy* des personnes évoquées dans le texte et que celles-ci perçoivent effectivement la démarche autofictionnelle comme une telle violation. Aussi, l'autobiographie ou un roman autobiographique peu discret peuvent se rendre coupables d'une telle violation. Dans le cas de l'autofiction, son auteur doit à mon avis assumer la responsabilité de son texte (et Doubrovsky l'avait bien

²⁶ Alberca, *La máscara o la vida*, 313.

fait) : un tel texte ne peut pas être déclaré comme fiction dans le but de garantir l'impunité de son auteur.²⁷

c) L'autofiction est souvent critiquée pour être un jeu, typiquement postmoderne, qui rend floues ou abolit complètement les frontières entre réalité et fiction. Cela relève d'une vision bien superficielle de la philosophie et de la littérature postmodernes, auxquelles on ne peut pas reprocher *en bloc* de se congédier de toute idée de véridicité, et donc de responsabilité intellectuelle. Si la philosophie déconstructionniste se révolte contre les catégories traditionnelles de vérité et de mensonge, de fiction et de fait, c'est en réalité pour les nuancer, non pas pour les abolir. La même idée s'applique aux catégories d'autobiographie et de roman auxquelles se réfère l'autofiction : il s'agit de les redéfinir, non pas d'annuler leurs différences. De plus, la tendance à ne plus considérer le domaine des « faits » et celui de la « fiction » comme deux catégories étanches, n'ayant rien à voir l'une avec l'autre, ne favorise-t-elle pas précisément l'engagement de l'auteur, et aussi celui de la lectrice ? En effet, cette dilution d'une barrière sécurisante peut miner une lecture purement hédoniste et inviter le lecteur à une plus forte identification avec les problèmes évoqués dans le texte. C'est précisément à cause de cela que le mode de récit autofictionnel, aujourd'hui, est fréquemment employé surtout dans le domaine des récits voués aux sujets d'actualité. La docufiction fait également usage, bien sûr, de ce pouvoir de secouer la barrière sécurisante entre « fiction » et « fait ».²⁸

5 De l'autofiction à l'auteur-fiction

Rien d'étonnant si l'autofiction, un genre désormais existant depuis quarante-trois ans, a vécu un développement historique qui s'articule aussi de façon différente selon l'espace culturel duquel il surgit. Notamment, il connaît un développement important à partir des années 1990 jusqu'à nos jours, qui

²⁷ L'idée de l'écriture autobiographique comme un jeu potentiellement très dangereux pour l'auteur avait déjà été exprimée par Michel Leiris, à certains égards précurseur de Doubrovsky, cf. son « De la littérature considérée comme une tauromachie » [1939], in id., *L'Âge d'homme* (Paris : Gallimard, 2014), 755–64.

²⁸ Cela me semble être aussi la stratégie principale de la *new sincerity*, tendance littéraire états-unienne. Cf. Johannes Völz, « Der Wert des Privaten und die Literatur der 'Neuen Aufrichtigkeit' », *WestEnd : Neue Zeitschrift für Sozialforschung* (01–2016): 145–155 ; « The New Sincerity as Literary Hospitality », in *Security and Hospitality in Literature and Culture: Modern and Contemporary Perspective*, éd. par Jeffrey Clapp et Emily Ridge (New York : Routledge, 2015), 209–26.

a été très efficacement esquissé par Jutta Weiser. Après un premier temps durant lequel l'autofiction et la nouvelle autobiographie faisaient partie d'une littérature réservée à un public plutôt restreint, on peut constater une popularisation de l'autofiction dans les années 1990. Des écrivaines comme Christine Angot et Catherine Millet font de l'autofiction un genre à scandales, leurs livres sont accompagnés d'apparitions médiatiques, et l'accent se déplace « de la diegesis psychanalytique à la mimesis intermédiaire ».²⁹ Durant cette deuxième vague, les photos et les apparitions en télévision; renforcent généralement l'effet de réel en créant un effet de mimesis ou de *evidentia*.³⁰ La photo de Christine Angot sur la couverture de *L'inceste*, ou la « photobiographie » l'illustrent parfaitement.

En se servant aussi d'autres médias que de l'imprimé, le procédé autofictionnel transgresse les limites de la textualité et devient une pratique médiatique répandue, dans un moment où la possibilité d'exhiber sa vie privée sur le web ou bien de s'inventer une vie fictive est désormais à la portée de tout le monde. C'est à cause de cela que Claudia Gronemann propose de définir désormais l'autofiction non plus comme un genre exclusivement littéraire, mais comme un modèle discursif :

Les autofictions ne remplissent pas un espace vide entre roman et autobiographie, elles ne rénovent ou complètent pas le système des genres littéraires, mais elles se distancient d'une façon consciente de la logique du genre [romanesque/autobiographique]. L'autofiction en tant que modèle discursif propose une nouvelle conception entre le sujet, le texte et la médialité, en se détachant d'une logique traditionnelle de la représentation.³¹

L'exploitation des nouveaux médias, dans le but de créer un effet de référentialité, peut pourtant aussi aller de pair avec une dénonciation des possibilités

²⁹ Jutta Weiser, « 'Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten' – Tendenzen der literarischen Autofiktion von *Fils* (1977) bis *Hoppe* (2012) », in *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, éd. par Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner et Julia Steiner (Würzburg : Ergon, 2015), 159–80, ici 170.

³⁰ Cf. Weiser, « 'Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten' », 170.

³¹ « Autofiktionen füllen keine ungenutzte Leerstelle zwischen Roman und Autobiographie, sie erneuern oder komplettieren den Kanon nicht, sondern setzen sich von der Gattungslogik gezielt ab. Die Autofiktion als Diskursmodell konzipiert die Beziehung zwischen Subjekt, Text und Medialität in kritischer Absetzung von repräsentationslogischen Traditionen neu », Claudia Gronemann, « 'lui dire que j'étais [...] un homme comme lui' : Autofi(c)ktionales intermediales Schreiben bei Abdellah Taïa », in *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 91–106, ici 94.

de fiction offertes par les médias, ou de la problématisation de la représentation médiatique de la figure de l'auteur. Ainsi *L'usage de la foto* (2005) d'Annie Ernaux, comme le montre Andreas Gelz dans ce volume, semble à première vue s'inscrire parfaitement dans le courant d'auto-documentation scandaleuse à la Catherine Millet. Cet assemblage composé à quatre mains documente en effet la relation sexuelle d'Annie Ernaux et Marc Marie, mais il « nous offre plutôt, par une certaine retenue visuelle, une réflexion sur les limites d'une telle stratégie [à scandales] ». ³² Pourtant, l'inédite retenue visuelle qui caractérise ces images relève plutôt d'une réflexion sur les limites d'une stratégie 'à scandales'.

C'est aussi le cas de *La carte et le territoire* de Houellebecq ou de *Troppi paradisi* de Walter Siti. ³³ Ici, le problème de l'éthique reparaît, mais il est posé par les auteurs mêmes plutôt que par leurs critiques. Cette conscience aiguë de la fictionnalité inhérente non plus seulement au récit textuel, mais aussi promue par le jeu des médias, donne naissance à une troisième vague que l'on peut nommer, en reprenant un terme établi par la critique germanophone, fiction d'auteur (Autorfiktion). Cette tendance conduit à l'apparition d'un double de l'auteur/de l'autrice (généralement en protagoniste) doté de caractéristiques bien reconnaissables de celui-ci ou de celle-ci, mais en même temps son caractère fictionnel est mis en avant. Ainsi, le personnage nommé « Michel Houellebecq » dans *La carte et le territoire* est brutalement assassiné. João Paulo Cuenca, double de l'auteur de *Descobri que estava morto* (2015), ne survit pas non plus à la fin du volume. Une version ludique de la « mort de l'auteur » est aussi au centre du livre *Tod in Turin. Eine italienische Reise ohne Wiederkehr* (2015) de Jan Brandt. D'après la quatrième de couverture, c'est le deuxième livre de l'auteur qui a déjà publié le roman *Gegen die Welt* en 2011. Plusieurs éléments du livre contribuent à une impression de récit factuel et documentaire : l'auteur y raconte son voyage en Italie pour présenter la traduction italienne de son premier roman ; les nombreuses notes en bas de page sont bourrées d'informations facilement vérifiables sur le monde éditorial italien, et finalement on décrit un *fotoshooting* durant lequel la posture adoptée par l'auteur correspond exactement à celle qu'il prend sur la photo en quatrième de couverture.

³² Cf. Andreas Gelz, « Annie Ernaux - 'photobiographie' et scandale » dans ce volume.

³³ Cf. Christine Ott, « Literatur und Sehnsucht nach Realität : Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in *Autofiktion und Medienrealität : Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 209–31; cf. Jacobi, *Proust Dixit ?*, 185sq.

En même temps, de nombreux indices dénoncent l'inconsistance du récit et empêchent une lecture dans le mode de la factualité. Ainsi, le titre du livre annonce que l'auteur va mourir à Turin, tandis qu'une sorte de préface du narrateur nous informe qu'il est bien revenu d'Italie. Le titre du roman *Gegen die Welt* est constamment déformé : *Gegen den Wind*, *Gegen den Witz* etc. Le narrateur formule à plusieurs reprises l'impression de n'être qu'un personnage de roman. À la fin du livre, le je-narrateur se dédouble : il imagine entrer dans la peau du manager Robert Braun qui doit prendre l'avion pour Francfort, tandis que lui rentre à Munich. La dernière page du livre fait allusion à un incident d'avion. On ne sait pas si l'individu, qui dans les dernières phrases atterrit à Munich, est Robert Braun ou Jan Brandt.

Le livre de Brandt peut donc se lire comme une enquête socio-économique sur le monde éditorial italien en comparaison à la situation allemande. Le personnage du narrateur paraît d'abord renforcer l'impression d'un récit « incarné ». Mais lorsque l'on commence à faire attention aux éléments contradictoires et ironiques du récit, la mort de l'auteur – mort ici tout à fait ludique – devient une certitude.

Ce sont finalement les mêmes stratégies que l'on trouvait déjà – mais avec plus de finesse – dans Hoppe de Felicitas Hoppe. Ici, une instance narratrice qui signe « fh » se propose de conduire une enquête biographique sur « Hoppe » (bien que le livre porte le sous-titre « roman »). L'enquête s'avère difficile puisque « Hoppe » est une mythomane. À travers ce jeu subtil, Felicitas Hoppe parvient à une « déconstruction de la biographie officielle » de l'autrice, c'est-à-dire de la biographie proposée par les médias.³⁴

Les exemples nommés (Siti, Houellebecq, Hoppe, Cuenca, Brandt) peuvent être qualifiés de fiction d'auteur en raison des éléments suivants :

1. Ils poursuivent une double stratégie d'effet de réel vs. ironie/décrédibilisation.
2. Cette double stratégie s'applique surtout à la représentation de l'auteur dans son identité professionnelle, à travers ses apparitions médiatiques. Ainsi, d'un côté, le personnage publique de l'auteur est évoqué à travers ces traits caractéristiques qui font partie de son apparition (la sempiter-

³⁴ Weiser, « 'Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten' », 175. Hoppe a continué ce jeu dans son auto-documentaire récent *Felicitas Hoppe sagt*, en collaboration avec Oliver Held et Thomas Henke (2017). Ici, certaines affirmations sont prononcées par la présentatrice de télévision Gundula Gause.

nelle cigarette pour Houellebecq, le sac-à-dos rouge pour Hoppe).³⁵ D'un autre côté, certains détails ou événements appartiennent manifestement au domaine de la fiction.

3. Cette fiction d'auteur est accompagnée d'une réflexion désenchantée sur le marché du livre, sur l'importance de l'apparition médiatique de l'auteur, sur la prééminence de cette image sur l'œuvre en elle-même. Les fictions d'auteur mettent donc en scène l'auteur comme produit du marché littéraire. Si Doubrovsky disait que son personnage n'avait pas d'existence avant ou en-dehors du texte, ici l'auteur n'a pas d'existence en dehors du marché du livre, ou mieux, il est réduit au rang de produit commercial, au même niveau que ses livres.

À cause de la réception quelque peu tardive de l'autofiction dans la germanistique germanophone, c'est surtout à ce moment-là que l'on a élaboré une conception d'autofiction qui correspond plutôt à l'idée (que l'on vient d'esquisser) de fiction d'auteur.³⁶

³⁵ Cf. à ce propos Jutta Weiser, « Der Autor im Kulturbetrieb : Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq) », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123, 3 (2013) : 225–50.

³⁶ Voir surtout les nombreuses publications de Martina Wagner-Egelhaaf : *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Bielefeld: Aisthesis, 2013) ; *Handbook of autobiography/autofiction*. Tome 1: *Theory and Concepts*/Tome 2: *History*/Tome 3: *Exemplary Texts*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston : De Gruyter, 2019) ; Martina Wagner-Egelhaaf, « Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion ? » in *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, éd. par id. (Bielefeld: Aisthesis, 2013), 7–22. Comme le précise Wagner-Egelhaaf, dans la fiction d'auteur contemporaine le personnage de l'auteur est bien ressuscité, mais d'une façon non-ingénue. Toute distinction nette entre fictionnalité et factualité est consciemment minée. La fiction d'auteur fait apparaître l'auteur comme celui qui « feint et se feint lui-même » (Wagner-Egelhaaf, « Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion ? », 9). Le texte fictionnel expose l'auteur dans un sens performatif en tant qu'instance qui produit le texte, au moment même où le texte permet à l'auteur d'apparaître en tant que tel (« Die Auto(r)fiktion lässt den Autor als denjenigen, der fingiert und sich selbst fingiert, in Erscheinung treten » ; « Der autofiktionale Text (...) exponiert den Autor im performativen Sinn als jene Instanz, die im selben Moment den Text hervorbringt wie dieser ihr, d.h. dem Autor, auf seiner Bühne den auktorialen Auftritt allererst ermöglicht », Wagner-Egelhaaf, « Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion ? », 9, 14). En même temps, Wagner-Egelhaaf pense que toute autobiographie est autofictionnelle puisque toute autobiographie travaillerait en utilisant la fiction (Wagner-Egelhaaf, « Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion ? », 8). Manifestement, Wagner-Egelhaaf appuie cette idée sur l'autobiographie de Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, qui se propose d'emblée comme un mélange de faits et de construction.

6 Faim de « réalité »

Qu'on la qualifie d'autofiction ou de fiction d'auteur : la tendance, très marquée dans la littérature contemporaine, de prêter aux figures d'un récit le nom ou du moins certains traits de l'auteur semble correspondre à une demande d'« authenticité » de la part du public. La littérature est censée raconter des expériences « vécues ». Cette stratégie peut être analysée à l'aide de la théorie des « postures » littéraires proposée par le sociologue de la littérature Jérôme Meizoz. En partant de la notion bourdieusienne du champ littéraire, Meizoz s'intéresse à la « posture » que chaque écrivain assume pour se placer dans le champ littéraire (face à la tradition et face à ses contemporains). Le « fait littéraire » n'est plus identifié « aux seuls textes », mais considéré « comme un ensemble de pratiques, discursives et non-discursives ».³⁷ La posture se compose d'aspects intérieurs (style) et extérieurs à l'œuvre (apparence physique/publique, conduite de vie). Dans sa dernière publication, Meizoz s'intéresse à la posture de la « littérature » « en personne » ou « incarnée ». Dans la société médiatique contemporaine, « l'émotion s'est déplacée de l'objet d'art vers la personne qui en est la fragile incarnation ».³⁸ Compte tenu du fait que l'« auteur » est une « construction discursive », un « fétiche institutionnel »,³⁹ l'intention d'occuper une place singulière à l'intérieur du champ littéraire (la « posture ») conduit beaucoup d'écrivains d'aujourd'hui à faire de la littérature « en personne ».⁴⁰ Cela veut dire que, à travers les apparitions médiatiques, le langage et le style, les auteurs cherchent à suggérer une continuité et une cohérence entre leurs personnages et leurs livres. Si le but principal, selon Meizoz, est de se différencier, il me semble que la volonté de renforcer la crédibilité et de créer un effet d'authenticité joue aussi un rôle éminent. Ce n'est pas un hasard si Meizoz consacre un chapitre aux écrivains « trans-fuges de classes », parmi lesquels on trouve Annie Ernaux et Édouard Louis. Comme Ernaux (*La place*) et Didier Eribon (*Retour à Reims*), Édouard Louis se propose de faire une enquête sociologique dans le mode autobiographique et

³⁷ Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation* (Genevève: Slatkine, 2016), 9.

³⁸ Meizoz, *La littérature « en personne »*, 27.

³⁹ Meizoz, *La littérature « en personne »*, 13.

⁴⁰ Cette idée a quelques ressemblances avec l'idée de l'autofiction comme modèle discursif de Claudia Gronemann. Comme Gronemann, Meizoz considère aussi les apparitions médiatiques des auteurs comme faisant partie de leur posture ; contrairement au concept de Gronemann, son intérêt reste dans le domaine de la littérature (tandis que l'autofiction peut se faire aussi dans d'autres médias).

littéraire.⁴¹ Chez ces trois auteurs, le dédoublement en auteur-observateur et en personnage observé permet aux écrivains de donner une crédibilité empirique à ce qu'ils affirment en tant que théoriciens.⁴²

Ce n'est pas non plus un hasard si Meizoz consacre également un bref chapitre aux apparitions publiques de Michel Houellebecq. En créant des personnages qui ressemblent de près à leur auteur ou à ce que les médias ont divulgué de sa biographie, Houellebecq ajoute de la crédibilité à sa vision pessimiste de la civilisation occidentale. Ainsi, dans *Particules élémentaires*, les protagonistes Michel et Bruno souffrent d'avoir été abandonnés par leur mère, Janine Ceccaldi, qui incarne (selon la thèse de l'auteur) l'égoïsme de la génération de 1968 et qui est une presque-homonyme de la mère réelle de Houellebecq, Lucie Ceccaldi.

Chez Houellebecq pourtant, ces stratégies de crédibilisation vont de pair avec une autoréflexivité ironique constante, voire une déconstruction de ses propres stratégies. Comme le montre la contribution de Thomas Klinkert dans ce volume, la « vision unidimensionnelle explicitement formulée dans ce roman » est contrebalancée par les prémisses épistémologiques affirmées dans le même roman.

Ces différentes manifestations d'auto-écriture ou de « littérature incarnée » font bien partie d'une logique typique de la société du spectacle.⁴³ Mais le mérite de l'approche de Meizoz est de ne pas interpréter cette tendance comme une pure stratégie de commercialisation et surtout de ne pas retomber dans les catégories essentialistes et moralisantes de Lejeune, Genette et Alberca. Si l'on admet l'idée que la posture elle-même n'est pas le produit d'un individu, mais résulte également d'une interaction entre individu, public, champ littéraire et « scénographie auctoriale »,⁴⁴ on arrive à dépasser la dichotomie fait/fiction ; identité/non-identité qui a dominé le débat sur l'autofiction dès la fin des années 1970. De même qu'il faut s'approcher de la question de « autofiction et scandale » en tenant compte d'une approche d'esthétique de la réception, il faut aussi envisager les effets d'authenticité des autofictions comme des productions non pas individuelles, mais collectives.

⁴¹ Si chez Éribon le style de l'essai sociologique prévaut, Louis emploie davantage des stratégies littéraires. Voir, à propos de Louis, Raffaello Rossi, « Écrire le roman du sujet minoritaire : le cas d'Édouard Louis » in *Between* 10 (2015), 1–23, (<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1700/2010,07.03.2018>), ainsi que la contribution de Rossi dans ce volume.

⁴² Cela, bien sûr, ne va pas sans ruptures.

⁴³ Meizoz, *La littérature « en personne »*, 14.

⁴⁴ Dominique Maingueneau cité par Meizoz, *La littérature « en personne »*, 11 : cette scénographie est un « prêt à écrire » qui fournit des modèles de « prise de rôle ».

Le scandale de l'autofiction : réflexions autour d'un genre controversé

Lena Schönwälder (J. W.-Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main)

ABSTRACT : Der Beitrag sucht, grundlegende Mechanismen einer Skandal-Ästhetik darzulegen und die Spezifik der Autofiktion als transgressivem Genre herauszustellen. Versteht man den (literarischen) Skandal als gesellschaftlichen Kommunikationsprozess, dem ein Normverstoß zugrunde liegt, muss nach der Natur dieses Normbruchs gefragt werden. Im Fall der Autofiktion ist die Transgression bestehender genrespezifischer Diskurse quasi gattungskonstitutiv. Wie Claudia Grone-mann gezeigt hat, stellt das autofiktionale Schreiben die Autobiographie und den damit einhergehenden Wahrheitsanspruch und Subjektbegriff radikal in Frage. Die Autofiktion schreibt damit auch das Verhältnis von Fakt und Fiktion neu. Sie erweist sich als performativer Gestus, bei dem Autor und Figur verschmelzen und der Textgrenzen auflöst. Autofiktionales Schreiben gestaltet sich somit als permanente Provokation und als Vexierspiel mit etwaigen Lektüreerwartungen.

SCHLAGWÖRTER : Autofiktion ; literarischer Skandal ; literarische Provokation ; Posture ; Selbstinszenierung

MOTS-CLÉS : Autofiction ; scandale littéraire ; provocation littéraire ; posture ; auto-mise-en-scène

1 Introduction

Cette contribution se propose de démontrer les mécanismes d'une esthétique du scandale et d'illustrer les traits spécifiques de l'autofiction comme genre transgressif. Le scandale (littéraire) étant un processus de communication sociale déclenché par une infraction aux normes, il faut examiner la nature de celle-ci. Dans le cas de l'autofiction, la transgression des discours propres au système de l'autobiographie et du roman est constitutive du genre. Comme Claudia Gronemann l'a montré, l'écriture autofictionnelle conteste l'autobiographie, sa prétention à la vérité et la notion de subjectivité présupposée. Ainsi, l'autofiction reconfigure la relation entre fait et fiction. Elle s'avère être un geste performatif qui engendre la fusion du personnage et de l'auteur, tout en effaçant les frontières du texte. L'écriture autofictionnelle se révèle être –

et c'est l'hypothèse de cette contribution – une provocation permanente du lecteur.

Premièrement, il s'agit donc de présenter un abrégé de l'étymologie du terme « scandale » pour ensuite proposer une théorisation de celui-ci. Je m'appuie sur la théorie du sociologue Sighard Neckel sur le scandale politique pour mettre en évidence les mécanismes et les dynamiques impliquées, transposées dans le champ de la littérature. Deuxièmement, je présente le cas du scandale littéraire et en rapporte les différents types repérés par Edwin Friedrich. Finalement, il sera question de s'interroger sur le genre de l'auto-fiction comme genre essentiellement transgressif et scandaleux, particulièrement au moment de la réception.

2 L'esthétique du scandale¹

2.1 L'étymologie et la dynamique du scandale

Qu'est-ce qu'un scandale ? Le terme « scandale » est emprunté au latin *scandalum* – qui dérive du terme grec *skándalon* signifiant « ce sur quoi on trébuche », « objet d'indignation ou de colère »² – et du terme *skandalethron*, qui désigne un piège, une chausse-trape. *Skándalon* ; littéralement la *petra scandali*, soit « la pierre d'achoppement », le piège sur lequel on trébuche, signifie aussi, au sens figuré, l'objet qui provoque l'indignation et la colère. Dans le contexte religieux, le mot est employé pour désigner « un piège », mais également un « obstacle » ou « ce qui fait tomber dans le péché, occasion de péché, de la perte de la vraie foi ». L'emploi du terme suggère déjà un lien intime entre le scandale et l'idée du mal. Steffen Burkhardt observe : le scandale, c'est ce dont la morale s'offusque.³ Comme Frank Bösch l'a montré, le terme « scandale » désigne à la fois l'objet scandaleux et l'événement de l'agitation (publique).⁴

De fait, il s'agit d'un processus de communication fondé sur un mécanisme de plusieurs étapes, généralement initié par une infraction à la norme.

¹ Dans cette partie de l'article, je me fonde sur les résultats de recherche que j'ai déjà publiés dans *Schockästhetik : von der Ecole du mal über die letteratura pulp bis Michel Houellebecq* (Tübingen : Narr, 2018), 90–105.

² Cf. « scandale », *Trésor de la langue française informatisé*, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=100278495,08/12/2019>.

³ « Der Skandal ist das, woran die Moral Anstoß nimmt. » Steffen Burkhardt, *Medienskandale : zur moralischen Sprengkraft öffentlicher Diskurse* (Köln : Halem, 2006), 71.

⁴ Cf. Frank Bösch, « Kampf um Normen : Skandale in historischer Perspektive », in *Skandale : Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung*, éd. par Kristin Bulkow et Christer Petersen (Wiesbaden : Verlag für Sozialwissenschaften, 2011), 29–48, ici 31.

On peut parler d'un scandale dans le sens analytique quand les conditions suivantes sont remplies : (1) une infraction à la norme – qu'elle soit réelle ou présumée – est commise par une personne, un groupe ou une institution. (2) Par la suite, cette infraction est rendue publique et (3) choque le public (ou bien une grande partie de celui-ci).⁵

Le scandale n'existe donc pas sans public, sans spectateurs ou témoins, et c'est précisément en cela que se manifeste l'aspect dramatique du scandale : l'appel au scandale pousse la personne scandaleuse sous les projecteurs de l'actualité et la contraint à s'expliquer devant un public indigné. Il est possible de distinguer trois rôles ou fonctions distribués dans ce spectacle. Sighard Neckel les a nommés la triade du scandale (« Skandal-Triade ») : (1) le 'scandalisé' – ou bien l'objet scandaleux – auquel on reproche publiquement d'avoir commis une infraction ; (2) le 'scandalisant' (celui qui dénonce cette infraction au public) ; (3) un tiers : un ou plusieurs témoins qui donnent une réponse quelconque (généralement, ils partagent le sentiment d'indignation).⁶

L'analogie du scandale et du théâtre permet dès lors de décrire la structure du scandale dans des termes littéraires. Wagner-Egelhaaf établit une correspondance avec la poétique du drame classique : (1) Dans le premier acte, la normalité est subitement perturbée – c'est l'exposition. (2) Dans le second acte, les infracteurs et leurs victimes entrent en scène – c'est le nœud. (3) Dans le troisième acte, les événements se précipitent, l'action passe dans la sphère interactive, symbolique – il s'agit de la péripétie. (4) Dans le quatrième acte, un processus de purification et d'auto-vérification a lieu ; l'infracteur est puni et des réformes sont décidées – c'est le retardement. (5) Dans le cinquième acte, la normalité est rétablie selon de nouvelles normes, censées protéger le système contre de futures perturbations. Cela serait ironiquement la catastrophe.⁷

L'analogie porte également sur l'effet produit : la catharsis. Alors que la tragédie purifie le spectateur de ses émotions négatives, le scandale engendre une sorte de purification sociale, tout en indiquant que des normes ont été violées. Il sert de baromètre pour les valeurs sociales en démontrant tout

⁵ Cf. Bösch, « Kampf um Normen », 33.

⁶ Cf. Sighard Neckel, « Das Stellhölzchen der Macht : zur Soziologie des politischen Skandals », *Leviathan* 14 (1986) : 581–605, ici 585.

⁷ Cf. Martina Wagner-Egelhaaf, « Autorschaft und Skandal : eine Verhältnisbestimmung », in *Skandalautoren : zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Tome 1, éd. par Andrea Bartl et Martin Kraus (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014), 27–46, ici 36.

d'abord qu'il y a, en effet, une transgression, et, ensuite, quelles normes celle-ci concerne :

Skandale machen sichtbar, was in einer Gesellschaft problematisch ist, indem sie Normverstöße und Verletzungen von Werten offen legen. Sie scheinen aufzuzeigen, dass es mit einer Gesellschaft nicht zum besten steht. Dass Skandale als solche überhaupt entstehen können und nicht vielmehr unter den Teppich gekehrt werden, zeigt jedoch an, dass Selbstreinigungskräfte am Werk sind.⁸

Envisagés dans une perspective diachronique, le nombre et la nature des scandales peuvent être révélateurs de « vagues moralisatrices » :⁹ il est dès lors possible d'identifier des moments-clés et des révolutions à l'intérieur d'une société qui est en train de thématiser, discuter, réactualiser ses valeurs et de sanctionner ses transgressions.¹⁰ Dans une certaine mesure, le scandale est un rite de purification au cours duquel des tensions retenues éclatent.¹¹ Cette énergie se dirige vers l'être scandalisé qui sert de bouc émissaire. Mais alors que le bouc émissaire – d'après la théorie de René Girard – peut être complètement innocent des transgressions qu'il représente,¹² le scandale se fonde sur une infraction réelle aux normes.

Car le scandale est un processus de communication publique, il se déroule dans les médias qui contribuent largement à la présentation de « l'histoire ». Ils servent d'auteur implicite en sélectionnant les faits, en les enjolivant jusqu'à l'hyperbole et en attachant plus d'importance à certains d'entre eux, tout en en négligeant d'autres. Ainsi, ils influent énormément sur l'histoire et sa représentation. Par conséquent, l'analyse du scandale permet également d'éclaircir les mécanismes liés à sa construction et le pouvoir de définition des médias. L'histoire du scandale est aussi l'histoire des médias et du domaine public. Évidemment, un scandale peut se produire dans de divers domaines : les scandales politiques sont les plus fréquemment représentés dans les mé-

⁸ Hans-Edwin Friedrich, « Literaturskandale : ein Problemaufriss », in *Literaturskandale*, éd. par Hans-Edwin Friedrich (Frankfurt am Main et New York : Lang, 2009), 7–27, ici 11.

⁹ Cf. Martin Kraus, « Zur Untersuchung von Skandalautoren : eine Einführung », in *Skandalautoren*, Tome 1, éd. par Bartl et Kraus, 11–26, ici 18.

¹⁰ Cf. Friedrich, « Literaturskandale » ; Bösch, « Kampf um Normen », 33.

¹¹ Cf. Kraus, « Zur Untersuchung von Skandalautoren », 12.

¹² « Bouc émissaire désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation », René Girard, *Le bouc émissaire* (Paris : Grasset 1982), 60. Cf. aussi Christine Viertmann, *Der Sündenbock in der öffentlichen Kommunikation : Schuldzuweisungsrituale in der Medienberichterstattung* (Wiesbaden : Imprint Springer VS, 2015), 32.

dias, suivis par ceux ayant lieu dans les champs religieux et bien sûr artistique.¹³

2.2 Scandale littéraire

Certes, il n'est pas difficile de prouver que la littérature peut être objet de scandale. Volker Ladenthin va jusqu'à supposer une corrélation entre la littérature moderne et le scandale :¹⁴ étant un cas problématique à l'âge prémoderne, le scandale devient la norme à l'époque moderne. D'après Ladenthin, il est une caractéristique fondamentale de la littérature moderne qui cherche constamment à choquer et à se renouveler. De fait, cela semble être le principe de toute production littéraire dès que la doctrine classique a été abandonnée : le romantisme, l'art pour l'art, le symbolisme, le décadentisme, soit les mouvements d'avant-gardes du XX^e siècle. Tous cherchent à rompre avec le conventionnel, à révolutionner l'art.

C'est donc dans une démarche de différenciation par rapport à ce qui précède que la littérature moderne se constitue. Et cette différenciation peut être de natures variées. Premièrement, elle peut concerner le style ou bien la *techné* de l'art – il s'agit donc des règles de la pratique même. Un exemple serait *Madame Bovary* de Flaubert, qui, comme Erich Auerbach l'a démontré, dépasse les limites du genre en traitant le sort d'Emma Bovary, une simple paysanne, sous un angle sérieux.¹⁵ Lorsqu'il s'agit d'une dispute à l'intérieur du champ littéraire, le scandale peut être nommé « scandale autonome », d'après la typologie établie par Friedrich.¹⁶ Cette catégorie comprend aussi la dispute entre plusieurs auteurs – résultant souvent du besoin de se faire valoir – bien que cela ne concerne pas nécessairement des points litigieux littéraires. Une autre espèce de scandale incluse dans cette catégorie est le scandale autour

¹³ Kurt Imhof, « Medienskandale als Indikatoren sozialen Wandels. Skandalisierungen in den Printmedien im 20. Jahrhundert », in *Öffentlichkeit und Offenbarung. Eine interdisziplinäre Mediendiskussion*, éd. par Kornelia Hahn (Konstanz : UVK-Verl.-Ges., 2002), 73–98, ici 82sq.

¹⁴ « [D]er Skandal in der alteuropäischen Vormoderne [war] ein Sündenfall der Literatur [...], während er in der Moderne der Ernstfall ist. Zugespißt kann man formulieren, dass die Literatur in der Moderne schlechthin Skandal ist. Der Skandal ist notwendiges Wesensmerkmal moderner Literatur, liegt im Begriff der Moderne eingeschlossen und ist daher Qualitätsmerkmal moderner Literatur. » Volker Ladenthin, « Literatur als Skandal », in *Literatur als Skandal : Fälle – Funktionen – Folgen*, éd. par Stefan Neuhaus et Johann Holzner (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2007), 19–29, ici 19.

¹⁵ Cf. Erich Auerbach, *Mimesis : dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Tübingen, 2015), 458.

¹⁶ Friedrich, « Literaturskandale », 16sq.

de l'auteur même : c'est-à-dire la mise en scène scandaleuse de l'auteur dans les médias.¹⁷ Il est évident que cette 'scandalisation' peut également servir de stratégie commerciale.

Friedrich établit une deuxième catégorie, celle du « scandale hétéronome ».¹⁸ Un scandale tombe dans cette catégorie quand la littérature entre en conflit avec d'autres champs, notamment la religion, la politique, l'économie ou la loi. C'est bien sûr le cas pour *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal*, deux œuvres accusées d'offense à la morale publique et aux bonnes mœurs. Un autre exemple serait les *Versets Sataniques* de Salman Rushdie pour lequel l'Ayatollah Khomeini a publié une fatwa de mort.¹⁹ Toutefois, le cas de Rushdie illustre aussi comment les rôles peuvent être redistribués : les 'scandalisants', les fondamentalistes musulmans, deviennent à leur tour les 'scandalisés' lorsque le *Salman Rushdie Defence Committee* s'organise pour défendre Rushdie et la liberté d'expression. Dès lors, Rushdie devient une figure de proue de la lutte pour l'autonomie de l'art – une bataille que l'on croyait déjà gagnée il y a plus de cent ans.

Toutefois, le pouvoir de la littérature de faire scandale à l'âge postmoderne est contesté.²⁰ En théorie, le scandale devrait être impossible à cause du relativisme absolu, de la pluralité des normes et de l'impératif de tolérance généralement attribués au postmodernisme. La pratique, en revanche, contredit cette hypothèse.²¹ De fait, il semble que la fréquence des scandales littéraires se soit multipliée : Thomas Bernhard, Martin Walser, Bret Easton Ellis, Catherine Millet, Christine Angot, Charlotte Roche, Walter Siti, Michel Houellebecq – pour ne citer que quelques exemples d'auteurs à scandale. Teresa Hiergeist résout ce paradoxe apparent en décrivant le scandale littéraire comme *rite collectif anachronique*. Bien que les normes et les conditions de base de la production littéraire aient changées, le scandale sert à l'instauration d'un sentiment

¹⁷ Cf. Friedrich, « Literaturskandale », 17.

¹⁸ Cf. Friedrich, « Literaturskandale », 18.

¹⁹ Cf. Wagner-Egelhaaf, « Autorschaft und Skandal », 31.

²⁰ Notamment par Timo Airaksinen, « Scandal as a relic », *Homo oeconomicus* XVI (1999) : 7–20.

²¹ Ladenthin constate : « Die Postmoderne war der Grabstein beim Tod des Skandals. Sie erklärte die repressive Toleranz nicht zum Faktum [...] sondern zum Gebot. Die Verweigerung von jeglichem Normativen nahm der Literatur den Gegenstand. Denn wenn kein Weltbild Geltung hat, ist auch keines mehr zu zerbrechen. Wenn jede Moral kulturell relativ ist, kann man keine mehr der Unsittlichkeit überführen. [...] Allerdings ist die Postmoderne eben nur ein begrenztes Konstrukt. Global sind die kulturellen Konstrukte nicht so plural, wie Relativitätstheoretiker es behaupten » (Ladenthin, « Literaturskandale », 25).

de collectivité. En comparant *Madame Bovary* de Flaubert et *L'Histoire sexuelle de Catherine M.* de C. Millet, Hiergeist détecte des caractéristiques invariables propres au scandale littéraire : (1) le discours du scandale vise à effacer les frontières entre réalité et fiction. (2) Structurellement proche du phénomène du bouc émissaire, il comporte un grand pouvoir symbolique. (3) Il perpétue des valeurs dépassées, appartenant à des sociétés prémodernes, sans que les acteurs ne se rendent compte de l'anachronisme. (4) Il se caractérise par une grande émotivité.²²

Au XIX^e siècle, il s'agissait de revendiquer l'autonomie de l'art ; à l'âge post-moderne, en revanche, le rite du scandale ne simule cette lutte que symboliquement. Peu importe que la menace contre la liberté d'expression soit réelle ou pas, le discours du scandale ouvre un espace de liberté détaché de l'ordre du quotidien profane, où les acteurs célèbrent et établissent à nouveau la littérature comme lieu d'évasion et de transgression.²³ Cette approche au scandale littéraire postmoderne me paraît très fructueuse, mais non exhaustive. Enfin, la pluralité de normes associées au postmodernisme n'est qu'une construction ; en réalité, il y a encore des sujets sensibles suscitant des discussions, et il existe de la littérature qui veut provoquer et choquer.

L'efficacité de cette provocation dépend donc du tiers – les récepteurs – qui détermine aussi le processus de la communication. Sans un sentiment partagé d'indignation, l'appel au scandale se perd dans le vide. Mais dans le cas où il est établi, l'agitation du public n'est pas seulement le résultat d'un besoin plus ou moins conscient de proclamer le caractère libérateur de la littérature ; le discours du scandale renvoie également à des sujets sensibles, qui ne sont pas forcément de nature artistique, mais appartiennent au domaine de la politique, de la religion, de la morale etc. Les dynamiques du scandale nous amènent donc à nous interroger : en quoi consiste le potentiel scandaleux d'un texte, et quelles normes sont transgressées dans le cas de l'autofiction ?

3 L'autofiction : un genre transgressif

Définie par Doubrovsky comme « fiction d'événements et de faits strictement réels »,²⁴ l'autofiction vise à brouiller les frontières entre fiction et réalité. Le scandale autour du genre de l'autofiction naît précisément de cette réactua-

²² Cf. Teresa Hiergeist, « Totgesagte leben länger : der Literaturskandal als kulturelle Praxis anhand von Gustave Flauberts *Madame Bovary* und Catherine Millets *La vie sexuelle de Catherine M.* », in *Skandalautoren*, Tome 1, éd. par Bartl et Kraus, 235–55, ici 249.

²³ Cf. Hiergeist, « Totgesagte leben länger », 252.

²⁴ Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris : Gallimard, 2001), 10.

lisation du genre de l'autobiographie ou plutôt de la fusion de deux genres qui s'excluent apparemment de manière réciproque : l'autobiographie et le roman – une « juxtaposition des genres *fictionnel* et *factuel* ». ²⁵ Comme Claudia Gronemann ²⁶ et Claudia Jacobi l'ont montré, le concept de Doubrovsky repose sur une nouvelle conception de la subjectivité.

Cette première définition induit l'abandon de la prétention de pouvoir écrire sur soi de manière objective ; l'apriori du sujet conscient, surtout conscient de soi, autonome, capable de conférer un sens et une logique à sa propre vie est désormais un mythe. ²⁷ Toutefois, l'autofiction préserve l'homonymat (auteur = protagoniste = sujet de l'énonciation) et la référentialité – des caractéristiques appartenant à l'autobiographie – tout en se prêtant à une lecture romanesque. En reprenant les réflexions de Lacan sur la relation entre subjectivité et langage, Gronemann a montré que le sujet est « le résultat des signifiants » du texte, « le Moi perd son rôle d'initiateur ». ²⁸ Dans un processus sémiotique permanent, non-fini, le texte produit un sujet qui ne sera jamais autre qu'une approximation à la vérité extratextuelle : ²⁹

Par fiction, il faut entendre [...] une « histoire » qui, quelle que soit l'accumulation des références et leur exactitude, n'a jamais « eu lieu » dans la « réalité » et dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie. ³⁰

La confusion qui en résulte se reflète chez les premiers interprètes de Doubrovsky : Lejeune et Lecarme. Les critiques ont du mal à classer ce nouveau genre qui fusionne deux postures oxymoriques ; pour Lejeune, Doubrovsky compte parmi « la race des romanciers et non celle des autobiographes », ³¹

²⁵ Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky*, Carmen Martín Gaité et Walter Siti (Göttingen : V&R unipress, 2016), 21.

²⁶ Notamment : Claudia Gronemann, *Postmoderne/postkoloniale Formen der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du Texte* (Hildesheim : Olms, 2002) ; Claudia Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette : Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky », *Poetica* 31, 1–2 (1999) : 237–62.

²⁷ Cf. Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich », 240.

²⁸ Claudia Gronemann, « L'Autofiction ou le moi dans la chaîne des signifiants : de la constitution littéraire du sujet autobiographique chez Serge Doubrovsky », in *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, éd. par Alfonso de Toro et Claudia Gronemann (Hildesheim et al. : Olms, 2004), 153–176, ici 160.

²⁹ Cf. Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich », 245.

³⁰ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre* (Paris : PUF, 1988), 73.

³¹ Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Paris : Seuil, 1986), 68.

et Lecarme décrit l'autofiction comme « autobiographie[s] pseudo-romanesque[s] ». ³² Au cœur de la dispute sur l'autofiction apparaît alors un affranchissement des frontières génériques : l'autofiction, c'est « une transgression et pollution du pacte autobiographique par la commodité [...] du romanesque ». ³³ Il s'agit d'un véritable scandale littéraire qui tombe dans la catégorie des scandales autonomes. Ce sont les conventions, les traditions d'un genre littéraire traditionnel comme l'autobiographie qui sont dépassées, bouleversées et renouvelées.

La réécriture de la relation entre langage et réalité est donc un problème de nature philosophique qui permet de comprendre l'autofiction comme tentative du sujet postmoderne d'adapter une expérience existentielle. Mais au niveau de la réception, cela pose un problème : comment lire un roman autofictionnel ? La dichotomie de Lejeune – *pacte autobiographique* et *pacte romanesque* – s'avère insuffisante pour pouvoir définir l'écriture autofictionnelle. Sur le plan de la réception, cependant, cette distinction absolue semble inévitable. Dominique Noguez remet tout le genre de l'autofiction doubrovskienne, « aberration conceptuelle », en cause :

Il [« le plus mauvais des mauvais genres » = l'autofiction] n'a en effet que l'inconvénient d'obscurcir une distinction très claire. De même qu'en chimie il suffit d'une goutte d'acide chlorhydrique dans une éprouvette remplie d'eau colorée au tournesol sensible pour que ce liquide vire immédiatement au rouge, de même, il suffit d'une goutte de fiction, que dis-je ? d'un atome de fiction dans un texte par ailleurs véridique pour que tout le texte vire. *Une goutte de fiction, tout devient fictif*. ³⁴

En simplifiant la conception postmoderne de la réalité et de la fiction de Doubrovsky, Noguez affirme qu'il n'y a pas de zones d'ombre entre fiction et réalité, vrai et faux – l'autofiction serait donc proche du mensonge :

³² « [A]près l'époque des romans pseudo-autobiographiques, voici venir les autobiographies pseudo-romanesques ; le para-texte fait lire comme un récit de vie le texte baptisé roman par commodité ; les auto-fictions et les récits indécidables sont désormais acceptés par la plupart des lecteurs. » Jacques Lecarme, « La légitimation du genre », in *Le récit d'enfance en question*, éd. par Philippe Lejeune, Cahiers de sémiotique textuelle 12 (Nanterre : Université de Paris X, 1988), 21–37, ici 34.

³³ François Nourissier, « 'Monsieur Haine' », in *Autofiction & Cie*, éd. par Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (Nanterre : Université de Paris X, 1993), 223–26, ici 223.

³⁴ Dominique Noguez, « Le Livre sans nom », *La Nouvelle Revue Française* 555 (2000) : 75–100, ici 89.

Fiction, c'est invention, création à partir de l'imaginaire et même, à l'origine, mensonge. De sorte qu'une « autofiction » ne saurait être qu'une invention (peut-être mensongère) sur soi. De quoi scandaliser tout amateur ou praticien de l'enquête autobiographique, laquelle suppose avant tout le respect de la vérité.³⁵

Vu sous cet angle, l'autofiction pose un problème non seulement de nature esthétique et générique, mais aussi éthique : les renvois à la réalité extratextuelle – tels que l'homonymat – évoquent une forte ressemblance entre celle-ci et le monde du texte. Même s'il s'agit uniquement d'une stratégie rhétorique, comme Gronemann l'a montré,³⁶ la correspondance initiale incite à une lecture référentielle instantanée. « Une goutte de fiction » et le sujet autofictionnel peut devenir un menteur pour le lecteur. Le « Je » de l'autofiction se situe donc entre le narrateur peu fiable – instance narrative complètement fictive – et le sujet de l'autobiographie qui adhère à ce que lui paraît vrai – il aspire à la vérité. Et c'est peut-être précisément en cela que réside l'élément transgressif : l'autofiction en tant que 'mode' d'écriture n'est pas seulement un choix esthétique. Au niveau pragmatique, il s'agit d'une tromperie, d'une mystification intentionnelle. À l'égard de l'acte de lecture, Arnaud Genon souligne que « [l'autofiction] amène le lecteur à interroger, à soupçonner ce qui lui est donné à lire. Elle amène le lecteur à adopter une posture aussi complexe et indécise que l'est celle de l'auteur dans la mesure où ces deux instances signent un 'pacte du leurre' ».³⁷ La posture autofictionnelle, née d'une décentralisation du sujet, provoque la décentralisation du lecteur : l'autofiction frustre sciemment le lecteur, contraint de repérer les éléments falsifiés pour ne pas être dupe du mensonge ou bien de la fiction.³⁸

³⁵ Nourissier, « 'Monsieur Haine' », 223.

³⁶ Cf. Gronemann, « 'Autofiction' und das Ich », 253.

³⁷ Arnaud Genon, « Les coulisses de l'autofiction », *Acta fabula* 8, n° 3 (Mai-Juin 2007), <http://www.fabula.org/revue/document3146.php>, 25/04/2018.

³⁸ Dans un article sur le Nouveau roman et, plus précisément, la 'Nouvelle Autobiographie', Lejeune s'interroge sur l'esthétique du 'trompe-l'œil' de Robbe-Grillet qui « sème le doute [...] dans l'esprit du lecteur de bonne volonté ». Plutôt que de placer cette stratégie du côté du mensonge, Lejeune compare l'effet produit à l'hésitation fantastique : « l'enjeu, ici, est une sorte de subversion du contrat de lecture autobiographique, dont les signaux, induisant la crédulité du lecteur, sont utilisés à l'intérieur d'un système qui tend à créer l'incertitude... Ce n'est pas vraiment mensonge... Ce n'est pas fantasme clairement repérable – mais piégeage de l'assertion autobiographique dans le champ de l'hésitation fantastique... », Philippe Le-

À cela s'ajoute un problème relevant de l'éthique : l'autofiction est un genre dangereux dans la mesure où elle expose non seulement le je narrateur, mais aussi d'autres personnes qui lui sont proches. Martina Stemberger constate :

Autofiktion wirft die Frage nach der Relation von Narration und Macht, nach den Verfügungsrechten über die Lebensgeschichten anderer Menschen auf – eine Frage, die im Zeitalter der *Reality show* längst keine exklusiv literarische mehr ist.³⁹

Cela dit, cette problématique n'est pas propre à l'autofiction, elle est également inhérente à l'autobiographie, peut-être même d'avantage puisque cette dernière proclame la véracité des faits présentés.

Alors que chez Doubrovsky la renonciation au postulat d'authenticité (et en conséquence d'autorité) ne résulte pas forcément d'une volonté de dissimulation de la part de l'auteur, l'effacement des limites entre fictionnalité et factualité sert néanmoins de provocation délibérée visant à déconcerter profondément le récepteur. Chez Walter Siti, notamment, la fiction concerne moins le discours que l'histoire :

il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio : la sua è una autobiografia di fatti non accaduti, un fac-simile di vita. Gli avvenimenti veri sono immersi in un flusso che li falsifica [...].⁴⁰

Le texte se présente donc comme un tissu d'éléments vrais et fictifs. Comme Claudia Jacobi l'a démontré, « Siti fait passer la *fiction* du côté de la forme vers le contenu : alors que l'autofiction doubrovskyenne déforme les 'faits réels' par une langue considérée comme 'fictive', [...] Siti présente des faits dont la véracité reste douteuse via un langage 'plus réel que le réel'. »⁴¹ Cette 'falsification' romanesque sert avant tout à démasquer les procédés hyperréalistes créés par les médias (notamment la télévision, la presse à sensation etc.), qui de leur côté truquent les faits tout en feignant leur véracité. De fait, ce procédé s'inspire du principe du trucage. La *divergence* par rapport aux faits constitue véritablement le clou, et cette divergence doit être perçue pour déployer ses

jeune, « Nouveau Roman et retour à l'autobiographie », in *L'auteur et le manuscrit*, éd. par Michel Contat (Paris : Presses universitaires de France, 1991), 51–70, ici 67 ; voir aussi Magdalena Silvia Mancas, *Pour une esthétique du mensonge : Nouvelle Autobiographie et postmodernisme* (Francfort-sur-le-Main : Lang, 2010), 17.

³⁹ Martina Stemberger, « 'L'autofiction [...] un geste politique' ? Poetik und Politik der Autofiktion im Zeitalter des Storytelling », *Lendemains* 38, 149 (2013) : 29–45, ici 34.

⁴⁰ Walter Siti, *Troppi paradisi* (Milan : BUR, 2015), 9.

⁴¹ Jacobi, *Proust dixit ?*, 189.

effets. Ainsi, des points de repères extratextuelles sont indispensables à une lecture complète.

Cela touche à un autre problème lié à l'autofiction : celui des limites du texte. L'autofiction part d'un processus de communication : le sens instable du texte ne se révèle qu'à travers une communication avec d'autres 'intertextes'. Ces 'textes' sont avant tout la manière dont le personnage de l'auteur est mis en scène dans les médias. En bref, il s'agit de la « posture » définie par Jérôme Meizoz comme « manière singulière d'occuper une 'position' objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques ». ⁴² En analysant la posture de l'auteur, Meizoz distingue deux dimensions : la première étant la « dimension non-discursive (l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, etc.) », la seconde étant la « dimension discursive », ou bien « l'ethos discursif », ⁴³ c'est-à-dire la position adoptée dans des actes discursifs en général ou à l'écrit. Un cas exemplaire d'auto-mise en scène scandaleuse opérant à plusieurs niveaux discursifs et médiatiques est bien-sûr celle adoptée par Michel Houellebecq. Dans *La Carte et le Territoire*, l'auteur s'inscrit comme personnage dans le roman. En faisant cela, il exploite sciemment sa propre image médiatique afin de la réactualiser dans un cadre fictionnel. L'effet caricatural auquel il vise ne peut se produire qu'en relation étroite avec ce qui est connu de l'auteur Michel Houellebecq, ou du moins son personnage médiatique. Toutefois, il ne s'agit pas d'une autofiction proprement dite. Tout d'abord, le je narrateur n'est pas Houellebecq, mais l'artiste fictif Jed Martin, il n'y a donc pas d'identité entre la voix narrative et l'auteur. En outre, il n'est pas question d'une interrogation (ludique) de soi en ayant recours aux méthodes de la psychanalyse, comme c'est le cas de l'autofiction doubrovskienne :

L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge : image de soi au miroir analytique, la « biographie » que met en place le processus de la cure est la « fiction » qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme l'« histoire de sa vie ». [...] L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. ⁴⁴

⁴² Jérôme Meizoz, *L'œil sociologique et la littérature* (Genève : Slatkine, 2004), 51. Sa définition se fonde sur les recherches d'Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », in *Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, éd. par Georges Molinié et Alain Viala (Paris : PUF, 1993), 137-297.

⁴³ Meizoz, *L'œil sociologique*, 52.

⁴⁴ Doubrovsky, *Autobiographiques*, 77.

Dans le cas de Houellebecq, l'élément analytique se limite à la dé-/construction de son image médiatique. Houellebecq reprend les mythes et clichés autour de sa personne – comme l'alcoolisme, sa misanthropie etc.⁴⁵ – pour les dénoncer et les ridiculiser. En conséquence, toute représentation médiatique devient paratexte au roman autofictionnel. Le texte n'est compréhensible qu'en relation avec d'autres intertextes, souvent appartenant à des contextes factuels (c'est-à-dire toute représentation médiatique de l'auteur hors du cadre d'un texte fictionnel). C'est d'ailleurs une stratégie éprouvée de Houellebecq – même dans ses romans non autofictionnels, ses protagonistes lui servent de double et de porte-parole.⁴⁶ Souvent ils répètent des propos tenus par Houellebecq-auteur et vice versa.⁴⁷ La quatrième de couverture du roman *Particules élémentaires* s'orne d'une photo de Houellebecq : une stratégie qui

⁴⁵ Lors de la deuxième rencontre de Jed Martin et 'Michel Houellebecq'-personnage, ce dernier se présente comme délaissé et peu sociable – tout comme l'auteur Michel Houellebecq à plusieurs occasions : « L'auteur des *Particules élémentaires* était vêtu d'un pyjama rayé gris qui le faisait vaguement ressembler à un bagnard de feuilleton télévisé ; ses cheveux étaient ébouriffés et sales, son visage rouge, presque couperosé, et il puait un peu. L'incapacité à faire sa toilette est un des signes les plus sûrs de l'établissement d'un état dépressif », Michel Houellebecq, *La Carte et le Territoire* (Paris : Flammarion, 2010), 160.

⁴⁶ Cela vaut pour le protagoniste de *L'Extension du domaine de la lutte*, Michel dans *Les Particules élémentaires*, Michel dans *Plateforme*, Daniel dans *La Possibilité d'une île*, François dans *Soumission* et, notamment, Jed Martin : « Jed consacra sa vie [...] à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. Il pouvait de ce fait produire des représentations critiques – critiques dans une certaine mesure, car le mouvement général de l'art comme de la société tout entière portait en ces années de la jeunesse de Jed vers une acceptation du monde, parfois enthousiaste, le plus souvent nuancée d'ironie. » (Houellebecq, *La Carte et le Territoire*, 37). Les parallèles à l'œuvre de Houellebecq sont frappants. À propos du jeu avec ses doubles cf. Anne Chamayou, *La Carte et le territoire* : du potin à l'autofiction », *Nouvelle Revue Synergies Canada* 7 (2014) ; Christine Ott, « Literatur und Sehnsucht nach Realität : Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in *Autofiktion und Medienrealität : Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 209–31, ici 226–7 ; Jutta Weiser, « Der Autor im Kulturbetrieb : Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq) », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123, 3 (2013) : 225–50, ici 238–47 ; Schönwälder, *Schockästhetik*, 267–72.

⁴⁷ Notamment dans le roman *Plateforme*, le protagoniste Michel formule des propos islamophobes, cf. Michel Houellebecq, *Plateforme* (Paris : Flammarion, 2001), 243–4, 338 – que Houellebecq reprendra dans un entretien avec Didier Sénécals dans *Lire*, 1 septembre 2001. Meizoz observe : « Houellebecq reprographie donc les propos fictifs de Michel dans l'espace social réel. [...] tout se passe alors comme si la 'posture' adoptée comme parti pris de départ dictait rétroactivement la conduite de l'auteur civil... », Meizoz, *L'œil sociologique*, 64.

encourage « une confusion au niveau des représentations entre le garant intra-discursif du récit et l'auteur du roman ». ⁴⁸

4 Conclusion

L'autofiction en tant que genre littéraire repose donc fondamentalement sur le principe de la transgression ; elle est un *skandalon* ; l'infraction aux codes propres du roman et de l'autobiographie sur lesquels elle s'appuie étant la pierre d'achoppement. C'est précisément cette divergence par rapport au modèle traditionnel qui constitue son essence : elle rompt avec les conventions – ce qui provoqua une polémique agitée parmi les critiques cherchant à la classer en ignorant parfois la base épistémologique de l'autofiction qui part d'une conception de subjectivité postmoderne.

L'infraction concerne tout d'abord le statut de l'énonciation narrative : elle brouille les limites entre fictionnalité et factualité. La volonté du lecteur de classer les énoncés d'un « Je » ancré dans le texte et dans une réalité extra-textuelle comme 'vrais' ou 'faux' ne peut qu'être déçue. Au niveau de l'histoire, l'autofiction met en scène la vie (psychique) de son auteur – et cela d'une manière *truquée*. On ne peut pas nier un certain penchant pour le scandaleux, consistant en la représentation narcissique de détails intimes de nature délicate. « Exhibition. Étalage. Narcissisme. Nombrilisme. Individualisme. Égocentrisme. Prétention. Repli sur soi. Sclérose. Indifférence au monde. Indolence face aux choses sociales. Désaffection du politique. Autofiction : syndrome néolibéralisme, sœur aînée processus télé-réalité » ⁴⁹, c'est ainsi que Chloé Delaume résume les reproches faits à l'égard de l'autofiction dans son essai *La règle du je* (2010). ⁵⁰ S'y ajoute donc le problème de la discrétion : le discours autofictionnel engage simultanément la curiosité du lecteur et sa pudeur. Par conséquent, l'autofiction découle d'abord d'une infraction aux normes littéraires mais également d'une infraction aux codes sociaux. Finalement, elle pose un problème éthique, interrogeant les pratiques communicationnelles. En effet, en niant la possibilité de transcrire la vérité dans un texte, elle peut être considérée comme proche du 'mensonge'. Le *skandalon*, c'est à la fois le texte et le personnage de l'auteur. En conséquence, il est peu étonnant

⁴⁸ Louise Moor, « Posture polémique ou polémisation de la posture ? », *CONTEXTES* [En ligne], 10 (7 avril 2012), <http://journals.openedition.org/contextes/4921> ; DOI : 10.4000/contextes.4921, 12/03/2019.

⁴⁹ Chloé Delaume, *La règle du Je. L'autofiction : un essai* (Paris : PUF, 2015 [2010]), chap. 5, édition Kindle.

⁵⁰ Cf. Stemberger, « 'L'autofiction [...] un geste politique' ? », 30.

que l'autofiction ait eu un tel impact sur ses lecteurs et critiques : une esthétique du scandale lui est inhérente. Le discours qui en émane montre que des normes littéraires nécessitaient une réactualisation. L'autobiographie (et les concepts de subjectivité et vérité dont elle dépend) semblait avoir fait son temps. Le mérite du scandale autour de l'autofiction réside donc dans le fait d'avoir suscité un débat sur des valeurs à la fois littéraires et philosophiques.

Il dio impossibile de Walter Siti

Une lecture scandaleuse de la *Vita Nova* et de la *Divine Comédie* ?

Claudia Jacobi (Humboldt-Universität, Berlin)

ABSTRACT : Am Beispiel der Trilogie *Il dio impossibile* (2014) wird die Funktion intertextueller Bezüge auf Dantes *Vita Nova* (1293) und *Divina Commedia* (1321) in Hinblick auf die hyperrealistische Darstellung des Skandals untersucht. Dabei wird deutlich, dass die Darstellung des Skandals im Medium der Autofiktion zur Artikulation eines Metadiskurses über die Bedingungen der Kunst und die unauflösbare Verbindung von Realität und Fiktion in der zeitgenössischen Mediengesellschaft dient. Obwohl Siti selbst auf die bereits für Dantes *Commedia* und *Vita Nova* charakteristische Verbindung fiktionaler und faktualer Elemente hinweist, soll gezeigt werden, dass die allzu häufig vorgenommene anachronistische Einordnung von Dantes Werk als Autofiktion zur Verwässerung und Simplifizierung des postmodernen Autofiktionsbegriffs beiträgt.

SCHLAGWORTE : Dante ; Walter Siti ; Skandal ; Autofiktion ; Intertextualität

MOTS-CLÉS : Dante ; Walter Siti ; scandale ; autofiction ; intertextualité

Lo so che è una follia, prendere a modello Dante.
Ma, come diceva Woody Allen a proposito di Dio,
bisogna pur avere dei modelli e più alti sono meglio è.¹

Le romancier, essayiste, critique et professeur de littérature italienne Walter Siti est reconnu en Italie comme l'un des écrivains majeurs de la littérature contemporaine, récompensé par le *Premio Dedalus* en 2009, le *Premio Mondello* et le *Premio Strega* en 2013. Filippo Fonio a repéré de nombreuses références inter- et paratextuelles à *La Vita Nova* et *La Divine Comédie* dans l'œuvre de Walter Siti.² Le but du présent article est de se concentrer plutôt sur la fonction et la valeur sémantique de l'intertextualité dantesque dans l'écriture

¹ Entretien avec Walter Siti, Stefania Vitulli, *Il Giornale*, 02/03/2013, <http://www.ilgiornale.it/news/cultura/combatto-realt-cogliere-lessenza-891478.html>, 04/03/2019.

² Filippo Fonio, « 'Sono storie d'amore e basta'. Figure della differenza nella narrativa di Walter Siti », *Cahiers d'Etudes Italiennes* 7 (2008) : 195–206.

du scandale et de s'interroger sur le rôle que le modèle médiéval joue dans la constitution de l'autofiction de Walter Siti. En l'occurrence, une première partie se pose la question si Dante anticipe des stratégies narratives de l'autofiction dans la *Vita Nova* et la *Divine Comédie*. Une deuxième partie analyse dans quelle mesure Siti se sert de Dante comme modèle pour construire son autofiction et une troisième partie se concentre sur la 'lecture scandaleuse' que Siti propose de la *donna angelicata* dantesque. L'analyse démontrera que la représentation autofictionnelle du scandale représente un moyen privilégié pour articuler un méta-discours sur les conditions de l'art, de l'écriture et sur le lien inébranlable entre la réalité et la fiction dans le monde contemporain.

1 La *Divine Comédie* et la *Vita Nova*, entre écriture fictionnelle et factuelle

Dans la macrostructure de *Il dio impossibile*, Walter Siti reprend la tripartition du modèle dantesque. La recherche frénétique du divin dans des corps body-buildés dans *Scuola di nudo* (1994) est présentée comme une descente en enfer, la relation quasi-conjugale avec le trafiquant d'organes Mimmo dans *Un dolore normale* (1999) comme un processus d'expiation, et l'amour vénal avec le culturiste prostitué Marcello dans *Troppi paradisi* (2006) comme une ascension au paradis, qui se révélera cependant être un paradis artificiel. L'auteur insiste lui-même sur le lien de filiation avec la *Divine Comédie* qu'il illustre par les choix iconographiques des quatrièmes de couverture sélectionnées avec l'éditeur Einaudi pour sa trilogie autofictionnelle :

[...] in realtà quella cosa dantesca era anche nata dal fatto che fosse il mio terzo romanzo: pensando a *Scuola di nudo* come un inferno e a *Un dolore normale* come purgatorio era venuto il tempo del paradiso. Quindi in qualche modo ho pensato che la parola paradiso segnasse bene la 'terza cantica' della trilogia. Tra l'altro, nelle edizioni italiane, lo si evince dalle copertine che ho discusso insieme a Einaudi: un tulipano rosso, in cui è possibile vedere sia un pene sia il fiore, come l'inferno, una donna che piange come purgatorio e un'immagine azzurra di mare e di cielo come paradiso, sia pure con le sbarre.³

De manière significative, Siti déclare que sa conception même de l'autofiction est issue de l'œuvre de Dante qu'il considère comme véritable archétype du genre autofictionnel :

³ Claudia Jacobi, « Dall'impressionismo proustiano all'iperrealismo – Intervista a Walter Siti », *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 253 (2016) : 157–64.

Già Dante chiama sé stesso col proprio nome quando parla nella *Divina Commedia*. Credo che un critico famoso come Contini avesse parlato di un proustismo⁴ di Dante, cioè appunto facendo notare quanto fosse innovatrice nel medioevo l'idea di mettere sé stesso in una narrazione fittizia includendo anche molti fatti autobiografici scottanti.⁵

Siti insiste sur l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste ainsi que sur la révélation de détails 'autobiographiques épineux' pour présenter la *Divine Comédie* comme le précurseur de l'autofiction. Il cite ainsi les deux critères que les définitions de l'autofiction de Doubrovsky et de Colonna ont en commun pour poser Dante en pionnier du genre autofictionnel : l'homonymie entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste (Béatrice appelle le protagoniste par le nom de l'auteur au XXX^e chant du *Purgatoire*, vv55–7) et l'inclusion de détails 'autobiographiques' dans l'univers manifestement fictionnel du voyage dans l'au-delà. Par exemple, le personnage Cacciaguida prophétise que Dante sera banni de Florence, sa ville natale, l'exil étant une des rares dates historiquement prouvées de la vie de Dante-auteur.⁶ Dante recourt également à la stratégie de l'autocitation, qui semble corroborer l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste de la *Divine Comédie* : Buonagiunta da Lucca, poète de l'Ecole Toscane, reconnaît le protagoniste comme l'auteur de la chanson *Donne ch'avete intelletto d'amore*,⁷ intégrée au XIX^e chapitre de la *Vita Nova*, et Carlo Martello, roi de Hongrie, lui attribue la chanson *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* qui ouvre le II^e livre du *Convivio*.⁸ Ces stratégies factuelles dans l'univers fictionnel ont été attribuées à la volonté de Dante de confondre son personnage littéraire avec l'auteur, et ont mené des généra-

⁴ Concernant la réception de Proust dans l'œuvre de Walter Siti voir : Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti* (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2016) ; Claudia Jacobi, « Demütige Ehrerbietung, Legitimationsstrategie oder Mittel zur Selbsterhöhung? – Zur Proust-Rezeption in der französischen, spanischen und italienischen Autofiktion », *Romanische Forschungen* 3 (2017) : 317–39.

⁵ Jacobi, « Dall'impressionismo proustiano all'iperrealismo », 158.

⁶ Dante Alighieri, *Paradiso*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi (Milano : Mondadori, 2005), VII, vv55–60.

⁷ Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi (Milano : Mondadori, 2005), XXIV, vv49–51.

⁸ Dante, *Paradiso*, VIII, vv36–7. Pour une analyse circonstanciée de ces passages voir : Teodolinda Barolini, *Dante's poets. Textuality and truth in the Comedy* (Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1984), 3–57 ; Gianfranco Contini, « Dante come personaggio-poeta della commedia », in *Un'idea di Dante : saggi danteschi*, ed. Gianfranco Contini (Turin : Einaudi, 2001), 33–62.

tions de chercheurs à une lecture référentielle de la *Divine Comédie* et de la *Vita Nova*. Des premiers exégètes, tels que Boccaccio, aux grands ‘dantistes’ du XX^e siècle, comme Michele Barbi, Siro Chimenz ou Giorgio Petrocchi, la critique n’a pas cessé de lire l’œuvre littéraire de Dante comme source autobiographique sans remettre en question sa véracité. Siti fait d’ailleurs remarquer que Dante ne conçoit pas son texte comme un récit fictionnel. Bien au contraire, il inscrit la *Divine Comédie* dans la tradition de la *visio* médiévale perçue par le lecteur religieux du Moyen-Âge comme un voyage dans l’au-delà véritablement accompli :

La *Divine Comédie* touche à une notion religieuse, celle de la vision médiévale – Dante croit vraiment être tombé dans une espèce de transe et avoir vraiment visité l’*Enfer*, le *Purgatoire* et le *Paradis* dans une sorte de sommeil. La *Vita Nova* est laïque et Dante la conçoit comme une sorte de ‘roman’ avant la lettre [...] Voilà pourquoi elle est peut-être encore plus proche au phénomène qu’on appelle aujourd’hui ‘autofiction’. Dante utilise le vrai nom de la femme de laquelle il était amoureux, (elle s’appelait vraiment Béatrice) et donne même sa vraie adresse. C’était une grande nouveauté dans la tradition médiévale.⁹

Or, la critique a interprété la *Vita Nova* plutôt comme précurseur de l’autobiographie que comme roman, attribuant ainsi à Dante une volonté ‘factuelle’ plus que ‘fictionnelle’.¹⁰ C’est pour cette raison que même des passages profondément stylisés comme par exemple l’idéalisation spirituelle de Béatrice par l’utilisation des chiffres trois et neuf, symboles sacrés de la trinité, ont été lus comme source autobiographique. Le chiffre trois domine non seulement le nom de BéATRICE qui renvoie explicitement à la ‘béatitude’ du personnage (Béatrice du latin ‘*beatus*’, fr. ‘béat’, ‘bienheureux’, ‘comblé’, ‘celle qui apporte la béatitude’), mais son être entier est caractérisé comme un ‘neuf’, un ‘miracle’ :

Lo numero del tre è la radice del nove [...]. Dunque se lo tre è fattore per sé medesimo del nove, e lo fattore per sé medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata

⁹ Walter Siti, discussion lors du colloque : *Autofiction – entre tradition littéraire et esthétique postmoderne du scandale*, Francfort-sur-le-Main, 26/04/2018.

¹⁰ Cf. p.ex. Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura : l'autobiografia da Dante a Cellini* (Turin: Einaudi, 1877) ; Emilio Pasquini, « La Vita Nova di Dante. Autobiografia come ‘memoria selettiva’ », in *Fra due e quattrocento. Cronotopi letterari in Italia : Cronotopi letterari in Italia*, éd. par ibid. (Milan : Franco Angeli, 2012), 69–78 ; Teodolinda Barolini, « Autocitation and Autobiography », in *Dante's Poets : Textuality and Truth in the COMEDY*, éd. par ibid. (New Jersey : Princeton University Press, 1984), 3–84.

da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo.¹¹

Malgré la flagrante stylisation religieuse du personnage selon les règles du *dolce stil novo* et la symbolique des chiffres dantesques, les données pseudo-biographiques, telles que la première rencontre de Dante avec Béatrice à l'âge de neuf ans et le premier salut neuf ans plus tard, ont longtemps été prises au pied de la lettre.¹² Que le texte se présente comme 'fictionnel' incluant des éléments 'factuels', ou bien comme 'factuel' incluant des éléments qui étaient considérés à l'époque de Dante comme preuve de la béatitude de Béatrice, mais qui peuvent aujourd'hui être interprétés comme traces de fictionnalité – l'interprétation de l'œuvre dantesque comme une *autofiction avant la lettre* a été énoncée par de nombreux critiques. Selon Frank-Rutger Hausmann, la *Divine Comédie* représente un 'cas particulier' d'autofiction sans que les raisons de ce classement soient approfondies.¹³ De même, Michael Schwarze affirme « [e] ine [...] Autofiktion [...] liegt auch im Falle der *Divina Commedia* vor »¹⁴ et Vincent Colonna regarde la *Divine Comédie* comme « un texte fondateur pour le dispositif de l'autofiction » qu'il définit comme « fictionnalisation de soi » visant à « faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution [...] en devenant un élément de son invention ».¹⁵ L'autofiction serait ainsi une « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) » transposée dans un univers « authentiquement fictionnel ».¹⁶ Bien que la *Divine Comédie* et la *Vita Nova* remplissent effectivement tous ces critères, la resémantisation que Colonna présente de l'autofiction en la définissant comme un phénomène intemporel équivaut à une simplifica-

¹¹ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di Domenico de Robertis (Milan : Ricciardi, 1980), XXIX, 3.

¹² Cf. à ce sujet l'étude de Frank-Rutger Hausmann, « Fast alles, was wir von Dante wissen, wissen wir von Dante. Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Dantes Biographie », in *Bright Is the Ring of Words. Festschrift für Horst Weinstock*, éd. par Clausdirk Pollner (Bonn : Romanistischer Verlag, 1996), 109–25, ici 119.

¹³ « Modern gesprochen handelt es sich um einen Sonderfall der 'Autofiktion' », Hausmann, « Fast alles, was wir von Dante wissen », 115.

¹⁴ Michael Schwarze, « Dantes Poetik des Ich », in *Das Subjekt in Literatur und Kunst*, éd. par Simona Bartoli Kucher, Dorothea Böhme et Tatiana Floreancig (Tübingen : Francke, 2011), 1–25, ici 2.

¹⁵ Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature) : doctorat de 1989* (Paris : E.H.E.S.S., 2004), 10.

¹⁶ Colonna, *L'autofiction*, 30.

tion car il ampute l'autofiction de sa portée épistémologique postmoderne. En effet, le mot 'autofiction' est forgé en 1977 par Serge Doubrovsky pour désigner des textes qui remplissent non seulement un double pacte autobiographique et romanesque, mais qui sont également marqués par un changement de paradigme concernant la notion de sujet. Celle-ci passe d'une conception idéaliste qui semble assurer l'existence et la continuité d'un être profond, saisissable par une langue capable de reproduire mimétiquement la réalité, au *décentrement postmoderne* du sujet qui se conçoit désormais comme une entité insaisissable et incapable de garantir l'authenticité, l'intégrité et la totalité de son autobiographie. Dans ce sens, Claudia Gronemann définit l'autofiction comme un genre qui transgresse *sciemment* les conventions génériques illustrant *l'impossibilité de l'autobiographie* en tant que représentation mimétique de la réalité.¹⁷ En partant de la définition de Gronemann, l'emploi anachronique de la notion d'autofiction est problématique et incohérent. Bien qu'il soit indéniable que Dante anticipe certaines techniques narratives de l'autofiction, la *Divine Comédie* est indissociablement liée au cadre épistémologique du Moyen-Âge, où l'individu n'est jamais détaché du contexte religieux, étant conçu comme partie intégrante d'un ordre divin. En conséquence, le sujet dantesque doit être compris comme un *moi exemplaire* qui ne se décrit jamais à partir de la perspective éphémère du monde terrestre, mais toujours *sub specie æternitatis*.¹⁸ À l'époque de Dante, ni la notion du sujet, ni l'autobiographie ou le roman n'existaient au sens qui sera entendu et déconstruit par le néologisme doubrovskyen, si bien que la transposition de la notion postmoderne d'autofiction sur un texte médiéval ne fait que contribuer à la généralisation confuse, voire à la dissolution de la terminologie, perceptible depuis la resémantisation de l'autofiction par Vincent Colonna.

2 Dante comme modèle de l'écriture autofictionnelle de Siti ? De l'autoglorification à l'auto-démonisation

De prime abord, la trilogie *Il dio impossibile* ne suscite aucun doute concernant l'identification de l'auteur Walter Siti avec le narrateur-protagoniste. Le protagoniste est un universitaire domicilié à Pise et originaire de l'Émilie-Romagne – des attributions qui coïncident parfaitement avec le monde empirique de l'auteur. Siti reprend, par ailleurs, la technique de l'homonymat en

¹⁷ Claudia Gronemann, *Postmoderne, postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur: Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte* (Hildesheim/Zürich : Olms, 2002), 54.

¹⁸ Schwarze, « Dantes Poetik des Ich », 3.

l'attribuant explicitement à Dante et le procédé d'autocitation de ses œuvres précédentes, favorisant ainsi une lecture référentielle de ses autofictions. Or, le narrateur nous surprend à plusieurs reprises avec des affirmations qui détruisent brutalement l'illusion mimétique qu'il vient de créer :

[...] soprattutto non voglio essere identificato con quello che scrivo.¹⁹

Ogni riferimento a fatti o persone realmente esistenti è da considerarsi puramente casuale; la coincidenza delle mie generalità con quelle del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia.²⁰

Anche in questo romanzo, il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua una autobiografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita.²¹

Le double processus d'identification et de mise à distance caractérise également l'intertextualité dantesque dans l'œuvre de Siti. Dans *Scuola di nudo*, Siti reprend explicitement l'incipit de la *Divine Comédie* en situant son protagoniste « [a]l compimento del trentacinquesimo anno (una settimana fa, 20 maggio 1985) ». ²² Dans son article « Fast alles, was wir von Dante wissen, wissen wir von Dante : Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Dantes Biographie » (1996), Frank-Rutger Hausmann a mis en évidence qu'aucun document historique n'atteste la date de naissance de Dante et que celle-ci a été imaginée et reconstruite à travers des allusions bibliques et astronomiques issues du premier chant de *L'Enfer*. ²³ En effet, l'incipit de l'œuvre « Nel mezzo del cammin di nostra vita » ²⁴ fait référence au Psaume 90,10 de *L'Ancien Testament*, selon lequel « La durée de notre vie s'élève à 70 ans ». Dante cite ce vers dans le *Convivio* et le met en rapport avec la mort de Jésus-Christ, crucifié à 'presque' 35 ans : « quello 'quasi' che al trentacinquesimo anno di Cristo era lo colmo de la sua etade ». ²⁵ Les commentateurs de la *Divine Comédie* en ont déduit que le protagoniste, communément assimilé à l'auteur, devait avoir 35 ans en 1300 lorsqu'il entame le voyage imaginaire, ce qui fait remonter sa naissance à l'an 1265, sans qu'aucun document historique ne vienne corroborer cette date et en dépit du fait que certains manuscrits de l'époque présentent l'année 1260 comme date alternative. À l'instar de Dante, Siti fait ainsi calculer sa date de naissance au

¹⁹ Walter Siti, *Scuola di nudo* (Turin : Einaudi, 1994), 4.

²⁰ Siti, *Scuola di nudo*, 597.

²¹ Walter Siti, *Troppi paradisi* (Turin : Einaudi, 2006), 2.

²² Siti, *Scuola di nudo*, 4.

²³ Hausmann, « Fast alles, was wir von Dante wissen », 109–25.

²⁴ Dante, *Inferno*, I, v1.

²⁵ Dante Alighieri, *Convivio*. A cura di Piero Cudini (Milan : Garzanti, 2005), XXIII, v11.

lecteur et le conduit au 20 mai 1950. Alors que la date indiquée par Dante est considérée comme valable jusqu'à aujourd'hui, chez Siti cette *stratégie factuelle* se transforme en *indice de fictionnalité*, étant donné que le narrateur modifie sa date de naissance d'un tome de la trilogie à l'autre. Dans *Scuola di nudo*, Walter Siti est né en 1950, dans *Un dolore normale* en 1945 et dans *Troppi paradisi* en 1938. En réalité, aucune de ces dates ne correspond à l'anniversaire de Walter Siti-auctor né effectivement, le 20 mai, mais en 1947. Cette confusion s'avère être plus qu'un simple jeu postmoderne avec le lecteur, étant emblématique du contexte hyperréaliste dans lequel Siti inscrit son œuvre. L'auteur précise que ses romans ne devraient pas être lus comme « fiction *ou* comme autobiographie, mais comme expression de la réalité de nos jours ».²⁶ Dans ses essais, il définit cette réalité contemporaine comme « irrealità contemporanea », c'est-à-dire comme hyperréalité, caractérisée par l'impossibilité de distinguer le vrai du faux.²⁷ D'après Siti, dans la réalité contemporaine, l'effacement des frontières entre le fictionnel et le factuel ne caractérise donc pas seulement la fiction, mais également la 'réalité'. L'auteur décrit ce phénomène dans ses réflexions sur la télé-réalité, présentée comme mise en scène paradoxale d'une réalité profondément *retouchée* et *falsifiée*²⁸ qui fait tout son possible pour *paraître* réelle. Les émissions de télé-réalité – dont l'autofiction de Siti adopte les principes esthétiques²⁹ – présenteraient ainsi des autobiographies profondément truquées en employant des stratégies excessivement 'mimétiques'. Ce mécanisme constitue l'élément principal de l'hyperréalité définie par Jean Baudrillard comme réalité « plus vrai[e] que le vrai, plus réel[le] que le réel ».³⁰ Siti illustre ce phénomène en observant un court-circuit entre les histoires d'amour de télé-réalité, mises en scène pour ressembler le plus possible à la 'réalité', et leur imitation par les jeunes spectateurs qui aspirent à reproduire par leurs histoires d'amour 'réelles' le modèle médiatique, alors que

²⁶ Walter Siti, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/> 16841/default.aspx, 28/10/2018.

²⁷ Siti, *Il realismo è l'impossibile* (Rome : Nottetempo, 2013), 76.

²⁸ « Le storie 'vere' che in quei programmi si raccontano, ormai è noto, sono ampiamente taroccate: cioè aggiustate e reinventate per essere più telegeniche. », Gianluigi Simonetti, « Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti », *Contemporanea* 1 (2003) : 161–7, ici 162.

²⁹ Pour une analyse circonstanciée de ce phénomène, voir : Claudia Jacobi « L'estetica del seriale nell'iperrealità di Walter Siti », in *Das Gesetz der Serie. Konzeptionen und Praktiken des Seriellen in der italienischen Literatur*, éd. par Marc Föcking et Barbara Kuhn (Heidelberg : Winter, 2019), 157–65.

³⁰ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales* (Paris : Grasset, 1983), 161.

celui-ci est, à son tour, complètement manipulé. De même, de nombreuses jeunes filles aspirent à ressembler, d'après Siti, aux mannequins à la beauté démesurée des affiches publicitaires, tout en sachant que celles-ci sont retouchées, contrefaites et que leur corps et visage parfaits sont, par conséquent, inexistantes dans la 'réalité'.³¹ Les images médiatiques ne renvoient donc à aucune réalité sous-jacente, elles se révèlent être de purs simulacres qui cependant conditionnent la réalité. La réalité imite la fiction et la fiction la réalité, de sorte que Jean Baudrillard définit le XXI^e siècle comme « ère de la simulation », caractérisée par la « précession du simulacre » sur les faits.³² Les *effets de réel* se transforment ainsi en indices de cette simulation. La mise en avant de la date de naissance qui servait à Dante comme *signe de facticité* destiné à encourager une lecture référentielle, se révèlent ainsi être des indices de la *falsification du réel* chez Siti. À titre d'exemple, il est possible de comparer la vengeance de Dante qui châtie ses ennemis politiques en les plaçant en enfer, avec celle de Siti qui qualifie ouvertement ses ennemis dans le monde universitaire de sadiques, d'avidés de pouvoir et qui n'hésite pas à révéler des détails scabreux sur leurs mauvaises habitudes et leur comportement sexuel :

Il vero nome del Padre – ah, dimenticavo: il Padre si passa spesso una mano all'interno delle cosce, mentre il Cane tocca e si fa toccare, ma non si tocca; il vero nome del Padre (dirlo danneggerà la mia carriera e non solo quella, è sicuro [...]) comunicare il nome empirico dei due principali antagonisti provocherà lo slittamento di questa scrittura da un genere ormai inoffensivo a uno più esposto e violento [...] il nome del Padre è Alfredo Ritter, di Bressanone, docente ordinario di letteratura italiana e attuale preside della facoltà di lettere di Pisa – il Cane si chiama in realtà Matteo Casimbeni, di Modena come me, professore associato di metrica e stilistica italiana. Potete trovarli su un qualsiasi annuario dell'università e anche sull'elenco telefonico di Pisa.³³

Siti ne révèle les 'vrais noms' de ses antagonistes qu'après une longue période d'anonymat derrière les pseudonymes 'Père' et 'Chien'.³⁴ Cette autocensure est visiblement destinée à mettre en relief l'authenticité de sa révélation scandaleuse. L'illusion mimétique est renforcée par l'invitation au lecteur à véri-

³¹ Cf. Siti : « Sono belle ragazze come certune che si incontrano per strada ma senza gli odori e i brufoli e le ingrugnature », Siti, *Troppi paradisi*, 86.

³² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (Paris : Galilée, 1981), 70.

³³ Siti, *Scuola di nudo*, 113.

³⁴ Cf. le commentaire de Siti à la censure par astérisques : « posso anche coprire con gli asterischi un personaggio inventato che per ciò solo sembrerà più vero ». Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, 34.

fier l'identité de ses ennemis dans l'annuaire téléphonique et universitaire. Or, ces prétendus *effets de réel* se fondent sur ledit principe d'une hyperréalité *auto-dénonciatrice*. Les lecteurs qui vont vraiment vérifier dans le monde extra-textuel l'authenticité de telles informations délicates, parsemées tout au long de la trilogie, découvrent aussitôt que le narrateur a menti :³⁵

Più una cosa ve la farò sembrare vera, più potete stare sicuri che è falsa; il che non toglie che alcuni fatti che io stesso denuncio come falsi siano invece disperatamente veri. Io mento, ma non credetemi quando vi dico che mento.³⁶

Le *réalisme exaspéré* de Siti se décrédibilise en réduisant les *effets de réel* en *effets de télé-réalité*, c'est-à-dire, en une réalité complètement *retouchée* qui fait tout son possible pour *paraître* réelle.

À côté de cette transformation d'*effets de réel* en *effets de télé-réalité*, le passage d'une auto-glorification chez Dante à une auto-démonisation chez Siti se révèle être la différence principale des stratégies factuelles communément employées. Par l'inclusion d'éléments factuels dans son récit d'un voyage dans l'au-delà, Dante a corroboré l'illusion de référentialité, influençant ainsi la réception de son œuvre et de sa personne. Cependant, dans le *Convivio*, il avait déclaré qu'écrire sur soi-même serait interdit puisque « parler de quelqu'un ne se peut sans que le parleur loue ou blâme celui de qui il parle ».³⁷ Faire « sa propre louange et son propre blâme » seraient « choses à fuir »³⁸ à l'exception de deux « cas nécessaires » : pour « éviter grande infamie ou danger »³⁹ et pour donner « exemple et enseignement »⁴⁰ aux lecteurs. En effet, Dante déclare vouloir détourner l'infamie de l'exil⁴¹ que sa ville natale avait décrété contre lui, guelfe blanc, lors de la prise du pouvoir des guelfes noirs en 1301-1302, en incarnant le rôle d'un messie, élu pour « donner un enseignement le quel

³⁵ Siti se moque ouvertement des lecteurs qui ont pris ses instructions au pied de la lettre : « mi risulta che alcuni lettori di *Scuola di nudo* siano andati davvero a consultare l'elenco telefonico di Pisa », Siti, *Il realismo è l'impossibile*, 34.

³⁶ Siti, *Il realismo è l'impossibile*, 37.

³⁷ Pour la traduction française du *Convivio*, voir : Dante Alighieri, « Banquet », in *Œuvres complètes. Traduction et commentaires par André Pézard*, I, II, 3 (Paris : Gallimard, 1983).

³⁸ Dante, « Banquet », II, 8.

³⁹ Dante, « Banquet », I, II, 13.

⁴⁰ Dante, « Banquet », I, II, 14.

⁴¹ « L'una è quando senza ragionare di sé grande infamia o pericolo non si può cessare; e allora si concede, per la ragione che de li due sentieri prendere lo men reo è quasi prendere un buono. E questa necessitate mosse Boezio di sé medesimo a parlare, acciò che sotto pretesto di consolazione escusasse la perpetuale infamia del suo essilio, mostrando quello essere ingiusto, poi che altro escusatore non si levava », Dante, *Convivio*, I, II, 13.

[...] par autre que [lui] ne peut être donné », ⁴² à savoir mener l'humanité vers le salut. ⁴³ Il poursuit ainsi le but de transformer l'infamie de l'exil en gloire du poète, créant ce que Hausmann appelle une 'Ichfigur', stylisée en apôtre, en prophète, voire en successeur de Jésus-Christ. ⁴⁴

Par opposition totale à l'autoglorification dantesque, Siti recourt à un processus d'auto-démonisation qui apparaît d'ailleurs comme un trait caractéristique de l'écriture hyperréaliste du scandale dans le monde médiatique contemporain. Dans *Troppi paradisi*, il constate que la simulation d'authenticité biographique de la télé réalité se fonde sur un double principe apparemment contradictoire. D'un côté, les participants aux émissions de télé réalité tiennent des rôles stéréotypés destinés à garantir l'identification des spectateurs. D'un autre côté, les producteurs s'assurent de proposer une divergence scandaleuse de la norme, destinée à assouvir le sensationnalisme du public et d'augmenter ainsi les parts d'audience :

Da una parte gli si chiede di essere 'come tutti', gente comune, per suscitare l'identificazione del pubblico in sala e degli spettatori a casa; dall'altra gli si chiede di essere l'*eccezione*, il detentore di una storia scioccante e che seduca perché fuori dalla norma (l'alcolizzato, il gigolo, l'anoressica) – al limite, di essere il 'mostro' che fa *audience*. [...] Il sogno degli autori sarebbe una 'persona comune' che si rivela un 'mostro' in diretta, proprio lì sotto le telecamere. ⁴⁵

Dans sa trilogie, Siti dresse le portrait d'un personnage tout à fait conforme aux critères de sélection de la télé réalité. L'incipit de *Troppi paradisi* présente un Walter Siti 'comme tout le monde' : « Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità ». ⁴⁶ Dans le même temps, le narrateur présente son récit comme « autoritratto di un mostro » ⁴⁷ – autoportrait d'un monstre qui déclare exister seulement lorsqu'il fait du mal (« io esisto soltanto se faccio qualcosa di male »). ⁴⁸ Le narrateur révèle ainsi toute une série d'actes scandaleux qui font preuve de sa volonté explicite de rompre avec les normes de

⁴² Dante, « Banquet », I, II, 14.

⁴³ Schwarze, « Dantes Poetik des Ich », 5–12.

⁴⁴ Hausmann, « Fast alles, was wir von Dante wissen », 122. Cf. aussi Gianfranco Contini, « Dante come personaggio-poeta », 39.

⁴⁵ Walter Siti, « Il 'recitar vivendo' del 'talk-show' televisivo », *Contemporanea* 3 (2005) : 73–9, ici 76. Cf. aussi : « si chiede ai protagonisti (o "ospiti", gente comunque in carne e ossa) di "essere come tutti" ma contemporaneamente di fare audience, cioè di incarnare l'eccezione, il mostro che il pubblico vuole vedere », Siti, *Troppi paradisi*, 355.

⁴⁶ Siti, *Troppi paradisi*, 3.

⁴⁷ Siti, *Scuola di nudo*, 304.

⁴⁸ Siti, *Scuola di nudo*, 132.

la décence et de la bienséance : de son admiration pour Ben Laden au vol de ses collègues universitaires pour se payer des prostitués, en passant par des fantaisies sadiques, pédophiles, cannibales et meurtrières, jusqu'à des actes d'homicides. Tout au long de la trilogie, il brouille les pistes, faisant tantôt prévaloir la fictivité du récit, qui dédouane l'auteur de la responsabilité des actes commis par son protagoniste,⁴⁹ tantôt sa facticité, qui rend Siti-auteur passible de poursuites judiciaires : « in ogni caso rinuncio a qualsiasi forma di impunità letteraria e attesto, anche ai fini penali, che questa è un'autobiografia e non un romanzo ».⁵⁰ Cette mise en scène d'actes de plus en plus violents mène Christine Ott à définir la trilogie comme une « autofiction autolésionniste », susceptible de détruire la réputation de son auteur.⁵¹ Siti lui-même déclare que l'intention de 'se faire du mal' est le but de son autofiction : « c'era un desiderio più profondo, e morboso: volevo colpire l'inoffensività del racconto [...], volevo mostrare che con una storia *ci si può far male* ».⁵² Dans plusieurs commentaires paratextuels, l'auteur articule ses craintes vis-à-vis des conséquences que ses révélations autofictionnelles pourraient avoir dans la vie réelle :

[...] a questo punto non posso più tornare indietro. Mi sono tagliato i ponti. Poi leggeranno questo libro e a questo punto che succederà della mia dignità universitaria? Che succederà dei miei rapporti con i colleghi? Che succederà in famiglia?⁵³

L'autofiction se révèle ainsi être un genre particulièrement propice à la satisfaction du voyeurisme et, par conséquent, à la révélation du scandale.

Dans sa monographie *Senza trauma* (2011), Daniele Giglioli constate la tendance des auteurs contemporains à truffer leurs biographies d'inventions scandaleuses pour compenser le fait qu'elles sont, en réalité, exemptes de grands traumatismes générationnels comparables à ceux des auteurs

⁴⁹ « Qui ci sono, temo, gli estremi di reato : ma posso sempre dichiarare che trattasi di fiction », Siti, *Scuola di nudo*, 131.

⁵⁰ Siti, *Scuola di nudo*, 471.

⁵¹ Christine Ott, « Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts* (Heidelberg : Winter, 2013), 209–31.

⁵² Walter Siti, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », in *Narrativa* 16 (1999), 109–15.

⁵³ Luca Cristiano, « Intervista a Walter Siti » 2011, <http://puntocritico.eu/?p=4833>, 18/10/2018.

de l'après-guerre.⁵⁴ Par rapport à sa trilogie autofictionnelle, Walter Siti approuve la thèse de Giglioli en admettant avoir contrefait sa biographie en raison de sa banalité : « La mia biografia era piuttosto banale e quindi ho dovuto modificarla, aggiustarla per renderla significativa ». ⁵⁵ Son but aurait été de satisfaire le voyeurisme de ce que Guy Debord nomme la *société du spectacle*⁵⁶ et de contrer ainsi l'indifférence du lecteur face aux récits fictionnels :

[...] ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia [...] per *minare l'indifferenza* del lettore [...] con cui si appresta, di solito, a leggere una storia anche atroce, ma che porta sul frontespizio la rassicurante scritta 'romanzo'.⁵⁷

Le caractère *autolésionniste* peut être attesté également à la *Divine Comédie* de Dante, transposé bien évidemment au contexte épistémologique du Moyen-Âge. Guelfe blanc et ardent défenseur d'une plus grande autonomie de la ville de Florence contre la politique d'ingérence du pape Boniface VIII, Dante est exilé et condamné à mort lors de la prise du pouvoir des guelfes noirs, défenseurs de la politique papale (1301-1302). Hausmann associe le manque de documents historiques et de manuscrits originaux de la *Divine Comédie* à la volonté du proscrit d'effacer toute trace de son œuvre vindicative qui mettait sa vie en danger. Dante fut condamné en 1302 pour de nombreux délits incluant la concussion, la fraude et la pédérastie – des péchés dont il accusera, à son tour, ses ennemis politiques : dans la *Divine Comédie*, les habitants de Lucca, fief des guelfes noirs de Toscane, sont notamment trempés dans la poix brûlante pour concussion frauduleuse⁵⁸ et des compatriotes Florentins sont condamnés à courir nus sous une pluie de feu suite à des actes de sodomie.⁵⁹ Tout au long de la *Divine Comédie*, les Florentins sont la cible privilégiée de Dante, qui les accuse pêle-mêle d'avarice, d'envie et de superbe.⁶⁰ Ces passages étaient *autolésionnistes* dans le sens où elles mettaient en danger la vie

⁵⁴ Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo enarrativa del nuovo millennio* (Macerata : Quodlibet, 2011), 13-4.

⁵⁵ Walter Siti, *Videochat su Rai Educational*, 06/04/2012, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx>, 29/10/2018.

⁵⁶ Cf. Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris : Gallimard, 1992), 21.

⁵⁷ Walter Siti, « Il romanzo come autobiografia », 113.

⁵⁸ Dante Alighieri, *Inferno. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi* (Milano : Mondadori, 2011), XXI, vv37-42.

⁵⁹ Dante, *Inferno*, XV, vv22-3.

⁶⁰ Cf. notamment les discours de Ciacco et de Brunetto Latini, maître de Dante, puni pour sodomie et porte-parole de Dante en enfer : « La tua città, ch'è piena / d'invidia sì che già trabocca il sacco [...] superbia, invidia e avarizia sono le tre faville c'hanno i cuori accessi »,

de l'auteur dans l'*hic et nunc*, tout en lui conférant le rôle auto-glorificateur de juge divin, habilité à disposer du destin de ses ennemis *sub speciae aeternitatis*. Par opposition à l'univers médiéval, où la violation des lois morales, religieuses et politiques pouvait être punie par la mort, Walter Siti reconnaît que dans le monde hyperréel des médias de masse tout sujet perd son potentiel transgressif car aucun sujet n'est interdit.⁶¹ Le scandale se noie dans le monde médiatique qui l'érige en principe de réalité :

[...] tutto può essere detto perché da tutto si può svincolare e nulla ha conseguenze. È questa la particolare forma di censura che è caratteristica dei governi democratici: mentre nei regimi totalitari si vieta alla letteratura di parlare di certi argomenti, nei governi democratici si annulla qualsiasi argomento nel *rumore*, la trasgressione viene affogata nello spettacolo.⁶²

Dans un monde où le scandale est omniprésent, provoquer l'indignation du lecteur est-ce vraiment la fonction primaire de l'auto-démonisation ? Lena Schönwälder a démontré de manière convaincante que l'esthétique du choc reste un outil de marketing efficace à l'époque de l'*anything goes*, mais dans le cas de Walter Siti il faut insister également sur la 'réflexion éthique' que cette esthétique peut comporter.⁶³ En effet, l'analyse a montré que la représentation autofictionnelle du scandale est un moyen privilégié pour véhiculer une métaréflexion sur les conditions de l'art, de l'écriture, et de manière plus générale, sur le lien inébranlable entre réalité et fiction dans l'univers hyper-réaliste.

3 La réécriture 'scandaleuse' de la Béatrice dantesque

Un aspect saisissant de l'écriture du scandale chez Siti consiste en la 'relecture scandaleuse' du personnage de Béatrice. Celle-ci se fonde sur l'élévation mystique des prostitués body-buildés qui peuplent son autofiction au rang

Dante, *Inferno*, VI, vv49–75 ; « Ma quello ingrato popolo maligno [...] Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;/ gent'è avara, invidiosa e superba:/ dai lor costumi fa che tu ti forbi », Dante, *Inferno*, XV, vv61–9.

⁶¹ « [...] tutti i testi diventano ugualmente inoffensivi [...] tutto può essere detto perché da tutto si può svincolare e nulla ha conseguenze. È questa la particolare forma di censura che è caratteristica dei governi democratici: mentre nei regimi totalitari si vieta alla letteratura di parlare di certi argomenti, nei governi democratici si annulla qualsiasi argomento nel *rumore*, la trasgressione viene affogata nello spettacolo ». Siti, « Il romanzo come autobiografia », 112.

⁶² Siti, « Il romanzo come autobiografia », 112.

⁶³ Lena Schönwälder, *Schockästhetik: Von der Ecole du mal über die letteratura pulp bis Michel Houellebecq* (Tübingen : Narr, 2018), 15.

de la *donna angelicata* dantesque – un double processus, fondé à la fois sur la *sacralisation du profane* et la *profanation du sacré*.

L'auteur reprend toute une série de clichés stilnovistes pour donner une aura sacrée aux prostitués qu'il fréquente : il les décrit comme « nudi angelici », « angel[i] »⁶⁴ et les perçoit comme représentants de la « sacralité »,⁶⁵ voire comme messagers divins⁶⁶ devant lesquels il ne peut que s'incliner (« non posso che chinare la fronte pieno di letizia alle parole dell'angelo »).⁶⁷ Il évoque, par ailleurs, le topos stilnoviste de la pénétration du Dieu Amour par les yeux⁶⁸ ainsi que celui de son emprise physiologique sur l'esprit et l'organisme de l'amant.⁶⁹ Outre les réminiscences dantesques, l'auteur recourt à des citations explicites de Guido Cavalcanti pour souligner l'essence transcendante du prostitué qui fait trembler l'air par son apparition époustouflante : « Quando compare, è vero che l'aria trema intorno a lui ».⁷⁰ A l'instar de Dante, ébloui, voire aveuglé par l'apparition fulgurante de Béatrice⁷¹ qui dégage une lumière divine si forte qu'elle éteint tous les autres sens,⁷² la « sagoma illuminata »⁷³ des culturistes embue les yeux de Walter⁷⁴ au point de le priver de la vue : « lo strano puntuale mancamento della vista non è che il limite invalicabile su cui si misura l'insufficienza dei nostri sensi umani ».⁷⁵ Cette réflexion sur l'insuffisance des sens humains n'est pas sans rappeler la poétique dantesque de l'ineffable : la beauté de Béatrice et les merveilles du paradis que cette-dernière lui révèle sont d'une intensité si indescriptible que le poète ne saurait les saisir ni avec ses mots, ni avec ses sens. La poétique dantesque de l'inexprimable est effectivement l'un des aspects de la *Divine Comédie* qui aurait le plus impressionné Walter Siti :

⁶⁴ Siti, *Scuola di nudo*, 34 ; 48.

⁶⁵ « Il nudo maschile rappresenta la sacralità », Siti, *Scuola di nudo*, 15.

⁶⁶ « Marcello porta l'angelicità tra gli uomini », Siti, *Troppi paradisi*, 254.

⁶⁷ Siti, *Scuola di nudo*, 48.

⁶⁸ « ciò che mi auguro e di essere penetrato attraverso gli occhi », Siti, *Scuola di nudo*, 484.

⁶⁹ « mi ha preso l'organismo », Siti, *Troppi paradisi*, 268.

⁷⁰ Siti, *Troppi paradisi*, 261.

⁷¹ « ne li occhi pur testé dal sol percossi, senza la vista alquanto esser mi fée. », Dante, *Purgatorio*, XXXII, vv11–2.

⁷² « Tant'eran li occhi miei fissi e attenti [...] che li altri sensi m'eran tutti spenti. », Dante, *Purgatorio*, XXXII, vv1–3.

⁷³ Siti, *Troppi paradisi*, 421.

⁷⁴ « i miei occhi ebbero un appannamento proprio in quell'istante », Siti, *Scuola di nudo*, 14.

⁷⁵ Siti, *Scuola di nudo*, 14–5.

La confessione dell'impotenza finale è un passo in cui la parola cerca di arrivare al massimo, perché più che descrivere Dio la parola non può fare ed è anche la confessione definitiva dell'impotenza della parola. Questa è forse la cosa di Dante che mi colpisce di più... un Dante che si rende conto che la letteratura non può fare tutto. Ci sono delle cose rispetto alle quali la parola si deve fermare.⁷⁶

Dans *Il dio impossibile*, Siti reprend la poétique de l'ineffable sur un ton ironique par le leitmotiv de l'impuissance physique et créatrice du héros.⁷⁷ La métaphore dantesque de l'aveuglement par la lumière divine est désacralisée par sa transposition provocatrice dans le contexte sexuel : « stava inginocchiato sul letto e io in piedi dietro di lui [...] la visione era sfuocata ».⁷⁸ Le narrateur décrit Marcello comme « puttana sacra », ⁷⁹ assimile l'acte sexuel à une prière,⁸⁰ décrit l'éjaculation du prostitué comme un moment mystique⁸¹ et compare la fellation de son pénis trempé de vin à « l'eucharistie ». ⁸² L'association entre le divin et le profane atteint son apogée dans l'emploi du vocabulaire religieux de l'épiphanie pour décrire la pénétration anale du prostitué. C'est par le biais de la sexualité que le protagoniste discerne une dimension transcendante, s'affranchit de l'ordre du temps et accède à un sentiment soudain et instantané d'un bonheur inintelligible :

In quegli istanti benedetti, non soltanto lo possiedo, ma lo possiedo perché lui lo desidera: il culmine è raggiunto, e il segno è una spossatezza inesplicabile, beata – la spossatezza dell'infinito che si riduce, accennando timidamente all'aldilà.⁸³

Siti recourt à une inversion ironique du modèle dantesque en présentant la sodomie, punie par une pluie de feu au septième cercle de l'*Enfer* dantesque, comme salvation divine. L'ironie atteint son comble dans la réflexion sur le caractère éphémère du paradis atteint par la sodomie. L'acte sexuel avec Marcello est

⁷⁶ Walter Siti, discussion lors du colloque : *Autofiction – entre tradition littéraire et esthétique postmoderne du scandale*, Francfort-sur-le-Main, 26/04/2018.

⁷⁷ « l'erezione che imperava sotto le coperte avvizzisce all'aria e mi ritrovo tra le mani un miserabile ortaggio. Il mio romanzo fa schifo, ci vogliono i nervi saldi per scrivere [...] 'gli altri possono poetare sempre che vogliono', gli altri hanno, per cos' dire, l'erezione a comando », Siti, *Scuola di nudo*, 257 ; 298.

⁷⁸ Siti, *Troppi paradisi*, 407–8.

⁷⁹ Siti, *Troppi paradisi*, 299.

⁸⁰ « A dir la verità non è il sesso degli escort che pago [...] il mio pagare equivale a una preghiera », Siti, *Troppi paradisi*, 213.

⁸¹ « uno spruzzo segnala l'uscita del sacro », Siti, *Scuola di nudo*, 39 ; « nel suo sperma esisto-no ancora gli dei », Siti, *Troppi paradisi*, 100.

⁸² Siti, *Troppi paradisi*, 353.

⁸³ Siti, *Troppi paradisi*, 420.

rendu possible pour le protagoniste impuissant par l'utilisation d'une prothèse pénienne et ne dépend que du bon fonctionnement de l'appareil technologique implanté dans son sexe. Le narrateur réfléchit ici sur le fondement artificiel de cette salvation. Le 'ciel', atteint grâce au progrès technologique, ne peut qu'être aussi artificiel que l'appareil mécanique qui permet d'y accéder :

Mi pare giusto, entrare in un corpo ritoccato con un cazzo ritoccato; ai problemi della post-realtà immaginaria si risponde con la tecnologia [...] l'autenticità mi è impossibile, al culmine delle mie ambizioni sta un atto artificiale.⁸⁴

Le héros se sentira progressivement écrasé par l'irréalité' du paradis atteint à travers l'acte sexuel.⁸⁵ Déjà dans *Troppi paradisi*, Marcello laisse entrevoir au lecteur son visage de toxicomane⁸⁶ ravagé par la drogue.⁸⁷ La prostitution s'impose comme dernier recours pour calmer sa dépendance (« si fa inchiappettare da chiunque per un grammo di roba »).⁸⁸ Dans *Il contagio*, Marcello n'est plus qu'une pitoyable épave en voie de décomposition physique : « ha urtato in ostacoli di ogni genere, fratture, crisi cardiache, ha dovuto star fermo – dermatiti allergiche che lo hanno deturpato ».⁸⁹ Siti dénonce ainsi les *Troppi paradisi* du titre qui s'avèrent, les uns après les autres, être des *paradis artificiels*. L'ange vénéré se métamorphose en « dieu mutilé »⁹⁰. La prostitution se révèle être un supplice pour Marcello,⁹¹ brisant ainsi l'illusion d'un désir réciproque nourrie par Walter.⁹² L'argent, indispensable pour entretenir les *paradis capitalistes* de la consommation de drogues et de prostitués, vient à manquer (« il rosso in banca si approfondisce »⁹³). Siti cite Pier Paolo Pasolini pour illustrer le passage du monothéisme de l'époque de Dante au 'polythéisme capitaliste' des paradis multiples, séculaires et achetables :

⁸⁴ Siti, *Troppi paradisi*, 405.

⁸⁵ « Schiacciato dall'ovvietà dello squallore, dall'irrealtà del mio paradiso. », Siti, *Il contagio*, 273-4.

⁸⁶ « la sua anima inerte devastata dalla droga », Siti, *Troppi paradisi*, 369.

⁸⁷ « devo imboccarlo io perché le mani gli tremano tanto che non può avvicinare il cucchiaino alla bocca », Siti, *Troppi paradisi*, 322.

⁸⁸ Siti, *Troppi paradisi*, 247.

⁸⁹ Walter Siti, *Il contagio* (Milano : Mondadori, 2008), 277.

⁹⁰ Siti, *Il contagio*, 278.

⁹¹ « Marcello non mi ha mai desiderato. Il mio corpo non gli è mai piaciuto, il sesso con me ha sempre rappresentato per lui un sacrificio », Siti, *Il contagio*, 278.

⁹² « lo possiedo perché lui lo desidera : il culmine è raggiunto », Siti, *Troppi paradisi*, 420.

⁹³ Siti, *Troppi paradisi*, 425.

[...] c'è stato un tempo in cui esisteva un dio che abitava il cielo, era l'epoca delle società religiose, del monoteismo. Noi invece siamo in un tempo dove non c'è più nessun dio. Che cosa resta del religioso nell'epoca in cui il cielo è vuoto? Il cielo si è svuotato. Siamo passati dal monoteismo al politeismo, a una moltiplicazione degli idoli, degli dei materiali, Pasolini pensava sopra tutto agli oggetti di consumo.⁹⁴

Longtemps après les ruptures de tabou d'un Marquis de Sade ou d'un Pier Paolo Pasolini, ces descriptions d'une sexualité marquée par le double processus d'une *sacralisation du profane* et d'une *profanation du sacré* sauraient-elles vraiment choquer le lecteur ? En guise de conclusion, il s'agit plutôt de corroborer l'hypothèse selon laquelle le scandale est un moyen privilégié pour articuler un métadiscours sur les préoccupations du XXI^e siècle, plus précisément, sur ce que l'auteur définit comme 'besoin anthropologique de transcendance' dont il craint l'abolition trop précoce :

[...] ho soprattutto paura delle cose che vengono rimosse, per esempio appunto la religione, l'irrazionalità, gli dei, secondo me ce ne siamo liberati troppo in fretta [...] perché poi loro si vendicano e tornano come fantasmi [...] nella società contemporanea [...] una certa idea di bellezza totalmente finta, fittizia, inventata, perfetta [...] mi sembra che sia [un] ritorn[o], come succede spesso sotto forma di incubo [...] [dei] vecchi miti che noi non abbiamo saputo fare davvero morire.⁹⁵

Ce besoin humain de transcendance assouvi, chez Dante, par l'ascension au paradis chrétien se transpose, chez Siti, en culte du corps (« trasferite sul fisico la ricerca di dio »).⁹⁶ Les corps gonflés aux anabolisants sont comparables à des caricatures d'Hercule, les femmes aux seins siliconés et aux lèvres repulpées à des Aphrodites déformées, et plus précisément à des manifestations cauchemardesques d'une spiritualité refoulée à l'époque hyperréaliste :

In una società perfettamente secolarizzata come la nostra il trascendente si nasconde dove non lo si cerca [...] anche alcune ossessioni sessuali hanno a che fare con il misticismo. L'ossessione per il tipo Ercole, per il tipo Apollo, per il

⁹⁴ Siti, *Videochat*, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx>, 28/10/2018.

⁹⁵ Walter Siti, *Siti vince la XVII edizione del premio Strega*. RAI, 07/05/2013, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/16841/default.aspx?>, 28/10/2018.

⁹⁶ Siti, *Scuola di nudo*, 393.

tipo Angelo sono forme dégradées, sécularisées di un bisogno di metafisica che non è più reperibile ad altri livelli.⁹⁷

La réintroduction ironique d'une sphère transcendante, articulée ici par le biais des images stilnovistes se révèle ainsi être l'expression de ce besoin anthropologique de transcendance. À côté de nombreuses autres images platoniciennes, mythologiques et gnostiques employées tout au long de la trilogie autofictionnelle de Siti,⁹⁸ les multiples révélations du caractère angélique dans les descriptions de Marcello attestent ainsi un désir de se réapproprier une transcendance anéantie dans la société hyperréaliste et profondément sécularisée dont le culturiste est un produit. Ce désir irréalisable à 'l'ère de la simulation' est exprimé par le registre de l'ironie, mis explicitement en avant par l'auteur lui-même : « Dante est un auteur gigantesque pour n'importe quel écrivain italien [...] c'est un modèle trop grand, trop haut qui ne peut qu'être ironique ».⁹⁹ La désacralisation du modèle dantesque aux dépens de la sacralisation de l'univers de la prostitution homosexuelle sert à souligner le décalage entre les idéaux religieux du Moyen-Âge et le besoin inaccompli de transcendance à l'époque hyperréaliste. L'intertextualité dantesque répond ainsi au même objectif que l'esthétique du scandale hyperréaliste. Les deux procédés servent à véhiculer une métaréflexion sur le statut de l'art et de l'écriture à l'époque actuelle, sur le désir d'authenticité dans un monde hyperréel, caractérisé par un emmêlement inextricable entre la fiction et la réalité qui s'est révélé être un pur simulacre, ne renvoyant plus à aucune réalité sous-jacente.

⁹⁷ Francesco Esposito, « Intervista a Walter Siti: la vita non è un romanzo », *Tempi*, 22/08/2011, http://www.tempi.it/intervista-walter-siti-la-vita-non-un-romanzo#.VUPTSCF_NBc, 06/05/2015. Cette contribution développe quelques hypothèses de mon étude sur Proust et Siti : Jacobi, *Proust dixit ?*, 185–6.

⁹⁸ Pour une analyse circonstanciée, voir : Jacobi, *Proust dixit ?*, 203–4.

⁹⁹ Walter Siti, discussion lors du colloque : *Autofiction – entre tradition littéraire et esthétique postmoderne du scandale*, Francfort-sur-le-Main, 26/04/2018.

Mise en scène autofictionnelle et esthétique du scandale chez Michel Houellebecq

Thomas Klinkert (Universität Zürich)

ABSTRACT : Der Beitrag geht aus von der vielfach als skandalös wahrgenommenen Tatsache, dass Michel Houellebecq die Grenze zwischen Werk und Autor bewusst überschreitet, indem er seine öffentlichen Aussagen zum Islam oder zur sexuellen Freiheit so formuliert, dass sie denen seiner häufig thesenhaft konzipierten Romanfiguren oder Erzähler ähneln. Untersucht wird die Funktion autofiktionalen Schreibens im Zusammenhang mit dieser Ästhetik der Skandalisierung. Dabei wird die These vertreten, dass das Spiel der autofiktional erzeugten Skandalisierung durch strukturelle Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten der Romane unterlaufen wird.

SCHLAGWORTE : Houellebecq ; Skandalästhetik ; Autofiktion ; Thesenroman ; Ambivalenz

MOTS-CLÉS : Houellebecq ; esthétique du scandale ; autofiction ; roman à thèse ; ambivalence

Les romans de Michel Houellebecq, que l'on peut appeler des romans à thèse,¹ se caractérisent par la présence de discours sociologiques, scientifiques et idéologiques qui s'intègrent dans la fiction comme éléments de construction de sens. Ces discours sont souvent polémiques et délibérément scandaleux. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, les assertions racistes et/ou islamophobes contenues dans *Extension du domaine de la lutte* (1994), *Les particules élémentaires* (1998) et *Plateforme* (2001).² Dans le premier roman de l'auteur, le narrateur

¹ Voir Jochen Mecke, « Der Fall Houellebecq: Zu Formen und Funktionen eines Literaturskandals », in *Europäische Verlage und romanische Gegenwartsliteraturen. Profile, Tendenzen, Strategien*, éd. par Giulia Eggeling et Silke Segler-Meißner (Tübingen : Narr, 2003), 194–217, en particulier 196–205. – Je remercie Bénédicte Élie (Zurich) d'avoir relu et corrigé le texte de cette communication.

² Il s'agit de *topoi* qui ont souvent été mentionnés et étudiés dans la critique. Voir, par exemple, Simon Dudek, « Michel Houellebecq – Der Skandal als Verstoß gegen die *Political Correctness* », in *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, 2 t., éd. par Andrea Bartl, Martin Kraus et Kathrin Wimmer (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014), t. II, 321–35, ici 328–33 ; Wolfgang Asholt,

cherche à inciter son collègue Raphaël Tisserand à tuer une jeune femme, dont Tisserand est amoureux, et son amant, « un jeune nègre ».³ Dans *Les particules élémentaires*, Bruno Clément, un des deux protagonistes, pense que son organe sexuel est trop petit pour pouvoir rivaliser avec « les nègres » ; du coup, il rédige un « pamphlet raciste » qu'il envoie à Philippe Sollers ; ce dernier, tout en refusant de le publier, lui en parle avec complaisance.⁴ Enfin, dans *Plateforme*, après l'attentat islamiste perpétré contre les touristes sexuels de Pattaya Beach (Thaïlande), qui a fait 117 morts, le narrateur, dont la compagne Valérie est parmi les victimes, dit ceci : « L'islam avait brisé ma vie, et l'islam était certainement quelque chose que je pouvais haïr ; les jours suivants, je m'appliquai à éprouver de la haine pour les musulmans. »⁵ Dans ce même roman, un Égyptien prononce un jugement sans appel condamnant l'islam : « L'islam ne pouvait naître que dans un désert stupide, au milieu de bédouins crasseux qui n'avaient rien d'autre à faire – pardonnez-moi – que d'enculer leurs chameaux. »⁶ Ces propos clairement racistes, dont l'effet est à peine adouci par le fait que dans le roman ils ne sont pas proférés par le narrateur, mais par un personnage secondaire, qui est lui-même musulman, sont relayés par l'auteur qui, dans une interview de 2001, répond à la question de savoir s'il éprouve de la haine pour l'islam :

Oui, oui, on peut parler de haine. [...] je me suis dit que le fait de croire à un seul Dieu était le fait d'un crétin, je ne trouvais pas d'autre mot. Et la religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré ... effondré ! La Bible, au moins, c'est très beau, parce que les juifs ont un sacré talent littéraire... ce qui peut excuser beaucoup de choses. [...] L'islam est une religion dangereuse, et ce depuis son apparition. Heureusement, il est condamné.⁷

« Vom Terrorismus zum Wandel durch Annäherung. Houellebecq's *Soumission* », *Romanische Studien* 3 (2016) : 119–36 (en ligne : <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/66/304>, 02/09/2019), ici 121–4 ; Julia Encke, *Wer ist Michel Houellebecq? Porträt eines Provokateurs* (Berlin : Rowohlt, 2018), 93–6.

³ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (Paris : Maurice Nadeau, 1994), 136.

⁴ Michel Houellebecq, *Les particules élémentaires* (Paris : Flammarion, 1998), 238, 241.

⁵ Michel Houellebecq, *Plateforme* (Paris : Flammarion, 2001), 357.

⁶ Houellebecq, *Plateforme*, 261.

⁷ Michel Houellebecq, « Interview avec Didier Sénécal », *Lire* (1^{er} septembre 2011) ; en ligne : https://www.lexpress.fr/culture/livre/michel-houellebecq_804761.html, 02/09/2019. Par la suite, l'écrivain fut accusé, par des associations musulmanes et la Ligue des droits de l'homme, d'incitation à la haine contre la communauté musulmane, mais le tribunal correctionnel de Paris l'acquitta de cette accusation, en faisant une distinction entre l'islam et les musulmans : « Ecrire que "l'islam est la religion la plus con" ne revient nullement à

Il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que le succès de Michel Houellebecq repose, en grande partie, sur la stratégie de scandale délibérée dont témoignent les exemples cités.⁸ Or, le scandale houellebecquien repose sur l'estompage de la frontière entre l'auteur et son œuvre, selon l'analyse pertinente de Julia Encke.⁹

Une telle négation de la différence entre l'auteur et son œuvre, entre la communication publique et le monde de la fiction romanesque, peut être rapprochée du concept d'autofiction. Ce terme est délibérément paradoxal ; on sait que son inventeur, Serge Doubrovsky, le définissait comme « [f]iction, d'événements et de faits strictement réels ». ¹⁰ Cette définition possède une dimension transgressive, dans la mesure où elle nie la différence fondamentale entre fiction et réalité. Ainsi que le montre Claudia Gronemann, Doubrovsky se situe dans le cadre de l'esthétique postmoderne ; dans ses textes littéraires se manifeste un scepticisme profond vis-à-vis de la possibilité même de l'autobiographie :

Le refus de Doubrovsky du modèle traditionnel de représentation de l'existence est, comme d'autres formes de la nouvelle autobiographie, placé sous le signe d'un processus d'évolution épistémologique allant de la philosophie classique de la conscience au paradigme du langage. [...] Comme les

affirmer ni à sous-entendre que tous les musulmans devraient être ainsi qualifiés » (cité d'après *Le Nouvel Observateur* du 23 octobre 2002, en ligne : <https://www.nouvelobs.com/culture/20021022.OBS1729/islam-houellebecq-relaxe.html>, 02/09/2019). Voir aussi Julia Encke, *Wer ist Michel Houellebecq ?*, 96–9.

⁸ Pour les enjeux économiques de la littérature française autour de l'an 2000, voir Jochen Mecke, « Der Fall Houellebecq », 210–16. Selon Mecke, le scandale (il renvoie également aux œuvres autofictionnelles de Hervé Guibert, Virginie Despentes, Christine Angot et Catherine Millet) n'a plus la fonction d'« épater le bourgeois », comme c'était le cas à l'époque des avant-gardes, mais c'est la manifestation d'une stratégie économique : « Der Skandal wäre nicht mehr das Resultat einer ästhetischen Absicht, sondern das Werk das Resultat einer ökonomischen Strategie zur Steigerung der Verkaufszahlen mittels gezielter Provokationen durch Skandale. » (215) En se soumettant à des impératifs économiques, la littérature risque, selon Mecke, de perdre son autonomie. Or, il me semble que la littérature « scandaleuse » de Michel Houellebecq réussit à maintenir son autonomie en transgressant la frontière entre la fiction et la sphère du réel, donc en déployant une stratégie d'autofictionnalisation (voir *infra*).

⁹ Julia Encke, *Wer ist Michel Houellebecq ?*, 91 : « [Houellebecq] riss die Grenze zwischen seinem Werk und seiner Person bewusst ein, verwischte die Trennung von Figuren- und Autorenrede und gab anschließend vor, die allgemeine Aufregung nicht zu verstehen. Was er in Abrede stellte, war eine Übereinkunft: nämlich die, dass Literatur und öffentliche Rede zwei unterschiedliche Orte des Sprechens seien, mit denen sich auch unterschiedliche Regeln des Sprechens verbinden. »

¹⁰ Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris : Galilée, 1977), quatrième de couverture.

éléments de l'autobiographie (sujet, langage, réalité) sont eux aussi soumis à cette évolution, la conception de l'autobiographie, elle aussi, se transforme. De ce fait, les critères classiques de l'écriture autobiographique, telle l'exigence d'authenticité, ne peuvent plus être remplis.¹¹

Dans ce contexte, Gronemann fait référence à Paul de Man¹² qui insiste sur le caractère figuratif du langage, affirmant que l'autobiographie ne fournit pas un savoir sur le moi, mais montre l'impossibilité de clôture et de totalisation de tout système textuel reposant sur des substitutions tropologiques.¹³ Le paradoxe de l'autofiction au sens de Doubrovsky consisterait donc, à en croire Gronemann, à combiner une suggestion référentielle produite par l'inscription du nom de l'auteur dans le texte avec le dévoilement de la référentialité comme illusion.¹⁴ Selon Gronemann, les écrits autofictionnels de Doubrovsky ne sont pas seulement l'expression d'un scepticisme typiquement postmoderne, consistant à remettre en doute la possibilité de dire la vérité par le langage et de s'approcher d'un réel situé au-delà du langage, mais sont aussi une tentative de redéfinir l'entreprise autobiographique en général. Tout en reconnaissant donc, avec Gronemann, l'appartenance du concept d'autofiction à l'esthétique postmoderne, on peut attribuer à l'autofiction une valeur plus générale, dépassant le cadre de l'esthétique postmoderne et de la théorie poststructuraliste.¹⁵

¹¹ Claudia Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des signifiants : de la constitution littéraire du sujet autobiographique chez Serge Doubrovsky », in *Autobiographie revisitée. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, éd. par Alfonso de Toro et Claudia Gronemann (Hildesheim : Olms, 2004), 153–76, ici 158–9.

¹² Paul de Man, « Autobiography as De-Facement », *Modern Language Notes* 94 (1979) : 919–30.

¹³ Voir Claudia Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des signifiants », 168, où elle cite de Man : « The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions. » (Paul de Man, « Autobiography as De-Facement », 922.)

¹⁴ Voir Claudia Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des signifiants », 169, où elle parle du « caractère paradoxal constitutif » de l'autofiction, dont l'élément « auto » renvoie de manière référentielle à l'auteur, alors que l'élément « fiction » souligne le fait qu'il est impossible de représenter l'auteur « au sein d'un système tropologique ».

¹⁵ Par conséquent, certains critiques ont surtout essayé d'exploiter la dimension générale inhérente au concept d'autofiction ; on peut notamment renvoyer à Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Auch : Tristram, 2004) qui identifie l'autofiction à « l'affabulation de soi » et en fait remonter la généalogie jusqu'à l'Antiquité, traitant des

Si chez Doubrovsky, cette valeur consiste à mettre en cause une écriture de la sincérité et du réel, chez Houellebecq, l'autofiction est employée dans le but d'estomper la frontière entre la fiction et la réalité, ce qui va de pair avec la stratégie de provocation et de scandale dont il a été question au début de cet article. Il s'agit désormais de montrer l'utilité de la notion d'autofiction pour décrire quelques aspects importants des romans de Houellebecq.¹⁶ On constate d'abord que dans ces romans, il n'y a jamais d'identification explicite entre le narrateur et l'auteur. Cependant, deux des personnages principaux s'appellent Michel. C'est le cas dans *Les particules élémentaires* et *Plateforme*. Dans *Les particules élémentaires*, Michel n'est pas le narrateur, mais avec son demi-frère Bruno, il reconstruit l'histoire de sa propre vie, prenant ainsi le rôle de narrateur au second degré, alors que dans *Plateforme*, celui qui raconte l'histoire à la première personne s'appelle Michel. Il y a ainsi une inscription partielle de l'auteur dans le texte, inscription qui semble d'ailleurs être confirmée par des déclarations de l'auteur dans des interviews et des interventions publiques (voir *supra*). La

auteurs comme Lucien de Samosate, Dante, Pétrarque, Cyrano de Bergerac, Rousseau ou Michel Leiris. Claudia Jacobi a mis à profit le concept d'autofiction en l'appliquant à l'œuvre de Marcel Proust, qu'elle perçoit comme un précurseur de l'autofiction contemporaine, voir *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky*, Carmen Martín Gaité et Walter Siti (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2016).

¹⁶ Certains auteurs ont déjà appliqué la notion d'autofiction à Houellebecq. Voir Raphaël Baroni, « Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ? », in *L'Autofiction. Variations génériques et discursives*, éd. par Joël Zufferey (Louvain-la-Neuve : Harmattan-Academia, 2012), 83–99 ; Christine Ott, « Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 209–31 ; Jutta Weiser, « Der Autor im Kulturbetrieb: Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq) », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123, 2 (2013) : 225–50 ; Jutta Weiser, « 'Fiktion streng realer Ereignisse und Fakten' – Tendenzen der literarischen Autofiktion von *Fils* (1977) bis *Hoppe* (2012) », in *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, éd. par Monika Fludernik, Nicole Falkenhayer et Julia Steiner (Würzburg : Ergon, 2015), 159–80. Bien entendu, l'application du concept d'autofiction à Houellebecq, dans les études énumérées ici, présuppose une acception de ce terme qui se distingue clairement de Doubrovsky. Ainsi, Baroni a recours à la polyphonie de Bakhtine (« Authentifier la fiction ou généraliser l'autobiographie ? », 92), Ott parle de la « modification » du genre autofictionnel par Houellebecq (« Literatur und die Sehnsucht nach Realität », 224), Weiser met en rapport les procédés autofictionnels avec la théorie du champ littéraire selon Bourdieu (« Der Autor im Kulturbetrieb », 239). De façon générale, ces critiques considèrent surtout *La carte et le territoire*.

« posture »¹⁷ de Michel Houellebecq en tant qu'auteur et figure publique exprimant des convictions politiques, sociales ou autres, qui ont le potentiel de susciter le scandale et qui trouvent un écho dans ses romans, semble suggérer une identification de l'auteur avec ses personnages, identification qui est pourtant sujette à caution.¹⁸

Les romans de Houellebecq nous présentent des mondes fictionnels qui ressemblent au monde contemporain et souvent le prolongent vers un avenir proche ou lointain sous forme d'utopie négative. Celle-ci repose sur l'idée que le genre humain, à cause des effets pervers que l'économie de marché produit sur les rapports intimes, ne manquera pas de se transformer fondamentalement, soit en renonçant à la reproduction sexuelle, qui sera remplacée par une forme de clonage, soit en concevant la sexualité comme marchandise, soit en se soumettant à un ordre social régressif tel qu'il est prôné par certains représentants politiques de l'islam. Ces différentes options sont mises en scène dans les ouvrages de l'auteur : l'hypothèse du clonage est présentée dans *Les particules élémentaires* (1998) et *La possibilité d'une île* (2005), celle du tourisme sexuel dans *Plateforme* (2001), et le postulat de l'utopie régressive de l'islamisation de la France est exposé dans *Soumission* (2015). De là résulte que la sexualité est sans aucun doute le problème central des romans de Houellebecq, problème qui est déjà soulevé dans son premier roman, dont le titre est expliqué dans un passage où la sexualité est considérée comme un « second système de différenciation, tout à fait indépendant de l'argent » et où il

¹⁷ Voir Jérôme Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », in *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (Geneve : Slatkine, 2007), 15–32, qui emprunte cette notion à Alain Viala, selon lequel la posture est une « 'façon d'occuper une position' dans le champ » (Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », 16), quitte à l'utiliser dans une acception plus englobante : « [...] la 'posture' d'un auteur désigne alors ce que Viala nomme *ethos*. J'y inclus la dimension rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle). » (Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », 17). En ce qui concerne Michel Houellebecq, la posture de celui-ci « manifeste [...] un nouvel état du champ littéraire contemporain » dans la mesure où Houellebecq, comme d'autres auteurs contemporains, notamment Angot, Beigbeder, Despentès, etc. assume « pleinement la mise en scène publique de l'auteur » (Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », 19), en « surjou[ant] la médiatisation » de la personne de l'auteur et en « l'inclu[ant] à l'espace de l'œuvre » (Meizoz, « Qu'entend-on par 'posture' ? », 20).

¹⁸ Ainsi, quand Didier Sénécal lui pose la question suivante : « Depuis *Extension du domaine de la lutte*, vous jouez sur la ressemblance entre l'auteur et le personnage principal. Pourquoi tous ces Michel, tous ces alter ego ? », Houellebecq répond : « [...] Ça permet de donner une image négative de soi : ce qu'on pourrait être et qu'on n'est pas. Ça marche aussi très bien pour décrire des choses qui ne vous sont pas arrivées mais dont vous auriez bien aimé qu'elles vous arrivent. » (Michel Houellebecq, « Interview avec Didier Sénécal ».)

y a identification entre le libéralisme sexuel et « l'extension du domaine de la lutte [...] à tous les âges de la vie et à toutes les classes de la société ».¹⁹ L'importance de la sexualité se manifeste aussi *ex negativo* dans le dernier roman de l'auteur, *Sérotonine* (2019), où le personnage principal a perdu tout désir sexuel à cause de l'antidépresseur qu'il est obligé de prendre. Qui dit sexualité, dit rapports humains à l'intérieur de la famille ou du couple, et c'est cette cellule sociale qui, à en croire Houellebecq, est radicalement menacée par l'économie de marché et la libération sexuelle que connaissent les sociétés occidentales depuis les années 1960.

L'écriture de Houellebecq est très sobre, ce qui produit une impression de distance et de froideur – François Ricard parlait du « ton détaché, entomologique, glacial »²⁰ de cet écrivain – parfois teintée d'ironie et de cynisme. Il en résulte qu'en tant que lecteur, on a du mal à sympathiser avec les narrateurs et les protagonistes ; le potentiel d'identification est relativement restreint. Sur le plan idéologique, on constate à première vue peu d'ambivalences. Les personnages et les narrateurs sont souvent très nets dans leurs convictions : ils construisent une vision du monde cohérente mais généralisatrice, vision qui ne laisse pas d'avoir des répercussions sur l'écriture romanesque. Ainsi, le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* parle de l'« effacement progressif des relations humaines »²¹ qui, selon lui, pose un problème au roman comme genre : « Comment en effet entreprendrait-on la narration de ces passions fougueuses, s'étalant sur plusieurs années, faisant parfois sentir leurs effets sur plusieurs générations ? »²² Du fait que la forme romanesque « n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant » elle a besoin d'être renouvelée : « il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne ».²³ On peut supposer que les romans de Houellebecq sont censés être des exemples d'une telle « articulation plus plate, plus concise et plus morne ».

Cependant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que des ambivalences et des contradictions s'inscrivent dans les romans de Houellebecq moyennant des décalages qui existent entre les assertions assumées par les narrateurs ou les personnages et la logique de la fiction même. Cela apparaît notamment dans *Les particules élémentaires*, où il y a une culpabilisation explicite des protagonistes de la libération sexuelle, dont le narrateur et les person-

¹⁹ Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 100.

²⁰ François Ricard, « Scandale du roman », *L'Atelier du roman* 18 (juin 1999) : 73–80, ici 75.

²¹ Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 48.

²² Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 48.

²³ Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, 49.

nages suggèrent qu'ils sont responsables de la dissolution de la famille. Les principales victimes de cette dissolution sont les enfants, dont les souffrances sont montrées à travers l'exemple de Bruno et Michel, les deux protagonistes du roman. Or, l'un de ces deux demi-frères, Michel, est celui qui va rendre possible, avec ses recherches en biologie moléculaire, une reproduction non sexuelle de l'humanité. Une des lectures possibles de ce roman serait donc celle-ci : La génération des parents de Bruno et Michel a largement contribué à la dissolution de la cellule sociale qu'est la famille en abandonnant par égoïsme ses enfants. « Les soins fastidieux, dit le narrateur, que réclame l'élevage d'un enfant jeune parurent vite au couple peu compatibles avec leur idéal de liberté personnelle, et c'est d'un commun accord que Bruno fut expédié en 1958 chez ses grands-parents maternels à Alger. À l'époque, Janine était de nouveau enceinte ; mais, cette fois, le père était Marc Djerzinski. »²⁴ Les deux frères souffrent, de façon différente et complémentaire, de cet état de choses : l'un, Bruno, fréquente les bordels et les clubs échangistes sans jamais trouver de satisfaction, l'autre, Michel, en revanche, ne possède aucune sexualité, et travaille par conséquent à l'abolition de la reproduction sexuelle dans le domaine scientifique. La sexualité dans sa forme libérée – le narrateur des *Particules élémentaires* parle d'une « consommation libidinale divertissante de masse »²⁵ – est donc considérée comme un élément nuisible. C'est comme la boîte de Pandore : une fois qu'on l'ouvre, on ne peut plus en contrôler les conséquences. La seule solution, c'est l'abolition de la sexualité. Autrement dit : si la mère de Michel, par son hédonisme, a commis l'erreur d'ouvrir la boîte de Pandore, son fils a trouvé le moyen de la refermer.

En admettant cette lecture du roman, on s'aperçoit que l'une des cibles principales de la critique est la génération 68. Il est donc tout à fait compréhensible que le scandale soulevé par la publication de ce roman en 1998 ait entraîné un règlement de comptes entre une partie des intellectuels français qui se sentaient visés et Houellebecq. On doit admettre que Houellebecq n'a pas froid aux yeux. Il semble vouloir provoquer des réactions violentes, en traitant des thèmes d'importance générale qu'il soumet à une vision idiosyncrasique. Or, on peut montrer que la richesse et la qualité du roman *Les particules élémentaires* consistent dans le fait que la vision unidimensionnelle explicitement formulée dans ce roman est contredite par les prémisses épistémologiques de la physique quantique. Un des grands problèmes de la physique du xx^e siècle, c'est qu'on ne peut pas trancher la question de savoir si

²⁴ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 36–7.

²⁵ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 35.

la lumière consiste en corpuscules ou en ondes. À cet égard, les physiciens parlent du principe de complémentarité. Ce principe est évoqué par le narrateur de Houellebecq, lorsque, en parlant du point de vue de Michel, il pose la question de savoir s'il vaut mieux considérer un être humain – en l'occurrence il s'agit de Bruno – comme un individu ou comme « l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique ».²⁶ En fait, dit le narrateur, Bruno est à la fois un individu et un « élément passif », et ce diagnostic est justifié par une comparaison évoquant le principe de complémentarité.²⁷ Dans le domaine de la physique des particules, il est par ailleurs question du principe d'incertitude. Celui-ci s'applique également à la construction de sens proposée par ce roman.²⁸ Cela passe par le terme technique « histoire consistante de Griffiths » ; il s'agit d'un procédé introduit par Robert B. Griffiths en 1984, qui sert à « relier les mesures quantiques dans des narrations vraisemblables ».²⁹ Selon Michel Djerzinski, la « mémoire d'une vie humaine [...] ressemble à une histoire consistante de Griffiths », ³⁰ c'est-à-dire que l'on peut raconter plusieurs histoires consistantes et crédibles à propos d'une vie humaine, sans pouvoir assurer que ces histoires soient vraies. Si l'on admet cette interprétation, on doit constater que le roman nous propose donc une certaine vision du monde concernant la dissolution de la société et de son noyau, la famille, sous l'impact de la libération sexuelle, sans toutefois la confirmer sur le plan poétologique et épistémologique, car selon le principe d'incertitude, une histoire consistante n'est pas une histoire vraie, et, qui plus est, il y a une pluralité d'histoires consistantes. Il en résulte une tension profonde entre le plan idéologique et le plan scientifique, tension qui se traduit par ailleurs aussi dans

²⁶ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 221.

²⁷ « De même que l'installation d'une préparation expérimentale et le choix d'un ou plusieurs observables permettent d'assigner à un système atomique un comportement donné – tantôt corpusculaire, tantôt ondulatoire –, de même Bruno pouvait apparaître comme un individu, mais d'un autre point de vue il n'était que l'élément passif du déploiement d'un mouvement historique. Ses motivations, ses valeurs, ses désirs : rien de tout cela ne le distinguait, si peu que ce soit, de ses contemporains. » (Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 221)

²⁸ Voir Thomas Klinkert, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung* (Berlin/New York : de Gruyter, 2010), 325–32 et Betül Dilmac, *Literatur und moderne Physik. Literarisierungen der Physik im französischen, italienischen und lateinamerikanischen Gegenwartsroman* (Freiburg i.Br. : Rombach, 2012), 131–82.

²⁹ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 84.

³⁰ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 83.

les cheminements divergents des deux frères, qui ont des professions différentes, des rapports différents à la sexualité, etc.

Le roman *Plateforme* raconte l'histoire d'un célibataire de 40 ans qui s'appelle Michel et qui fréquente les bars de massage et les bordels. Après la mort de son père, il fait un voyage en Thaïlande où il rencontre Valérie, qui travaille dans l'industrie du tourisme. Après leur retour à Paris, ils deviennent un couple. Valérie et son patron Jean-Yves doivent développer un nouveau concept pour une chaîne de clubs de vacances qui ne marche plus très bien. Michel leur propose une formule qui prend en compte le tourisme sexuel, en l'intégrant officiellement dans le déroulement des vacances. Selon lui, les Occidentaux arrivent de moins en moins à avoir une sexualité régulière et satisfaisante. « Il doit certainement se passer quelque chose, pour que les Occidentaux n'arrivent plus à coucher ensemble ; c'est peut-être lié au narcissisme, au sentiment d'individualité, au culte de la performance, peu importe. »³¹ Même si le narrateur se montre ici hésitant par rapport aux causes de ce phénomène, il est clair que le roman peint une image de la sexualité occidentale selon laquelle c'est le style de vie des sociétés de consommation et l'égalité des sexes qui rendent impossible une sexualité épanouie. Il s'agit donc d'une continuation et d'une variation des réflexions concernant la sexualité qui se trouvent dans les romans précédents. Lorsque Valérie demande à Michel, dont elle sait qu'il fréquente les bars de massage thaïlandais : « Qu'est-ce que les Thaïes ont de plus que les Occidentales ? »,³² au lieu de lui répondre, Michel lui montre un article de journal dans lequel un certain Cham Sawanasee, directeur d'une agence de rencontres érotiques, explique sa vision du monde, en disant :

There seems to be a near-perfect match between the Western men, who are unappreciated and get no respect in their own countries, and the Thai women, who would be happy to find someone who simply does his job and hopes to come home to a pleasant family life after work. Most Western women do not want such a boring husband. [...] As Western women do not appreciate men, as they do not value traditional family life, marriage is not the right thing for them to do. I'm helping modern Western women to avoid what they despise.³³

À en croire l'auteur de cet article et le narrateur de *Plateforme*, les femmes du « tiers-monde » seraient reconnaissantes de pouvoir vendre leur corps parce que cela leur procure un revenu supérieur à tous les autres salaires qu'elles

³¹ Houellebecq, *Plateforme*, 250. Il s'agit d'une réflexion formulée par le « je narré » sous forme de discours direct.

³² Houellebecq, *Plateforme*, 132.

³³ Houellebecq, *Plateforme*, 132–33.

pourraient avoir en travaillant. Il y a donc une coïncidence d'intérêts entre ces femmes et les hommes occidentaux « traditionnels », dont le mode de vie n'est plus apprécié par les femmes occidentales émancipées. Cette vision du monde ne manque pas de susciter des critiques, mais ces critiques sont traitées uniquement d'un point de vue stratégique. Il s'agit d'éviter que cette nouvelle conception du tourisme soit rendue publique en France pour qu'il n'y ait pas de presse négative. On fait donc une coalition avec une grande entreprise touristique allemande, parce qu'en Allemagne les scrupules moraux seraient moindres qu'en France. Quant au narrateur, celui-ci est convaincu que cet encouragement à l'exploitation sexuelle ne comporte aucun problème moral. Sa conception de la sexualité est d'ailleurs montrée en permanence à travers le roman, qui est truffé de scènes sexuelles se déroulant tantôt dans des établissements, tantôt dans son rapport avec Valérie. C'est une conception hédoniste, mais en même temps aussi machiste de la sexualité. La femme idéale est toujours prête, a toujours envie, et veut rendre l'homme heureux ; cela correspond à l'image de la femme véhiculée dans les films pornographiques. Valérie est cette femme idéale pour le protagoniste, mais il lui dit clairement qu'elle est une exception. À son avis, une telle femme ne saurait exister en Occident. C'est pourquoi, selon lui, l'homme occidental doit recourir aux services des femmes thaïlandaises, cubaines, africaines, etc.

Dans ce roman, le potentiel de scandale qui imprègne déjà la thématique en tant que telle est renforcé par le soupçon que ce Michel de 40 ans est un avatar de son auteur. Il est clair que ce n'est pas un rapport d'identité puisque Michel travaille comme fonctionnaire au ministère de la Culture, alors que Michel Houellebecq est un écrivain, mais le choix du prénom et la catégorie d'âge semblent suggérer quand même une certaine parenté.³⁴ En apparence, *Plateforme* raconte donc l'histoire d'une double réussite. C'est la réussite d'une stratégie de développement touristique, car le nouveau concept attire les foules, et sur le plan personnel, c'est grâce au tourisme que Michel a fait la connaissance de cette compagne idéale, Valérie, qui lui procure le suprême bonheur sexuel. Cependant, on ne peut ignorer que cela implique un énorme

³⁴ Il ne faut non plus oublier que dans les années 1980, Houellebecq travailla pendant quelques années comme « contractuel à la direction informatique du ministère de l'Agriculture » (voir l'article qui est consacré à Houellebecq sur Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_Houellebecq, 02/09/2019). Si, selon Wikipédia, « cette période est évoquée de façon romancée dans *Extension du domaine de la lutte* », elle l'est aussi, de façon métonymique, dans *Plateforme*, le ministère de la Culture remplaçant celui de l'Agriculture.

cynisme, car cette double réussite se fait grâce à l'exploitation sexuelle, qui est transformée en un modèle économique.

Or, il y a une contrepartie : la violence. Elle fait irruption plusieurs fois dans le roman, et à la fin elle détruit de façon éclatante à la fois le modèle économique et le bonheur individuel, car lors d'un autre voyage que Michel et Valérie font en Thaïlande, dans un des villages touristiques, il y a un attentat islamiste, qui fait une foule de morts, y compris Valérie. Michel, qui est l'un des survivants, reste complètement hébété, il est, comme il le dit lui-même, une « forme vide », ³⁵ n'étant plus capable d'avoir des émotions et de ressentir du plaisir. La mort violente avait déjà été une des caractéristiques des *Particules élémentaires* où les amantes des protagonistes, Christiane et Annabelle, tombent gravement malades et se suicident. Cette violence caractérise aussi les rapports sexuels ; il y a notamment une scène de violence brutale dans *Plateforme* : Marie-Lise, une collaboratrice de Jean-Yves et Valérie, est violée par quatre hommes dans le métro. Avant le coup de théâtre final, un touriste allemand est enlevé en Thaïlande avec la femme dont il partage le lit : la femme est lapidée, et on tranche la tête à l'homme. L'échange sexuel conçu comme modèle d'achats et de ventes, est donc dès le début menacé par la violence et la mort, ce qui remet en cause le modèle économique que le narrateur met en œuvre sans scrupules.

La violence joue également un rôle dans *La carte et le territoire* et cette fois-ci c'est le personnage s'appelant « Michel Houellebecq » qui en est victime. Le protagoniste de ce roman, Jed Martin, est un peintre qui fait le portrait de « Michel Houellebecq », qui ressemble beaucoup à l'auteur du roman. Or un jour, Houellebecq personnage est retrouvé assassiné de façon extrêmement cruelle. Son corps a été dépecé :

La tête de la victime était intacte, tranchée net, posée sur un des fauteuils devant la cheminée, une petite flaque de sang s'était formée sur le velours vert sombre ; lui faisant face sur le canapé, la tête d'un chien noir, de grande taille, avait elle aussi été tranchée net. Le reste était un massacre, un carnage insensé, des lambeaux, des lanières de chair éparpillés à même le sol. Ni la tête de l'homme ni celle du chien n'étaient pourtant immobilisées dans une expression d'horreur, mais plutôt d'incrédulité et de colère. Au milieu des lambeaux de viandes humaine et canine mêlées, un passage intact, de cinquante centimètres de large, conduisait jusqu'à la cheminée emplies d'ossements auxquels adhéraient encore des restes de chair.³⁶

³⁵ Houellebecq, *Plateforme*, 367.

³⁶ Michel Houellebecq, *La carte et le territoire* (Paris : Flammarion, 2010), 287–8.

De manière nettement sado-masochiste, Houellebecq fait tuer son *alter ego*. La façon dont l'assassinat de « Michel Houellebecq » est décrit fait penser à l'esthétique gore. C'est donc un autre genre populaire qui est évoqué ici, tout comme le genre pornographique est employé dans *Les particules élémentaires* et *Plateforme*, mais aussi dans *La possibilité d'une île* et *Soumission*. Ainsi, Houellebecq joue sur le clavier des genres populaires en invitant le lecteur à céder à ses désirs voyeuristes. Selon Christine Ott, ce portrait de « Michel Houellebecq » oscille entre la caricature, l'auto-exaltation et l'auto-apologie,³⁷ et il s'agit d'une autofiction « dans la mesure où des stratégies autofictionnelles sont mises au service d'une réflexion portant sur la fonction de l'art ».³⁸

La violence joue également un rôle sur le plan externe, car *Plateforme* fut publié quelques jours avant les attentats du 11 septembre 2001, la publication de *Soumission* coïncidait avec l'attentat perpétré contre la rédaction du magazine *Charlie Hebdo* en janvier 2015, et le dernier roman, *Sérotonine*, dans lequel il est question d'une révolte violente de paysans français, s'inscrit dans le contexte de protestations des « gilets jaunes » en France. Dans *Plateforme* et *Soumission*, le terrorisme islamiste et la conception sociale de l'islam sont thématiques de façon provocatrice, c'est-à-dire que Houellebecq met en scène un « choc des cultures ». Et, par pur hasard, la publication de ces textes précède ou accompagne des actions terroristes. Face à ces événements, la réception de ces romans, notamment en ce qui concerne *Soumission*, a été influencée par ce climat de violence, ce qui a augmenté l'indignation du public. Bien entendu, on ne peut pas rendre Houellebecq responsable de ces coïncidences. À la limite, on pourrait admettre qu'il possède une sensibilité particulière qui lui fait écrire des romans dont les sujets s'expliquent par le passé, mais se projettent dans l'avenir. Cela est d'ailleurs un élément structurel de plusieurs de ses romans dont l'action commence au présent, parfois dans l'année même de leur publication, et s'étend vers un avenir dystopique. C'est une littérature d'anticipation qui se fonde sur des observations de la société actuelle et sur des connaissances scientifiques et philosophiques.

L'inscription de l'auteur dans ses textes ne passe pas seulement par le prénom Michel ou, en l'occurrence, par l'apparition d'un personnage secondaire à la troisième personne dans *La carte et le territoire* qui ressemble à Michel Houellebecq, mais qui n'est pas Michel Houellebecq puisque, malgré l'identité de nom, le personnage est assassiné sur le plan de la fiction. Cela signifie que là où il semble y avoir un maximum de similitude entre le personnage et

³⁷ Ott, « Literatur und die Sehnsucht nach Realität », 226.

³⁸ Ott, « Literatur und die Sehnsucht nach Realität », 230.

l'auteur il y a en réalité un maximum de différence. En outre, il existe un autre cas important d'inscription autobiographique dans le roman ; il s'agit de la mère des deux protagonistes Bruno et Michel dans *Les particules élémentaires*. Comme la mère de l'écrivain, celle de Bruno et Michel s'appelle Ceccaldi et elle a quelques traits en commun avec la mère réelle. Elle est née en Algérie dans la deuxième moitié des années 1920, a fait des études de médecine, a eu deux enfants de deux hommes différents dans la seconde moitié des années 1950, et n'a pas élevé elle-même ces enfants. Dans le livre, la mère des protagonistes meurt et il y a une scène très violente où Bruno dit à la mourante : « Tu n'es qu'une vieille pute... [...] Tu mérites de crever. »³⁹ Or, la mère de Michel Houellebecq, Lucie Ceccaldi, qui, à la différence de son homologue fictionnel n'est pas morte au moment de la parution de ce roman, raconte dans son livre autobiographique *L'innocente* publié en 2008 comment elle a reçu la nouvelle du succès littéraire de son fils, qui venait de publier *Les particules élémentaires*. Voici sa réaction à la lecture de ce roman, dont l'esthétique la repousse : « Qu'est-ce que c'est que ce bouquin qui commence par un vieux chimiste, ou un professeur qui demande si la petite secrétaire est en train de se masturber ?⁴⁰ D'habitude, ce genre de livre me tombe des mains. Je poursuis quand même et je m'aperçois qu'il parle de moi, de mon père, de ma mère et puis que rien n'est vrai ! »⁴¹ Par ailleurs, elle écrit ceci : « Le succès de ses *Particules élémentaires* repose sur une imposture, afin de suivre le courant porteur de 'la mode'. Tuer sa mère, c'était dans l'air du temps [...]. L'air du temps, c'était aussi d'exprimer les préoccupations d'une époque paraissant basée essentiellement sur les problèmes sexuels. »⁴² On constate donc que la mère de Michel Houellebecq s'est reconnue dans Janine Ceccaldi, personnage de roman inventé par son fils, qui lui attribue pourtant des traits empruntés à sa mère réelle mais qui la distingue clairement de celle-ci, entre autres en lui attribuant deux fils, alors que la mère réelle a eu un fils et une fille, et en

³⁹ Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 319.

⁴⁰ Lucie Ceccaldi pense sans doute à la scène d'adieu entre Michel Djerzinski et la collègue qui est censée prendre sa succession à la tête de l'unité de recherches qu'il vient de quitter : « Les adieux consommés, [Michel Djerzinski] demeura dans sa voiture pendant cinq minutes qui lui parurent longues. Pourquoi la femme ne démarrerait-elle pas ? Se masturbait-elle en écoutant du Brahms ? » (Houellebecq, *Les particules élémentaires*, 18) Apparemment, Lucie Ceccaldi n'est pas une lectrice très attentive, puisqu'elle confond le protagoniste, qui doit avoir à peu près 40 ans au début du roman, avec un « vieux chimiste » et sa collègue avec une « petite secrétaire ».

⁴¹ Lucie Ceccaldi, *L'innocente* (Paris : Scali, 2008), 403.

⁴² Ceccaldi, *L'innocente*, 410.

la faisant mourir dans le livre. Les deux notions clés de la réception de Lucie Ceccaldi sont les suivantes : « je m'aperçois qu'il parle de moi » et « rien n'est vrai ». « Il parle de moi », cela veut dire que, en employant le patronyme de sa mère, Ceccaldi, et en créant une ressemblance partielle entre ce personnage et sa propre mère, il a permis à sa mère de se reconnaître. Il y a donc un acte référentiel interprétable par la personne désignée. En même temps, à en croire Lucie Ceccaldi, « rien n'est vrai », c'est-à-dire qu'il y a fictionnalisation. En intégrant, à travers un acte référentiel, sa propre mère et donc l'histoire de sa famille et de ses ancêtres dans son roman, Michel Houellebecq crée une espèce d'autofiction, d'autant plus que l'un des fils de cette mère s'appelle Michel et que l'autre, Bruno, devient écrivain. Ces deux frères sont donc des autoportraits partiels de l'auteur Michel Houellebecq. Comme d'habitude, ce procédé autofictionnel possède une dimension scandaleuse, dans la mesure où la thèse centrale du livre – la dissolution de la famille due à l'individualisme et à la libération sexuelle – est illustrée par la mère de l'écrivain, qui devient ainsi le bouc émissaire de Michel Houellebecq. La mère réelle se venge en attaquant son fils dans le dernier chapitre de son livre, l'accusant d'être un menteur et un mauvais écrivain et d'avoir essayé de l'obliger à lui donner de l'argent afin qu'il puisse se consacrer à la rédaction de son livre. La publication de son livre s'inscrit ainsi dans la suite de scandales provoqués par les livres de Houellebecq et les prises de parole de l'auteur.

On peut donc retenir que dans les romans de Houellebecq la mise en scène autofictionnelle et l'esthétique de scandale vont de pair. Le scandale évidemment est un facteur économique : il fait vendre des livres. Daniel, le narrateur-protagoniste de *La possibilité d'une île* en est bien conscient lui aussi, car il est comédien, et dans ses sketches et scénarios de film il exploite le potentiel économique du scandale, par exemple dans un scénario qui s'intitule *Les échangistes de l'autoroute*. Dans ce scénario il combine, comme il l'explique au lecteur, « astucieusement les avantages commerciaux de la pornographie et de l'ultra-violence ».⁴³ Le scénario prévoit qu'un couple fasse l'amour en pleine nature et qu'on comprenne après coup qu'il s'agit du tournage d'un film pornographique. Ensuite arrive une voiture dont sortent deux tueurs qui mitraillent les deux acteurs et toute l'équipe. Les tueurs sont membres d'une association de catholiques intégristes. « Un peu plus tard, il apparaissait cependant que les tueurs étaient eux-mêmes filmés par une seconde équipe, et que le véritable but de l'affaire était la commercialisation non pas de films pornos mais d'images d'ul-

⁴³ Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île* (Paris : J'ai lu, 2016), 151.

traviolence. Récit dans le récit, film dans le film, etc. Un projet béton. »⁴⁴ Dans un autre scénario, Daniel incarne un protagoniste qui aime tuer les mouches à l'élastique et a des rapports sexuels avec des mineures. Par ailleurs, il est cultivé et un grand lecteur de Pierre Louÿs. Avec cette stratégie de provocation cynique, le comédien devient extrêmement riche : il a accumulé une fortune de quarante millions d'euros au moment où il se retire du *business*.

Michel Houellebecq, quant à lui, n'est pas aussi cynique que son personnage. Néanmoins, il connaît les mécanismes du scandale et les exploite de façon virtuose. J'ai essayé de montrer que ses livres sont plus complexes et plus intelligents que certains éléments de contenu pourraient le suggérer. Tout en développant des réflexions sérieuses et profondes sur les problèmes de la société occidentale contemporaine, il ne craint pas de s'exprimer de façon tranchée et parfois même grossière. Le scandale qui en résulte n'est certainement pas nuisible au succès commercial de ses livres, et est à la base d'une grande notoriété, confirmée par les chiffres de vente, les traductions, les adaptations théâtrales et cinématographiques, etc. Il est clair qu'on ne peut pas réduire ces romans à leur dimension scandaleuse. Les explications simples que semblent préférer les protagonistes et les narrateurs sont confrontées à une logique complexe et multidimensionnelle de la fiction, si bien qu'on ne peut pas reprocher à l'auteur de s'en faire le porte-parole. Il en résulte une impression de flou et d'incertitude.

En lisant les romans de Houellebecq, qui contiennent au fond une vision très sombre et pessimiste de l'humanité, on se sent saisi par un sentiment trouble, un malaise émotionnel et intellectuel, qui explique peut-être la promptitude avec laquelle les lecteurs se jettent sur les passages scandaleux, qui semblent éclipser ce malaise profond. Cette impression trouble trouve son équivalent dans l'indistinction qui est produite par la stratégie de mise en scène autofictionnelle. Quand on lit les textes de Houellebecq et qu'on écoute ses prises de parole en tant qu'auteur, on a du mal à faire la différence entre les deux. On a l'impression que Michel Houellebecq joue un personnage qu'il a inventé et qui est l'auteur Michel Houellebecq.⁴⁵ Ce paradoxe se mani-

⁴⁴ Houellebecq, *La possibilité d'une île*, 152.

⁴⁵ Il faut peut-être rappeler ici que Houellebecq est un pseudonyme, le nom d'état civil de l'auteur étant Michel Thomas. L'importance du pseudonyme pour la posture a été relevée par Jérôme Meizoz, « Qu'entend-on par "posture" ? », 27 : « Michel Houellebecq, pseudonyme de Michel Thomas, est une posture, comme Louis-Ferdinand Céline constitue la posture de Louis Destouches. La posture *décolle* en quelque sorte de l'homme civil. » (Italiques dans le texte.)

feste de façon exemplaire dans le film *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* de Guillaume Nicloux (2014). Dans ce film, Houellebecq joue lui-même son personnage, et on a l'impression que c'est un film documentaire ; les acteurs ne semblent pas être des acteurs professionnels. Le Houellebecq de ce film est quelqu'un qui fume à longueur de journée et semble toujours être ivre, c'est-à-dire qu'il correspond parfaitement à l'image publique de l'écrivain. Il réagit d'ailleurs avec sang-froid à son enlèvement. C'est comme si cette situation de violence extrême ne pouvait pas l'atteindre. Il est conscient de sa célébrité et demande à ses séquestreurs pour qui ils travaillent, afin qu'il puisse comprendre comment il pourrait se faire libérer. On a l'impression d'avoir devant les yeux une personne réelle, mais en même temps on comprend évidemment qu'il s'agit d'une mise en scène. D'ailleurs, la véritable cause de cet enlèvement n'est jamais révélée. Mais il y a un clin d'œil intertextuel, car, lorsque Michel Houellebecq demande de la lecture, on lui donne *La Religieuse* de Diderot. Or, on sait que ce roman est né d'une mystification moyennant laquelle des amis de Diderot voulaient faire revenir le Marquis de Croismare, qui était parti de Paris, en lui adressant les lettres prétendument authentiques d'une religieuse qui l'appelait au secours.⁴⁶ Dans le cas de *L'Enlèvement de Michel Houellebecq* il s'agit également d'une mystification dont on a pourtant pu penser qu'elle a réellement eu lieu. Avec Michel Houellebecq on ne peut donc jamais être sûr de la personne à qui on a affaire. S'agit-il d'un provocateur, qui sait habilement produire des scandales dans l'intérêt de son succès commercial ? Ou est-ce un écrivain hautement réfléchi, qui dans ses constructions romanesques essaie de faire le diagnostic de la société contemporaine, en imaginant des futurs possibles et en montrant ainsi la force et la valeur épistémologique de la littérature ?⁴⁷ C'est peut-être dans l'impossibilité de pouvoir trancher cette question que réside l'intérêt de ce romancier.

⁴⁶ Voir Denis Diderot, *Œuvres*, éd. par André Billy (Paris : Gallimard, 1951), 1383–407.

⁴⁷ Dans ses romans, Houellebecq représente de manière ironique ces deux possibilités. Daniel, le narrateur de *La possibilité d'une île*, déploie sans scrupules les stratégies cyniques de la commercialisation, ainsi que nous avons pu le voir ci-dessus, lorsqu'il était question d'un scénario d'ultra-violence imaginé par lui. Dans *Les particules élémentaires*, en revanche, l'unidimensionnalité du scandale est relativisée par l'emploi poétologique de théorèmes de la physique quantique, comme les « histoires consistantes de Griffiths » (voir *supra*).

Annie Ernaux – ‘photobiographie’ et scandale

Andreas Gelz (Albert-Ludwigs-Universität, Fribourg-en-Brisgau)

ABSTRACT : Der Beitrag untersucht paradoxe Strategien scheinbar skandalöser Selbstinszenierung in *L'usage de la photo* (2005) von Annie Ernaux und Marc Marie. Dabei spielt die für diese Autofiktion zentrale Wechselwirkung zwischen Text und Photographie als intermediales Dispositiv der Darstellung sexueller Beziehungen zwischen den Protagonisten Annie Ernaux und Marc Marie eine besondere Rolle. Der Beitrag analysiert die Text- und Bildstrategien, mit denen Autorin und Autor das in diesem u.a. visuellen Dispositiv angelegte Skandalisierungspotential, das nicht zuletzt auch die öffentliche Wahrnehmung weiblicher Sexualität kennzeichnet, unterlaufen und in eine Reflexion über die Grenzen skandalöser Inszenierungsstrategien überführen. Die Aneignung des eigenen 'Bildes' geht dabei mit einer Form literarischer Autoaffirmation einher.

SCHLAGWORTE : Autofiktion ; Skandal ; Annie Ernaux ; *L'usage de la photo* ; Photographie ; Sexualität

MOTS-CLÉS : autofiction ; scandale ; Annie Ernaux ; *L'usage de la photo* ; photographie ; sexualité

C'est le titre du récit d'Annie Ernaux et de Marc Marie, *L'usage de la photo* paru en 2005, qui nous mène à la question initiant les réflexions qui vont suivre. Quel est donc 'l'usage de la photo' dans un texte autofictionnel qui nous parle de la relation (sexuelle) d'un couple, prétendument celle de l'écrivaine et de son amant, lui-même auteur ? La question quant à l'usage de la photo dans ce texte est d'autant plus légitime que c'est la première fois qu'Annie Ernaux reproduit des photos dans ses œuvres. Auparavant, elle avait, tout au plus, décrit de manière verbale, dans une espèce d'*ekphrasis*, les photos qu'elle intégrait dans ses récits.¹ Or, la particularité des photographies reproduites dans *L'usage de la photo* consiste dans le fait de ne montrer personne, ni corps, ni acte sexuel, mais simplement des vêtements étalés sur le sol ou sur des meubles, une espèce de nature morte représentant, aux dires des narrateurs,

¹ Dans un entretien avec Arribert-Narce, Annie Ernaux s'explique sur les raisons de cette réticence : « je ne voulais pas que la photo réelle se substitue à la photo imaginée par le lecteur, détruise sa représentation intérieure. [...] permettre au lecteur de projeter, déposer, ses propres images sur la photo et non l'emprisonner, le 'fasciner' (si souvent fascinée, je sais de

un hommage à l'amour (charnel) qui les a uni, étant donné que les vêtements sont censés représenter le moment précurseur de l'union corporelle des protagonistes. Une deuxième particularité du texte réside dans le fait qu'il est constitué d'un dialogue ; d'une alternance de fragments textuels qui sont aussi des réactions des deux amants face aux photos, publiées en noir et blanc dans le livre, qu'ils ont prises tant qu'a duré leur amour.

Le texte est publié à une époque marquée – si l'on pense, de manière générale, à la relation entre autofiction et sexualité ou à celle entre photo et sexualité – par les textes de Christine Angot, *L'inceste* (1999), Virginie Despentes, *Baise-moi* (2000), Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.* (2001), et d'autres. Le public, confronté à ces textes, a crié au scandale, peut-être et paradoxalement moins à cause de leur exploration de tabous sexuels, mais plutôt parce qu'ils empruntent, c'est du moins la thèse de Jochen Mecke, les mécanismes de la presse à scandale ou d'autres formats médiatiques analogues, voire même d'une production exhibitionniste ou pornographique.² C'est-à-dire qu'ils importent dans le champ littéraire³ le scandale ou pseudo-scandale qui obéit à une autre logique médiatique, afin de réussir dans le

quoi je parle !). Lui permettre aussi, en partant d'une expérience ordinaire, très pratiquée – avoir une photo devant soi – de comprendre des mécanismes sociaux, historiques, de 'lire' le réel. » Arribert-Narce, « Vers une écriture 'photo-socio-biographique' du réel, Entretien avec Annie Ernaux », *Roman 20–50* 51, 1 (2011) : 151–66, ici 159.

² « Zunächst einmal generieren diese Werke ihr skandalöses Potenzial auf eine Weise, die innerhalb des literarischen Feldes der Moderne selbst als skandalös stigmatisiert worden wäre, da sie auf feldfremdes Skandalpotenzial spekulieren. Sie sind aber darüber hinaus symptomatisch für einen noch tiefer gehenden Wandel des Skandals. [...] bei ihnen [ist] die eigentliche Struktur des Skandals auf eine eigentümliche Weise aufgehoben: Denn die Tabus, welche sie zu brechen vorgeben, existieren in Wirklichkeit gar nicht mehr [...]. Statt zu skandalisieren bedienen sie vielmehr einen Markt für exhibitionistische oder pornographische Schlüssellochliteratur, die bisher lediglich außerhalb des literarischen Feldes ihren Platz hatte. », Jochen Mecke, « Ästhetik des Skandals », in *Skandale zwischen Moderne und Postmoderne*, *Linguae & litterae* : 32, éd. par Andreas Gelz, Dietmar Hüser et Sabine Ruß-Sattar (Berlin : De Gruyter, 2014), 305–13, ici 329. Mecke parle également de « Pseudoskandalen, da sie keine Normen mehr verletzen. Es handelt sich um selbstreferenzielle Skandale, die auf nichts anderes mehr als auf den Skandal verweisen, den sie selbst darstellen. Der Skandal besteht in diesem Fall nicht länger darin, dass die erwähnten Werke auf einen skandalösen Tatbestand verweisen, sondern darin, dass sie überhaupt einen Skandal heraufzurufen », *ibid.*, 229sq.

³ « Wenn die Romane Christine Angots oder Catherine Millets noch Skandale auslösen, dann deshalb, weil sie sich der gleichen Mechanismen bedienen wie die Skandalpresse oder jene Pseudo-Skandal-Trash-Sendungen, die das deutsche oder französische Privatfernsehen am Nachmittag heimsuchen », Mecke, « Ästhetik des Skandals », 328.

contexte d'une économie où l'attention publique est devenue une ressource rare,⁴ procédé qui n'est pas sans affecter la position du champ littéraire dans la société contemporaine.

Annie Ernaux est nécessairement consciente du contexte dans lequel *L'usage de la photo* va être lu et par conséquent de la possibilité d'une réception faisant scandale. Cette réception est d'autant plus probable que, par le passé, Annie Ernaux, elle-aussi, a su scandaliser par sa représentation de la sexualité dans, par exemple, *Passion simple* (1991) ou encore *Se Perdre* (2001). Même si, la plupart du temps, la description d'une photo dans ses textes antérieurs obéit à d'autres fins – à côté de sa fonction structurante quant à l'organisation du texte on pourrait évoquer, notamment, une fonction mémorielle voire traumatique (l'évocation de personnages disparus, de conflits familiaux ou de sa propre identité en tant que jeune fille), voire une dimension sociologique (documentation de sa situation de classe, de son milieu et de son essor social, photos d'objets matériels, de moments d'initiations ou d'étapes autobiographiques)⁵ – Annie Ernaux ne peut pas ignorer l'horizon d'attente du public.

Ce n'est donc pas un hasard si elle évoque au début du récit le contexte socio-culturel et médiatique contemporain, entre autres « la mise en image

⁴ André Haller évoque, en parlant de scandales, une « Ökonomie der Aufmerksamkeit » : « Intendierte Skandalhandlungen in der Literatur zeichnen sich dadurch aus, dass die skandalisierte Grenzüberschreitung wiederholt und / oder verstärkt oder von den skandalisierten Feldakteuren nicht zurückgenommen wird. [...] Intendierte Skandale in der Literatur werden stets öffentlich etabliert, d.h. es findet keine Aufdeckung der Grenzüberschreitung statt. Die Selbstskandalisierung verfolgt das Hauptziel, Aufmerksamkeit von medialen Akteuren, insbesondere den Journalisten des Feuilletons, und schließlich bei Rezipienten, die zugleich potentielle Leser sind, zu erringen. Diese Aufmerksamkeitsgewinnung dient der Erzeugung von Öffentlichkeit, um literarische Produkte zu präsentieren und Interesse zu wecken. [...] Alle Selbstskandalisierungsversuche dienen dem Zweck, das aktuelle Literaturerzeugnis auf dem Markt zu platzieren. » André Haller, « Intendierte Selbstskandalisierung. Ein kommunikationswissenschaftlicher Theorieansatz zur Erklärung medialer Erregung im literarischen Feld », in *Skandalautoren*, Bd. 1, éd. par Andrea Bartl et Martin Kraus (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014), 47–65, ici 61.

⁵ L'impossibilité pour la narratrice autodiégétique de s'identifier avec la photographie censée la représenter à différents moments de sa vie est un schéma fondamental de la mise en scène d'une photographie ou de sa description dans l'œuvre autofictionnelle d'Annie Ernaux, v. par exemple Annie Ernaux, *La honte* (Paris : Gallimard, 1997) ; *Mémoire de fille* (Paris : Gallimard, 2016). Un autre est la différence entre l'aspect harmonieux de la photographie et les conflits qui se cachent derrière la surface du visible. Shirley V. Jordan, « Improper Exposure : *L'Usage de la photo* by Annie Ernaux and Marc Marie », *Journal of Romance Studies*

effrénée de l'existence » (17),⁶ voire du corps. Par conséquent une lecture de *L'usage de la photo* (ainsi que d'autres textes antérieurs) dans le sens d'une critique de 'l'usage social de la photo' serait tout à fait possible. Cependant, Annie Ernaux semble également réclamer, et sans ambages, une réception de son texte qui consisterait, à partir de la contemplation des photos reproduites dans celui-ci, en l'élaboration d'une scène érotique propre au lecteur : « Le plus haut degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs » (17). Ici, elle laisse de côté l'aspect voyeuriste auquel elle semble pourtant inciter ; un aspect de l'œuvre dont il sera question ultérieurement. Elle évoque, dans la même veine, l'excitation ressentie par les deux partenaires et narrateurs lorsqu'ils contemplent, postérieurement, les photos qui contiennent la mémoire de l'acte sexuel, excitation apparemment liée intimement à l'acte photographique lui-même : « Depuis que nous écrivons sur ces photos, nous sommes dans une sorte d'avidité photographique. Constamment, nous avons envie de 'nous prendre' l'un l'autre, à table en dînant, le matin au réveil. [...] Le déclic de l'appareil est une étrange stimulation du désir, qui pousse à aller plus loin. [...] À chaque fois, le déclic de l'appareil me fait tressaillir le cerveau de plaisir » (122sq.). Les protagonistes constituent alors des narrateurs mais aussi des spectateurs et lecteurs, et seraient par conséquent soumis au même effet que les lecteurs du livre lors de la contemplation des photographies et de la lecture de leurs commentaires respectifs sur les photos.

Par conséquent, le scandale se déploierait dans ce texte – c'est l'idée que voudrait développer cet article – sur plus d'un niveau ; d'abord parce qu'Annie Ernaux et Marc Marie sont à la fois narrateurs et spectateurs/lecteurs et que, de cette manière, dans leur écriture, ils anticipent le scandale potentiel de leurs photos et en tiennent compte, mais aussi du fait de la nature sociale de la photographie et de la connaissance qu'ont les narrateurs des codes de réception de la photographie érotique. Mais, pourrait-on demander, y a-t-il scandale si les photographies ne montrent aucune figure humaine qui, par son comportement ou son attitude, scandaliserait ? Ou ne faudrait-il pas, tout au contraire, prétendre que ce que les photos montrent – contre l'horizon d'attente que je viens de décrire et qu'Annie Ernaux semble conforter – c'est

7, 2 (2007) : 123–41, Akane Kawakami, « Annie Ernaux's 'Proof of Life' : *L'Usage de la photo* », *French Studies. A Quarterly Review* 64, 4 (2010) : 451–62 et Cybelle McFadden, « The body, sexuality, and the photo in *L'Usage de la photo* », in *Francophone women*, éd. par Cybelle McFadden et Sandrine Teixidor (New York / Bern / Frankfurt : Lang, 2010), 125–40.

⁶ Annie Ernaux et Marc Marie, *L'usage de la photo* (Paris : Gallimard, 2005).

l'absence du scandale, ou plutôt un processus esthétique visant à contrôler ce dernier ? Le fait de ne pas montrer le ou les corps et leur union, constituerait, pour l'auteure, un effort pour limiter « the voyeuristic experience and claiming full control over the subject matter and the form of her narration », ⁷ soit la création d'une espèce d'« anti-pornographie où c'est le manque plutôt que la surenchère qui signifie ». ⁸ Cela induirait cependant de ne pas tenir compte de la double logique de *L'usage de la photo*, que l'on peut résumer par l'idée qu'« Ernaux creates and defies expectations, engaging in a conscious literary manipulation of a text built on the continuous dialectic tension between seen and unseen ». ⁹ Pour ne citer qu'un exemple, on pourrait ajouter que l'absence de la représentation de la sexualité est à plusieurs endroits du texte contrecarrée par des images qui nous présentent des vêtements répartis dans un certain ordre, une suite, une file ou une lignée, qu'on pourrait interpréter, dans le sens d'une logique de la séduction, comme une invitation voilée, comme un cheminement vers l'objet du désir qui serait dévoilé dans sa totalité le moment venu.

Certes, l'approche d'Annie Ernaux et de Marc Marie peut paraître, au premier abord, pudique, voire mélancolique ; la photographie montre l'absence de la plénitude amoureuse ressentie et à jamais perdue. Par conséquent, elle peut apparaître comme un travail de mémoire autant que d'imagination, même si Annie Ernaux en tant que narratrice dit elle-même « C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire » (31). Elle évoque même un projet d'écriture¹⁰ – il est question de « [l']idée d'écrire à partir d'elles [les photographies] » (15) – et prétend que la constellation des vêtements sur les photos constitue une espèce de langage (en effet, changer l'ordre des choses avant de

⁷ Marzia Caporale, « Exorcising obscenity. Narrating sex, illness, and the female self in Ernaux and Marc Marie's 'L'Usage de la Photo' », in *Women taking risks in contemporary autobiographical narratives*, éd. par Anna Rocca et Kenneth Reeds (Cambridge Scholars Publishing, 2013), 33–44, ici 36.

⁸ Martine Delvaux, « Des images malgré tout : Annie Ernaux / Marc Marie : *L'Usage de la photo* », *French Forum* 31, 3 (2006) : 137–55, ici 146.

⁹ Caporale, « Exorcising obscenity », 35.

¹⁰ « Presumably, Ernaux's choice to remove her physical self from this autobiography paints a different version of herself, the elements of herself that will survive her and create connections with other women if she ceases to exist. Ernaux's implicit aim in using photographs is therefore a movement towards the future, a means of creating posterity beyond her physical disappearance. », Nathalie Edwards, « Photography and Autobiography in Hélène Cixous's *Photos de racines* and Annie Ernaux and Marc Marie's *L'Usage de la photo* », *French Review* 84, 4 (2011) : 704–15, ici 708.

les prendre en photo aurait signifié changer le message qu'elles transmettent, 13). Aux ambivalences que semble transporter *L'usage de la photo* quant aux formes et aux enjeux de la mise en scène du scandale sexuel, viennent s'ajouter d'autres lectures possibles qui constituent autant de suppléments à l'interprétation érotique des photos et des textes qui les accompagnent. C'est Marc Marie qui évoque par exemple l'analogie entre les vêtements sur le sol et les contours d'un cadavre tracés par la police sur les lieux d'un crime : « Ce pourrait être les photos d'un service de criminologie, et nos vêtements ce qu'il reste de nous, après que nos corps, pour une raison inexpliquée, se sont volatilisés. On se met dans la peau de l'enquêteur. Ont-ils abandonné leurs vêtements ? Si oui, pour quelle raison ? Les a-t-on forcés ? Les a-t-on déshabillés avant ou après les avoir fait disparaître ? Qui sont les agresseurs ? Et qu'ont-ils fait des corps ? » (124).¹¹ Par cette analogie, il évoque non seulement le rapport entre présence et absence mis en scène par et sur la photo, dont il a été question quant à la représentation de la sexualité, mais transforme aussi ce rapport, en présentant, dans le sens d'une enquête, les vêtements comme des indices, des traces vestimentaires qui permettraient de remonter dans le temps pour avoir une vision de la totalité de l'événement auquel la photo fait allusion. Cette totalité mettrait en lumière des faits qui se sont produits pendant la nuit (12sq.) et pourrait en finir avec le scandale supplémentaire causé par le rapprochement de la sexualité et du crime. Cependant, la multiplicité et la simultanéité des interprétations des photos (l'idée d'une analogie entre les contours des vêtements sur le sol et un cadavre est seulement une interprétation parmi beaucoup d'autres) et des sentiments transportés par l'image, dont parle Annie Ernaux tout au long de son texte (comme la culpabilité, la perte, la honte, le désir, la passion, le bonheur, etc.), ne permettent ni d'élucider les raisons de ce rapprochement, ni de plausibiliser d'autres interprétations des photos. Et c'est cette difficulté d'interprétation, cette complexité difficile à démêler, qui est propre au scandale (elle est le scandale) et caractéristique du texte que ce dernier structure et auquel il donne forme, ici en l'occurrence *L'usage de la photo*.

Le scandale, parce qu'il engendre des commentaires toujours renouvelés quant à ses causes ou sa nature, nécessairement approximatifs et potentiellement contradictoires, touche aux limites du dicible. L'alternance entre les commentaires disparates des deux protagonistes et narrateurs sur ces pho-

¹¹ C'est encore une fois Marc Marie qui dit : « En ne touchant ni ne déplaçant rien. Comme des flics l'auraient fait après un meurtre. [...] Le crime ne résidait pas dans ce que nous venions de faire, mais dans l'action de le défaire. », Ernaux et Marie, *L'Usage de la photo*, 40sq.

tographies de vêtements, comme autant de traces d'une vie intime commune et partagée, prises d'un commun accord, serait l'équivalent formel du scandale, car l'alternance de ces commentaires ne correspond pas, contrairement à ce que l'on pourrait croire, à une structure dialogique. La narratrice elle-même craint la différence des commentaires de son *alter ego* : « Bientôt nous allons échanger nos textes. J'ai peur de découvrir ce qu'il a écrit. J'ai peur de découvrir son altérité, cette dissemblance des points de vue que le désir et le quotidien partagé recouvrent, que l'écriture dévoilera d'un seul coup. Est-ce qu'écrire sépare ou réunit » (196). Cette dissension ne touche pas seulement au soi-disant dialogue entre Annie Ernaux et Marc Marie, mais également au discours autofictionnel à l'origine de cette constellation intermédiaire entre photographie et littérature, désormais pluriel et hétérogène. Le scandale, ou conflit qui porte sur des attentes, des sentiments, des conventions ou des normes établies, prend de l'ampleur et transcende le 'simple' scandale sexuel.

C'est de cette manière qu'Annie Ernaux se sert des ambivalences propres au rapport scandaleux entre érotisme et photo, pour évoquer son cancer du sein qui se manifeste dès le début de sa relation avec Marc Marie. C'est cette confrontation de deux perspectives apparemment incompatibles autour du corps féminin qui constitue un autre scandale majeur du livre, qui se greffe, pour ainsi dire, sur le scandale sexuel de manière plus ou moins explicite. Et c'est justement l'absence de la représentation du corps sur les photos qui, selon McFadden (2010), permet à Ernaux de confondre l'imaginaire de la sexualité et celui de la maladie :

The photographs allow Ernaux to experiment with her literary form, since the photos refuse all representation of what she seeks to depict : her sexuality and her cancerous body. The limitations of the photos create fertile ground for the author's descriptions and reflections about her existence during the time they were taken. The images allow Ernaux to reflect upon the inadequacies of her mode of representation – writing – and in turn capture the fragility of her existence – sexually, physically, and artistically.¹²

C'est dans le contexte de cette nouvelle constellation scandaleuse qu'elle présente au lecteur certains éléments d'une définition possible du scandale : Elle raconte comment elle a repoussé le compliment de son partenaire sur la beauté de ses cheveux, en révélant le caractère artificiel de la perruque qu'elle porte pour contrer les effets de la chimiothérapie, comportement, dit-elle, analogue à celui de confronter ou de provoquer, dans sa jeunesse, un interlocuteur avec

¹² McFadden, « The body, sexuality, and the photo in *L'Usage de la photo* », 130.

l'histoire d'un avortement qu'elle a subi. C'est dans la phrase suivante que se cache une définition des effets de 'déconstruction' du scandale – elle aurait repoussé son compliment « sans qu'il ait le temps de s'en prémunir et de se composer ainsi une attitude, dans la vision d'une réalité insoutenable » (22). Le texte va encore plus loin en insinuant que ce n'est pas seulement le corps malade qui est signifié par l'absence de la représentation photographique du corps, mais aussi la mort. Par exemple, Marc Marie évoque un « ménage à trois » pour parler de sa relation avec Annie Ernaux et la mort, qui la menace à cause de son cancer (103) ; le scandale dans le domaine relationnel est, pour ainsi dire, élevé à la deuxième puissance en présentant la mort comme un concurrent de l'amant. En invitant, ou plutôt en attirant le lecteur par le voyeurisme qui sous-tend le rapport entre photographie et sexualité (fût-elle escamotée, d'une certaine manière, de la photographie elle-même), c'est-à-dire, en jouant avec l'horizon d'attente du lecteur dominé par le scandale, elle lui fait voir, probablement contre son gré, une autre réalité inscrite dans cette relation, réalité autrement difficile à comprendre et à saisir, celle de la maladie, de la souffrance, de la mort. Pour Annie Ernaux, il ne s'agit pas de faire passer un message, mais de faire durer l'abasourdissement du lecteur, son incapacité à saisir la réalité du scandale qui l'a saisi, l'une des caractéristiques du scandale selon Maurice Blanchot : « ainsi est le scandale, de telle nature qu'il nous échappe, alors que nous ne lui échappons pas ».¹³

C'est de cette force du scandale comme problème épistémologique dont elle se sert dans son texte, et c'est sa maladie qui lui donne, d'après elle, le droit de scandaliser au point, paradoxalement, d'évoquer la possibilité d'un abandon de l'écriture : « J'étais délivrée de toutes les obligations, de celle d'écrire même, juste vivre cette histoire avec M. Gaspiller le temps. Les grandes vacances de la vie. Les grandes vacances du cancer » (74sq.). Un autre niveau métatextuel de la mise en scène du scandale dans cette autofiction d'Annie Ernaux ne va pas aussi loin. Il s'agit d'une forme d'autoréflexion sur le genre même de l'autofiction ; nous ne parlons pas seulement du scandale lié au manque de véracité inhérent à l'écriture dont il a déjà été question à propos de l'hétérogénéité constitutive des textes écrits par Marc Marie et Annie Ernaux sur leur expérience commune, mais aussi, et plus radicalement, de la frivolité d'un texte qui se servirait de la vie seulement comme – au sens strict du terme – pré-texte : « Un jour, il [Marc Marie] m'a dit 'Tu n'as eu un cancer

¹³ Maurice Blanchot, « Le récit et le scandale », in *Le livre à venir*, éd. par Maurice Blanchot (Paris : Gallimard, 1959), 231–3, ici 232.

que pour l’écrire’. J’ai senti que, en un sens, il avait raison, mais jusqu’ici, je ne pouvais pas m’y résoudre » (76).

Ce scandale de l’écriture est en même temps l’expression de son pouvoir de renier le monde (et celui de celui ou celle qui le détient, en l’occurrence Annie Ernaux) tout en imprimant ses lois. Ce scandale mène, dans *L’usage de la photo* – et nous nous approchons là de couches sémantiques très anciennes du mot scandale – à un sacrilège au sens religieux du terme. C’est sa mise en scène qu’on trouve sur une des photos où l’on voit un bureau, celui de l’écrivaine, et quelques pages manuscrites en désordre sur le sol. Marc Marie, dans son commentaire sur cette photo, qualifie le fait d’avoir fait l’amour sur le lieu de travail de l’auteure comme un acte blasphématoire, qui est celui d’enfreindre le lieu circonscrit du « sanctuaire » (89), « [i]mmédiatement j’ai eu envie de photographier cela : le saccage du ‘sanctuaire’ ».¹⁴ Il s’agit d’une profanation du temple de l’auteure, de son lieu de travail comme l’arcane d’une transformation de la réalité (qui est aussi celle de la relation entre les deux protagonistes) par l’écriture. L’acte sexuel s’investit, une fois de plus, d’une dimension supplémentaire et se transforme en lutte portant sur l’enjeu de toute littérature, son rapport à la réalité et à la puissance démiurgique de l’écrivain, et qui est ici connotée par un *gender trouble* qui nous indiquerait encore un autre scandale inscrit dans ce texte : « Néanmoins ce soir-là, le soir de la photo, j’ai éprouvé du plaisir à ce qu’elle oublie pour un temps ce pour quoi elle est socialement reconnue, et à baptiser – ce qu’elle a peut-être fait avant moi – cet espace sacralisé, à y poser mes fesses nues, à assister au spectacle de nos bras, de nos cuisses dévastant cet espace, faisant provisoirement table rase de ce qui, sur le moment, n’avait plus aucune valeur » (91). Je voudrais – en dehors de cette problématique du scandale de l’écriture – citer un autre exemple (qui me semble) audacieux, soulignant la dimension religieuse dans la mise en scène du scandale dans *L’usage de la photo* ; il s’agit de la comparaison des vêtements éparpillés sur le sol au suaire du Christ recueilli dans le tombeau vide par Marie Madeleine, qui met en parallèle, si l’on ose dire, l’acte sexuel dont l’absence sur les photos est suppléé par des vêtements avec l’absence du Christ dans le tombeau vide (145) représenté par son suaire.

Les différents niveaux d’une mise en scène du scandale dans ce texte d’Annie Ernaux, nous l’avons vu, l’éloignent de plus en plus d’un ‘simple’ scandale autour d’une morale sexuelle qui semblait marquer le centre imaginaire de ce texte. *L’usage de la photo* ne se présente pas comme l’une des ultimes

¹⁴ V. le parallélisme entre tâches de sperme et tâches d’écriture évoqué dans le texte, Ernaux et Marie, *L’usage de la photo*, 99.

transformations de l'autofiction qui, à cause de l'épuisement du genre et de ses formes, entraîne une nécessité de transgression de plus en plus radicale pour continuer à intéresser le public, logique évoquée au début de cet article. Le texte d'Annie Ernaux nous offre plutôt, par une certaine retenue visuelle, une réflexion sur les limites d'une telle stratégie. En utilisant le scandale sexuel comme horizon d'attente partiellement déçu mais aussi comme catalyseur d'une libération de la parole, et en changeant son orientation vers d'autres champs conflictuels, que ce soit d'un point de vue moral, épistémologique ou esthétique, Annie Ernaux nous propose par sa mise en scène du scandale, précisément parce qu'il met en lumière et questionne des normes jusque-là invisibles, une réflexion novatrice. Celle-ci thématise tous les paramètres qui ont, jusqu'ici, caractérisé le genre de l'autofiction ; une attention portée au champ littéraire et à la place de l'écrivain(e), le statut de l'auteur(e)-sujet qui dans ce texte se pluralise et se transforme simultanément en lecteur, le rapport entre factualité et fictionnalité, le corps dans tous ses états (de la maladie à la sexualité), la relation entre les sexes, les rapports entre les différents médias ainsi que les constellations intermédiales.

Scandale moral et scandale social dans l'œuvre d'Annie Ernaux et Édouard Louis

Raffaello Rossi (Université Paris-Est-Créteil-Val-de-Marne, Paris)

ABSTRACT : Schon lange vor Serge Doubrovskys theoretischer Fundierung des Autofiktionsbegriffs wurden Romane zur Zielschiebe von Skandalen: bereits der Prozess gegen Flauberts *Madame Bovary* zeigte die moralische Dimension von Konflikten, die innerhalb der Gesellschaft durch Literatur ausgelöst werden können. Davon ausgehend untersucht der Beitrag zwei zeitgenössische Beispiele ichbezogenen Schreibens, in denen die Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse mit der autobiographischen Schilderung einer « trahison de classe » einhergeht. Dieser soziale Skandal erscheint im Werk Annie Ernaux' und Édouard Louis' sowohl als Gegenstand der Handlung als auch als Reaktion der Leser auf die ‚faktuale Wahrheit‘, welche beide Autoren für ihre Erzählungen beanspruchen. Der Beitrag zeigt, dass sowohl Ernaux als auch Louis, dessen Text den Untertitel ‚Roman‘ trägt, den Status und die Funktion der Autobiographie sowie die epistemologischen Grundlagen der postmodernen Autofiktion radikal in Frage stellen.

SCHLAGWORTE : Verrat ; Klasse ; Soziobiographie ; Scham

MOTS-CLÉS : Trahison ; transfuges ; classe ; sociobiographie ; honte

1 Scandale et pacte autofictionnel

Quand on essaie de définir le scandale, une distinction nette entre le moral et le social est, à bien des égards, difficile à maintenir : en analysant la signification du terme à partir de son emploi dans le texte biblique, René Girard souligne que « le scandale est toujours double et la distinction entre l'être scandaleux et l'être scandalisé tend toujours à s'abolir : c'est le scandalisé qui répand le scandale autour de lui ».¹ Alors que le pécheur répond toujours de sa faute face à la loi divine, le péché scandaleux se retourne contre lui, non pas comme punition divine, mais sous forme de stigmatisation de la part de sa communauté. À l'origine, il y avait des « pierres du scandale » installées dans la place publique des villages, où l'on enchaînait les condamnés – normalement, des débiteurs insolvable. Quelques-uns de ces instruments de châti-

¹ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (Paris : Grasset, 1978), 441.

ment sont aujourd'hui des monuments, comme dans le cas de la « Pietra dei falliti » à Milan. C'était l'une des punitions les plus économiques et efficaces, car exposé aux regards et à la moquerie, personne n'aurait pu sympathiser, au moins publiquement, avec les châtiés. Le scandale avait ceci pour fonction : éviter toute identification empathique avec le condamné.

Ce n'est donc pas sans raison que dans son *Réquisitoire* contre *Mme Bovary*, le procureur impérial Ernest Pinard met en garde le jury contre la mauvaise influence du roman sur les « jeunes filles » : « lorsque l'imagination aura été séduite, lorsque cette séduction sera descendue jusqu'au cœur, lorsque le cœur aura parlé aux sens, est-ce que vous croyez qu'un raisonnement bien froid sera bien fort contre cette séduction des sens et du sentiment ? »² Le pouvoir d'identification exercé par les romans sur les lectrices les rendait dangereux. Parmi les accusations, on retrouve les dynamiques propres au scandale décrites par Girard : « l'incrimination [...] porte sur deux délits ; offense à la morale publique, offense à la morale religieuse. L'offense à la morale publique est dans les tableaux lascifs que je mettrai sous vos yeux, l'offense à la morale religieuse dans des images voluptueuses mêlées aux choses sacrées. »³ La première cause de scandale en littérature était donc cette narration de faits et comportements contraires à la morale commune et à ses institutions, sans prise de position explicite à leur égard de la part de l'auteur ou du narrateur : cette neutralité ôtait à l'œuvre littéraire toute fonction éducative et laissait la représentation de mauvais comportements sans justification. À part cet aspect, qui attire le blâme du jury sur Flaubert, la faute d'immoralité en soi ne touche pas l'auteur, mais le personnage de *Mme Bovary* :⁴ dans leur verdict, les juges admettent effectivement « qu'il n'est pas suffisamment établi que [...] Gustave Flaubert [...] se soi[t] rendu coupable des délits qui [lui] sont imputés », tandis que « l'ouvrage déféré au tribunal mérite un blâme sévère ».⁵

Même si *Madame Bovary* n'a rien d'immédiatement autobiographique, l'exemple de son procès donne des renseignements sur la relation entre le

² « Réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur devant le Tribunal correctionnel de Paris », in Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (Paris : Fasquelle, 1925), 408.

³ « Réquisitoire », 393.

⁴ Walter Siti parvient à cette conclusion en commentant un autre passage du « Réquisitoire de Pinard » : « Il rimprovero scatta, di solito, quando la dinamica vien meno e l'eroe monopolizza il campo: 'in tutto il libro non c'è un solo personaggio che possa farle abbassare la testa' dice di Emma, con inconscia ammirazione, l'accusatore Pinard. » « Il romanzo sotto accusa », in *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, éd. par Franco Moretti (Turin : Einaudi, 2001), 129–92, ici 147.

⁵ Siti, « Il romanzo sotto accusa », 467–8.

scandale et le genre contemporain de l'autofiction : alors que dans le cas de Flaubert la personne de l'auteur pouvait être dissociée de ses personnages inventés,⁶ les conditions du pacte autofictionnel rendent cette distinction douteuse. Cette ambivalence a été utilisée par les auteurs afin de susciter l'attention des lecteurs qui ne sont plus susceptibles d'être provoqués par des narrations « seulement » fictionnelles. Marco Mongelli explique que la présence du scandale dans les autofictions italiennes est due à « 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. »⁷ Alors que le modèle d'autofiction élaboré par Doubrovsky se concentre sur la dimension privée de la personnalité, en en multipliant les possibilités expressives, les auteurs italiens ont tendance à scandaliser le lecteur, en jouant avec sa crédulité et son sens de la morale.⁸ De ce point de vue, l'œuvre de Walter Siti constitue un paradigme : dans *Lezioni di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) et *Troppi paradisi* (2006), l'auteur attribue son nom et ses traits uniques (son apparence physique, son travail universitaire, ses relations publiques) à des personnages fictifs qui conçoivent et accomplissent des actes horripilants, jusqu'à l'homicide et la pédophilie. La différence avec *Mme Bovary*, c'est que l'effet scandaleux du livre ne tient pas tant à ses contenus, ni à leur représentation réaliste, ni au mauvais exemple, mais au fait que l'auteur vivant se les attribue, même si fictivement.⁹

⁶ La célèbre phrase « Madame Bovary, c'est moi », n'a jamais été écrite ni déclarée officiellement par Flaubert au cours de son procès. Voir Yvan Leclerc, « Madame Bovary, c'est moi, formule apocryphe », publié sur le site du Centre Flaubert en février 2014 : https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php, 08/12/2019.

⁷ Marco Mongelli, « Enjeux, frontières et limites de l'autofiction italienne », *@analyses* Vol. 9, n° 2 (Printemps-été 2014) : 138–56, ici 146.

⁸ Pour une comparaison entre l'interprétation française et italienne de l'autofiction, cfr. Lorenzo Marchese, « Genealogia dell'autofinzione italiana », *Il Verri* 64 (2017) (version publiée sur le site *Le parole e le cose* : <http://www.leparoleelecose.it/?p=30851>, 08/12/2019). « Nonostante la sua genesi, in Francia scrivere autofiction sembra solo un altro modo, equivalente, di scrivere autobiografia. Per l'Italia, invece, la situazione è diversa, e particolarmente interessante. A partire dagli anni '90, alcuni autori (Walter Siti, Rino Genovese, Giulio Mozzi fra i primi) scrivono testi di aspetto autobiografico e di intenzionalità veridica, che si propongono esplicitamente di ingannare il lettore. »

⁹ Selon Marchese, c'est au contraire l'effet scandaleux exagéré qui permet au lecteur de s'apercevoir du mensonge, et donc de la nature fictionnelle d'un livre comme *Scuola di nudo* : « troppe autodennunce di immoralismo, con le puntigliose deposizioni dei propri crimini veri o presunti al tribunale immaginario dei lettori, a chiedere di continuo un giudizio

En France, le lien entre autofiction et scandale est établi en 2014 après la publication du roman *En finir avec Eddy Bellegueule* : il est vrai que les critiques du genre de l'autofiction n'avaient jamais manqué, surtout en matière d'éthique de la représentation,¹⁰ mais les réactions au livre d'Édouard Louis ne se sont pas limitées au secteur de la critique littéraire et ont provoqué un large débat au sein de l'opinion publique. L'effet « scandaleux » du livre a été ultérieurement renforcé par les réactions des personnes mentionnées dans le livre – notamment la mère de l'auteur, son frère et des ex-camarades du collège – qui ont démenti le contenu du roman et protesté contre l'image que Louis donne de son entourage. La discussion autour de la véracité des contenus dans les livres de Louis est justement ce qui les rend intéressants vis-à-vis de l'évolution de la littérature autobiographique dans le cadre contemporain. Malgré les nombreuses contestations,¹¹ l'auteur refuse toute affiliation entre ses romans et le genre autofictionnel :

On m'a dit que je faisais de l'autofiction, alors que je pense avoir fait exactement l'inverse. L'autofiction a pour principe, partant d'une histoire personnelle, de brouiller la frontière entre littérature et vérité ; moi, je tente, au contraire, de l'éclaircir, j'ai essayé à l'inverse de ne pas brouiller la frontière,

non estetico, ma morale, sulla propria persona », « Genealogia dell'autofinzione italiana »). Christine Ott a parlé en revanche d'« autofiction autolésionniste » en « Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Winter, 2013), 209–25. Claudia Jacobi a souligné l'« hyperréalisme » de la fiction sitienne, en la rattachant à l'emprise que l'esthétique télévisuelle a eu sur le grand public italien : « La trilogie n'en adopte pas seulement l'exposition intime et le trucage stratégique de la biographie, mais aussi ce que Siti appelle la soapisation du récit, traduite dans la structure de l'autofiction en trois tomes, le choix de sujets transgressifs (drogues, sexualité, prostitution, etc.) » ; *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky*, Carmen Martín Gaité et Walter Siti (Göttingen : V&R unipress, 2016), 194.

¹⁰ Voir par exemple, les repréailles familiales subies par Serge Doubrovsky, après la publication du *Livre brisé*, de la part de son cousin Marc Weitzmann. Pour un bref compte rendu, voir l'article « Doubrovsky contre Weitzmann », *Libération*, 28 août, 1997, https://next.liberation.fr/livres/1997/08/28/doubrovsky-contre-weitzmann_212289, 08/12/2019.

¹¹ Alors que les protestations des membres de la famille de Louis se sont limitées à des déclarations aux journalistes, les conséquences de la publication du second roman, *Histoire de la violence* (2016), dans lequel le protagoniste est victime de viol, ont été plus lourdes sur le plan judiciaire après la dénonciation du violeur allégué dans le livre. Voir David Le Bailly, « Pourquoi Édouard Louis se trouve pris dans une tourmente judiciaire », *Bibliobs*, 18 mars, 2016, <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20160309.OBS6054/exclusif-pourquoi-edouard-louis-se-trouve-pris-dans-une-tourmente-judiciaire.html>, 08/12/2019.

mais d'atteindre en quelque sorte la vérité par la littérature, par la construction littéraire. Ce que je raconte est vrai. Même si le mot « roman » figure sur la couverture. Pourquoi associe-t-on spontanément celui-ci à la fiction ? Il n'y a aucune nécessité historique ou sémiologique qui relierait le roman à la fiction. Le roman est un travail de construction littéraire qui peut justement permettre d'approcher la vérité. Il aurait peut-être fallu écrire « roman non fictionnel » ou « roman scientifique », comme le revendiquait Zola pour ses livres.¹²

Bien que Louis ait toujours affirmé que l'événement qui l'a le plus encouragé à entreprendre un travail d'écriture était la lecture de *Retour à Reims* (2009), l'essai de Didier Éribon (lui-même inspiré par *l'Esquisse pour une auto-analyse* de Pierre Bourdieu, 2002) n'avait pas pour vocation de faire du roman un outil pour accéder à des vérités empiriques vérifiables, soit un déplacement du paradigme littéraire. Ce déplacement semble être en revanche une priorité pour Annie Ernaux. On retrouve des propos presque identiques à ceux de Louis – si l'on omet la référence à Zola et au roman scientifique – dans ses interviews et dans des livres comme *La Place*. Avant d'envisager comment les œuvres d'Ernaux et de Louis se lient au thème du scandale, il est donc nécessaire d'éclaircir leur positionnement face à l'autobiographie et à l'autofiction.

2 Des autofictions « sincères »

Au moment de sa première affirmation, l'autofiction se définit comme rupture à la fois avec la tradition classique de l'autobiographie et celle de la fiction, comme on peut l'observer dans les romans de Doubrovsky. Le récit de soi n'est plus envisagé comme un simple moyen pour rapporter une vie déjà parfaitement accomplie et immuable : comme le souligne Claudia Grone-mann, «writing becomes an integral part of existence, a never-ending process of producing subjectivity through language. The referential self conceives of itself [...] as a part of a fiction, because no author can claim to know the real meaning of his or her own story. »¹³ La fragilité identitaire et l'ouverture à la

¹² Édouard Louis, « J'ai deux langages en moi, celui de mon enfance et celui de la culture ». Entretien avec Michel Abescat, *Télérama*, 16 juin, 2014, <https://www.telerama.fr/livre/edouard-louis-j-ai-deux-langages-en-moi-celui-de-mon-enfance-et-celui-de-la-culture,114836.php>, 08/12/2019.

¹³ Claudia Grone-mann, « Autofiction », in *Handbook of Autobiography / Autofiction*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin-Boston : De Gruyter, 2019), 241–6, ici 245.

subjectivité sont des caractéristiques communes tant aux écritures du trauma qu'aux esthétiques pluralistes postmodernes à la base de l'autofiction¹⁴.

Selon le théoricien Brian McHale, la « dominante » postmoderne se substitue progressivement à celle du modernisme littéraire qui a hégémonisé la culture occidentale dans la première moitié du XX^e siècle : ce passage de l'une à l'autre consiste dans le dépassement du questionnement épistémologique vers une dominante ontologique, où on ne fait plus la différence entre la réalité et la fiction, où plusieurs identités peuvent coexister en une même personne.¹⁵ Le paradigme « post-cognitif » du postmodernisme est donc le terrain idéal pour la pleine réalisation du projet autofictionnel, où « l'exigence d'authenticité, la cohérence de la représentation, l'identité et la référentialité sont remises en question. Les domaines ontologiques de la réalité et de la fiction, qui jusque-là constituaient le fond de l'autobiographie et du roman, subissent un nouvel ordre. »¹⁶ Comme un microcosme, l'évolution de l'autobiographie vers l'autofiction reflète ainsi le passage d'une conception de la littérature comme recherche de la vérité, au refus relativiste de tout discours de vérité et à l'exaltation de la fiction comme ouvrant à une multiplicité de réalités possibles : « Depuis longtemps maintenant, les débats sur le sujet ne sont plus caractérisés par la question de l'accession au Moi par la réflexion et la possession du Moi avant la réflexion, mais bien plus par le problème de sa pluralité interne et de son hétéronomie ainsi que de sa transversalité. »¹⁷

Si l'on considère cette idée postmoderne de « fiction » comme le fondement philosophique indispensable au genre de l'autofiction, affecter les livres d'Annie Ernaux et d'Edouard Louis à cette catégorie signifie alors faire violence aux intentions des auteurs, qui expriment clairement leur désir de se distancer du genre : à partir de *La Place*, Ernaux s'engage dans une « écriture

¹⁴ Sur l'écriture du trauma dans l'autofiction et le roman contemporain, voir Daniele Gaglioli, *Senza trauma : scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio* (Macerata : Quodlibet, 2011).

¹⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (Londres-New York : Methuen, 1987), 6–7.

¹⁶ Claudia Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des significations : de la constitution littéraire du sujet autobiographique chez Serge Doubrovsky », in *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, éd. par Alfonso de Toro et Claudia Gronemann (Hildesheim-Zurich-New York : Georg Olms, 2004), 153–76, ici 155.

¹⁷ Gronemann, « L'autofiction ou le moi dans la chaîne des significations », 159.

du réel »¹⁸ qui s'attache « au refus de toute fiction ».¹⁹ Cela n'implique pas le refus de la littérature, mais plutôt de l'assimilation entre littérature et fiction : « C'est au fond ma propre vision de la littérature que j'affirme, c'est-à-dire mon désir que chaque phrase soit lourde de choses réelles. »²⁰

Ce rapprochement avec le paradigme épistémologique ne coïncide cependant pas avec un retour au mode de l'autobiographie classique : il y a, comme dans l'autofiction, une forte remise en cause du langage ainsi que de sa prétendue transparence et neutralité. Cette perspective était également essentielle dans l'autofiction de Doubrovsky : « l'unique possibilité de remplir l'exigence d'authenticité [...] réside dans son association avec le langage, à l'acte même d'énonciation. L'autobiographique passe de la rétrospective au moment même de l'écriture, qui devient l'objet principal du texte. »²¹ Si les livres d'Ernaux et Louis remettent au centre du discours littéraire la fonction mimétique du langage, refusée catégoriquement par Doubrovsky et les détracteurs postmodernes de l'autobiographie traditionnelle, ce n'est pas de manière naïve, mais réflexive et critique. Cela les rapproche finalement du projet formulé dans *Fils* : « avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage. »²²

La réflexion méta-narrative chez Ernaux et Louis est conduite par deux aspects communs de leurs poétiques : le premier est la posture ethnosociologique adoptée par les narrateurs ; le second est le sentiment d'extranéité par rapport aux expériences vécues dans le passé. Même si cet état ne constitue pas l'aboutissement de l'écriture, qui vise au contraire à adhérer le plus possible à la vie, il constitue le point de départ de presque tous les livres des deux auteurs.

Dans le cas d'Annie Ernaux, l'approche sociologique est revendiquée explicitement lorsque l'auteure définit *La Place*, *La Honte* et *Une Femme* comme textes « auto-socio-biographiques ». ²³ L'usage d'un vocabulaire emprunté à la philosophie sociale, la présence de digressions qui expliquent diverses situations et événements en reliant les traits individuels des personnages aux

¹⁸ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet* [2003] (Paris : Gallimard, 2011), 35.

¹⁹ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 85.

²⁰ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 113.

²¹ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 164.

²² Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris : Galilée, 1977), quatrième de couverture.

²³ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 23. Le titre initial de *La Place* était justement *Éléments pour une ethnologie familiale*.

classes sociales et aux dynamiques de groupe, ainsi que le soin apporté à la restitution des idiolectes et des façons de dire propres aux milieux populaires, sont autant d'indices d'une démarche analytique qui se justifie par l'absence de toute « poésie du souvenir »,²⁴ ainsi que par un manque de confiance dans la mémoire subjective – « il n'y a pas de vraie mémoire de soi »²⁵. En se substituant aux opérations mémorielles subjectives typiques de l'autobiographie, le regard distancié et analytique du sociologue se lie à la question de la méconnaissance de soi que la narratrice expérimente, particulièrement quand elle regarde les photos qui porteraient l'époque de sa jeunesse : cette expérience produit des effets déconcertants qui touchent leur comble dans *Les Années* (2008), où elle narre son vécu entièrement à la troisième personne.

Les deux aspects que l'on vient de décrire chez Ernaux sont également présents dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, où les sciences humaines jouent un rôle encore plus éminent. L'auteur déclare dans une interview, « Peut-être qu'il faut défaire le genre, troubler le genre [du roman], et faire disparaître la frontière entre littérature et sociologie. »²⁶ En outre, le narrateur souligne que ses études sociologiques lui ont permis de comprendre la vérité sur les événements de son enfance, même si cela implique qu'il s'éloigne définitivement de son milieu d'origine, et fait de lui un « transfuge de classe » : « Il m'a fallu des années pour comprendre [...] qu'il n'existe d'incohérences que pour celui qui est incapable de reconstruire les logiques qui produisent les discours et les pratiques. »²⁷ Si chez Ernaux le regard sociologique était envisagé comme un choix poétique, chez Louis il s'agit d'une nécessité vitale : l'admission au lycée d'Amiens puis à l'ENS, ainsi que les études de sociologie, marquent le passage de la marginalité du protagoniste originaire de la province à l'inclusion du narrateur dans la bourgeoisie urbaine. Cette transformation, que l'auteur documente dans la section « Devenir », confirme également la scission nette entre le « moi passé » et le « moi présent », entre les mots de son enfance et ceux utilisés pour la raconter : « (je pleure alors que j'écris cette phrase ridicule et hideuse, cette phrase qui pendant plusieurs années m'a accompagné et fut en quelque sorte, je ne crois pas que j'exagère, au centre de mon existence) ».²⁸

²⁴ Annie Ernaux, *La Place* (Paris : Gallimard, 1983), 24.

²⁵ Annie Ernaux, *La Honte* (Paris : Gallimard, 1997), 39.

²⁶ Édouard Louis, « Ma vie d'écrivain est une vie de honte », entretien avec Claire Devarieux, *Libération*, 4 juin, 2018, https://next.liberation.fr/livres/2018/05/04/edouard-louis-ma-vie-d-ecrivain-est-une-vie-de-honte_1647852, 08/12/2019.

²⁷ Édouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule* (Paris : Seuil, 2014), 75.

²⁸ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 166.

L'écriture du livre complète la transformation du protagoniste : la couverture d'*En finir avec Eddy Bellegueule* – sur laquelle le titre est placé entre le nom de l'auteur et l'indication « roman » – attribue au livre même, à sa publication plus qu'à son écriture, l'acte de transformation du protagoniste et de sa personnalité publique, que l'auteur ne se contente pas de raconter, mais parvient à réaliser hors de la fiction. C'est donc grâce à son livre qu'Eddy Bellegueule « devient » Édouard Louis. Par conséquent, le pacte autofictionnel est rempli d'une manière assez particulière : alors que chez Doubrovsky, conformément aux bases épistémologiques de la postmodernité, le vécu réel est assimilé par l'invention fictionnelle, chez Louis le pacte romanesque et le pacte autobiographique sont à la fois présents, mais le récit déborde intentionnellement de la fiction, en affectant ainsi le présent et le futur de l'écrivain.

Des ouvrages comme *La Honte* ou *En finir avec Eddy Bellegueule* sont difficilement classables aux côtés d'autofictions postmodernes comme celles de Doubrovsky ou de Siti, justement parce qu'ils refusent les démarches postmodernes de fictionnalisation de la subjectivité. Cependant, même si Ernaux et Louis réagissent contre la culture postmoderne, ils ne reviennent pas non plus aux formes traditionnelles de l'écriture de soi. On peut retenir à cet égard les observations d'Isabelle Grell qui juge les romans d'Annie Ernaux comme étant parmi « les plus représentatifs de l'autofiction » : « même si elle le réfute, sa socio-biographie comme elle le nomme est une forme d'autofiction, caractérisée par la mise en tranches, l'effilement du temps raconté »²⁹. L'approche sociologique et la distanciation entre le « moi passé » du vécu et le « moi présent » de l'écriture sont les deux aspects communs aux narrations d'Ernaux et Louis. Ces derniers les éloignent de la transparence de l'autobiographie classique et les rapprochent de l'autofiction, tout en refusant la fiction en tant qu'invention ou contamination des faits réels.³⁰

3 Écriture et sphère publique

La posture adoptée par Ernaux et Louis implique un effet de scandale assez particulier qui se résume par le concept de « trahison de classe », analysé dans *La Place*. Avant d'explorer ce sujet, il convient de rappeler combien cette posture détourne l'écriture de soi de toute forme d'introversion en revendiquant sa vocation publique ; ce facteur n'est pas négligeable, car comme le rappelait

²⁹ Giusi Alessandra Falco, « Interview avec Isabelle Grell », <http://www.grecart.it/fr/component/k2/item/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell>, 20/08/2020.

³⁰ Sur la signification non-fictionnelle que Louis donne au sous-titre « roman », voir *supra* Louis, « J'ai deux langages en moi ».

Pinard dans son *Réquisitoire*, quand il s'agit de scandales littéraires « il n'y a pas de délit sans publicité, et tous ceux qui ont concouru à la publicité doivent être également atteints. »³¹ Ernaux et Louis montrent à cet égard une conscience singulière des enjeux de la littérature dans la sphère publique :

1- Au niveau extratextuel, dès la publication de son premier roman (*Les Armoires vides*, 1973) Ernaux est consciente que le texte n'est jamais autoréférentiel et que sa réalisation s'accomplit lorsqu'il devient public : « d'un seul coup, mon livre devenait réel, *c'était comme si j'avais commis une mauvaise action secrète qui était révélée au jour*. »³² L'auteure est également consciente des risques impliqués dans le fait de s'exposer au public : « j'ai toujours voulu écrire d'urgence, et la publication en fait partie. »³³

De son côté, Louis relie directement la littérature à la politique : « La littérature, et les œuvres en général, ont un grand pouvoir de transformation sur le monde social. [...] La politique, ce n'est pas gagner une élection, c'est faire exister une parole. La littérature en est une forme possible. »³⁴ Il fait également preuve de lucidité vis-à-vis des potentielles réactions violentes à ses publications : « there's an emotional cost of talking about it all, [...]. I get letters from the far right, and I often get death threats ». ³⁵

2- L'emploi de la narration à la première personne chez Annie Ernaux a pour fonction de représenter des dynamiques sociales partagées : « je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs. »³⁶ Cet usage du « je » implique, outre les dangers toujours attachés à l'exposition publique de soi, une forme de sacrifice de sa propre singularité, comme une auto-expropriation :

³¹ « Réquisitoire », 407.

³² Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 48. Nous soulignons.

³³ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 101.

³⁴ Édouard Louis : « Mon livre a été écrit pour rendre justice aux dominés », *Ballast*, 22 janvier, 2015, <https://www.revue-ballast.fr/edouard-louis/>, 08/12/2019.

³⁵ Édouard Louis : « I want to be a writer of violence. The more you talk about it, the more you can undo it », entretien avec Angelique Chrisafis, *The Guardian*, 9 juin 2018 <https://www.theguardian.com/books/2018/jun/09/edouard-louis-i-want-to-be-a-writer-of-violence-the-more-you-talk-about-it-the-more-you-can-undo-it>, 08/12/2019.

³⁶ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 42. La phrase suivante : « Quelquefois j'ai aimé dire : Je vis comme tout le monde les choses sur un mode particulier, mais je veux les écrire sur celui du général » rappelle l'incipit de *Troppe paradisi* : « Mi chiamo Walter Siti, come tutti ».

Ce danger [...] je le trouve en disant « je » dans mes livres, un « je » renvoyant explicitement à ma personne, en refusant toute fictionnalisation. [...] Mais, d'un autre côté, je sens l'écriture comme une *transsubstantiation*, comme la transformation de ce qui appartient au vécu, au « moi », en quelque chose existant tout à fait en dehors de ma personne. [...] cette vérité-là est plus importante que ma personne, que le souci de ma personne, de ce que l'on pensera de moi, elle mérite, elle exige que je prenne des risques.³⁷

De la même manière, mais d'une façon encore plus directe, le narrateur d'*En finir avec Eddy Bellegueule* associe systématiquement les actions, propos et événements vécus par le protagoniste avec la classe sociale dans laquelle il évolue, celle des « dominés ». À titre d'exemple, il qualifie le fait de n'être jamais allé chez le dentiste par : « cette négligence de ma famille, de ma classe sociale ».³⁸

3- Ainsi, le narrateur d'*En finir avec Eddy Bellegueule* performe une analyse constante de son langage et de ses comportements, et il en fait autant avec les autres personnages. Ce procédé se maintient jusqu'au plus récent livre de Louis, dans lequel le narrateur s'adresse constamment à la figure du père absent en employant la deuxième personne : « L'histoire de ton corps *accuse* l'histoire politique ».³⁹ Cette perspective, marquée dans le texte par l'usage des italiques pour se référer aux propos des personnages, est justifiée par l'appartenance à la catégorie sociale des dominés : « Pour les dominants, le plus souvent, la politique est une *question esthétique* : une manière de se penser, une manière de voir le monde, de construire sa personne. Pour nous, c'était vivre ou mourir. »⁴⁰

La personnalité publique des personnages prend également une grande place dans les livres d'Annie Ernaux. Non seulement, comme chez Louis, on a affaire à l'opposition bourdieusienne entre dominants et dominés, mais, en refusant d'appliquer à l'écriture toute forme de repliement sur soi, la narratrice examine les acteurs à partir des rapports de force intérieurs et extérieurs à leurs groupes d'appartenance. Alors que dans le village de Louis, presque tout le monde appartient à la catégorie de la *working class* blanche marginalisée, dans *La Honte* les hiérarchies sociales sont plus nuancées : « en 52, il me suffisait de regarder les hautes façades derrière une pelouse et des allées de gravier pour savoir que leurs occupants *n'étaient pas comme nous*. »⁴¹

³⁷ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 102–4.

³⁸ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 19.

³⁹ Édouard Louis, *Qui a tué mon père* (Paris : Seuil, 2018), quatrième de couverture.

⁴⁰ Louis, *Qui a tué mon père*, 78–9.

⁴¹ Ernaux, *La Honte*, 51.

4 Du scandale moral au scandale social

Le scandale dans la culture contemporaine n'est plus seulement lié au concept d'immoralité, ce qui était plutôt l'argument principalement utilisé par M. Pinaud au cours du procès intenté à *Madame Bovary*. Si l'on considère les réactions suscitées par les livres d'Annie Ernaux et Édouard Louis, on s'aperçoit que l'invention du soi, acceptée dans le pacte autofictionnel, est refusée en tant que mensonge par certains lecteurs, quand l'auteur, malgré le sous-titre « roman », déclare avoir écrit une autobiographie. Or, ce thème prend une tournure particulière chez les deux auteurs, puisqu'il est lié à la question de la « trahison de classe » : la mesure du mensonge et de l'invention de soi est donnée par l'horizon d'attente des groupes sociaux qui entourent le sujet et qui contribuent à la construction de sa personnalité publique. On a vu que ce mécanisme est fondamental dans les ouvrages d'Annie Ernaux et Édouard Louis, où les personnages sont d'abord caractérisés par le regard des autres, par les préjugés et surtout par leur positionnement au sein des communautés d'appartenance. Dans le récit de leur vie, Ernaux et Louis racontent essentiellement la manière dont ils sont passés d'un milieu à l'autre, du groupe des dominés au groupe des dominants. Si cette transition n'est pas scandaleuse en soi, elle est néanmoins à l'origine d'une déstabilisation, que l'écriture – et surtout, la publication du livre – reflète et amplifie :

Ce qu'on me reproche c'est une double obscénité, sociale, et sexuelle. Sociale, parce que [...] je fais de l'inégalité des conditions, des cultures, la matière du texte, en évitant le populisme, qui serait tellement rassurant, acceptable... Sexuelle parce que dans *Passion simple*, qui a mis le feu aux poudres, j'ai décrit tranquillement et précisément la passion d'une femme mûre [...] sans les marques affectives, la déploration, sans cette « romance » justement qu'on attend dans les écrits des femmes.⁴²

Le refus de tout « populisme », au sens de discours fondé sur des stéréotypes autour de classes populaires – la simplicité, le « bon vivant » etc. –, a contribué à la perception de la « trahison de classe » des auteurs comme une forme de mépris envers leur milieu d'origine. La première réaction du public au roman d'Édouard Louis ressemble à celle décrite par Annie Ernaux :

Les gens qui me reprochent le racisme de classe sont ceux qui projettent leur propre racisme de classe inconscient sur mon livre. [...] Je ne fais pas l'éloge des classes populaires. Parce que, et ça découle de ce que je viens d'essayer de dire, comprendre et mettre « hors de cause », quelqu'un ne veut pas dire aimer

⁴² Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 98–9.

ou faire l'éloge de cette personne. On peut se battre pour une classe sans en faire l'éloge.⁴³

Les critiques auxquelles les auteurs s'exposent, à cause de la manière dont ils racontent leur milieu social d'origine, sont le prolongement du « scandale social » provoqué par le basculement d'un ordre à l'autre, de la classe populaire à celle de la bourgeoisie (ou des « dominants »).

Prise dans ce sens, la notion de scandale se rattache à la transgression des normes fondatrices des différents ensembles sociaux : « Le scandale [...] ne laisse jamais les choses en l'état. En tant que cérémonie de dégradation statutaire, il conduit à des repositionnements, à une redistribution des cartes institutionnelles, voire à des remises en cause brutales des rapports institués. »⁴⁴ Le théorème de Blic et Lemieux est parfaitement clair quand l'on considère les conséquences de l'homosexualité d'Eddy Bellegueule sur sa position à l'intérieur de la société, « cette volonté du corps qui me poussait vers les hommes, c'est-à-dire contre ma famille, contre le village tout entier ». ⁴⁵ Un autre scandale se produit donc en conséquence de la transition de classe, scandale que seule l'écriture de soi peut révéler : c'est le démasquement des effets du conditionnement provoqué par les logiques de groupe (toujours comprises selon la dichotomie entre dominants et dominés) sur les pratiques ainsi que sur le langage, entraînant l'adoption d'une technique narrative relevant de la remémoration sans introspection. On peut utiliser ici les termes adoptés par Girard dans l'étude citée en début de cet article : le sujet « scandaleux », qui subissait le scandale de la part des autres, se transforme en sujet « scandalisé » et « scandalisant », par le moyen de l'écriture.

Dans le cas d'Annie Ernaux, la honte publique passe d'abord par un sentiment de culpabilité. Cela est particulièrement évident dans *La Place*. Le récit commence par le succès de la protagoniste à l'épreuve finale du CAPES : c'est le moment qui finalise le passage d'un monde à l'autre, où elle est reconnue en tant que « professeur titulaire » en lettres. Cet événement est juxtaposé narrativement à la mort du père : significativement, la narratrice a des doutes sur la chronologie des deux événements, ce qui suggère une relation inconsciente entre eux. Le changement de milieu, l'amélioration de sa propre situation économique, culturelle et sociale implique en effet l'éloignement d'un système de valeurs et, de manière générale, l'impossibilité de se reconnaître

⁴³ Louis, « Mon livre a été écrit pour rendre justice aux dominés ».

⁴⁴ Damien de Blic, Cyril Lemieux, « Le scandale comme épreuve. Éléments de sociologie pragmatique », *Politix* 71, 3 (2005) : 9–38, ici 11.

⁴⁵ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 195.

dans la personne qui lui obéissait. La posture d'écriture adoptée à partir de *La Place*, est donc déjà exprimée dans la phrase en exergue du livre : « écrire c'est le dernier recours quand on a trahi ». Les mots « trahir » et « trahison » ne reviennent jamais au cours du livre, car le fait même de s'exprimer et d'écrire correctement en français standard et d'abandonner le patois, rend palpable l'éloignement de la langue des ancêtres et de la sphère de valeurs qui y est attachée.⁴⁶ Cela dénonce « 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 ».⁴⁷

La Place est le livre qu'Ernaux consacre à la vie de son père : à travers sa figure, elle cherche à dépeindre la paralysie existante au sein de la « classe des dominés », marquée par la « certitude qu'on ne peut pas être plus heureux qu'on est ».⁴⁸ Avec cet ouvrage, l'écriture semble appartenir à la « voie étroite [...] entre la réhabilitation d'un mode de vie considéré comme inférieur, et la dénonciation de l'aliénation qui l'accompagne. »⁴⁹ Le choix d'une tonalité moyenne, qui refuse autant le populisme nostalgique que le mépris de classe, caractérise la démarche d'Annie Ernaux depuis *La Place*, non seulement au niveau du style, mais aussi de son projet littéraire, caractérisé par une « distance objectivante, sans affects exprimés, sans aucune complicité avec le lecteur cultivé »,⁵⁰ ainsi que par le refus de toute démarche fictionnelle, au sens d'invention, transfiguration ou déréalisation des données socio-biographiques. Ce projet est renforcé et poursuivi de la même manière dans les ouvrages suivants : *Une Femme*, consacré à la mère de l'auteure, et *La Honte*, construit autour d'un épisode de violence familiale. La démarche employée pour ce dernier livre diffère donc par rapport à la description extensive de la *Place* et aux grandes fresques historiques de *Les Années*. Il se rapproche en revanche d'*En finir avec Eddy Bellegueule* du point de vue structurel : la mise au centre du scandale, de son éclatement et de la honte qui en découle est le point commun le plus remarquable entre les deux ouvrages.

⁴⁶ En ce qui concerne la fonction du langage chez Annie Ernaux, voir Isabelle Charpentier, « Les réceptions ordinaires d'une écriture de la honte sociale : les lecteurs d'Annie Ernaux », *Idees économiques et sociales* 155 (2009) : 19–25, ici 19.

⁴⁷ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 33. Voir aussi Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », *RITM Honte*, malaise, inquiétude, ressentiment 6 (1994) : 219–22, ici 221 : « faire de mon père un personnage, de sa vie un destin fictif, me paraissait la trahison continuée de la vie dans la littérature ».

⁴⁸ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 77.

⁴⁹ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 54.

⁵⁰ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 34.

Les deux livres commencent par la chronique d'un épisode de violence vécu par les auteurs pendant leur enfance : l'événement aura des conséquences permanentes sur leur caractère et requiert une écriture de soi qui est à la fois une confession et une dénonciation publique. La nature de l'épisode est telle qu'elle suscite des marques méta-narratives, soulignant ainsi son caractère exceptionnel et la difficulté d'en écrire de façon véridique et objective : « J'écris cette scène pour la première fois. Jusqu'à aujourd'hui, il me semblait impossible de le faire, même dans un journal intime. *Comme une action interdite devant entraîner un châtement.* »⁵¹ L'événement en soi se résume à une dispute violente entre les parents de l'auteure, aboutissant à un raptus du père qui manifeste l'intention de tuer la mère. Alors que *La Place* est l'histoire du détachement de la protagoniste du monde du père, *La Honte* raconte une continuité, c'est-à-dire la permanence du « temps où je ne cesserai plus d'avoir honte »,⁵² comme si le traumatisme provoqué par l'épisode de violence de 1952 s'était prolongé jusqu'au présent, entraînant avec lui le respect inconscient des règles et des normes sociales du milieu de provenance, et ce malgré l'évolution culturelle, le changement de ville, de groupe social et le passage de temps. La honte « unit la fille de 52 à la femme en train d'écrire »,⁵³ dépasse les limites de classe, se fige dans la personnalité : « la honte est devenue un mode de vie pour moi. À la limite je ne la percevais même plus, elle était dans le corps même. »⁵⁴

Au contraire, dans l'épilogue d'*En finir avec Eddy Bellegueule*, l'auteur formule le dépassement définitif du traumatisme qui frappe le protagoniste au début du récit. À l'âge de dix ans Eddy est approché par deux garçons du collège : « Ils m'ont posé cette question que je me suis répétée ensuite, inlassablement, des mois, des années, *C'est toi le pédé ?* En la prononçant ils l'avaient inscrite en moi pour toujours tel un stigmate ». ⁵⁵ Si l'expérience de l'injure, comme la théorise Didier Éribon,⁵⁶ n'abandonne jamais les homosexuels, on peut se défaire du sentiment de honte, comme le protagoniste du roman semble faire à la fin du récit. Désormais passé du côté d'une bourgeoisie qui ne stigmatise pas son homosexualité, lorsqu'on lui dit « Alors Eddy, toujours

⁵¹ Ernaux, *La Honte*, 16. Nous soulignons.

⁵² Ernaux, *La Honte*, 26.

⁵³ Ernaux, *La Honte*, 134.

⁵⁴ Ernaux, *La Honte*, 140.

⁵⁵ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 15–6.

⁵⁶ Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay* (Paris : Fayard, 1999).

aussi pédé ? »⁵⁷ il n'y a plus aucune inflexion injurieuse dans le mot, et donc plus aucune raison d'avoir honte : « Tout le monde riait. | Moi aussi. »⁵⁸

5 Au-delà du paradigme postmoderne : le scandale comme rupture épistémologique

La « trahison de classe » a permis à Louis de ne plus subir le scandale, tandis que l'écriture lui permet de le provoquer, en lui donnant une intention politique et une valeur de dénonciation publique. Au contraire, pour Annie Ernaux l'écriture a toujours l'ambition de dire des vérités générales à partir d'un épisode scandaleux, mais alors que Louis adopte une perspective victimiste, qui pose son personnage au centre des vexations collectives, chez Ernaux l'analyse des structures sociales est appliquée au conte biographique surtout en ce qui concerne les questions épistémologiques de la connaissance et du jugement. Cette méthode se base sur la mise en relation entre les couches les plus profondes d'une personnalité et les aspects les plus superficiels de la vie quotidienne : par conséquent elle ne vise pas seulement à remarquer les codes comportementaux qui leur sont implicites, mais à établir les limites partagées du savoir collectif : « dire ce qu'étaient pour moi le normal et l'inadmissible, l'impensable même. »⁵⁹ La posture d'écriture que la narratrice résume dans la formule « être en somme ethnologue de moi-même »⁶⁰ est donc focalisée sur les modalités du jugement social : « Les conversations classaient les faits et gestes des gens, leur conduite, dans les catégories du bien et du mal, du permis, même conseillé, ou de l'inadmissible. »⁶¹ Après avoir donné plusieurs exemples de catégories qui font l'objet de réprobations collectives, la narratrice énumère des principes généraux : « Être comme tout le monde était la visée générale, l'idéal à atteindre », ⁶² principe garanti grâce à la surveillance perpétuelle exercée par chaque membre de la communauté (« Tout le monde surveillait tout le monde »), ⁶³ avec le but de prendre ainsi un avantage sur les autres : « Nous savons beaucoup de choses sur les clients, leurs ressources et

⁵⁷ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 220.

⁵⁸ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 220.

⁵⁹ Ernaux, *La Honte*, 37. Cfr. : « pour saisir la réalité de la honte indicible subie, je suis obligée – c'est-à-dire que toute autre possibilité me paraît fausse – de décrire les codes et les croyances de ce monde perdu. » Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 50.

⁶⁰ Ernaux, *La Honte*, 40.

⁶¹ Ernaux, *La Honte*, 66.

⁶² Ernaux, *La Honte*, 70.

⁶³ Ernaux, *La Honte*, 65.

leur façon de vivre mais il est convenu qu'ils ne doivent rien savoir sur nous, ou le moins possible. »⁶⁴

L'écriture rompt donc le silence sur un épisode qui « ne pouvait se dire à personne »⁶⁵. En rendant public ce qui doit rester caché, l'écriture brise le tabou autour de l'événement jugé scandaleux : « Associer pour toujours le mot privé au manque et à la peur, la fermeture. Même dans *vie privée*. Écrire est une chose publique. »⁶⁶

En finir avec Eddy Bellegueule est entièrement construit autour du malaise du protagoniste : comme dans *La Honte*, le sujet se sent regardé dans son village de province et intériorise les pratiques de surveillance et de classement, mais à la différence de A. D., la protagoniste des livres d'Ernaux, Eddy échoue à respecter les normes partagées, spécialement celles qui relèvent du « rôle d'homme ». Sa famille est d'abord forcée de mentir et de cacher le déshonneur provoqué par la conduite du fils efféminé : « J'ai vu mon père baisser les yeux et balbutier un mensonge *Oh il est un peu malade* avec, à ce moment, cette sensation inexplicable qui traverse un enfant confronté à la honte de ses parents en public, comme si le monde perdait tous ses fondements et son sens. »⁶⁷ Chez Ernaux, la sphère morale et la sphère affective se maintiennent malgré les règles de l'apparence sociale ; chez Louis, il n'en reste plus rien du tout : du point de vue du sujet minoritaire et marginalisé les liens familiaux, les interactions amicales et les horizons de sens sont entièrement dominés et déterminés par les rôles sociaux, qui répondent à des modèles et des fonctions rigides. Cette approche a provoqué des réactions indignées de la part de la famille de l'auteur, qui ne se reconnaît pas dans la description donnée dans le livre, ainsi que d'une partie de la critique par l'accusation de mépris de classes populaires, dont l'effet a été augmenté par la forte exposition médiatique du premier roman à sa sortie.⁶⁸

Si le scandale peut être, comme dans ce cas, gonflé par les médias et les instrumentalisations politiques, les antagonismes qu'il représente sont néanmoins bien réels, tout comme la souffrance qui est à l'origine de cette écriture : « C'est un élément auquel on ne pense pas, la douleur, le corps souff-

⁶⁴ Ernaux, *La Honte*, 71.

⁶⁵ Ernaux, *La Honte*, 115.

⁶⁶ Ernaux, *La Honte*, 91.

⁶⁷ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 31.

⁶⁸ Le phénomène a été commenté de manière discutable dans Marion Dalibert, « *En finir avec Eddy Bellegueule* dans les médias. Entre homonationalisme et ethnicisation des classes populaires », *Questions de communication* 33 (2018) : 89-109.

frant tout à coup, blessé, meurtri. On pense – [...] avec un regard extérieur – à l'humiliation, à l'incompréhension, à la peur, mais on ne pense pas à la douleur. »⁶⁹ La dénonciation de la souffrance est à l'origine d'un récit fondé sur des vérités relevant de la biographie de l'auteur, qui vise toutefois à leur donner une connotation universelle et trans-individuelle, en les traitant comme phénomènes sociaux et en les rapportant à des théories sociologiques. De cette manière l'écriture devient travail de recherche, et le roman moyen de connaissance, comme le souligne Annie Ernaux dans la conclusion de l'entretien de 2003 avec Frédéric-Yves Jeannet : « j'envisage l'écriture comme un moyen de connaissance, et une espèce de mission »⁷⁰. On peut voir dans les livres d'auteurs comme Annie Ernaux et Edouard Louis une des possibles évolutions de l'autofiction hors de sa matrice postmoderne initiale, alors que la « dominante » épistémologique reprend le dessus sur les constructions fictionnelles – au sens de l'invention – et sur l'autobiographie.

Cette autofiction à dominante épistémologique, dans les conditions où elle est configurée chez Ernaux et Louis, a le scandale parmi ses effets de lecture. Il y a d'abord le scandale moral suscité par la « trahison de classe », qui comporte la dénégation des valeurs des milieux d'origine : puisque ce geste est réalisé performativement par les ouvrages lors de leur publication, il peut être rattaché à une tradition marquée par des auteurs comme Flaubert et Baudelaire, dont l'œuvre scandaleuse avait provoqué des procès légaux, alors que dans le cas d'Ernaux et Louis il s'agit plutôt de procès médiatiques adressés surtout à leur image publique. Cependant, des romans comme *La Honte* ou *En finir avec Eddy Bellegueule*, montrent la relativité des valeurs et des normes de comportement, en adoptant le point de vue de sujets transfuges, transclasses et transgresseurs de normes très profondément situées dans l'inconscient collectif des groupes sociaux ; de cette manière, ils révèlent les raisons sociales du scandale et sa liaison avec le roman en tant que genre caractérisé par les conflits entre la société et « la marche vers soi de l'individu problématique ».⁷¹

⁶⁹ Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule*, 17.

⁷⁰ Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, 141.

⁷¹ Georg Lukács, *Théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1968), 75–6.

« Ceux qui m'ont aimé, fût-ce en image, m'ont restitué la mienne ». L'autofiction doubrovskienne et l'image d'écrivain co-produite par la lectrice

Claudia Gronemann (Universität Mannheim)

Je voudrais terminer mon œuvre « autofictive » par un livre différent des autres, qui saisisse un morceau de ma vie au présent – un livre qui, à rebours, ressentirait toute une vie au passé. A la recherche d'un temps perdu, sans temps retrouvé. Toujours Proust, bien sûr, mais à l'envers. Aucune madeleine...

(Lettre, 30 mars 2005, je souligne)

ABSTRACT : Autofiktionales Schreiben gilt aufgrund der Offenbarung intimer Selbstbezüge als eine Praxis, die an gesellschaftliche Tabuzonen rührt und per se skandalträchtig ist. Sie wird häufig als literarisches Symptom einer nachmodernen « société de spectacle » (Debord) beschrieben, in der Skandale zum Literaturbetrieb gehören und die Akteure von einer ökonomisierten Kulturindustrie einverleibt werden. Aber eignet sich die Autofiktion, zumal jene der „école doubrovskienne“ (Grell 2014), tatsächlich zur Beschreibung des Literaturskandals? Wird hier nicht missverstanden, warum Autoren wie Serge Doubrovsky existentielle und moralische Konflikte „am eigenen Leib“ ausloten und deren Aporie beschreiben? Der „Fernsehskandal“ um *Le Livre brisé* (1989) zeigt, dass Journalisten die Prinzipien des autofiktionalen Schreibens verkennen, wenn sie dem Autor die Schuld am Tod seiner Ehefrau geben. Abgesehen davon, dass Doubrovsky seine Mitverantwortung selbst reflektiert, wird übersehen, dass die Partnerin und Leserin nicht nur sein Leben prägte, sondern auch eine textinterne Funktion innehatte. Wie andere *lectrices-compagnes* (Zanone), die bei Doubrovsky stets eine wichtige Rolle gespielt haben, wirkt sie an der Entstehung seines schriftstellerischen Selbstbildes entscheidend mit. So untersucht der vorliegende Beitrag anhand von *Un homme de passage* (2011), wie diese dialogische Inszenierung der Autorfigur noch einmal auf die Spitze getrieben wird.

SCHLAGWORTE : Leserinnen ; Rezeptionsinstanzen ; Autor-Szenographie : koproduziertes Autorbild

MOTS-CLÉS : lectrices ; instances de réception ; scénographie d'écrivain : image d'écrivain co-produite

1 Introduction : Du scandale littéraire à la figuration auctoriale

Contestée par des critiques depuis son apparition en 1977 – parmi eux des universitaires célèbres comme Philippe Lejeune –, l'autofiction a fait scandale pour la première fois devant le grand public en 1989, après la publication du fameux *Livre brisé* (Grasset, 1989, Prix Médicis). Mais cet événement n'est pas comparable à l'apparition spectaculaire, dix ans plus tard, de Christine Angot dans l'émission *Tout le monde en parle* présentée par Thierry Ardisson, où l'invitée quitte le plateau sous les rires des spectateurs suite à la lecture d'extraits de son autofiction *L'Inceste* (1999). En 1989, également sur France 2, Doubrovsky est invité dans *Apostrophe*, et les faits se déroulent bien différemment. Bernard Pivot lui demande si une œuvre littéraire vaut la peine de « se payer de la vie de quelqu'un ».¹ Ici le journaliste accuse l'auteur d'être moralement responsable de la mort de son épouse, que Doubrovsky décrit dans le livre comme faisant irruption dans sa vie, comme une menace à son existence et à son intégrité. S'il s'agissait d'un accident ou d'un suicide, personne ne le sait. L'auteur se voit obligé d'expliquer son projet d'écriture qu'il a établi sur la base d'un pacte de vérité, et sur la mise à nu des causes – les hauts et les bas du couple, un désir d'enfant insatisfait, l'alcoolisme et la violence physique – qui ont mené (sans qu'il en ait conscience) à la mort de l'épouse. Dans *Le Livre brisé*, il réfléchit sur sa propre responsabilité, parce que sa vie d'écrivain et la priorisation de son travail sur la relation conjugale ont eu des conséquences fatales. La deuxième partie du livre, intitulée « La disparition », montre ainsi un homme « brisé » par le décès de son épouse.

En faire, comme Pivot, un scandale et rendre partiellement responsable l'écrivain – alors que celui-ci l'avait lui-même déjà évoqué et admis dans son livre – c'est méconnaître la dépendance entre l'auteur et l'épouse qui est également devenue une instance du texte. Il aurait été impossible pour Doubrovsky de risquer la vie de son épouse, de la sacrifier, car il perd avec Ilse une partie de sa vie et l'instance co-créatrice du texte. Le narrateur décrit leur relation de production dans un texte postérieur : « Il y a le livre, que j'avais, depuis mai 1985, commencé avec ma femme. [...] J'écris, elle lit, elle juge, j'incorpore à mon texte ses jugements, un livre à deux, déposé sur deux registres. Notre

¹ Je cite les mots de Pivot selon Arnaud Genon et Elizabeth Molkou, « *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky : retour sur une réception critique », *Dalhousie French Studies* 91 (2010) : 19–28, ici 22. Genon et Molkou constatent justement que Pivot « n'a pas hésité à tirer les fruits doux » de sa réprobation morale en réduisant le livre « à une pure confession autobiographique » (25).

vie, notre livre, seulement c'est moi le scribe. Du même coup, mon livre, avec ma vie, a basculé dans le néant. [...] Je m'écroule. »²

L'argument de Pivot révèle une méconnaissance des fondements de l'autofiction chez Doubrovsky, dont l'écriture ressort et se nourrit particulièrement de l'autre, de ses compagnes, de ses « dieux tutélaires » (Sartre, Proust, Rousseau), et de l'écho de ses lecteurs et lectrices. Mais l'instance qui l'alimente le plus, c'est la lectrice qui participe au récit à la fois en tant que figure intratextuelle et co-créatrice extratextuelle. Plus encore, cette instance peut obtenir une certaine indépendance à l'intérieur du texte. À propos d'un affrontement avec « Elle », l'héroïne du texte *L'Après-vivre* de Serge Doubrovsky, le narrateur rappelle : « Une condition que j'exige de mes récits est leur véridicité, même si elle se retourne contre moi. Je donne toujours la parole à l'autre, même si cette parole me flagelle ».³

Une telle constellation de couple représente chez Doubrovsky – déjà à l'époque de la production du *Livre brisé*, le troisième texte déclaré comme autofiction parmi ses ouvrages – une constante dans la production littéraire. Au cours de la publication d'une série d'autofictions, ce lien entre l'homme-époux-écrivain et la femme qui l'aime, qui lit et dialogue avec lui se révèle de plus en plus évident. Tout au long de sa vie l'auteur était accompagné d'une femme, soit-elle une épouse-lectrice, une compagne-lectrice, une compagne-collègue-lectrice ou une amante-lectrice. Dans la vie comme dans son écriture elles étaient toujours d'une importance fondamentale. Cet autre féminin qui est déjà une partie intégrante de l'existence, devient aussi, à travers sa présence dans le vécu évoqué, une donnée de plus en plus stable de la scénographie auctoriale. « Doubrovsky », en Je narrateur, produit au cours de ses autofictions une image de soi qui intègre aussi la réflexion de l'autre sur cette position d'auteur. Ce personnage féminin, si important dans la production du texte, devient essentiel pour la construction de l'image d'auteur.

Le fait de considérer *Le livre brisé* comme le texte d'un narcissiste prêt à assumer le risque de provoquer la mort de son épouse pour ses propres besoins, de faire un scandale de la sincérité du narrateur – élément fondamental dans l'autofiction chez Doubrovsky – et de culpabiliser un écrivain désespéré, méconnaît cette fonction cruciale de cet autre féminin, non pas uniquement dans la vie de l'auteur, mais aussi dans l'architecture de ses ouvrages.

C'est pourquoi – au lieu d'analyser le scandale comme la suite du « verdict télévisé » lancé par Bernard Pivot – je me focalise dans ce qui suit sur l'inter-

² Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre* (Paris : Grasset, 1994), 20.

³ Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 69.

relation complexe entre la figure de l'écrivain et celle de sa compagne afin de comprendre comment elle – l'épouse, l'amante, la correspondante – peut participer à l'acte d'écrire et influencer la construction de l'image d'auteur. L'hypothèse est que chez Doubrovsky, la figure de la lectrice fait partie intégrante du positionnement imaginaire et social de l'écrivain, elle intervient au niveau textuel et extra-textuel, et doit être analysée comme élément essentiel des discours qui forment l'image d'auteur.

Parler de « scénographie auctoriale »,⁴ de « posture » (Meizoz) ou d'« image d'auteur » (Amossy) ne veut pas dire qu'il s'agit d'un miroir biographique ou d'une empreinte plus ou moins nette de la personne de l'auteur dans l'ouvrage qui se répand publiquement. La construction auctoriale se révèle être un ensemble plus complexe, élaboré à partir d'éléments biographiques, sociaux, culturels, médiatiques et littéraires, considérés dans le contexte des discours. Elle se crée à partir de la triade des instances du discours littéraire telles qu'elles sont décrites dans l'analyse du discours d'après Dominique Maingueneau :⁵ la personne civile avec sa propre trajectoire sociale et éducative, l'écrivain qui correspond à l'image et à la fonction de l'auteur dans le champ littéraire au sens sociologique, et l'inscripteur qui renvoie à l'énonciateur textuel. À la différence de l'idée classique du rôle de l'écrivain comme l'expression et la mise en scène de soi intentionnellement dirigées, le « dispositif postural » (Meizoz) continue et dynamise l'approche sociologique de l'auteur chez Bourdieu, en tenant compte du fait que toute auto-image créée dans et en dehors du texte interagit avec les codes du champ et selon une certaine dramaturgie.⁶

2 Le scandale – à l'intérieur et à l'extérieur de l'autofiction

L'autofiction telle qu'elle a été conceptualisée, discutée et contestée depuis son apparition en 1977⁷ par des critiques et des universitaires, est souvent considérée par rapport à son statut hybride « entre les genres ».⁸ Plus encore,

⁴ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique* (Paris : Champion, 2007).

⁵ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Colin, 2004), 107–108.

⁶ Cf. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (Genève : Slatkine, 2007).

⁷ La notion a été forgée avec la fameuse « définition » que transmet Serge Doubrovsky à la quatrième de couverture de son roman *Fils* en 1977.

⁸ En fait, ce n'est pas un paradoxe d'écrire sa vie en voulant produire une autobiographie et de ne plus se reconnaître dans un tel « empire des signes » (Barthes), baptisé une « fiction » ou un « roman ».

elle a été prise pour un genre « illégitime » et scandaleux à la suite d'un « nombrilisme » qu'on lui attribue, non sans raison. Dû à l'exposition de l'intime qui fait partie intégrante de cette écriture engagée de manière radicale dans le pacte autobiographique, elle paraît alors prédestinée pour provoquer le scandale. En tenant compte de la complexité d'une telle excitation publique, on doit examiner de près les interactions sur plusieurs niveaux entre les acteurs et les institutions du champ littéraire, ainsi que les conventions morales d'une société à un moment donné, qui évoluent telles que « les règles de l'art » (Bourdieu).

Pour donner un exemple, on peut comprendre le scandale récent autour de l'écrivain Matzneff comme le prolongement d'un changement initié par le mouvement #MeToo, qui modifie complètement le regard sur la légitimité d'une relation sexuelle entre l'écrivain plus âgé et une adolescente.⁹ Dans ce cas, l'écrivain – qui est une personne pédo-criminelle en terme de droit civil – se pense intouchable en tant qu'artiste rayonnant dans le milieu littéraire « germanopratin ». Il publie, depuis les années 1970, des textes ouvertement autobiographiques sur ses habitudes sexuelles avec les filles sans que son éditeur (Gallimard e.a.), le public, les médias ou les institutions pénales ne s'y opposent. C'est en 2020 que l'une de ses victimes, l'écrivaine Vanessa Springora révèle – à l'âge de 47 ans – sa propre perspective de jeune fille afin de remettre en question son « consentement » à cette relation,¹⁰ mais aussi pour dénoncer le « consentement » de tout un milieu intellectuel, qui ferme les yeux face aux victimes de cet abus systématique. Matzneff lui-même pensait sérieusement avoir le droit de vivre son désir pathologique en tant qu'écrivain et de l'exploiter au nom de la littérature. Plus encore, la description autobiographique de ses transgressions lui a permis d'obtenir une position singulière dans le milieu éditorial. Le vrai scandale réside ici dans le fait que l'écriture de l'abus ne crée pas de scandale, mais passe inaperçue.

D'autre part, il y a des écrivaines comme Christine Angot qui ne se limitent pas à publier leurs textes sous la forme de l'autofiction, mais adoptent le rôle de l'autofictionniste médiatisée. Elle fait volontairement des apparitions publiques, en dehors du champ de la littérature et rompt les tabous, ce qui devient un élément typique de sa posture d'écrivaine. Angot, comme invitée et chroniqueuse bien-aimée à la télévision, obtient le rôle d'initiatrice de scandale. Elle provoque des polémiques houleuses, elle lance des joutes verbales et

⁹ Par rapport à la réception littéraire « à l'heure de #MeToo », voir Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #MeToo* (Paris : Ithaque, 2020).

¹⁰ Vanessa Springora, *Le consentement* (Paris : Grasset, 2020).

établit, en attaquant personnellement d'autres invités, sa « marque personnelle ». Le scandaleux ne résulte alors pas en premier lieu de l'esthétique de l'autofiction, mais plutôt du fait qu'Angot se sert des ambiguïtés d'une posture transgressive.

À côté d'elle on trouve d'autres auteurs célèbres qui font intentionnellement scandale sans revenir à l'autofiction au sens stricte. Michel Houellebecq par exemple apparaît moins souvent en public, mais il joue également avec sa posture d'iconoclaste, il brise très consciemment et systématiquement les valeurs communes et la bien-pensance pour attirer l'attention du grand public. L'information autour de ses actions et spectacles a pour but de scandaliser le public et ainsi n'apparaît plus uniquement, dans les quotidiens, sur les pages réservées à la culture, mais souvent dans la rubrique des actualités ou de la politique, ce qui est rare pour un écrivain tellement loin d'être un auteur engagé. Angot et Houellebecq représentent deux personnalités exceptionnelles dans le milieu littéraire français qui se mettent intentionnellement en scène de manière spectaculaire et plus ou moins stable depuis presque vingt ans. On pourrait également citer Frédéric Beigbeder et son « collègue-ennemi » Éric Chevillard, ou d'autres auteurs qui intègrent des stratégies médiatiques offensives – en rapport ou sans rapport à l'autofiction – dans leur posture d'écrivain.¹¹ Il reste ainsi à savoir si l'écriture de l'autofiction naît en lien étroit avec la société du spectacle et du scandale médiatisé, ou si elle *coïncide* avec le changement plus général dans la présentation publique de l'auteur.

Dans son article « Autofiction et spectacle », Vincent Kaufmann (2012) décrit l'avènement d'une culture du spectacle qui, depuis les années 1970, englobe de plus en plus fortement le milieu littéraire. Selon lui, celle-ci provoque « une inversion du rapport de force entre l'imprimé et l'audiovisuel » jusqu'à ce que la « vidéosphère »¹² obtienne une fonction prédominante. À partir de ce moment, l'image d'auteur commence à se nourrir largement de son apparition en public. Si Kaufmann constate à juste titre la spectacularisation et la « pipolisation » de la littérature contemporaine, il fonde cependant sa réflexion sur une vision limitée et négative de cette « société du spectacle », nommée ainsi par le philosophe marxiste Guy Debord (1967). Apparemment, un auteur, pour être reconnu, peut difficilement se dispenser complètement

¹¹ Voir la thèse de doctorat de Frederik Kiparski sur l'image d'auteur de Chevillard, entre autres (en préparation).

¹² C'est un terme forgé par Régis Debray pour la nouvelle médiasphère de l'audiovisuel qui succède à la logosphère et la graphosphère. Voir Régis Debray, *Cours de médiologie générale* (Paris : Gallimard, 1991).

d'être associé à une personne civile – tel est le cas d'Elena Ferrante –, de distribuer des photos ou de prendre la parole en public. L'entrée en scène est importante pour l'éditeur et le succès « en librairie », ainsi il paraît plus qu'utile de définir un rôle médiatique pour l'auteur, si ce n'est sa propre marque sur le marché des biens culturels. Pour Kaufmann, l'autofiction ne peut être, par conséquent, qu'un « symptôme » de cette spectacularisation du milieu littéraire, et il fait une référence directe à Serge Doubrovsky en tant qu'auteur qui a forgé le concept.

Une telle vision sceptique de l'autofiction est partagée parmi des collègues qui méprisent profondément ce nouveau concept de littérature autobiographique, le qualifiant de mode décadente et temporaire, de « symptôme révélateur de l'esprit du temps », comme le résume Claude Burgelin. Ils associent le grand corpus de textes autofictionnels à la sphère médiatique et suggèrent ainsi qu'il s'agit de textes répondant au goût des masses, ce qui va de pair avec une dévalorisation esthétique :¹³ « la littérature, à tant avoisiner une matière déjà surexploitée par les médias, y perdrait ce qui lui reste d'âme ». ¹⁴ La dévaluation et la généralisation de l'autofiction, et parfois même un certain mépris de la part des chercheurs en Lettres, sont devenus aujourd'hui des lieux communs de la critique littéraire. Cela indique un regard critique vis-à-vis de l'industrie culturelle et montre surtout la pérennisation des modèles poétiques classiques fondés sur une distinction entre les genres prestigieux et les publications « de masse », sans tenir compte de l'évolution des écritures et des formes, des catégories et des paradigmes littéraires.¹⁵

Si les préoccupations par rapport à la médiatisation de l'intime ne sont pas injustifiées, l'idée de la naissance de l'autofiction à partir d'un esprit du spectacle doit être réexaminée. En fait, l'autofiction est devenue un modèle discursif qui repose principalement, à son origine, sur la psychanalyse, la philosophie de l'existence et l'idée poststructuraliste du lien entre sujet et

¹³ Pour me limiter je renvoie à Olivier Mongin, « Littérateurs ou écrivains ? », *Esprit* 181.5 (1992) : 102–18, et le fameux texte de Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac* (Paris : Esprit des Péninsules, 2002).

¹⁴ Claude Burgelin, « Pour l'autofiction », dans *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, éd. Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010), 5–21, ici 9.

¹⁵ Dans l'histoire littéraire, nous trouvons toujours ce type de reproche par rapport aux nouvelles formes : ce qui est discrédité au présent devient après un composant du système.

langage, qui ne peut pas être réduit à une simple exposition de l'intime.¹⁶ Pour comprendre les fondements de son évolution, il faut plutôt se focaliser sur la forme de l'exposition et sur une réflexion approfondie autour de la mise en texte. Plus encore, une telle conception négative de la littérature des masses – qui ne correspond pas à l'autofiction, mais partage des traits avec elle et d'autres formes de discours – évoque le modèle décrit par Pierre Bourdieu qui avait, dans *Les Règles de l'art* (1992), distingué deux sous-champs littéraires permettant de comprendre la structure du milieu littéraire au XIX^e siècle : le sous-champ de la production restreinte, permettant de produire des textes à valeur esthétique, et le sous-champ de la grande production qui destine ses produits sans distinction au grand public. Il est difficile d'appliquer ce binarisme et les valorisations qui en résultent au champ actuel, qui n'est pas seulement imprégné par les médias, mais également globalisé et diversifié, sans que cela ne soulève de problème. Face à l'ouverture du milieu littéraire et son interrelation avec les codes médiatiques, face à l'avènement de nouvelles stratégies auctoriales, il faudrait analyser l'autofiction non pas uniquement comme un phénomène textuel, mais appréhender également les stratégies de positionnement des auteurs, pour saisir la complexité des différentes formes de mettre en scène l'auteur. Ainsi nous verrons plus clairement que l'autofiction ne dépend pas automatiquement d'une médiatisation publique, même si celle-ci est devenue aujourd'hui un accompagnement presque obligatoire, et que le scandale ne peut en rien dévoiler – pour ainsi dire – « la poétique » du texte autofictionnel. Dans le monde actuel de la littérature, on a vu des scandales comme actes volontaires ou involontaires, des médias ou des auteurs qui font d'un texte un scandale, il existe des « autofictions » considérées scandaleuses et d'autres qui ne le sont pas. Ainsi, le positionnement de l'auteur dans les médias ne fait pas nécessairement partie du concept autofictionnel. Au lieu de classer l'autofiction par son contenu et comme un texte qui implique par automatisme des scandales et des tabous brisés, je propose d'élargir la perspective et de prendre en compte les formes d'auto-positionnement d'un auteur dans le champ littéraire. L'apparition d'un écrivain dans les médias n'est pas une *condition sine qua non* de l'autofiction et n'est pas non plus

¹⁶ La dite « exposition » de l'intime est accompagnée dans l'autofiction – surtout pour les ouvrages dans la lignée de l'école doubrovskienne – d'une réflexion profonde du sujet textuel et de la nature discursive de ces représentations de l'intime. Pour une lecture post-autobiographique de l'autofiction voir Claudia Gronemann, « Autofiction », dans *Autobiography/Autofiction. An International and Interdisciplinary Handbook*. Vol. I : *Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin : de Gruyter, 2019), 241–6.

nécessairement la résultante de l'élaboration d'une posture d'écrivain comme nous le montrerons par la suite.

3 Le scandale du « livre-monstre » de Serge Doubrovsky

Comme nous l'avons déjà mentionné, Serge Doubrovsky provoque un scandale en tant qu'individu en 1989, lors de l'émission *Apostrophe* dans laquelle il est invité pour présenter *Le Livre brisé*, distingué par le prix Médicis. Bernard Pivot, l'une des personnes les plus influentes dans le journalisme littéraire français en tant que créateur d'une littérature télévisée, lui reproche d'être responsable du décès de son épouse, qui fait rupture dans la vie de l'auteur et « brise » le livre qu'il est en train d'écrire. La catastrophe se déroule probablement dans la continuité d'un processus qui transforme de plus en plus la vie conjugale en sujet du texte. Comme le narrateur explique dans le chapitre « Roman conjugal »,¹⁷ c'est uniquement suite à l'intervention de son épouse qu'il commence à écrire sur le présent du couple. « Ilse » critiquait le fait que ses textes portaient toujours sur « ses amours d'antan »¹⁸ et voulait remplacer les anciennes flammes de son époux en devenant personnage de son autofiction. L'auteur consent enfin, et l'invite à participer encore plus directement à la création du texte, pour y établir une perspective partagée. Il a pleinement conscience du danger qu'implique la description du vécu immédiat, et répond à sa femme : « Il y a des choses qu'on ne peut pas publier de son vivant, quand c'est vivant... ». Il poursuit son argument : « On peut tout dire, du moment que c'est passé. Le présent, voilà le problème, parce qu'il engage l'avenir. Il y a déjà assez de difficultés entre nous : si j'y ajoute encore celle de les raconter ! ».¹⁹ Par précaution, l'auteur intègre ouvertement la perspective d'Ilse et propose de retenir ses commentaires critiques, ses ajouts et ses contre-versions. Le lecteur entend bien que le narrateur, sans l'accord préalable de son épouse qu'il transforme en héroïne de son texte, n'ose pas révéler les difficultés de leur relation conjugale, les luttes acharnées du couple, parfois violentes, y compris les excès, l'alcoolisme de sa compagne et le désespoir qui s'en suit et aboutit à diverses tentatives de suicide. Le chapitre « Beuveries » terminé, il l'envoie à son épouse qui se trouve alors seule à Paris en attendant son visa pour joindre son époux aux États-Unis. Après la

¹⁷ Voir dans le présent volume des *Romanische Studien* notre traduction de ce chapitre clé du *Livre brisé* qui s'intitule « Roman conjugal » et qui est souvent évoqué dans la critique littéraire et universitaire.

¹⁸ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé* (Paris : Grasset, Livre de poche, 1989), 47.

¹⁹ Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 50.

lecture du chapitre « révélatrice », Ilse meurt suite à la prise de comprimés et d'alcool, laissant planer le doute sur le caractère intentionnel de sa mort. C'est cette tragédie racontée par l'auteur dans son livre, qui donne l'occasion à Bernard Pivot de faire culpabiliser Doubrovsky,²⁰ connu alors auprès du public comme le fondateur de l'autofiction. Le plateau de télévision se transforme en tribunal où il n'est plus question de littérature et de la forme par laquelle Doubrovsky revendique lui-même son implication,²¹ mais de produire un spectacle durant lequel les intervenants se confrontent. Pour l'auteur, ce n'est pas une intervention télévisée conventionnelle, il se sent discrédité en tant que personne publique.

Ainsi dans son prochain texte, *L'Après-vivre*, Doubrovsky consacre un chapitre complet à cette soirée et qualifie le journaliste de « Grand Inquisiteur » qui ne le traite même pas en écrivain : « pour Pivot, je suis un prévenu ». ²² Les accusations de ce type lui semblent être des pratiques courantes sur le plateau : « j'en ai marre de la chasse à l'homme, coups de matraque, coups d'épingle, j'affirme, péremptoire, *Je suis à une émission littéraire, donc...* ». ²³ Tandis que le spectacle télévisé vise à choquer le public, on y néglige complètement de discuter le concept de l'autofiction. Celle-ci est un moyen pour exprimer justement le manque de fiabilité du souvenir, pour réfléchir l'impossibilité d'accéder à ses vérités propres ou pour révéler l'ambiguïté inhérente à toute transcription textuelle du vécu.

Une lectrice de Doubrovsky lui écrit une lettre suite à l'émission *Apostrophes*, dans laquelle elle défend elle-même « son auteur » contre les attaques de Pivot. Elle décrit la scène comme une véritable pièce de théâtre et souligne le côté spectaculaire d'une telle accusation publique. Pour émouvoir les spectateurs et garder leur attention, le modérateur crée une image sensationnelle de l'écrivain en lui attribuant – en vain, d'après les mots de la lectrice – le rôle de « l'homme déchu » :

Vous avez été admirable hier soir. Admirable d'avoir su refuser le rôle – que l'on vous proposait avec empressement – du veuf pleurnichard et pénitent. Admirable d'avoir su opposer, avec obstination, une douleur froide à la comédie de l'apitoiement sur soi... On espérait assister à la confession publique d'un

²⁰ Voir Valérie Thomas, *Autofiction et culpabilité dans Le livre brisé de Serge Doubrovsky* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal 2011) qui analyse l'enjeu textuel mettant en acte cette culpabilité.

²¹ L'auteur parle du « livre-monstre » faisant allusion à ses phantasmes décrits dans *Fils*.

²² Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 304.

²³ Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 304.

homme à genoux. Vous teniez bon dans la tempête, et les flèches moralisatrices qu'on vous décochait vous blessaient sans vous faire vaciller.²⁴

Lors de l'émission, on attend de Doubrovsky qu'il remplisse le rôle du personnage « pénitent ».²⁵ Mais il refuse de se voir attribuer l'image de l'écrivain amoral qui doit demander publiquement pardon pour un « péché » commis. L'énonciation en public – c'est-à-dire le rôle de l'écrivain médiatisé qui explique sa version des choses en dehors de ses ouvrages et détaché du style de l'autofiction – ne convient pas à Doubrovsky. L'auteur d'une autofiction n'a plus besoin d'ajouter des commentaires ou d'interpréter son ouvrage car c'est ce qu'il réalise déjà – et de la manière la plus sincère – dans ses créations littéraires. Même son image d'écrivain s'est formée dans le texte.

En contraste avec tous ces auteurs très (ou trop) présents sur la scène publique du milieu littéraire, il semble que Serge Doubrovsky, qui fait de rares apparitions médiatiques de son vivant, n'a pas voulu se transformer en personne publique pour exprimer ses convictions personnelles et son positionnement en tant qu'auteur vis-à-vis du milieu littéraire, il les a déjà transmis dans ses autofictions. Il s'abstient la plupart du temps d'apparaître dans les médias pour ne pas donner l'occasion aux journalistes de remanier son image d'écrivain en termes simplistes. À la différence d'autres auteurs, Doubrovsky rend visible dans ses textes le fait que sa position en tant qu'écrivain n'est pas fixée, mais dépend aussi de la vision de l'autre, et plus précisément des femmes qui lui sont proches. L'essence de son Je-textuel en tant qu'homme, amant, époux, collègue, père, intellectuel et écrivain se forme lors de l'acte d'écrire, continuellement accompagné par le dialogue qu'il entretient avec la compagne qui devient « l'héroïne » de chaque autofiction.

De cette manière, Doubrovsky souligne qu'une tierce instance intervient aussi dans la construction de son image auctoriale, qui se révèle souvent contradictoire. L'auteur met en scène dans ses livres cette interaction avec ses lectrices-compagnes, qui prend une place de plus en plus centrale dans ses ouvrages. Quand le journaliste Pivot insiste, devant les téléspectateurs, sur le fait que Doubrovsky est coupable de la mort de son épouse, il oublie par là même de mentionner son rôle essentiel dans la production du texte. Par ce

²⁴ Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 307.

²⁵ Ce rôle de « pénitent » paraît très actuel au vu de l'apparition récente du chroniqueur (et écrivain) Yann Moix sur le plateau de l'émission *On n'est pas couché*. L'auteur avoue publiquement ses crimes passés, notamment des caricatures et textes antisémites. Le spectacle, accompagné d'une dose de larmes sert bien à mieux commercialiser le dernier roman de cet auteur (notamment autobiographique) qui vient d'être publié.

scandale il a voulu attribuer à Doubrovsky le rôle d'un écrivain amoral. Mais il omet deux composantes essentielles de l'écriture de l'auteur : la fonction existentielle de l'autre, et les effets rétroactifs de ce Je textuel qui commencent à former aussi la vie de la personne Doubrovsky. L'auteur lui-même révèle dans ses textes, et de manière très consciente, la fragilité de son identité auctoriale.

4 La compagne-lectrice et l'image d'écrivain

Pour comprendre la création polyphonique et temporaire de la position auctoriale chez Doubrovsky, il faut examiner la présence de cet autre qui peuple ses textes sous forme de « dieux tutélaires », de membres de la famille, de proches, de lectrices et d'amours. Le point de vue d'un/e autre – quel/le qu'il/elle soit dépend du moment de l'écriture – et représente une structure fondamentale. L'auteur lui-même met en scène ce « recours à l'autre »²⁶ dans son *Livre brisé* qui est scandalisé par Pivot : la compagne de vie est devenue pour la première fois aussi lectrice et « matière » du livre, et s'ensuit une tragédie.

Bien avant, dans les premiers écrits de l'auteur, l'écriture dialogique fait son entrée par le modèle de la psychanalyse, une expérience formatrice et déclencheuse de la recherche de soi chez Doubrovsky, qui mène au texte autofictionnel. La « cure du dire » est présente dans sa première autofiction au sens stricte, *Fils* (1977), et se poursuit dans *Un amour de soi* (1982) et *Le Livre brisé* (1989) dans la mesure où le narrateur récapitule et réfléchit les questions traitées lors des séances chez Akeret, son psychanalyste. L'auteur explique son écriture comme acte reposant sur une relation spécifique entre « autobiographie/ vérité/ psychanalyse », dans un essai du même nom, paru pendant cette phase initiale. Au lieu de transcrire l'entretien thérapeutique original, Doubrovsky introduit dans son texte le principe d'échange à travers le langage : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte ».²⁷ La perspective extérieure du psychanalyste n'est pas intériorisée, mais complètement remplacée par l'enjeu du langage. L'autre se présente sous forme de symbole et commence à décentrer le sujet selon le modèle lacanien. À la différence du récit psychanalytique classique, le

²⁶ Patrick Saveau, « Le Livre brisé ou le recours à l'autre », dans *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, éd. par Alain Montandon (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004), 161–72.

²⁷ Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit Créateur* 20.3 (1980) : 87–97, ici 96.

narrateur ne renvoie plus à l'auteur comme instance autonome et capable de réfléchir sa propre maladie.²⁸ En revanche, cette écriture décentrée offre pour Doubrovsky un nouveau modèle pour la recherche autobiographique. Selon l'auteur, « [L]a cure est la fiction »,²⁹ qui se révèle être pour le narrateur une recherche toujours partagée et inachevée.

Le principe du dialogue interne est accompagné d'une demande de partage avec le lectorat. Dans son dernier texte, Doubrovsky exprime ce besoin de l'autre en tant que lecteurs et lectrices : « Je n'écris pas pour moi, mais pour un éventuel et nécessaire lecteur. C'est vrai, je raconte tout ce qui fait ma vie, à tous les niveaux, mais pour la partager avec un autre ».³⁰ Il ne s'agit pas ici de remplir la simple fonction d'écho de l'auteur, ou d'un besoin de celui-ci d'être reconnu par son lectorat dans le cadre des institutions propres au champ littéraire. Le narrateur éprouve un besoin existentiel – non pas uniquement en tant qu'écrivain, mais en tant qu'être humain – d'entrer en communication avec l'autre : « Tout seul, j'inexiste. J'ai besoin des autres pour exister. Ça a commencé avec ma mère, ça a continué depuis. Je ne suis que par autrui. L'inverse de Narcisse, ivre de lui-même, ou alors Narcisse inversé. Besoin, nécessité, pour me sentir exister, de l'Autre : d'une femme dans ma vie, d'un lecteur pour mes livres. D'une lectrice. Qui se met, en me lisant, à ma place. Ainsi je ne suis plus vide ».³¹

Cet autre prend la forme d'une personne en chair et en os, ou d'une lectrice potentielle, devenue de plus en plus réelle au cours de la production et de la réception de ses autofictions : ce sont les lectrices inconnues qui partagent son récit de vie, qui lui écrivent et avec qui il entre en correspondance souvent. Mais ce sont aussi et surtout les femmes très proches de l'auteur, celles qui partagent sa vie d'écrivain et qui le lisent ; l'amante, l'épouse, la compagne.

Le narrateur joue avec le statut de toutes ces femmes et les intègre dans son autofiction : selon Zanone qui reprend une citation de Doubrovsky, ses femmes sont aussi « romanesques » en ce qu'elles « ont d'abord été des lectrices de romans, qu'elles y ont puisé leur éducation sentimentale et pré-

²⁸ Cf. Jutta Weiser, « Psychoanalyse und Autofiktion », dans *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, éd. par Rainer Zaiser (Berlin : Frank & Timme, 2008), 43–68, ici 46.

²⁹ Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », 96.

³⁰ Serge Doubrovsky, *Un homme de passage, roman* (Paris : Grasset, 2011), 338.

³¹ Doubrovsky, *Un homme de passage*, 338.

tendent, dans leur vie présente, appliquer les règles de cet idéal ».³² Il propose une classification des « héroïnes » doubrovskiennes selon leur degré d'implication dans la réception de ses textes et leur affinité littéraire. D'abord, il y a les lectrices : notamment Rachel (Naomi Schor), universitaire et collègue de l'auteur qui a travaillé sur George Sand (*Un amour de soi*, 1982), Ilse, sa deuxième épouse d'origine autrichienne (*Le Livre brisé*, 1989), « Elle » (*L'Après-vivre*, 1994) et Élisabeth, sa dernière épouse (*Un homme de passage*, 2011). Puis arrivent celles qui ont connu et aimé la personne de l'auteur *avant* qu'il ne publie et devienne écrivain, et qui ne le lisent pas nécessairement : Eliska, l'amante tchèque (*La Dispersion*, 1969), la mère dont la mort fait entrer l'auteur en psychanalyse (*Fils*, 1977), et Claudia, la première épouse, de nationalité américaine qui fait carrière dans un autre domaine. Curieusement, celle qui incarne le mieux l'idée de confusion entre « sentiment amoureux et sentiment littéraire chez l'homme-texte qu'est Serge Doubrovsky »,³³ c'est Eliska, révélée comme l'héroïne de roman présente dans « tous ses livres ».³⁴

À la différence de cette dernière, la figure de la lectrice fait son apparition décisive – dans la vie et dans le texte – avec Ilse. Depuis le chapitre « Roman conjugal » du *Livre brisé*, elle participe à la production du texte qui se tisse et qui s'effondre à sa mort – soudainement, sous les yeux du narrateur et contre son gré. Jusqu'à ce décès imprévu, les interventions verbales d'Ilse contribuent à établir les contours de l'image de l'écrivain dans la mesure où le narrateur, pour sa part, met en scène leurs entretiens et intègre le point de vue de sa femme. Il établit une sorte de scénographie du dialogue conjugal qui est également lieu d'intervention auctoriale. À la différence de l'autoreprésentation chez d'autres écrivains, le narrateur souligne ici la fragilité de son image d'auteur et témoigne – presque de manière ostentatoire – des rapports conflictuels du couple et de leur effet sur celle-ci. Il attribue à l'épouse un rôle actif visant à déconstruire le rôle du 'grand écrivain' : au lieu de mettre en scène un *homme de lettres* fier, conscient de la grandeur de ses pensées, Doubrovsky fait souvent allusion à un modèle d'homme dont l'existence ainsi que l'ouvrage « se brisent » ou échouent, une posture adoptée autrefois, sous

³² Damien Zanone, « 'Ma femme est romanesque' – Serge Doubrovsky et ses femmes », dans *Autour de Serge Doubrovsky*, éd. par Régine Battiston et Philippe Weigel (Paris : Orizons 2010), 119–23, ici 119.

³³ Zanone, « 'Ma femme est romanesque' », 123.

³⁴ À l'occasion de leur rencontre à Paris en 1994, Doubrovsky lui avait offert un exemplaire du *Livre brisé* avec la dédicace suivante : « À celle qui, sous une forme ou sous une autre, est présente dans tous mes livres », ignorant si elle avait jamais lu ses textes. Serge Doubrovsky, *Laisse pour conte* (Paris : Grasset, 1999), 230.

d'autres auspices, par Jean-Jacques Rousseau.³⁵ En s'appropriant la voix féminine, il engage ce même mécanisme directeur de sa production sémantique dans l'autofiction, mais le sens profond de ces mots lui échappe et « brise » littéralement son projet d'écriture. Le narrateur du *Livre brisé* raconte sa première rencontre avec Ilse à New York en 1978 : il est professeur de littérature, critique célèbre qui débute sa carrière d'écrivain, elle est son étudiante. Toutefois, il fait dire à Ilse qu'elle avait déjà connaissance de ses livres et qu'elle avait été « impressionnée » par l'écrivain. Le narrateur en déduit : « mes romans m'ont rendu pour elle intéressant »,³⁶ ce qui relève plus de la mise en scène auctoriale que de faits réels. D'après Saveau, il est impossible pour « une étudiante dont le français est hésitant »³⁷ de lire des livres aussi ardues que celui de *Fils*, paru un an avant leur rencontre. Cela signifie que le narrateur déplace leur premier contact vers une rencontre écrivain-lectrice. En fait, ce ne sont pas les livres publiés de Doubrovsky qui le rendent intéressant auprès d'Ilse, mais le manuscrit du livre *Un amour de soi* (1982) que l'auteur est en train de rédiger à ce moment-là et qui raconte sa relation avec une collègue. C'est probablement ce manuscrit qui provoque chez Ilse un désir de changement : dans le fameux chapitre « Roman conjugal », elle demande à son mari de terminer ses anciennes histoires afin d'écrire leur propre histoire de couple. Ce chapitre montre de manière exemplaire comment le narrateur introduit la voix de l'autre dans son texte et, pour légitimer son tournant présent, fait dire à son épouse : « Eh bien, puisque tu aimes l'originalité, innove ! D'ailleurs tu ne serais pas le premier ». ³⁸ Aux yeux des lecteurs, c'est Ilse elle-même qui choisit de briser le tabou d'écrire sur le présent et non sur le passé et de placer « les affaires de couple » au centre du texte. L'auteur retranscrit ses dires à l'impératif : « Michel Contat a écrit que, dans tes romans, tu reculais 'les limites du dicible'... Eh bien, recule-les encore ! ». ³⁹ L'auteur réécrit ici les interventions de son épouse et lui assigne un rôle actif dans la production du texte, tandis que son influence s'étend également à la construction de l'image d'écrivain.

³⁵ Dans son livre, Meizoz analyse la posture singulière et relativement autonome (par rapport au champ intellectuel) de Jean-Jacques Rousseau qui s'est tenu à l'écart du pouvoir et formait « un nouveau modèle de légitimation de l'intellectuel, sur le principe d'une qualification par les humbles ». Jérôme Meizoz, *Le gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)* (Lausanne : Éditions Antipodes, 2003), 9. Ce qui compte pour Doubrovsky, ce sont la reconnaissance et l'admiration des femmes qui lui sont proches.

³⁶ Saveau, « Le Livre brisé ou le recours à l'autre », 162.

³⁷ Saveau, « Le Livre brisé ou le recours à l'autre », 162.

³⁸ Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 59.

³⁹ Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 60.

L'auteur contrôle la transcription des dialogues et simule leur spontanéité. Il fabrique l'image de son épouse et donne une place centrale à « la relation dialectique auteur-lectrice ». En prenant appui sur l'exemple du *Livre brisé*, Abdelmoumen souligne : « Si l'héroïne doubrovskienne, qui d'épisode en épisode devient encore plus difficile à satisfaire, encore plus fantasque, plus ingérable, et on ne peut plus empirique pour le narrateur, elle n'en demeure pas moins une entité fabriquée, façonnée par Serge Doubrovsky ». ⁴⁰ Il est vrai que l'auteur produit ses personnages, y compris son propre Je, comme « être de papier ». Mais dans l'autofiction comme dans d'autres textes remettant en question l'idée de la représentation, il n'est plus maître de ses créations textuelles. L'apparition de la lectrice comme instance de la production et personnage littéraire participe à cette création et entre dans le processus de négociation concernant l'image d'auteur. Doubrovsky choisit donc de révéler une telle dynamique qui rend son identification comme écrivain fragile.

Après la catastrophe de la mort d'Ilse, il inaugure un nouveau chapitre de l'histoire de son autofiction. Il raconte son rétablissement et trouve une nouvelle compagne, mais « Elle », ainsi nommée dans *L'Après-vivre* (1994), fait exception et ne s'intéresse guère à son écriture. Le narrateur trouve quand même la force de rapporter, selon son propre point de vue et celui de ses lectrices inconnues, les événements de « chez Pivot ». Après avoir digéré l'attaque publique du journaliste, il commence à introduire les lettres de ses lectrices dans ses écrits, comme un moyen de défense. Leurs mots n'ont pas uniquement pour fonction de consoler l'écrivain, mais contribuent aussi à la formation de son image publique.

L'instance de l'autre – héroïne, compagne, lectrice connue ou inconnue – fait depuis longtemps partie intégrante des autofictions doubrovskiennes. C'est surtout la lectrice-compagne qui prend la parole, ses mots sont transcrits du parler ou insérés sous forme de lettres, de telle manière qu'elle commence à co-construire l'écrivain imaginaire. Elle est représentée sous forme de locutrice, correspondante ou rédactrice, et elle intervient de plus en plus directement dans ses textes. Dans *Un homme de passage* l'auteur recopie les lettres de son épouse. Dans le tout dernier chapitre, qui annonce la disparition de la personne d'auteur, sa mort, c'est « Élisabeth II » qui occupe une place centrale.

⁴⁰ Melikah Abdelmoumen, *L'un contre l'autre. La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky*. Thèse de Doctorat (Département des littératures de langue française Faculté des arts et science, Université de Montréal, 2009), 274.

5 L'image d'écrivain co-produite dans *Un homme de passage* (2011)

La posture auctoriale telle qu'elle est élaborée dans le dernier texte de Doubrovsky semble unique, car l'auteur, qui renonce en 1989 et jusqu'à sa mort en 2017 à apparaître au grand public, transmet la responsabilité de son image posthume directement à sa dernière lectrice : son épouse Élisabeth Cevayir. Avec cette mise en scène littéraire de la lectrice comme héritière symbolique et réelle s'accomplit la posture d'un écrivain qui a toujours écrit son existence, et dont l'existence l'a « écrit » toujours en lien avec l'autre.

Cette interrelation fondamentale entre le point de vue de l'auteur avec la perspective de l'autre a des répercussions sur l'image auctoriale telle qu'elle se produit dans un processus discursif. D'après le concept de Ruth Amossy qui évoque la « double nature de cette image », ⁴¹ il faut distinguer l'ordre des représentations de soi créées par un écrivain des projections faites par des tierces personnes. Ces images – entendues au sens littéral et figuré du terme – véhiculent toujours deux traits différents : la représentation imaginaire que se donne l'écrivain à lui-même (l'ethos) et celle qu'on attribue à sa personnalité réelle. De plus, elles se composent des « sources extérieures ».

Dans le cas de Doubrovsky, c'est par exemple le journaliste Bernard Pivot en tant que tierce personne qui produit le rôle de l'auteur coupable et violent à travers les médias dans le but d'affaiblir, voire de contrecarrer l'ethos de Doubrovsky. Ainsi que nous l'avons décrit, l'auteur raconte cet épisode dans son prochain livre et corrige cette image « d'écrivain amoral » qui lui est attribuée. Il se sert des lettres qui lui sont envoyées par ses lectrices et intègre leurs positions, non pas dans le but de s'innocenter, mais pour rendre visible la fragilité de ce portrait.

Ce principe de mettre en scène la lectrice comme élément qui intervient dans la construction du rôle d'écrivain atteint son apogée avec le dernier texte de Doubrovsky. *Un homme de passage*, paru en 2011, représente une sorte de testament littéraire. ⁴² L'auteur annonce avec cette œuvre son retrait de la création littéraire. Il va jusqu'à annoncer sa propre mort : l'apparition d'Élisabeth dans la vie de l'auteur est liée à la disparition de l'auteur. Le texte du livre se

⁴¹ Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* 3 (2009), <http://aad.revues.org/index662.html>, 20/10/2020.

⁴² Plus encore, il s'agit d'un « testament spirituel » d'après Miguet-Ollagnier (2011) consacré à la réécriture de la figure de l'écrivain Marcel Proust ayant supplantée « les autres figures tutélaires ». Cf. Miguet-Ollagnier, Marie : « Proust, dieu tutélaire de Serge Doubrovsky dans 'Un homme de passage' », *Bulletin Marcel Proust* (2011), <http://www.autofiction.org/index.php?post/2012/01/06/Marie-Miguet-Ollanier>, 03/12/2020.

termine avec le mot allusif et imprimé en majuscules « DISPARITION » – le même mot est utilisé pour le titre éponyme de la deuxième partie du *Livre brisé*, qui parle de la mort d'Ilse.⁴³

L'auteur cherche à cristalliser son image d'écrivain qui passera à la postérité. Il reprend et modifie la structure du *Livre brisé*, mais cette fois ce n'est pas l'avis inaperçu du décès de l'épouse, mais l'annonce ostentatoire de sa propre mort. Il se qualifie comme un être mortel, « un homme de passage », mais anticipe également sa renaissance en tant qu'« écrivain » : la réception de ses ouvrages par ses lecteurs et lectrices va le rendre immortel. Avant tout, c'est ici Élisabeth qui incarne la figure de la lectrice comme élément de l'autofiction depuis *Le Livre brisé* (Ilse) et *Un amour de soi* (Rachel alias Naomi Schor). Mais à la différence des premières lectrices, Élisabeth a d'abord connu « Doubrovsky » « en être de papier », et elle accède plus tard au droit de voir sa propre parole – sous forme de ses lettres – publiée dans le livre. Dans le dernier chapitre, Doubrovsky reproduit l'échange épistolaire au cours duquel il fait connaissance avec sa lectrice Élisabeth, qui devient son épouse en 2004. Ainsi, dans *Un homme de passage*, on découvre une nouvelle variante de l'écriture à deux. Six ans avant sa mort, l'auteur introduit son ultime figure auctoriale comme un legs à son lectorat : l'écrivain mort va renaître dans la figure de la lectrice qui devient la garante de sa postérité.

Au tout début de leur relation, Élisabeth « partage » la vie de l'auteur à distance, c'est-à-dire qu'elle suit ses activités à travers la lecture de ses autofictions. Comme d'autres lectrices qui entrent alors en contact avec l'auteur, elle lui envoie une première lettre en mai 1994. Selon la version des faits donnée par Doubrovsky dans *Un homme de passage*, les deux ne reprennent contact qu'en mai 1999. Très vite, leur échange paraît asymétrique : l'auteur connaît peu sa correspondante tandis qu'elle a accès à son intimité exposée dans les livres. Elle prend part à ses conflits personnels, ses regrets et même ses maladies par le biais de la lecture de ses autofictions, comme on suit un « docu-soap ».

Le narrateur qui raconte leur relation rétrospectivement attire particulièrement l'attention du lecteur sur l'effet du personnage littéraire « Doubrovsky ». Les effets de cet « être de papier » sur le réel deviennent de plus en plus visibles au fil du livre. D'abord, lorsque l'auteur relit ses propres œuvres pour revivre

⁴³ En tant que survivant de la Shoah, il fait ici encore allusion à l'extermination des juifs européens par les nazis avec deux mots allemands (« solution finale » et « anéantissement ») : « [J]'espère j'attends encore et encore ton APPARITION et puis après ENDLÖSUNG VERNICHTUNG DISPARITION » (Doubrovsky, *Un homme de passage*, 548).

des expériences antérieures, ses propres mots lui permettent de ressusciter les émotions passées. C'est ainsi que le Je textuel suscite un « effet rétroactif » sur la vie de la personne.⁴⁴ Le principe se retrouve dans la relation qu'il entretient avec Élisabeth : la lectrice fervente se sent proche de lui bien avant de faire connaissance avec la personne de Doubrovsky. Elle tombe amoureuse du « Doubrovsky » textuel. C'est alors elle qui accorde une charge émotionnelle à ce Je textuel, ce qui contribue plus tard, après leur rencontre, à faire revivre la personne de Doubrovsky. Elle inaugure une nouvelle phase dans la vie et dans l'écriture de l'auteur en assurant son modèle d'existence : « Il me faut toujours être deux pour que j'existe. Élisabeth m'a fait de nouveau exister. Quatre années en sa compagnie, elle m'a fait renaître ». ⁴⁵ Écrire et partager sa vie comme ses écrits avec quelqu'un est fondamental pour l'auteur qui refuse d'être « nombriliste ». Il rappelle la posture confessionnelle de Rousseau, mais avoue que sans Dieu (« en juif athée »), il ne peut s'adresser qu'à ses proches :

Ecrire, décrire cette vie d'ouvrage en ouvrage, huit en ce qui me concerne, pourvu que ce récit devienne littérature, n'est en rien un repli narcissique sur soi. C'est au contraire une main tendue pour qu'on la prenne, même si parfois on la repousse, c'est une demande d'amour. [...] Rousseau, le plus grand de nous, le savait mieux que personne. Mais, contrairement à lui, je n'ai pas de Dieu vers qui me tourner, volume en main. Je me tourne donc vers mes semblables ou dissemblables.⁴⁶

La parenté structurelle de ce dernier texte avec *Le Livre brisé* est évidente : mise à part d'autres éléments, il s'agit également d'un projet partagé, et d'un texte qui annonce la mort d'une personne. Cependant, alors qu'Ilse est mise en scène comme lectrice-admiratrice dans *Le Livre brisé*, Élisabeth apparaît la lectrice dont a rêvé l'auteur lui-même. Elle ne connaît pas seulement tous ses livres autofictionnels, mais elle suit l'auteur de près, jusque dans ses états d'âme ainsi que les événements et circonstances de vie qu'il décrit. Doubrovsky lui fait dire : « J'aime l'écrivain qui montre l'homme, comment ne pas aimer ou être déçue par l'homme, pour moi ils sont indissociables ». ⁴⁷ Il

⁴⁴ J'utilise une expression de Meizoz qui souligne cet effet de la posture : « adoptée comme une mise en scène publique du soi-auteur, un choix postural peut avoir un effet-retour sur l'auteur, lui dictant alors des propos et des conduites générées tout d'abord par son option. » Jérôme Meizoz, « 'Postures' d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica* (2004), <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>, consulté le 26 avril 2018.

⁴⁵ Doubrovsky, *Un homme de passage*, 528.

⁴⁶ Doubrovsky, *Un homme de passage*, 425.

⁴⁷ Doubrovsky, *Un homme de passage*, 460sq.

lui consacre le dernier chapitre du livre, dans lequel il met en scène explicitement son rôle de l'auteur et celui de sa lectrice. Au début, la jeune arménienne écrit une lettre à son écrivain préféré. De là se développe une correspondance régulière, qui devient de plus en plus intense, encourage leur première rencontre et aboutit au mariage. Le lecteur peut suivre leurs échanges et partage ici un véritable « roman par lettre » authentique. Nous devenons témoins de leurs émotions, par exemple lorsqu'Élisabeth craint pour la vie de l'auteur qui doit se faire opérer des suites d'un cancer. Doubrovsky est touché par tant d'affection de la part d'une femme étrangère qui ne l'a jamais vu en personne. Il explique cette affinité par l'effet produit par ses propres mots :

« Doubrovsky » de papier puisse à ce point la tourmenter pour le Doubrovsky de chair. Que mes mots, mes phrases aient pu à ce point me faire exister m'étonne, me rend toute la force que j'ai perdu. Heureusement qu'elle ne voit pas ma défroque. [...] La littérature me ressuscite à travers cette lectrice sans égale.⁴⁸

Les limites entre cette existence à deux, l'écriture de soi et le « roman par lettres » sont brouillées : la figure littéraire « Doubrovsky » a initié un changement important dans la vie de l'auteur. L'autofiction se penche sur le passé, mais intervient également dans le présent et anticipe le futur tel que l'auteur nous le montre dans son dernier texte. Pour la dernière fois il met en scène le caractère intime et personnel de l'autofiction et transmet son idée de l'écrivain, celui qui ressuscite et traite son propre passé à travers les mots dont il partage la puissance affective avec ses lecteurs, qu'il imagine être ses proches.

Le narrateur déroule sa vie et ses écrits au cours des six premiers chapitres du livre, puis Élisabeth devient la figure centrale du livre à laquelle l'écrivain adresse symboliquement sa dernière volonté : « que l'auteur-personnage-personne continue à vivre en vous ».⁴⁹ Il n'est plus question d'une paternité biologique, comme celle qui était au cœur du drame entre Ilse et Serge dans *Le Livre brisé*, mais de dévoiler la paternité du texte, d'assurer la réception future et par là la *survie* du personnage textuel. Cela correspond à un choix postural qui ne vise pas explicitement l'attention du grand public ni la médiatisation de l'œuvre.⁵⁰ Doubrovsky lègue au public le personnage de ses autofictions, sans pour autant insister sur le décalage entre celui-ci et la personne d'auteur :

⁴⁸ Doubrovsky, *Un homme de passage*, 458.

⁴⁹ Doubrovsky, *Un homme de passage*, 470.

⁵⁰ Il suffit, ainsi le constate le narrateur, d'être retenu comme fondateur d'un nouveau modèle du texte dans les dictionnaires les plus importants (Encyclop. Universalis, Robert, Larousse e.a.).

C'est Serge Doubrovsky. Le personnage que j'ai inventé s'est substitué à ma personne. C'est à lui qu'on s'intéresse, pas à moi. Ce moi-peau, ce moi-chair, ce moi qui va bientôt périr et pourrir. Je suis devenu en écrivant une fiction de moi-même. C'est cette fiction qui intéresse. Moi, je me retrouve seul, clés en main, devant ma porte.⁵¹

L'écrivain tel qu'on le trouve dans *Un homme de passage* apparaît sous forme d'un être de papier qui remplace et se superpose de plus en plus à la personne de l'auteur jusqu'à ce que celle-ci disparaisse. Doubrovsky quitte la scène littéraire en 2011, ce qui nous ouvre la voie pour réfléchir sur sa posture et son positionnement en tant qu'écrivain.

Pour se donner une scénographie auctoriale singulière, l'auteur n'a pas recours aux médias, mais rend transparent le processus de fabrication des images d'écrivain à l'intérieur du texte autofictionnel. Il fait autant référence à la personne Doubrovsky qu'à la figure « Doubrovsky » et réfléchit sur les moments de leur entrelacement. À travers l'autofiction, il fait évoluer sa propre image d'écrivain jusqu'à ce que sa propre existence paraisse se décomposer sous la forme d'un être de papier. Depuis les années 1970 et à travers ses textes il a développé une posture d'auteur qui aboutit non pas à l'idée d'une séparation entre l'écrit et l'auteur, mais à l'idée d'un lectorat qui saurait ressusciter l'écrivain disparu. Ainsi Élisabeth, son épouse, garantie sa survie, même après la mort de la personne auteur. À travers ses lettres elle devient la co-créatrice du texte doubrovskien et influence ainsi l'image d'auteur.

Un homme de passage révèle la fonction active de l'autre chez Doubrovsky, c'est un ouvrage dans lequel Élisabeth est une figure de plus en plus présente : d'abord comme lectrice, puis comme correspondante et après comme épouse qui partage la vie de l'auteur, et finalement comme exécutrice du testament littéraire. L'auteur inscrit avec « Élisabeth II » une instance de réception qui a pour fonction de passer ses textes à la nouvelle génération.

⁵¹ Doubrovsky, *Un homme de passage*, 323.

Merci pour ce moment

Le scandale politique entre peopolisation, autofiction et humanités numériques

Sandra Issel-Dombert (Ruhr-Universität, Bochum)

ABSTRACT : Gegenstand des Beitrags ist das Verhältnis von Sprache, Politik, Literatur und Gesellschaft am Beispiel des 2014 am meisten in Frankreich verkauften Werks *Merci pour ce moment* von Valérie Trierweiler. Methodisch schreibt er sich in das Spannungsfeld des *close* und *distant readings* ein und zeigt durch eine Analyse von *n-Grammen*, dass Trierweiler faktuale Strategien der Autobiographie fiktionalen Strategien des Racheromans gegenüberstellt, der auch Versatzstücke des Melodramas enthält. Ausgangspunkt des Beitrags ist das Paradigma der *Digital Humanities* und seine Auswirkungen auf die Geisteswissenschaften (Kapitel 2). Basierend auf der These, dass die öffentliche Diskussion auf die diskursive Konstruktion des Skandals zurückwirkt, wird in Kapitel 3 der Schwerpunkt auf die Analyse des französischen Pressediskurses gelegt. In einem zweiten Schritt wird *Merci pour ce moment* einbezogen, indem die wiederkehrenden sprachlichen Strategien der Autorin analysiert werden. Obwohl Matonti (2017) *Merci pour ce moment* dem Genre der Autofiktion zuordnet, indem er die fiktionalen Strategien von Trierweiler herausarbeitet, zeigt die in Kapitel 3 vorgenommene Analyse, dass der Pakt mit dem Leser autobiographisch und nicht fiktional ist. Damit wird der Doppelpakt nach Doubrovsky nicht im engeren Sinne erfüllt. Dennoch verwendet Trierweiler mit dem Melodrama fiktionale Strategien, die ein Bewusstsein dafür schaffen, dass Medien Realität konstruieren.

SCHLAGWORTE : Peopolisation ; Skandal ; N-grams ; Valérie Trierweiler ; François Hollande ; Closer ; Close reading ; Distant reading

MOTS-CLÉS : peopolisation ; scandale ; n-grams ; Trierweiler ; Hollande ; Closer ; close reading ; distant reading

1 Introduction : Le sous-genre d'autofiction de l'ex-compagne

« Tout ce que j'écris, est vrai. À l'Élysée, je me sentais parfois comme en reportage. Et j'ai trop souffert du mensonge pour en commettre à mon tour ».

Ces mots, tirés de la couverture du livre *Merci pour ce moment*¹ de « l'ex girlfriend » du président François Hollande, Valérie Trierweiler, annoncent un scoop : il s'agit de la présentation officielle du point de vue de Valérie Trierweiler après la révélation d'une prétendue liaison entre le chef d'État François Hollande et l'actrice française Julie Gayet, autrement dit « l'affaire Hollande-Gayet ». Cette affaire a ébranlé la République au début du mois de janvier 2014. Elle est apparue à la une grâce à l'édition spéciale de la revue *people Closer* publiée le 10 janvier 2014 dans l'article « L'amour secret du Président ». Cette mise en scène de l'affaire par *Closer* dans le style d'une comédie classique montre

que la peopolisation de la politique en France se sert dans une large mesure de modèles littéraires. Vu de cette perspective littéraire, les protagonistes de l'affaire Hollande-Gayet sont pris dans une constellation de comédie : un homme qui va voir sa maîtresse incognito et en secret et trompant ainsi sa compagne qui probablement ne se doute de rien. Cette constellation des personnes représente un schéma universel de la comédie, que ce soit *la Commedia dell'Arte* ou le théâtre de boulevard dans la tradition de Feydeau. De plus, les amoureux ont des complices, le garde du corps comme aide, le chauffeur et l'assistante qui facilitent et protègent le rendez-vous en cachette.²

Pour la première fois dans l'histoire de la V^e République, la vie privée du Président suscite toute l'attention des médias et l'intérêt public suite à la révélation de *Closer*. Dans la période qui suit, François Hollande est la cible d'une campagne de publicité satirique.³ Le texte de Trierweiler fait l'objet de la même attention publique et médiatique. Il est préparé en secret et sa publication n'est annoncée que deux jours avant sa mise en vente en librairie, une stratégie qui semble fonctionner car son lancement recueille un franc succès. Seulement seize jours après sa parution, les 442.000 exemplaires vendus en font l'ouvrage le plus vendu de l'année 2014.⁴ La version PDF est également un

¹ Valérie Trierweiler, *Merci pour ce moment* (Paris : Hachette, 2008).

² Sandra Issel-Dombert, Angela Schrott, « Vie privée et jugement publique : la "peopolisation" du politique à l'exemple de "l'affaire Hollande Gayet" », in *Domaine privé et domaine public en transformation*, éd. par Daniela Pietrini (Berlin : Peter Lang, en cours).

³ Cf. Sandra Issel-Dombert, « "M. le Président, la prochaine fois évitez le scooter" : zur Parodierung von Skandalen in der Werbekommunikation im Web 2.0 », *Zeitschrift für angewandte Linguistik (ZfAL)* 66, 1 (2017) : 99–119.

⁴ Cf. <https://www.latribune.fr/entreprises-finance/services/tourisme-loisirs/20150123trib793d69279/merci-pour-ce-moment-l-ouvrage-le-mieux-vendu-en-2014.html>, 12/07/2019.

best-seller, et c'est le livre le plus piraté en France en 2014.⁵ Traduit en onze langues, *Merci pour ce moment* est également un succès à l'exportation. Selon son éditeur, Trierweiler aurait gagné entre 1,3 et 1,7 millions d'euros.⁶ « Le succès du livre de Valérie Trierweiler [...] montre l'importance symbolique que cet épisode a déclenchée chez le Français ». ⁷

Merci pour ce moment a été considéré comme autofiction par Frédérique Matonti, Natacha Cerf et Kelly Carrein.⁸ Or, les raisons qu'elles indiquent pour l'attribution de cette étiquette illustrent parfaitement ce que Claudia Jacobi désigne comme « vulgarisation » et « généralisation confuse et incontrôlable » de la notion de l'autofiction qui s'applique « de manière inflationniste » à « tout texte qui brouille les frontières entre autobiographie et roman ». ⁹

En effet, Cerf et Carrein présentent une conception simpliste de l'autofiction sans prendre en compte l'approche postmoderne de Doubrovsky. Elles réduisent l'autofiction à un vague mélange entre le fictionnel et le factuel, plus précisément, à des textes d'auteurs qui « prennent leur propre vie comme point de départ de leur texte, mais y ajoutent des éléments fictionnels ». ¹⁰ Cette définition ignore complètement les réflexions philosophiques de Doubrovsky autour d'une métaréflexion concernant la 'fin de l'autobiographie' et de l'impossibilité de la langue d'exprimer la 'vérité'. ¹¹ Bien au contraire, Valérie Trierweiler insiste sur la véracité de son récit, établissant ainsi un pacte autobiographique avec le lecteur. ¹² Il est question de démontrer que Trierweiler emploie, certes, des stratégies fictionnelles – plus précisément celles du roman de vengeance – dans son récit autobiographique, mais qu'il ne s'agit pas

⁵ https://www.lemonde.fr/economie/article/2014/09/09/trierweiler-145-000-merci-pour-ce-moment-en-une-semaine_4484683_3234.html, 12/07/2019.

⁶ http://www.lepoint.fr/livres/trierweiler-merci-pour-ce-pactole-19-11-2014-1882580_37.php, 12/07/2019.

⁷ Cécile Alduy, Stéphane Wahnich, *Marine Le Pen prise aux mots : décryptage du nouveau discours frontiste* (Paris : Seuil, 2015), 214–5.

⁸ Cf. Frédérique Matonti, *Le genre présidentiel : enquête sur l'ordre des sexes en politique* (Paris : La Découverte, 2017), 37–38 ; Natacha Cerf, Kelly Carrein, *Merci pour ce moment de Valérie Trierweiler : résumé complet et analyse détaillé de l'œuvre* (Paris : Le petit littéraire, 2017), 44.

⁹ Claudia Jacobi, *Proust dixit ? Réceptions de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti* (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2016), 28.

¹⁰ Cf. Cerf, Carrein, *Merci pour ce moment de Valérie Trierweiler*, 46–7.

¹¹ Pour une définition circonscrite de l'autofiction voir Claudia Jacobi, *Proust dixit ?*, 14–5.

¹² Cf. p. ex. « Tout ce que j'écris, est vrai. À l'Élysée, je me sentais parfois comme en reportage. Et j'ai trop souffert du mensonge pour en commettre à mon tour », Trierweiler, *Merci pour ce moment*, 1.

pour autant d'une autofiction au sens doubrovskyen. Trierweiler ne parvient à aucune réflexion métafictionnelle sur le genre de l'autobiographie ou sur les limites de la langue, se servant de son 'autobiographie fictionnalisée' pour des fins d'automédiatisation professionnelle. Elle met ainsi en évidence que toute 'réalité' est produite par les médias.

Même si *Merci pour ce moment* n'est ni la première¹³, ni la dernière¹⁴ 'révélation de vérité' d'une épouse d'un homme politique célèbre, il mérite une analyse dans le contexte de la construction du scandale. La fonction principale d'un tel texte est de présenter un contre-témoignage sur une affaire scandaleuse, une crise ou une situation conflictuelle en estompant les frontières entre la vie privée et la vie publique. L'objectif est de prendre le dessus dans la discussion publique. Le genre bénéficie du fait que les liens entre la presse et les politiciens ou leur environnement sont très étroits, et cela crée une certaine attention publique. L'étroite collaboration est désignée par le terme « peopolisation », qui « existait bien avant son baptême »¹⁵ et qui désigne la diffusion des photos privées et des *homestories* des politiques dans la presse, ou encore la participation des hommes/femmes politiques à des émissions de divertissement à l'instar des célébrités.¹⁶ Il s'agit d'un mécanisme communicationnel et réciproque car les médias et l'homme/la femme politique profitent l'un et l'autre. Une bonne partie du succès de *Merci pour ce moment* est très probablement dû aux médias qui ont largement relayé la sortie de l'œuvre créant un véritable événement médiatique. La presse a effectué une évaluation et parle d'une polémique monstre, d'un raz-de-marée médiatique et d'un scandale. Les liens entre le scandale et son auteur sont l'objet du recueil d'articles de Bartl/Kraus,¹⁷ avec lequel les éditeurs tentent de combler le manque de recherche constaté dans le champ de la littérature. Un scandale est une construction discursive, autrement dit un événement communicatif, parce qu'il « n'existe que par les actes de communication, de promulgation et le fait d'être (re-)raconté ».¹⁸

¹³ Cécilia Attias, *Une envie de vérité* (Paris : Flammarion, 2013).

¹⁴ Ivana Trump, *Raising Trump* (New York : Gallery Books, 2017).

¹⁵ Christian Delporte, « Quand la peopolisation des hommes politiques a-t-elle commencé ? Le cas français », *Le temps des médias* 10, 1 (2008) : 27–52, ici 28.

¹⁶ Cf. Joëlle Desterbecq, *La peopolisation politique* (Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, 2015), 11.

¹⁷ Cf. *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und aufsehenerregender Provokation*, éd. par Andrea Bartl et Martin Kraus (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2014).

¹⁸ Issel-Dombert, Schrott, « Vie privée et jugement public ».

Eine skandaltheoretische Lektüre hat [...] genauer nachzufragen und nach den besonderen Umständen der Skandalisierung zu forschen. Es gilt die skandalösen Äußerungen selbst, aber auch die zeit- und werkhistorischen Zusammenhänge ihrer Rezeption sowie die Logik der Medienöffentlichkeit in den Blick zu nehmen und kritisch aufeinander zu beziehen.¹⁹

C'est pourquoi la présente contribution met les stratégies discursives au centre de l'analyse. Les questions de recherche sont : 1. Par quelles stratégies discursives le scandale se construit-il dans la discussion publique et dans le livre de Trierweiler ? 2. Comment s'articule la relation entre récit autobiographique et récit fictionnel ?

L'analyse se fonde sur deux corpus. Le premier corpus rassemble des textes de la presse française accessibles sur la base de données *LexisNexis*.²⁰ Le livre *Merci pour ce moment*, annoncé le 2 septembre 2014 et publié deux jours plus tard, sert comme base textuelle du second corpus.²¹

2 Les humanités numériques et les études littéraires

Cette analyse de l'autofiction s'inscrit dans le paradigme des humanités numériques qui se situent à l'interface entre les sciences humaines et l'informatique. Parfois, la jeune discipline est confrontée à la retenue et au scepticisme. Jusqu'à présent, la critique principale a été le *desideratum* d'une réflexion théorique comme fondement. Sous l'étiquette *data turn* les humanités numériques ont un impact considérable sur la méthodologie de la recherche linguistique et littéraire et même au-delà. Ce *turn* implique des changements profonds pour de nombreuses disciplines, liés par exemple au type et à la portée des données, aux possibilités de leur évaluation et à l'ouverture de nouvelles questions, en complétant ainsi des méthodes de travail philologique éprouvées.²²

Pour l'analyse de *Merci pour ce moment*, une approche *data-driven* est choisie – permettant de développer des hypothèses sur la base d'analyse des données et sur l'interprétation des résultats – en combinaison avec une analyse quantitative et qualitative. Cette approche est très répandue dans l'analyse littéraire

¹⁹ Martina Wagner-Egelhaaf, « Autorschaft und Skandal: eine Verhältnisbestimmung », in *Skandalautoren*, 27–46, ici 28.

²⁰ <http://www.lexisnexis.com>, 12/07/2019.

²¹ Trierweiler, *Merci pour ce moment* a été numérisé en format *plaintext*, encodé en UTF-8. En tout, le corpus 2 comprend 66.249 occurrences.

²² Cf. Sandra Issel-Dombert, « Die Transformation der Geisteswissenschaften », en *Romanische Studien* (en cours), copie préliminaire : <http://blog.romanischestudien.de/digital-humanities-und-die-transformation-der-geisteswissenschaften>, 12/07/2019.

sous le label de *close reading* vs. *distant reading*. Selon Moretti,²³ *distant reading* désigne l'analyse quantitative et statistique d'une quantité de textes, tandis que l'analyse qualitative et détaillée est désignée avec le terme *close reading*. *Distant reading* ouvre la perspective d'une analyse d'un texte sans sa lecture complète et promet de lui donner un nouvel éclairage :

Moretti hat die Methoden der quantitativen Analyse für die Literatur nicht erfunden, aber sein Verdienst ist es, ihnen Aufmerksamkeit im gesamten Fach und darüber hinaus verschafft zu haben. (...) Hier liegt das eigentlich Neue und Revolutionäre des Distant Reading: was eine quantitative Stilanalyse leisten könnte: sich jene sprachlichen Einheiten vornehmen, die so häufig vorkommen, dass wir sie kaum bemerken, und zeigen, wie stark sie an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt sind.²⁴

Le champ de tension entre *distant* et *close reading* peut également être appliqué à l'analyse de l'autofiction de Valérie Trierweiler et à la discussion de son œuvre dans les médias. Le *distant reading* est effectué quantitativement à l'aide d'un logiciel, tandis que la lecture rapprochée est indispensable à l'interprétation des résultats quantitatifs.

3 L'autofiction et la construction du scandale

3.1 Le scandale dans la sphère publique

La presse et les médias sont des moyens éprouvés pour rendre le discours public accessible. Ils jouent un rôle essentiel dans la façon dont un sujet est perçu et dans la négociation des évaluations et de la souveraineté de l'interprétation. En outre, les médias de masse transmettent les scandales au public et contribuent à attirer l'attention sur ces événements.²⁵ La base de données LexisNexis permet d'assembler des textes de la presse écrite française de manière systématique. Le corpus construit à l'aide de LexisNexis rassemble les articles de presse contenant la chaîne de lexèmes *Merci pour ce moment*, parus entre le 2 septembre 2014, date de l'annonce de la publication du livre de Trierweiler, et le 11 septembre 2014, une semaine après la publication du livre.

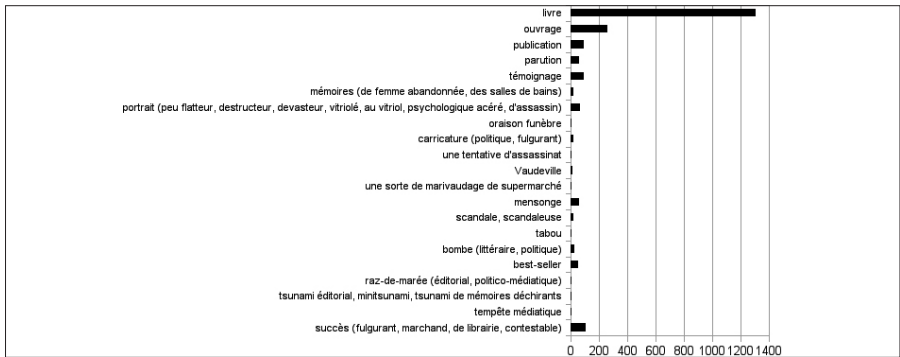
²³ Franco Moretti, *Distant Reading* (Konstanz : Konstanz University Press, 2016).

²⁴ Nanette Rißler-Pipka, « Zwischen Distant und Close : Moretti, Literaturwissenschaft und die Digital Humanities », *Romanische Studien* 7 (en cours), copie préliminaire : <http://blog.romanischestudien.de/distant-und-close-reading/>, 12/07/2019.

²⁵ Cf. Christine Ott, Jutta Weiser « Autofiktion und Medienrealität », in *Autofiktion und Medienrealität : kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, éd. par Jutta Weiser et Christine Ott (Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 2013), 7–16.

En somme, le corpus comprend 375 articles.²⁶ La période choisie tient compte de la logique des médias dans le contexte des scandales : Burkardt montre que certaines phases d'un scandale – malgré toute sa dynamique et toute son individualité – peuvent être exemplaires.²⁷ En particulier dans la phase successive à la publication d'un scandale, on peut supposer une augmentation quantitative de la couverture médiatique.

Le graphique 1 montre les dénominations employées dans la presse pour désigner le livre de Trierweiler :



Graphique 1 : Les dénominations du livre de Trierweiler dans la presse écrite
(source : propre représentation).

Premièrement, on peut constater que les dénominations majoritairement relevées, comme « livre », « ouvrage », « publication » ou encore « parution » sont des dénominations neutres, décrivant le texte sans jugement de valeur. Deuxièmement, on voit qu'il y a une vaste gamme d'expressions qui classent le livre dans des catégories de genres littéraires, comme « témoignage » et « mémoire ». La plupart de ces attributions génériques est utilisée de manière péjorative comme « caricature », « vaudeville » ou « marivaudage » ; d'autres termes insistent sur l'effet nuisible, voire mortifère du livre (cf. « portrait au vitriol » ou « oraison funèbre »). Troisièmement, on remarque que le succès économique du livre est mis en évidence avec des métaphores de la météo (« raz-de-marée », « tsunami », « tempête médiatique »). La presse parle aussi d'une « tentative d'assassinat », d'une « bombe », d'un « tabou » et d'un « scan-

²⁶ Le corpus comprend 264 d'articles de journaux, 141 publications hébergées sur le web, 18 articles tirés des revues, 12 articles de la presse spécialisée, 8 communiqués de presse, 4 protocoles des messages et 3 articles des revues spécialisées.

²⁷ Steffen Burkhardt, *Medienskandale : zur öffentlichen Sprengkraft medialer Diskurse* (Köln : Halem, 2006), 55.

dale ». En quoi consiste le scandale ? Un coup d'œil dans le corpus 1 éclaire le concept derrière le mot :

Ce livre s'est vendu sans campagne de promotion ni de publicité, mais a bénéficié d'**un très beau scandale médiatique**.²⁸

Dans son ouvrage, Valérie Trierweiler raconte qu'en 'réalité, le président n'aime pas les pauvres' et qu'il parle de 'sans-dents' pour les qualifier. **Une formule qui fait scandale**.²⁹

Un scandale s'affirme en tant que tel par l'attribution d'un jugement public. Le livre de Trierweiler suscite un véritable scandale médiatique, partant de l'expression condescendante des 'sans-dents' que François Hollande aurait employée – d'après les révélations de l'ancienne Première Dame – pour désigner les pauvres. L'expression s'inscrit dans le langage populaire et devient une source d'inspiration pour la culture de masse : *Sixt* publie une annonce avec le slogan « Chère Valérie, cher François, chez Sixt, avec ou 'sans-dents', on peut tous louer une voiture belle à croquer », le rappeur Axiom diffuse une chanson intitulée « sans-dents » et divers mouvements anti-Hollande reprennent la formule pour critiquer la politique du Président. De plus, un des adversaires politiques de François Hollande, le Front National, diffuse un communiqué, tandis que Hollande et son entourage réagissent par un démenti qui remet en question la véracité des accusations de Trierweiler : « Cette attaque sur les pauvres, les démunis, je l'ai vécue comme un coup porté à ma vie tout entière. [...] Dans toutes mes fonctions, dans tous mes mandats, je n'ai pensé qu'à aider, qu'à représenter ceux qui souffrent. [...] C'est un mensonge qui me blesse. »³⁰ Trierweiler rejette ces accusations dans le paratexte et insiste sur la véracité de ses affirmations. Par exemple, dans l'interview avec le magazine *Le Point*, elle assure qu'elle ne dit que la vérité et que, si nécessaire, elle pourrait fournir des SMS de son ex-compagnon comme preuve. Sa posture dans les interviews est similaire à celle qu'elle adopte dans le livre (voir chapitre

²⁸ https://www.lemonde.fr/economie/article/2014/09/09/trierweiler-145-000-merci-pour-ce-moment-en-une-semaine_4484683_3234.html, 12/07/2019. C'est moi qui souligne.

²⁹ <http://www.lefigaro.fr/politique/le-scan/citations/2014/09/04/25002-20140904ARTFIG00062-les-sans-dents-l-expression-de-francois-hollande-qui-choque-le-monde-politique.php>, 12/07/2019. C'est moi qui souligne.

³⁰ <https://www.nouvelobs.com/politique/20140909.OBS8657/exclusif-hollande-et-les-sans-dents-c-est-un-mensonge-qui-me-blesse.html>, 12/07/2019.

3.2).³¹ Ici, il devient évident que Trierweiler veut détruire l'image idéalisée que les médias ont construite de Hollande. Elle fait ainsi prendre conscience au lecteur que la réalité est toujours construite par les médias qui ont le pouvoir de construire ou de détruire l'image d'une personnalité publique.

3.2 La construction du scandale dans le livre de Trierweiler

Dans l'étape suivante, le langage de Trierweiler est examiné par l'analyse de *n-grams*, c'est-à-dire, des séquences de mots qui apparaissent de manière récurrente dans le corpus.³² L'analyse des *n-grams* est issue du contextualisme britannique qui s'oppose au structuralisme américain (Bloomfield) et européen (Saussure) en mettant l'accent sur la fonction et le sens. Son représentant principal, John Rupert Firth, souligne que le contexte est essentiel pour la construction de sens : « the complete meaning of a word is always contextual, and no study of meaning apart from context can be taken seriously ».³³ Pour l'opérationnalisation, nous utilisons le logiciel *kfNgram*³⁴ de William H. Fletcher, permettant d'identifier des *n-grams* d'une longueur allant jusqu'à cinq composants, c'est-à-dire cinq mots successifs.³⁵ Les résultats de *kfNgram*, c'est-à-dire les chaînes de mots les plus fréquentes dans le livre, nous éclairent sur une partie du langage typique et récurrent du corpus analysé.

L'analyse de *Merci pour ce moment* fournit une liste de 628 *n-grams* dont les plus importants dans le contexte de l'autofiction sont ceux qui établissent un *pacte autobiographique* en insistant sur la « vérité » et l'aspect « réel » du récit, et ceux qui s'inscrivent dans le registre du mélodrame pouvant ainsi être considérés comme *indicateurs de fictionnalité* (cf. la victimisation, l'expression du vague, les émotions pathétiques).

³¹ http://www.lepoint.fr/politique/sans-dents-valerie-trierweiler-dit-detener-des-preuves-11-09-2014-1862460_20.php, 12/07/2019.

³² Cf. l'approche de Fletcher qui définit les *n-grams* de la manière suivante : « understood as a sequence of either n words, where n can be any positive integer, also known as lexical bundles, chains, wordgrams ».

³³ John R. Firth, « The technique of semantics. Transaction », *Transactions of the Philological Society* 34, 1 (1935) : 36–73, ici 37.

³⁴ <http://www.kwicfinder.com/kfNgram/kfNgramHelp.html>, 12/07/2019.

³⁵ Contrairement aux outils qui utilisent une approche *corpus-based* – cela signifie qu'ils cherchent des collocataires d'une expression linguistique définie – *kfNgram* trouve des *n-grams* d'une manière inductive et *data-driven*. Cf. Noah Bubenhofer, *Sprachgebrauchmuster: Korpuslinguistik als Methode der Diskurs- und Kulturanalyse* (Berlin/New York : de Gruyter, 2009), 182.

Déjà sur la couverture, Trierweiler souligne que la vérité est sa ligne de conduite : « Tout ce que j'écris, est vrai. À l'Élysée, je me sentais parfois comme en reportage. Et j'ai trop souffert du mensonge pour en commettre à mon tour ». Par ce postulat de sincérité elle s'inscrit dans la tradition autobiographique de Rousseau. Néanmoins, son livre est souvent qualifié d'autofiction (cf. chapitre 1). Puisque seul le pacte autobiographique est rempli et non le double pacte, ce n'est pas une autofiction selon Dobrovsky. Néanmoins, le livre présente des stratégies fictionnelles, issues, le plus souvent, du registre du mélodrame. Cette hypothèse peut être renforcée par la mise en évidence des *n-grams* qui révèlent les *stratégies fictionnelles* du récit. Les racines du mélodrame français remontent à la fin du XVIII^e siècle. Ses caractéristiques sont des figures et des constellations stéréotypées, des émotions excessivement pathétiques et une mise en scène de la distinction entre le bien et le mal minutieusement célébrée devant le public.³⁶ La menace qui pèse sur un personnage innocent et sans défense est souvent un point de départ dramatique et fait appel à d'autres personnages principaux : le héros, l'allié et le méchant. À la fin, ce sont les gentils qui gagnent.³⁷ Les *n-grams* reflètent cette constellation prototypique du mélodrame. Dans *Merci pour ce moment*, il est peu surprenant qu'il y ait beaucoup de termes qui se réfèrent aux émotions. Trierweiler parle d'amour (« je l'aime ») ; de deuil et de tristesse (« je m'effondre en larmes ») ; de « colère », de peur (« j'ai tellement peur d'être ») et d'un drame (« le silence devant le drame »). Ces émotions relèvent du registre pathétique et exagéré du mélodrame. Trierweiler se présente comme une victime avec des *n-grams* comme « je ne sais pas » (13 exemples), « je ne comprends pas » (6 exemples) et « je n'en peux plus ». Ainsi, elle contrecarre le postulat de la sincérité : elle prétend ne pas connaître toute la vérité. Ces affirmations sont ouvertement en contradiction avec sa prétention de vouloir écrire toute la vérité. Des *n-grams* comme « je reçois un message », « ainsi que je me retrouve » ou « j'attends [...] » servent à mettre en évidence sa passivité qui la réduit au rôle d'une victime d'événements sur lesquels elle n'a aucune influence. Les *n-grams* exprimant le vague ont la même fonction : « il se passe quelque chose » (3 exemples), « il y a quelque chose » (3 exemples), « je ne crois pas que » (2 exemples). L'image qu'elle présente d'elle-même est celle d'un être faible, passif et sans

³⁶ Cf. Gero von Wilpert, « Melodrama », in *Sachwörterbuch der Literatur*, éd. par Gero von Wilpert (Stuttgart : Kröner, 2001), 509–10.

³⁷ Cf. Peter Ihring, « melodramatisch, das Melodramatische », in *Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch*, éd. par Friedrich Wolfzettel, Burkhart Steinwachs et al. (Stuttgart : J.B. Metzler, 2002), 59–71.

défense. Très souvent, il y a aussi des personnages dans la liste des *n-grams*. Le rôle du méchant est principalement attribué à Hollande et aux femmes qui l'entourent (« la présence de Ségolène », « la rumeur Gayet »). Le rôle des alliés est attribué à des tiers qui partagent un destin similaire à celui de Trierweiler (« un scénario à la Clinton »).

Le mérite des *n-grams* est de trouver de manière inductive les traits caractéristiques du style de Trierweiler. Cela sert à établir des hypothèses pour l'analyse qualitative. Par la suite, il s'agit d'enrichir l'approche quantitative du *distant reading* par la perspective qualitative du *close reading*. L'exemple suivant s'inscrit dans la construction d'une victimisation :

J'ai résisté le plus longtemps possible à cette attirance entre François et moi. C'est lui qui était président, lui qui a fait basculer notre amitié-amoureuse en amour-passion. Mais, *in fine*, c'est moi qui fais les frais de cette relation. J'ai dû quitter le journalisme politique. Et j'incarne désormais aux yeux de tous la tentatrice, la méchante, la briseuse de couple. [...] J'ai sacrifié beaucoup pour lui, sans rien en retour.³⁸

Trierweiler affirme que Hollande était la force principale dans le développement de leur relation, tandis qu'elle aurait eu un rôle passif. Son vocabulaire est expressif et pathétique, elle utilise des compositions *ad-hoc* comme « amitié-amoureuse » et « amour-passion ». L'auteure construit un contraste entre elle-même, la victime, et son antagoniste, le méchant François Hollande, qui paraît froid et cruel :

François tient cependant à ce que j'assiste à une réunion importante, lorsqu'au début de 2011 se décide la façon dont il va annoncer sa candidature. Nous ne sommes pas plus de huit participants (**je suis la seule femme**), pour garantir un minimum de confidentialité. Il y a là ses quatre plus proches amis politiques et deux spécialistes de la communication. **Je me sens petite chose parmi eux**. Jusqu'au moment où ils dévoilent leur plan : une interview dans la presse quotidienne régionale. Je n'en reviens pas de tant de banalité. Je leur rappelle que c'est de cette façon que Jacques Chirac s'était lancé dans la course en novembre 1994. – Mais il s'agit de prendre le moins de risques possible, me rétorque l'un d'entre eux. – Alors autant ne pas être candidat, s'il ne faut prendre aucun risque. Je pense qu'à partir de ce jour, ils m'ont regardée d'un mauvais œil. J'ai osé défier **cette bande de coqs** qui rêvaient du pouvoir sans y être préparés.

³⁸ Les suivantes citations se réfèrent à : Trierweiler, *Merci pour ce moment*, numérisé en format *plaintext*, encodé en UTF-8. Cette digitalisation numérique ne comporte pas de pagination, afin de ne pas falsifier le résultat du *distant reading*. C'est toujours moi qui souligne.

La citation reprend le *leitmotiv* de la victimisation. Trierweiler a trouvé un bon moyen de se présenter comme femme libre, féministe et indépendante. Elle parle du domaine de la politique et souligne le machisme du monde politique actuel (« cette bande de coqs »). Trierweiler renforce de manière drastique et expressive l'image destructive du méchant en utilisant des métaphores comme « mon bourreau » et elle reste dans le même champ d'images avec « la guillotine » :

Je reçois un message de mon **bourreau** (= Hollande; S. I.-D.). Il vient d'actionner la **guillotine** et m'envoie un mot d'amour.

Pour intensifier le contraste entre elle, la victime, et le méchant, elle énumère les mensonges de son ex-compagnon et donne son jugement :

Il m'assure qu'il n'y est pour rien. Que c'est le secrétaire général de l'Elysée qui s'est occupé de cette affaire. **Le mensonge est énorme**. C'est le coup de grâce.

Je ne crois pas à la rumeur Gayet. À un jeu de séduction, oui peut-être. A plusieurs reprises, je lui rappelle **son mensonge**, ces deux dîners auxquels elle assiste et pas moi. Puis la rumeur s'estompe.

La victimisation est aussi présente quand Trierweiler parle de François Hollande et des femmes qui l'entourent. L'ex-femme, Ségolène Royale, avec qui Hollande a quatre enfants, est aussi présente que la future amante, Julie Gayet :

Soudain je vois François s'éloigner à l'autre bout de la scène alors que je suis à ses côtés. (...) Il traverse la tribune dans toute sa longueur pour aller embrasser Ségolène Royal. Je me décompose, sans réaliser que mon visage apparaît en gros plan sur les écrans géants. Est-ce moi qui manque de générosité ? Suis-je si peu sûre de moi, si peu sûre de lui ? Toujours en mal de légitimité ? Quand il revient, je lui demande à l'oreille de m'embrasser en précisant 'sur la bouche'.

François continue à me jurer qu'il n'a jamais revu Julie Gayet depuis janvier ni eu le moindre contact avec elle. Que lui dit-il à elle ? Que lui écrit-il ? Que lui disait-il de moi pendant leur liaison clandestine ? Qu'il ne m'aimait plus ? Que j'étais invivable ? Que notre relation était platonique ? En matière de lâcheté, les hommes infidèles se ressemblent tous et les hommes de pouvoir se confondent.

Dans cet exemple, Trierweiler montre à travers ses questions ses propres doutes et ses incertitudes. Et, une fois de plus, elle présente Hollande comme menteur :

J'apprends que *Closer* annonce en une que François voit toujours Julie Gayet en cachette. Il me jure aussitôt par texto que non, que tout est faux. J'ai l'impres-

sion de revenir des mois en arrière, au moment où il démentait avec acharnement la rumeur persistante, cette 'faribole'.

Quand elle parle de la révélation de *Closer*, Trierweiler souligne que Hollande est un menteur en utilisant des stratégies factuelles comme « il me jure aussitôt par texto ».

C'est de bonne guerre et je comprends aujourd'hui à quel point la trahison peut amener à tant de ressentiment. J'imagine que François a dû se comporter avec elle durant toute cette période comme avec moi depuis le début de sa liaison avec Julie Gayet, c'est-à-dire comme le roi du double discours, de l'ambiguïté et du mensonge permanent.

La métaphore du « roi de double discours » a la même fonction que les exemples (6), (7) et (10) : révéler que son ex-compagnon est un menteur et le méchant. Présenter les femmes de François Hollande a une double fonction : Trierweiler se venge en montrant le machisme de son ex-compagnon et elle souligne l'incohérence de François Hollande, déconstruisant ainsi l'image construite par les médias.

4 Conclusion

La construction discursive du scandale dans le débat public est fondée sur le fait que Trierweiler brise un tabou en parlant de la vie privée du Président de la République. En combinaison avec son automédiatisation professionnelle, elle a provoqué un grand intérêt public qui a mené à un scandale médiatique. Selon l'opinion d'une partie de la presse, une seule expression a provoqué le scandale : « les sans-dents ». L'analyse a démontré que *Merci pour ce moment* présente, certes, une juxtaposition de stratégies fictionnelles et factuelles, mais que cela ne permet pas de classer le livre comme autofiction selon Doubrovsky. Le « pacte autobiographique » est rempli par des stratégies factuelles, comme par exemple « tout ce que j'écris est vrai. J'ai trop souffert du mensonge », « La vérité est tout autre. », « Dans ses SMS, François m'écrit que ». Dans le texte comme dans le paratexte, Trierweiler assure qu'elle ne dit que la vérité. C'est ainsi qu'elle classe son livre comme autobiographie qui présente, néanmoins, une structure mélodramatique avec des éléments fictionnels. Trierweiler s'établit comme la victime d'un François Hollande froid, égoïste, méprisant et menteur, faisant ainsi prendre conscience au lecteur que la 'réalité' est construite par les médias, pouvant tout aussi facilement être déconstruite.

L'interface entre l'œuvre de Trierweiler et le scandale offre un aperçu de la relation entre la littérature, la politique et la société – prenant la forme d'opi-

nions et de discussions publiques. Les effets d'un scandale politique tel que l'affaire du *tweetgate*, l'affaire Hollande-Gayet ou bien la formule des « sans-dents », qui reste de *Merci pour ce moment*, ont plus de conséquences qu'une campagne publicitaire humoristique et suscitent un énorme intérêt de la part des médias. Selon Alduy/Wahnich,³⁹ les affaires des politiciens sont une des raisons qui contribuent au succès du Front National.

³⁹ Alduy, Wahnich, *Marine Le Pen*, 213–6.

Writing After Death: Posthumous Autofiction and Authorship in João Paulo Cuenca's *Descobri que estava morto* (2015)

Tobias Berneiser (Universität Siegen)

ABSTRACT: Der brasilianische Schriftsteller João Paulo Cuenca hat im Jahr 2015 mit dem Roman *Descobri que estava morto* einen Text veröffentlicht, der eine „skandalöse“ Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod im Medium der Autofiktion zum Gegenstand hat. Der „Tod des Autors“ ist jedoch hierbei nicht nur auf der Ebene der Romanhandlung das zentrale Thema, sondern ist auch auf der Ebene metaliterarischer Reflexion zu berücksichtigen. Nachdem der Erzähler J. P. Cuenca damit konfrontiert wird, fälschlicherweise für tot erklärt worden zu sein, steuert er im Zuge einer schriftstellerischen und identitären Krise auf seinen eigenen Tod hin. Der vorliegende Artikel arbeitet heraus, wie der Roman verschiedene Konzepte von Autorschaft inszeniert und zu deren kritischer Hinterfragung einlädt. Schließlich wird das spielerische Self-Fashioning von João Paulo Cuenca beleuchtet, der auf den autofiktionalen Diskurs zurückgreift, um gegenüber dem Literatur- und Kulturbetrieb eine subversive „posture“ einzunehmen.

SCHLAGWORTE: Autofiktion; brasilianische Literatur; João Paulo Cuenca; Autorschaft; Tod des Autors

KEYWORDS: Autofiction; Brazilian Literature; João Paulo Cuenca; Authorship; Death of the Author

1 Introduction

I won't ever be able to return to the Trastevere district of Rome and enter the Libreria del Cinema without thinking that here, on the night of July 14, 2008, the great J.P. Cuenca died, a young Brazilian author I admired, and whom I was sure would become one of the great writers of Latin America. Simulation and disappearance, subjects treated with kid gloves, were the linchpins of his narrative, and I have no doubt that, had he carried on living and writing, he would have been capable of anything, even of writing after death.¹

¹ Published on the website of Mertin Literary Agency: http://www.mertin-litag.de/authors_hm/Cuenca-JP.htm, 04/03/2019.

This obituary notice was written by well-known Spanish novelist Enrique Vila-Matas and represents the posthumous praise of a Brazilian author who had prospects of becoming one of Latin America's greatest writers and whose predominant literary topics of simulation and disappearance are very close to Vila-Matas' own literary preoccupations.² This short text, especially its last phrase, demonstrates how the "myth of an author" can be created and particularly advanced by the biographical event of an early death. However, this obituary was never published in the feuilleton of a newspaper or in a magazine but in the blurb of a book written by the mourned author. This book is entitled *Descobri que estava morto* and was published in 2015. But its allegedly deceased author is effectively not dead: João Paulo Cuenca, born in 1978, is one of the most out-ranking younger writers of contemporary Brazilian literature, who is also working as a journalist, a blogger and a film-maker. As a critical observer of the social conditions in his home country, Cuenca repeatedly came to the fore as a keen critic of the Brazilian President Jair Bolsonaro. During the crisis of the COVID-19 pandemic, his severe criticism even made international headlines: after writing biweekly columns for the German broadcaster Deutsche Welle (DW) in spring 2020, DW dismissed Cuenca immediately on June 18, 2020 for a statement on Twitter where he alluded to an 18th century quotation of Jean Meslier by tweeting that "O brasileiro só será livre quando o último Bolsonaro for enforcado nas tripas do último pastor da Igreja Universal".³ Cuenca's dismissal caused outrage among many journalists internationally and was even discussed at the German government press conference on June 29, 2020.⁴

Cuenca's literary debut as writer dates back to 2002 and the publication of his first novel *Corpo presente*. He published two other novels, *O dia Mastroianni* in 2007 and *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* in 2010, before releasing *Descobri que estava morto*, his most successful novel yet, which was awarded the best novel of the year by the Brazilian Biblioteca Nacional. The title already gives a precise notion of the topic of the book: the confrontation with death from the perspective of a first-person-narrator. But this first-

² For a general survey of Vila-Matas' oeuvre see Cristina Oñoro Otero, *Enrique Vila-Matas. Juegos, ficciones, silencios* (Madrid: Visor Libros, 2015).

³ Cuenca later commented on his tweet on BuzzFeed News, see João Paulo Cuenca, "Opinião: O bolsonarismo vence quando um editor se enforca nas tripas de um escritor", <https://www.buzzfeed.com/br/jpcuenca/opinio-o-bolsonarismo-vence-quando-um-editor-se-enforca>, 03/08/2020.

⁴ See <https://www.bundesregierung.de/breg-de/aktuelles/pressekonferenzen/regierungs-pressekonferenz-vom-29-juni-2020-1764884>, 03/08/2020.

person-narrator who learns about his legal death is identical with João Paulo Cuenca, the author of this novel. Hence, the union of the book's protagonist, narrator and author suggests that *Descobri que estava morto* can be counted among an increasing number of contemporary Brazilian novels which recur to the discourse model of autofiction.⁵ In addition to 21st century authors representing autofiction in Brazil, such as Michel Laub, Luiz Ruffato or Ricardo Lísias, there are also several Brazilian writers, for instance Silviano Santiago, Chico Buarque or João Gilberto Noll, whose texts already published in the last century have contributed to contemporary debates on Brazilian autofiction.⁶

When Serge Doubrovsky classified his "novel" *Fils* (1977) under the notion of "autofiction", he could not foresee the influence his discursive model would exert on writers over the course of the following decades. Although narrating one self's personal life in a literary text does not necessarily imply provocative effects, a striking number of texts conceived within the frame of autofictional discourse used to provoke controversies, even scandals after their publication. Probably the first "autofictional scandal" was provoked by Doubrovsky's *Le livre brisé* (1989) dealing with the author's conjugal life. In this book, Doubrovsky's spouse Ilse is presented as the first reader of the work-in-progress but as she died during its redaction, several critics questioned the ethical dimension of an autofictional narration that could be related to the alleged suicide of the author's wife.⁷ If a literary publication causes a general public outrage, it must be emphasized that a scandal triggered by a text conceived in autofictional discourse differs from a scandal caused by a mere fiction: As a "*Fiction, d'événements et de faits strictement réels*"⁸ and with its union of author, narrator and protagonist, an autofictional text gives its readers

⁵ For autofictional discourse in contemporary Brazilian literature see Luciene Almeida de Azevedo, "Autoficção e literatura contemporânea", *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 12 (2008): 31-49.

⁶ In the last years, autofiction and the so-called "escritas de si" have become very popular research topics among Brazilian literary theorists. See, for instance, Diana Irene Klinger, *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (Rio de Janeiro: 7Letras, 2007); Anna Faedrich Martins, *Autoficções. Do conceito teórico à prática na literatura brasileira*, Tese de doutorado na área de Teoria da Literatura (Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014); *Ensaio sobre a autoficção*, ed. by Jovita Maria G. Noronha (Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014); or the special issues dedicated to the "escritas de si" of the journals *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 12 (2008) and *Matraga* 42 (2017).

⁷ See Hélène Jaccopard, "Que brise *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky?", *Littérature* 92 (1993): 37-51.

⁸ Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris: Gallimard, 2001), 10.

the possibility to call writers to account for their literarily narrated actions. Giving interviews or making statements regarding their scandalous autofictional publication, writers are able to influence the image of their public persona in the media, thus performing a certain “posture”.⁹ Eventually dissolving the confines of literary text and reality, they can follow the guidelines of autofictional discourse and pursue strategies of literary self-fashioning by extending constructions of their identity via self-representations on television, in magazines or social media. The interplay of scandalous autofictional texts and their writer’s medially divulged performances is exemplarily represented by French author Christine Angot. In the aftermath of the publication of *L’Inceste* (1999), an autofictional novel dealing with her sexual abuse by her father and her homosexual love life, Angot was not only invited to several television programmes for interviews but she also used her public appearances as well as other reactions to her scandalous novel (reviews, letters by readers etc.) as materials for her following novel *Quitter la ville* (2000).¹⁰ This way, the scandal provoked by autofictional literature could be re-introduced into an autofictional text.

Given the Oxford English Dictionary’s definition of “scandal” as an “action or event regarded as morally or legally wrong and causing general public outrage”,¹¹ one might attribute a scandalous potential to Cuenca’s novel dealing with his wrongfully legal death. Furthermore, he did not confine the topic of his death to the literary discourse of autofiction but he also made a movie about it – *A morte de J. P. Cuenca*, released in 2015 – and performs the role of a “posthumous writer” outside of the world of literature and film-making in other media, such as newspaper interviews. This paper aims to elucidate Cuenca’s conception of a “posthumous autofictional discourse” by highlighting the notion of the “death of the author” and its implications for *Descobri*

⁹ For literary “postures” see Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur* (Genève: Slatkine, 2007).

¹⁰ For Christine Angot’s intermedial performance of authorship see Jutta Weiser, “Der Autor im Kulturbetrieb: Literarisches Self-Fashioning zwischen Selbstvermarktung und Vermarktungsreflexion (Christine Angot, Frédéric Beigbeder, Michel Houellebecq)”, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 123 (2013): 225–50, especially 231–4.

¹¹ Oxford English Dictionary, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/scandal>, 04/03/2019.

que estava morto.¹² An examination of Cuenca's novel and its representation of authorship will be preceded by a short overview of the relation between authorship and death in 20th century literary theory and autofictional literature.

2 Authorship between life and death

When Roland Barthes announced the “death of the author” with his well-known essay “La mort de l’auteur” from 1968, he chose a concise metaphor for the substitution of intersubjectivity by intertextuality, as it had been proposed by his disciple Julia Kristeva one year before.¹³ Barthes's notion of textuality denies that an author can have any authoritative effect on a text's semiotics and semantics. Instead, he describes the text as a polysemic sign system which does not refer to any unifying origin but multiplies the possibilities of its meaning. Moreover, the post-structuralist degradation of the author's authority as a creative subject must be considered within the frame of a prevalent tendency in 20th century literature, philosophy and humanities: the disappearance of the subject.¹⁴ Instead of a writing subject, post-structuralist theory only recognises the act of writing and the productivity of the text, thus illustrating an understanding of literature as a depersonalised, self-sufficient system. Barthes's and Kristeva's concept of an almost mechanical and automatic reproduction of texts was not only welcomed by representatives of post-structuralist and postmodern theory but it also became an important literary topic for several 20th century writers, for example Jorge Luis Borges,

¹² For recent studies on *Descobri que estava morto* see Ieda Magri, “Autocomposição em *Descobri que estava morto*, de J. P. Cuenca”, *Z Cultural. Revista do programa avançado de cultura contemporânea* 11 (2016): <http://revistazcultural.pacc.ufri.br/resenha-autocomposicao-em-descobri-que-estava-morto-de-j-p-cuenca/>, 04/03/2019; Lucas Bandeira de Melo Carvalho, “O autor como fetiche: a autoficção em J. P. Cuenca”, *Z Cultural. Revista do programa avançado de cultura contemporânea* 12 (2017): <http://revistazcultural.pacc.ufri.br/o-autor-como-fetiche-a-autoficcao-em-j-p-cuenca/>, 04/03/2019; Dejour Martins, “Em cena a autoficção da morte: J. P. Cuenca e seus híbridos monstros”, *Scripta Uniandrade* 16 (2018): 271–83.

¹³ “[T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*.” Julia Kristeva, “Le mot, le dialogue, le roman”, *μ. Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1978), 82–112, here 85.

¹⁴ For the disappearance of the subject as a topic in literature see, for example, Peter Bürger, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998). For subjectivity in 20th century philosophy and literature see Peter V. Zima, *Subjectivity and Identity. Between Modernity and Postmodernity* (London, New York: Bloomsbury Academic, 2018).

Italo Calvino or the members of the group Oulipo.¹⁵ However, the power of the author as a creative subject was not only deconstructed by text theory: Michel Foucault's answer to the question "Qu'est-ce qu'un auteur?" also rejected traditional biographical approaches to authorship, instead establishing different author functions.¹⁶ Although he pretended not to share Barthes's radical death proclamation, Foucault's conception of authorship reduced the author to a construction of different discourses. Besides text theory and discourse analysis, Jacques Lacan's psychoanalytic emphasis on the symbolic function of language as a cause for the "decentralisation"¹⁷ of the human subject represents a third post-structuralist approach to authorship undermining traditional concepts of literary subjectivity. When literary studies, especially those influenced by philological hermeneutics, started reclaiming the term of "authorship" in the 1990s, even opposing his metaphorical death sentence by announcing the "return" or "rebirth" of the author,¹⁸ this re-evaluation of the author did not result in a shift-back to the biographical interpretations of authorship Barthes had criticised. Instead, current studies on literary authorship recognise the author as a textual construct and operate with a notion of writing subjects based upon the approaches of text theory, social theory,

¹⁵ For the notion of the disappearance of man (subjects, authors) in literary texts of the second half of the 20th century see Thomas Klinkert, "La disparition de l'homme dans les sciences humaines et dans la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle", *Épistémocritique* 7 (2010): <http://epistemocritique.org/la-disparition-de-lhomme-dans-les-sciences-humaines-et-dans-la-litterature-de-la-seconde-moitie-du-xxe-siecle/>, 04/03/2019.

¹⁶ For a revision of Barthes's, Foucault's as well as other French contributions to the theory of authorship see Frederik Kiparski, "Contemporary French-Language Theories of Literary Authorship", in *Dealing with Authorship. Authors Between Texts, Editors and Public Discourses*, ed. by Sarah Burnautzki et al. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018), 2–20.

¹⁷ "[C]'est en tant qu'il est engagé dans un jeu de symboles, dans un monde symbolique, que l'homme est un sujet décentré". Jacques Lacan, *Le Séminaire*, texte établi par Jacques-Alain Miller, vol. 2 (Paris: Seuil, 1978), 63.

¹⁸ See, for instance, the collective volume *The Death and Resurrection of the Author?*, ed. by William Irwin (Westport: Greenwood Press, 2002). Especially German language studies have contributed to the notion of the "return" or "rebirth of the author". See the volumes *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, ed. by Fotis Jannidis et al. (Tübingen: Niemeyer, 1999); and *Autorschaft*, ed. by Heinrich Detering (Stuttgart: Metzler, 2002).

discourse theory, cultural studies and media studies.¹⁹ Although within the frame of the 21st century's "digital revolution" the hypertextual implications of a depersonalised authorship might evoke Barthes's conception of the "scripteur",²⁰ the public interest in authors as biographical subjects has not decreased, given the fact that today's writers do not only personally encounter their readers during public lectures but also communicate with them via new media. Therefore, contemporary research should consider historical and cultural dimensions whilst studying authorship, such as the approach by Ingo Berensmeyer, Gert Buelens and Marysa Demoor who propose a performative model of authorship, based on the historical alternation between predominantly "weak" and "strong" author concepts and related practices of writing, publication and reading.²¹

Whereas practices of performing authorship at the beginning of the 21st century seem to be hardly compatible with Barthes's declaration of death and the insignificant functions of the "scripteur", there are examples of literary texts effectively dealing with the death of their authors. Evidently, an author is unable to write about his or her death after having passed away. But this impossibility can be realized by autofiction: Autofiction represents a discourse model combining strategies of factual as well as fictional writing, but according to Doubrovsky's notion of the term, it is still possible to deliver a factual narration while writing down a fictional text, as fictionality in the sense of construction already determines the linguistic pattern of the facts narrated in the text.²² While Doubrovsky insists on the factuality of his account, more recent representatives of autofiction have multiplied the possibilities of the genre by integrating fictitious elements such as, among others, the author-

¹⁹ For a collection of instructive contributions to contemporary approaches to literary authorship see *Dealing with Authorship. Authors Between Texts, Editors and Public Discourses*, ed. by Sarah Burnautzki et al. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2018).

²⁰ "[L]e scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat". Roland Barthes, "La mort de l'auteur", *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV* (Paris: Seuil, 1984), 63–9, here 66.

²¹ See Ingo Berensmeyer, Gert Buelens, Marysa Demoor, "Authorship as Cultural Performance: New Perspectives in Authorship Studies", *ZAA. Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 60 (2012): 5–29.

²² Claudia Gronemann has contributed important studies on Doubrovsky's notion of autofiction. See Claudia Gronemann, "L'autofiction ou le Moi dans la chaîne des signifiants: De la constitution littéraire du sujet autobiographique chez Serge Doubrovsky", in *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spani-*

persona's death. The discourse of the auto-obituary fits these characteristics, in as much as a still living person looks back on his or her life and writes about it from the point of view that this life has already ended. An exemplary collection of auto-obituaries was published in 1970 by German editor and journalist Karl Heinz Kramberg under the title *Vorletzte Worte. Schriftsteller schreiben ihren eigenen Nachruf*. The most famous of the German writers contributing to this collection was Uwe Johnson whose text *Dead Author's Identity in Doubt; Publishers Defiant* was even composed in English language. In this obituary written from the perspective of a *New York Times* correspondent, Johnson writes about his own death and reveals that the late "Uwe Johnson" had not been the real author of the works attributed to him until now, even challenging his identity by the assumption that "the entire East German part of Mr. Johnson's 'biography' has been fabricated and that he has been engaged in espionage activities under the cover of a leisured novelist".²³ This short text, published two years after Barthes's "La mort de l'auteur", represents a very interesting reflection on the interrelations of authorship, life and death: Though it is the act of writing that endows an author with life, the eventual appearance of the author is only provided by his death.²⁴ Forty years later, Michel Houellebecq has contributed another interesting autofictional version of the author's death with his novel *La Carte et le Territoire* (2010). Jed Martin, the novel's protagonist, is an artist who intends to prepare a portrait of the famous author "Michel Houellebecq". The two men meet several times, even become friends, but over the course of the novel, "Houellebecq" is murdered by a fanatic surgeon who wants to possess the writer's portrait. Although Houellebecq successfully depicts himself in his novel and even stages the brutal assassination of his fictional alter ego, the autofictional strategies of *La Carte et le Territoire* do not aim at an autofictional self-exploration in terms of Doubrovsky but

schen und lateinamerikanischen Literatur, ed. by Alfonso de Toro and Claudia Gronemann (Hildesheim: Olms, 2004), 153–78; and "Autofiction", in *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume 1: Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction*, ed. by Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin: De Gruyter, 2019), 241–6.

²³ Uwe Johnson, "Dead Author's Identity in Doubt; Publishers Defiant", in *Vorletzte Worte. Schriftsteller schreiben ihren eigenen Nachruf*, ed. by Karl Heinz Kramberg (Frankfurt am Main: Bärmeier & Nikel, 1970), 116–24, here 124.

²⁴ For an interpretation of Johnson's auto-obituary see Martina Wagner-Egelhaaf, "Dead Author's Identity in Doubt; Publishers Defiant. Zu Uwe Johnsons Selbstnachruf", in *Usbekisch-deutsche Studien III. Sprache – Literatur – Kultur – Didaktik*, Vol. 1, ed. by Rudolf Suntrup and Kordula Schulze (Münster: LIT, 2010), 201–13.

rather elucidate the situation of artists as well as the relation between arts and mankind in a postmodern capitalist society.²⁵

Before turning to João Paulo Cuenca's autofictional investigation of his death, it is worth to take a look at another Brazilian representative of autofictional literature writing about his death: Ricardo Lísias. After the autofictional novels *O céu dos suicidas* (2012), dealing with the suicide of a close friend, and *Divórcio* (2013), treating the collapse of his own marriage, Lísias started publishing the e-book-series *Delegado Tobias* in 2014.²⁶ The first part of *Delegado Tobias* has the subtitle *O assassinato do autor*, and the assassination investigated in this text is effectively the one of the author Ricardo Lísias. Moreover, the main suspect imprisoned for his murder is a man who also claims to be Ricardo Lísias. Being narrated in third person and composed of different text documents, such as dialogues, e-mails and juridical reports, the series *Delegado Tobias* was complemented by several social media contributions concerning the fictional death investigations published on Lísias' Facebook page. The satirical dimension of Lísias' efforts to undermine the borderline of fiction, autofiction and reality even increased when in September 2014 someone named Paulo Tobias, thus homonymous with the investigating police inspector in Lísias' e-book, allegedly contacted Lísias and his editors in order to reclaim his identity and to threaten them with a lawsuit. Lísias did not hesitate to publish Tobias' e-mails on his Facebook page as well as the announcement of counter-lawsuits to protect his e-book from being prohibited. When the quarrels spread from social media to press, Lísias managed to turn the conflict into a scandalous debate on the legality or illegality of fiction, hence performing an intermedial defence of his authorship. At this point, the author of *Delegado Tobias* did not stop but pursued his satire by investigating the family background of inspector Paulo Tobias and collected several juridical papers, newspaper articles, e-mails, WhatsApp conversations, letters and other documents in his small book *Inquérito policial: família Tobias* published by his editor in 2016. This huge satirical campaign at the threshold of fiction and reality was even adapted for stage in form of a play entitled *Vou, com meu advogado*,

²⁵ For an interpretation of autofictional discourse and self-representation in *La Carte et le Territoire* see Christine Ott, "Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini", in *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, ed. by Jutta Weiser et al. (Heidelberg: Winter, 2013), 209–231, especially 223–31.

²⁶ For a study on Ricardo Lísias' autofiction see Ana Cláudia Munari, Taíssi Alessandra Cardoso da Silva, "O romance de Ricardo Lísias: janelas escancaradas para o sujeito hiper-moderno", *Letras de Hoje* 51 (2016): 491–500.

depor sobre o delegado Tobias (2016) and dealing with the difficulty of explaining fiction to representatives of jurisdiction.²⁷ The main character of this play, “Ricardo Lísias”, was performed by Ricardo Lísias himself.

3 *Descobri que estava morto*: a thanatographic itinerary from death to death

The beginning of *Descobri que estava morto* is highly evocative of Luigi Pirandello’s novel *Il fu Mattia Pascal* (1904) whose protagonist has been erroneously declared dead and fails to build up a new identity, as he does not know anymore who he really is. After having aggressive conflicts with his neighbours, the young Brazilian writer “João Paulo Cuenca”²⁸ receives a phone call from a police inspector informing him that the department is in possession of legal documents certifying his death in 2008. During a subsequent meeting in the police department, “Cuenca” examines a death certificate as well as other protocols validating the decease of a person whose official data are based upon his own identity. This person died three years ago, on the 14th of July in 2008, in an occupied building under construction in Lapa, a borough of central Rio de Janeiro. An autopsy produced an abscess-forming pneumonia as cause of death, and a witness named Cristiane Paixão certified the dead body’s identity as “João Paulo Cuenca”. These documents which are also reprinted on the pages of the novel could only be revised after an examination of the corpse’s fingerprints which produced another man’s identity in the criminal databank. Although the investigations seem to be closed, the police inspector questions “Cuenca” on his activities during his alleged date of death and the relations to the woman who had identified the corpse. The young author does not know the mysterious witness, and the day of his putative death, he was not even in Brazil but participating in a lecture on the Italian translation of his novel *O dia Mastroianni* in the Libreria del Cinema in Rome. “Cuenca” is allowed to leave the police department without consequences after finally asking the inspector to provide a copy of his death certificate.

²⁷ For a survey of the play and a publication of its first pages see Ricardo Lísias, “Vou, com meu advogado, depor sobre o delegado Tobias [trecho]”, *Ensaia. Revista de dramaturgia, performance e escritas múltiplas* 2 (2016): <https://www.revistaensaia.com/tobias-lisias,04/03/2019>.

²⁸ In order to distinguish the real person João Paulo Cuenca from the protagonist and narrator of *Descobri que estava morto*, the name of the latter one will be put between quotation marks.

In the meantime, he is preparing a new novel also evoking autofictional discourse, for its narrator, similar to “Cuenca”, feels lost and distressed in his home city described as a dystopian Rio de Janeiro. By highlighting the brutal urbanistic transformations, gentrifications and unjust treatments of all citizens who stand in the way of the radical preparations for the Football World Cup in 2014 and the Olympics in 2016, the protagonist’s literary project represents a form of political criticism with reference to the urban protests and civil disturbances at the same time. Although he does not pursue the completion of the planned novel, the political dimension concerning Rio de Janeiro’s social problems is reflected into several passages of *Descobri que estava morto*, as for example when “Cuenca” attends a highly decadent party interrupted by the sounds of explosions and gun-fire coming from a nearby borough where the Military Police fight drug criminals. Tomás, the host of the party and an influential newspaper editor, encourages “Cuenca” to investigate the background of his alleged death. Together they visit the building where the dead body was found and they engage a private investigator, in order to find the woman who identified the wrong “Cuenca”. However, these investigations do not lead to preferable results, and as “Cuenca” gets more and more annoyed by Rio de Janeiro, the circles he frequents and his life in general, he leaves the country, participates in lectures and literary festivals all around the world and satisfies his increasing desire for an existential disappearance. Two years later, returning from an event in New York, “Cuenca” receives an e-mail from the private investigator asking him for a meeting. While visiting him in his office, the author is kidnapped and questioned by members of the military police. After this incident, “Cuenca” does not return home and decides to abandon his former life by staying incognito. He thereupon rents a flat in the building where he was said to have died and starts a radical form of isolation. One day, during a walk, he gets involved in a violent riot and is brutally assaulted by municipal guards. A mysterious woman secretly brings him out of the hospital in order to nurse him in her home which is located exactly in the same building where the corpse of the man originally mistaken for being “Cuenca” had been discovered. Subsequently, the manuscript of the novel suddenly breaks up and is supplemented by a “note of an editor” written in an ostentatiously academic style and informing the readers about the

death of “João Paulo Cuenca” in 2015.²⁹ The paratextual announcement of the writer’s death can be considered to be the clearest evidence for a classification of the novel as fiction because it is evident that João Paulo Cuenca, the author of *Descobri que estava morto*, has not died in 2015 but is still alive. However, the structure of the book beginning with “Cuenca’s” mistaken decease and concluding with his actual decease discloses the novel as a literary exploration of death within the frame of autofictional discourse. The protagonist’s awareness of his growing disinterest in life is provoked by the confrontation with the possibility of being dead, so that the narration represents a progressive approach to death which permits to replace the autobiographic dimension with a thanatographic dimension.

Reading *Descobri que estava morto* as an autofictional thanatography requires examining the symbolic death of “João Paulo Cuenca”, especially with respect to his role as an author. In fact, the protagonist’s profession as a writer is far away from pursuing the process of writing at all. Apart from a single chapter of a planned novel, “Cuenca” does not embody authorship by writing but only by performing it:

Ser um escritor me ocupava tanto tempo que já não podia escrever mais nada – o texto tinha sido substituído pelo personagem no palco de alguns festivais. [...] o script da performance também era sempre o mesmo: nem-tão-jovem-autor cuidadosamente despenteado, em eterna crise conjugal, desejoso de abandonar a cidade de origem, do tipo que viaja muito e nutre paixões violentas por coisa alguma. Tentava interpretar o papel do escritor, já que eu mesmo não estava lá.³⁰

Assuming that the literary text is replaced by the person originally designated to write it, the author is a mere performer of the discourse attached to his profession and the script he follows to incarnate his role becomes the substitute of literature. Instead of disappearing and losing his personality through the act of writing, as in “La mort de l’auteur”, the author in Cuenca’s novel rather contradicts Barthes’s assumptions because the only thing that matters for his literary public is the performance of a certain “posture” attributed to the life

²⁹ It should be indicated that the various editions of *Descobri que estava morto* differ from each other with respect to this supplementary note. In our Portuguese edition from 2015, it is introduced as a “Nota do editor”: see João Paulo Cuenca, *Descobri que estava morto* (Alfagide: Caminho, 2015), 217–20. In contrast, the postface in the Brazilian edition from 2016 is attributed to Maria da Glória Prado identified as a fictitious critic who also dates Cuenca’s death in the edition’s publication year 2016.

³⁰ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 133 and 137.

of a writer. Quite obviously, this emphasis on the importance of a writer's self-exposure can be read as a parody aiming at the requirements of a literary market authors have to comply with by becoming public entertainers in order to meet economic expectations. In this respect, the narrator frankly admits: "Eu ganhava mais dinheiro falando sobre meus livros em eventos literários pelo país do que com a publicação deles."³¹ The cultural scene "Cuenca" frequents in *Descobri que estava morto* is portrayed as superficial, capitalist and unable to understand his artistic aspirations as a writer. Thus, "Cuenca's" scarce attempts of literary production are always evaluated with regard to their economic potential, for example when his editor recommends to him to write less *nouveau roman* and more narrative,³² or when his fragments for a dystopian novel about Rio de Janeiro's social crisis are not taken seriously. Even "Cuenca's" mention of the death notification with his name on it leads to a discussion with his friend Tomás about how to transform this mysterious incident into a successful outcome. Therefore, he reminds "Cuenca" that:

– Para um escritor é sempre bom morrer.

E me deu um abraço em armistício. Começamos a listar alguns escritores brasileiros mortos precocemente [...]. Nesse contexto, os que chegaram aos 56, como Clarice Lispector, Lúcio Cardoso e José Lins do Rego eram realmente bastante idosos. Tomás gargalhou: Mas pelo menos esses aí deixaram obra, né? Você morreu sem ter escrito porra nenhuma que prestasse!³³

In this passage, the two friends allude to the myth of the dead author also evoked by Vila-Matas in his obituary. However, Tomás, in his role as the most influential newspaper editor in the city, already has plans how to proceed with the extraordinary fate of his friend's mistaken decease:

[M]eu amigo começou a falar do meu falecimento na Lapa. Aquilo daria uma bela reportagem, ele faria questão de acompanhar pessoalmente a história e quem sabe até contratar um detetive para apurar como o meu nome foi parar na etiqueta presa no dedão de um defunto no Instituto Médico-Legal – de fato, queria justamente abrir o texto com essa imagem: a gaveta do necrotério com o meu nome.

³¹ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 145.

³² "Acho que o mercado já sabe que você escreve bem esses livros de literatura contemporânea e certa crítica te reconhece. Mas no Brasil você só vende uns 3 mil livros. Ou 5 mil, no máximo. Por que dessa vez algo menos *nouveau roman* e mais narrativa? Cá entre nós, a editora está pronta pra investir em distribuição e marketing se você vier com um livro que tenha enredo dessa vez...". Cuenca, *Descobri que estava morto*, 152.

³³ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 100–1.

– E talvez depois até um filme. Um documentário com você investigando a história da sua própria morte.

Capitalizar em cima de uma história dessas seria de um mau gosto tremendo, mas julguei que o entusiasmo e o espírito prático de Tomás poderiam me ajudar a investigar a história.³⁴

Nevertheless, the two friends' motivations for the investigation of the erroneous event of death must be distinguished from each other. Tomás intends to make profit from it by providing a documental report or a scoop about the incident, thus his plans represent the journalistic equivalent to the autofictional novel itself.³⁵ In contrast, the protagonist's interest for the investigation of his mistaken death and identity theft goes beyond the solution of a criminal case.³⁶ Certainly, several passages of *Descobri que estava morto* are aligned with the discourse of detective novels but in this regard, it can be related to a novel such as Paul Auster's *City of Glass* (1985).³⁷ Similar to the fate of Auster's protagonist, the writer Daniel Quinn, who is mistaken for the alleged investigator Paul Auster, "Cuenca's" investigation of a crime leads to the scrutiny and auto-deconstruction of his identity. Whilst pursuing the detections of a case of death that was registered as his own decease, the profoundly dissatisfied writer "Cuenca" reaches a new level of his identity crisis and an increase of his personal aspirations towards disappearance:

Era algo além das palavras, o que me faltava. Se nos meus planos de fuga e desterro eu sempre quis ser outro em outro lugar, agora tinha conquistado uma prova material desse alheamento: um cadáver com o meu nome. A partir

³⁴ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 110–11.

³⁵ Moreover, Tomás's journalistic plans do not only allude to *Descobri que estava morto* but his suggestion of turning a documentary film about Cuenca's death also has an artistic counterpart: in 2015, Cuenca adapted his novel into the movie *A morte de J. P. Cuenca*. For a trailer see <https://www.youtube.com/watch?v=HxDOW-32XDc>, 04/03/2019.

³⁶ One could even deduce that "Cuenca's" preoccupation with death becomes a sort of obsession for him. He realises that the crime of his identity theft could prove beneficial to him – not financially, as Tomás suggested, but existentially: "eu então aprendia a desfrutar ainda sem entender o pesadelo daquela história: o fato de que o destino tivesse realizado a minha tão sonhada fuga, o meu sonho de desapareição, sem que eu sáísse do lugar. Aquela morte era só para mim." Cuenca, *Descobri que estava morto*, 136.

³⁷ For Auster's relation to the detective genre see Alison Russell, "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti Detective Fiction", *Critique* 13 (1990): 71–84; as well as Michael Cook, *Narratives of Enclosure in Detective Fiction. The Locked Room Mystery* (London: Palgrave Macmillan, 2011), 13–151. The reference to Auster's novel has also been indicated by Lucas Bandeira de Melo Carvalho, "O autor como fetiche".

disso, uma sombra de dúvida passou a cobrir a realidade e não haveria viagem que me fizesse fugir disso.³⁸

In contrast to his previous performances of public entertainment and debauched lifestyle, he now lives a life of radical isolation concentrating on his will to disappear, thus evoking the writers in different novels by Enrique Vila-Matas.³⁹ The fourth and last part of the novel explicitly announces the protagonist's decline with its title "Queda"⁴⁰ ('decline'), its first paragraph ends with the remark "*Incipit vita nova*".⁴¹ Though not marked as a citation, this Latin phrase is quoted from the introductory chapter of Dante Alighieri's *Vita Nuova*,⁴² a prosimetric text and autobiographically inspired narration dealing with Dante's love for Beatrice and her death. Given the self-reflexive character of *Descobri que estava morto* as a novel on authorship as well as on the relation between death and writing, the intertextual reference to Dante's "new life" can also be read as a return to Barthes: In *La Préparation du roman* (2003), a posthumously published collection of his lectures at the Collège de France, Barthes also introduces the term "vita nova" under reference to Dante in his lecture from 2nd December 1978.⁴³ According to the French critic, a special event in a writer's life – Barthes had his mother's decease in mind – can represent a turning point for his or her literary production: "pour qui a écrit, le champ de la *Vita Nuova*, ce ne peut être que l'écriture [...] : que la pratique d'écriture rompe d'avec les pratiques intellectuelles antécédentes ; que l'écri-

³⁸ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 134.

³⁹ The decline of an author seeking for disappearance has already been mentioned in Vila-Matas' obituary notice and represents a recurring theme in novels such as *El mal de Montano* (2002) or *Doctor Pasavento* (2005). Especially *Doctor Pasavento* seems to be an important intertext for *Descobri que estava morto*, proven by the fact that Cuenca's autofictional protagonist also comments Robert Walser's microscripts which have a significant function in Vila-Matas' novel.

⁴⁰ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 175.

⁴¹ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 177.

⁴² "In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenza." Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Lodovico Magugliani (Milano: Rizzoli, 2002), 7.

⁴³ For an approach to Barthes's *Préparation du roman* see Guido Mattia Gallerani, *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (Milano: Morellini, 2013); for Barthes's notion of "vita nova" see Jean-Pierre Martin, "Barthes et la « Vita Nova »", *Poétique* 156 (2008): 495–508.

ture se détache de la *gestion* du mouvement passé”.⁴⁴ According to Barthes’s conjecture, Dante was 35 years old when his “vita nova” began, and it should not be regarded as a mere coincidence that the protagonist of *Descobri que estava morto* has the same age. But the beginning of “Cuenca’s” “new life” does not result in the advance of a new book project. His “vita nova” corresponds to a “work of art”⁴⁵ inasmuch as “Cuenca’s” new way of living represents a performance fundamentally opposed to his previous actions as a public entertainer for media and literary festivals. Having left behind all personal ties and having reached a state of radical self-isolation, he seeks to embody the art he could not produce whilst working as an author. Thus, his “new life” can be interpreted as an allusion to the so-called “writers of the No” Aaron Hillyer has described as “authors who, having lost all hope of an expressible, totality of words that signify wholly, eternally, and unequivocally, and of an accessible tradition, decide instead to build their work from a standpoint of extreme negativity, while still chancing that the literary word’s potential is not yet consumed”.⁴⁶

Inspired by novels, such as Xavier de Maistre’s *Voyage autour de ma chambre* (1794) or Guido Morselli’s *Dissipatio H. G.* (1977), and enjoying his absolute concentration on presence,⁴⁷ “Cuenca” is temporarily occupied with his performance of a disappearing subject and a representative of negativity. One day, he accidentally gets involved in a street riot where he is brutally attacked by municipal guards and perilously injured. Written in a rather hallucinatory

⁴⁴ Roland Barthes, *La Préparation du roman, I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger (Paris: Éd. du Seuil, 2003), 29.

⁴⁵ The transformation of an author into a work of art can be illustrated with another reference to Barthes’s lectures. Regarding Maurice Blanchot and the topic of the writing subject, he states: “Il y a une dialectique propre à la littérature (et je crois qu’elle est d’avenir) qui fait que le sujet peut être livré comme une création d’art ; l’art peut se mettre dans la fabrication même de l’individu ; l’homme s’oppose moins à l’œuvre qu’il fait de lui-même une œuvre.” Barthes, *La Préparation du roman*, 229.

⁴⁶ Aaron Hillyer’s study focuses on writers such as Maurice Blanchot, Giorgio Agamben and Vila-Matas who certainly influenced Cuenca. See Aaron Hillyer, *The Disappearance of Literature. Blanchot, Agamben, and the Writers of the No* (New York/London: Bloomsbury Academic, 2013), here 1.

⁴⁷ “O presente não era mais um ponto de transição do passado para o futuro e tampouco um espaço de recriação desse passado e desse futuro: ele era uma repetição infinita de si mesmo sem qualquer propósito, um entre-agoras que se espalhava. [...] Viver o presente: todas as lembranças descartáveis, a memória um artefato inútil.” Cuenca, *Descobri que estava morto*, 198.

language, the last pages of *Descobri que estava morto* deal with the protagonist's hospitalisation where a female accomplice saves him from police interrogations by secretly bringing him out of the clinic back to Lapa. The woman's identity is not revealed but the agonizing narrator addresses her several times before the manuscript of his narration breaks up. The break-up of the novel's manuscript suggests "Cuenca's" presumable death in the same building where his homonymous double once had died. Hence, the final part of *Descobri que estava morto* completes "Cuenca's" thanatographic itinerary, as he attains the state of death official bureaucracy had falsely granted to another person. The promise he had previously made to himself now has come true: "Aquela morte era só para mim."⁴⁸

4 Posthumous autofiction and the re-appropriation of an author's autonomy

With regard to the abrupt end of the narration which leaves out the moment of death, Cuenca seems to confirm the reaction of Cervantes' autobiographical picaresque writer Ginés de Pasamonte when asked by Don Quijote about the termination of his book: "¿Cómo puede estar acabado [el libro], si aún no está acabada mi vida?"⁴⁹ At first glance, the omission of the author's death description might appear less provocative and scandalous than, for instance, Houellebecq's autofictional assassination in *La Carte et le Territoire*, because it is the voice of an "editor" in the paratextual supplement who proclaims "Cuenca's" death:

Neste seu último livro ele [J. P. Cuenca] é um personagem literário, narrador da própria história, é um tipo real que rouba sua identidade e morre num prédio ocupado na Lapa – e que por isso se torna ficcional – e, por último, é o escritor que deixa um romance inacabado. Os três são personagens de ficção e personagens reais ao mesmo tempo. E os três estão mortos.⁵⁰

Distinguishing three different "Cuencas" who are said to be both fictional and real characters, the "editor" refers to the autofictional pact without mentioning it explicitly. The whole supplement is composed as a combination of an obituary and an academic paper reviewing the novel. Readers are not only

⁴⁸ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 136.

⁴⁹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. by Francisco Rico (Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores 2004), 266. For the different relations between writing and death in *Don Quijote* see Francisco Layna Ranz, "'Todo es morir, y acabóse la obra'. Las muertes de Don Quijote", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 30 (2010): 57–82.

⁵⁰ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 217.

informed about “João Paulo Cuenca’s” decease but about subsequent discussions and speculations about the scandal: “A discreta – para não dizer inexistente – crônica policial sobre sua morte, a controversa repercussão nos meios culturais, a suspeita de assassinato, a conclusão do inquérito policial de que tenha se tratado de um suicídio, tudo isso faz parte de um objeto que ultrapassa os méritos do livro.”⁵¹ The putative aftermath of Cuenca’s death or alleged suicide in media and public discourse are even said to outperform the merits of his book – an assertion inevitably evocative of “Cuenca’s” public performances of authorship during life time. As an obituary and review of *Descobri que estava morto*, the “Nota do editor” implements the “myth of the dead author” discussed by “Cuenca” and Tomás as an excellent strategy for a writer’s success. Furthermore, the supplementary note revisits notions and topics of 20th century and contemporary cultural and literary studies to explain the value of *Descobri que estava morto*. Besides the allusion to autofictional discourse right at the beginning, the “editor” comes up with various terms suitable for an interpretation of the novel: The fragmentation and deconstruction of the unified subject, the writer as a simulacrum, the deauthorisation and end of literature, the coincidence of life and literary creation, the exhibitionist fetish of contemporary society as well as Barthes’s proclamation of the author’s death are all enlisted as possible reference points for a reading of Cuenca’s novel.⁵² Nonetheless, the intervention of a fictional editor stepping in after the break-up of a book’s manuscript and trying to authenticate the narrated events represents a very common operation in the history of romance literature, most prominently implemented by Cervantes for his parody of aesthetic illusion and performances of authorship in *Don Quijote*. Similar to the narrators, pseudo-authors and pseudo-editors in Cervantes’ novel,⁵³ the editor of the supplementary note to *Descobri que estava morto* is a voice within the frame of Cuenca’s autofictional discourse. Cer-

⁵¹ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 218.

⁵² See Cuenca, *Descobri que estava morto*, 217–20.

⁵³ For the parodic relation of the narrative voices and pseudo-authors in *Don Quijote* see the chapter “Narrators, authors, pseudo-authors, presences” in James A. Parr, *Don Quixote. A Touchstone for Literary Criticism* (Kassel: Reichenberger, 2005), 15–31. Besides, it is also possible to point at other parallels between Cuenca’s and Cervantes’ novels: In the first part of *Don Quijote de la Mancha*, the Spanish hidalgo is still preoccupied with verifying the world of fiction he knows from chivalric romances, whereas in the second part, he has already become the protagonist of a book and takes pains to distinguish himself from the adventures ascribed to him by an apocryphal author known as Alonso Fernández de Avellaneda. Such as Cervantes’ *Don Quijote* aims to prove the falsehood of Avellaneda’s apocryphal hero, “Cuenca” seeks to regain the death he had been deprived of.

tainly, there is no doubt that the editor's observations regarding the topics of Cuenca's novel represent a plausible interpretation. But in the same way he or she provides a persuasive academic reading of *Descobri que estava morto*, his or her claim that Cuenca died in 2015 is as far away from truth as Vila-Matas's obituary. This ambiguity resulting from the combination of serious statements and untruthful assertions generate a parodic dimension close to the poetics of postmodernist literature studied by Linda Hutcheon.⁵⁴

With regard to elements of social criticism in Cuenca's novel, for instance the repressive acts of the Public Prosecutor's Office, corruption, gentrification or favela policies, Bandeira de Melho Carvalho discerns a "discourse of the dispossessed".⁵⁵ There are no doubts about the seriousness of political and social criticism in *Descobri que estava morto*. However, the aspect of dispossession should also be considered for a reading of *Descobri que estava morto* as a self-conscious novel about authorship. For several reasons, "Cuenca" is a victim of dispossession: Official bureaucracy legally certified his decease after the theft of his identity, his publishers dissuade him from his role as an author of books and convert him into a public performer on literary festivals, Tomás intends to make money from his friend's wrongful death notification, and military police officers compel him to give up his investigations. The supplementary note effectively concludes this process because at the end of *Descobri que estava morto*, even the voice of the narrating protagonist has disappeared and is substituted by the "editor's" voice announcing "Cuenca's" death and the police's declaration to treat it as a suicide. "Cuenca's" progressive loss of autonomy and his death evoke the situation of the artists in Houellebecq's *La Carte et le Territoire*. But it would be short-sighted to come to the conclusion that *Descobri que estava morto* represents a warning about the weakened role of authors in contemporary culture, such as the "editor" suggests when explaining "Cuenca's" objectives as "*despedaçar a si mesmo junto a imagem luminosa dos escritores contemporâneos e, no fim, levar sua autodemolição ao limite, como um mensageiro do futuro que entrega a si mesmo a própria sentença de morte*".⁵⁶ Given

⁵⁴ For the poetics of postmodernist parody see Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York: Routledge, 1989), 22–36; and "The Politics of Postmodern Parody" in *Intertextuality*, ed. by Heinrich F. Plett (Berlin: de Gruyter, 1991), 225–36.

⁵⁵ "O romance nos diz o tempo todo que esse escritor – consciente da inutilidade da literatura, da futilidade de seu posicionamento político e de como ele enquanto escritor também se aproveita dos problemas alheios – nutre um desejo perverso por conhecer outro social, ou, em outras palavras, por ter a autoridade do discurso do despossuído." Lucas Bandeira de Melo Carvalho, "O autor como fetiche".

⁵⁶ Cuenca, *Descobri que estava morto*, 220.

the novel's quality as a postmodernist parody, it is rather likely to emphasise its playful and subversive character which should not be limited to the frame of the literary text. After the publication of *Descobri que estava morto*, Cuenca started converting his autofictional role as a dead writer for a performance of "posthumous authorship" in public. Consequently, he identified himself as a "posthumous writer" in an interview with an Argentine newspaper:

La novela se convierte en una plataforma permeable que me hace ser un fantasma y un personaje. Esa estrategia ficcional atraviesa el libro. Es un libro un poco raro si lo comparo con mis otras novelas. O con las entrevistas que daba antes de estar muerto, antes de convertirme en un personaje y en un personaje fallecido, en un escritor póstumo. Ese hecho es para mí clave en la lectura de mi libro. Un libro que no se cierra en sí mismo porque la experiencia sigue con 'A morte de J. P. Cuenca', la película que hice a partir de la historia, y sigue con un caso policial que queda abierto. ¿Cómo vivo como fantasma? Vivo una vida ficcionalizada. Atravesé una frontera, un portal, que me convirtió quizá para siempre en un personaje de novela.⁵⁷

Adopting the "posture" of a "posthumous author", Cuenca has succeeded in making use of his fate within autofictional discourse. After fictionalising his identity for *Descobri que estava morto*, he claims to have become a fictional personality in reality. Whereas publishers, media and readers required public performances of his autofictional protagonist, Cuenca undermines this requirement by confronting them with his self-fashioning as a "dead author" enjoying his life after death. Instead of a radicalisation of Barthes's "La mort de l'auteur", as the "editor" in the novel's supplementary note deduces, *Descobri que estava morto*, its subsequent movie adaptation *A morte de J. P. Cuenca* and Cuenca's performance of a "posthumous writer" rather represent a self-conscious concept of authorship which repels any tendencies contesting the autonomous status of writers. Therefore, "Cuenca's" thanatographic itinerary in *Descobri que estava morto* should be read as a transition to the plea for the autonomy of authorship. In this regard, Barthes's proclamation of the author's disappearance within the text is objected to with the dead author's stepping out of the autofictional text in order to celebrate his symbolical rebirth.

5 Conclusion

The main topic of *Descobri que estava morto* is the death of the author, both on the level of the novel's plot and on a symbolical or meta-literary level. Both

⁵⁷ "La rara experiencia de escribir como muerto", <https://www.ambito.com/la-rara-experiencia-escribir-como-muerto-n3989711>, 04/03/2019.

levels are interrelated, as “Cuenca’s” discovery of his legal death stimulates his existential dissatisfaction and decline, leading him from the profession of a writer without literary production into the state of a disappearing subject incarnating negativity. The end of his narration and the “editor’s” announcement of the writer’s death suggest “Cuenca’s” eventual absence as well as the symbolical end of authorship. This impression is backed up by the “editor’s” references to post-structuralist theories and postmodernist conceptions on the decline of subjectivity. Nevertheless, it has to be borne in mind that all statements made in *Descobri que estava morto* are part of the novel’s autofictional discourse and thus have to be attributed to the empirical author’s self-fashioning. The representation of an author’s collapsing authority and autonomy, his symbolical death, belong to a performative, scandalous as well as subversive strategy Cuenca implements in order to claim his power in the literary field. After the novel’s publication, he started performing as a “posthumous writer” in public, thus parodying the performances imposed on his autofictional equivalent. By adapting the autofictional game of authorship between life and death to his real-life performances, and by proceeding his playful self-fashioning with the production of a cinematic version of his novel, Cuenca managed to exhibit with brio the autonomy of authorship, after letting “himself” die in *Descobri que estava morto* for the sake of his “resurrection”. If the “history of authorship could [...] be written as the history of its affirmed or contested validity and legitimacy,”⁵⁸ Cuenca made a clear statement for its legitimate power by using autofictional discourse as an act of authorial autopoiesis. In this respect, the discourse of “posthumous autofiction” has an unmistakable message: “The Author Is Dead; Long Live the Author!”⁵⁹

⁵⁸ Berensmeyer, Buelens, Demoor, “Authorship as Cultural Performance”, 22.

⁵⁹ This slogan has been quoted in a multitude of studies on literary authorship. See, for instance, Kiparski, “Contemporary French-Language Theories On Literary Authorship”, 2.

Serenade in I-Major

Autofictional Rule and Media in Justo Navarro's *Finalmusik*

Frank Estelmann (J. W. Goethe Universität, Francfort-sur-le-Main)

ABSTRACT: Ausgehend von Justo Navarros Auseinandersetzung mit der Übersetzung und seinem Vorwort zu Manuel Albercas Studie zur Autofiktion schlägt dieser Artikel eine autofiktionale Lesart von Navarros Werk *Finalmusik* (2007) vor. Dabei erweist sich nicht nur, dass dieses Werk in jenem 'Niemandsländ' zwischen autobiographischen und romanesken Modi literarischer Produktion und Rezeption situiert werden sollte, in dem auch Alberca das autofiktionale Schreiben lokalisiert, sondern dass Navarro in *Finalmusik* gleichzeitig mit ironischer Distanz den Zusammenhang zwischen der Autofiktion und der Welt des Medialen und neoliberalistischen Subjektentwürfen herstellt und reflektiert. Insofern ist das Werk als hedonistischer 'Abgesang' auf eine Epoche konzipiert.

SCHLAGWORTE: Autofiktion; Autobiographie; Postmoderne; Übersetzung; Neoliberalismus

KEYWORDS: autofiction; autobiography; postmodernism; translation; neoliberalism

1 Translation and Impersonation

The contemporary poet, novelist, and journalist Justo Navarro is also known as a translator. He translated works by T.S. Elliot and F. Scott Fitzgerald as well as Paul Auster's autobiographical work, *The Red Notebook*, into Spanish.¹ His essay, "El cazador de las coincidencias" prefaced *The Red Notebook* and describes chance as an important element of Auster's writing. It also discusses Auster's early translation work.

Ten years after this essay, Navarro published *Finalmusik*. *Finalmusik* centers around a translator who is the autodiegetic narrator and hero of the work and who shares the author's initials, J.N.² In the novel, in 2004 the narrator translates the Italian author Carlo Trenti's crime fiction *Giulla Neve*. Trenti is obviously Navarro's fictitious and well-paid alter-ego, a successful man

¹ See Paul Auster, *Cuaderno rojo*, trans. by Justo Navarro [first published in 1994], in Paul Auster, *Experimentos con la verdad* (Barcelona: Anagrama, 2009), 9–39.

² Justo Navarro, *Finalmusik* (Barcelona: Anagrama, 2007), 232–3.

("Hombre-Éxito") who, like the narrator, is a reflection of the relationship between authorship and translation which was the concern of Navarro's essay about Paul Auster. This passage from *Finalmusik* explains it further:

No puedo pensar directamente las cosas, todo me lo cubre un velo de palabras, otros pasos, Joyce o quien sea, todos los tiempos al mismo tiempo, una infinita novela en varias lenguas a la vez. Es lo que hace el peregrino, dar pasos sobre los pasos de otros. Es como traducir, como hacer burla, repetir lo que otro ha dicho, scimmiettare, dicen aquí, hacer el simio, imitar como un mono a otro que ya pasó antes por aquí.⁴

[I can't think of things directly, everything is covered by a fog of words, by the steps from others, Joyce or whoever, at any time or at the same time, it's a never-ending novel in every language at once. The pilgrim wanders in the steps of others. It's like translation, it's mocking, a repetition of something someone else said, scimmiettare, as they say here, like monkeys, like an imitating monkey, imitating someone who has already been there. (my translations, FE)].

Marcos Eymar, one of the few literary critics having worked on *Finalmusik*, noticed that the tense relationship between the translator and Trenti, the author whose work he translates, is reflected in his family and sentimental relationships. His father and his young stepmother refuse to let him return to his home in Granada, as is shown through a series of telephone calls at the beginning of *Finalmusik*. This, however, makes his stay in Rome between the 8th and 15th of August 2004⁵ possible. A quite similarly conflicted triangle binds the narrator with his former teacher, the semiotics professor and Dante specialist Stefania Rossi-Quarantotti, with whom he had an affair, and her husband, the bank director Franco Mazotti, whom he meets in Rome. His sexual relationship with the maid Francesca Olmi, who is married to Fulvio, a former Olympic boxing champion, also proves triangular. Projected in parallel is, as Eymar states, the conflicted and yet passionate relationship between the author Justo Navarro on the one hand, and the character of the translator who includes Navarro's autobiographical clues into his narration on the other hand, and finally the character of Trenti. Such a constellation creates

³ Navarro, *Finalmusik*, 59.

⁴ Navarro, *Finalmusik*, 207.

⁵ Marcos Eymar Benedicto, "Los bellos infieles: el deseo y la ficcionalización de la traducción en la narrativa española contemporánea", *Cincinatti Romance Review* 38 (2014): 114–30, here 120. Eymar goes as far as to state that the fidelity of the author demands the abandonment of the translator's own identity: "La fidelidad de la que hace gala el personaje-traductor sólo es posible a costa de renunciar a cualquier forma de identidad propia."

the reflection space that autofictional writing provides, as the following passage shows:

Toda mi vida es esta multiplicación de historias oídas, leídas, traducidas, inventadas. Mi sentido de la irrealidad es mucho mayor que mi sentido de la realidad.⁶

[My whole life is centered around the multiplicity of stories being heard, read, translated, invented. My sense of unreality is stronger than my sense of reality].

The shadowy existence of the narrator's ego, who lives in quotations and in the consciousness of its own unreal world, and who provides an image of authorship that is determined by literary models and imitation, is a topos of Spanish literature.⁷ However, the literary topos in *Finalmusik* is modeled into the situation of enunciation of the whole text whose aim is to tell an aimless transitory life ("vida transitoria"⁸) of its narrator who understands that his translating results from estrangement ("extrañamiento") that can be attributed to his father's refusal to let him come to his home.⁹ Just as the narrative and experiential ego of the translator tries to grasp existence as a form of unfinished semiosis, Rome, like all other stations in his life, is only seen as a stopover in the never-ending global pilgrimage in the footsteps of others.¹⁰ In figuring a borrowed existence in intertextual terms, he serves as a projection of authorship, as Justo Navarro translated texts from Italian himself,¹¹ just like James Joyce: "También fue Joyce traductor en Roma."¹² [Joyce was also a translator in Rome.] All of this is reminiscent of Navarro's 1994 essay about Paul Auster, which therefore sheds light on the publishing of *Finalmusik* ten years later:

⁶ Navarro, *Finalmusik*, 229.

⁷ As an example, cf. Tobias Berneiser, "Yo soy un enfermo de literatura: Fiktion, Obsession und quijoteske Subjektkonstitution in Enrique Vila-Matas", in *Literatur als Obsession. quijoteske Rezeptionsweisen und wahnhaft gelebte Literatur zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart* (Münster: LIT, will be published in 2020).

⁸ Navarro, *Finalmusik*, 171.

⁹ Navarro, *Finalmusik*, 43: "Lo más interesante de mi vida es consecuencia de mi extrañamiento, y estoy hablando de mi profesión de traductor del inglés, el italiano, y, muy ocasionalmente, el francés, el catalá y el alemán [...]."

¹⁰ Cf. Navarro, *Finalmusik*, 226.

¹¹ Cf. Susanna Tamaro, *Respóndeme*, trans. Justo Navarro (Barcelona: Seix Barral, 2002).

¹² Navarro, *Finalmusik*, 206.

El traductor se convierte en una sombra, fantasma del hombre que inventó las palabras que ahora inventa el traductor. La traducción es un caso de suplantación de identidad: por decirlo con una palabra inglesa, es un caso de *impersonation*. *Impersonation* significa suplantación, el acto de hacerse pasar por otro.¹³

[The translator becomes the shadow, the ghost of the man who invented the words that the translator is now inventing. Translation is a case of identity transfer: to put it in English, it is a case of impersonation (in original English – FE). Impersonation means taking over identity, the process of impersonating someone else.]

I'll come back to the translator as an *impersonator* of the author later in my article. But first I will discuss a few historical, contextual and methodological points related to *Finalmusik*, its place in Justo Navarro's complete works, and to the theory of autofiction and its repercussion in *Finalmusik*.

2 Towards the No Man's Land of Autofictional Writing

Seen from a greater distance, *Finalmusik* being set in Rome displaces the center in Justo Navarro's complete works. This center is Granada and the historical period called Posguerra, i.e. Franquist Spain after the end of the Spanish civil war. In reference to Posguerra, Navarro wrote *La casa del padre* (1994) about the return of a Falangist soldier to his native Granada after the 1942 Russian campaign.¹⁴ Not returning to the 'House of the Father' in *Finalmusik* not only points out the generational conflict between the father and the son,¹⁵ who is the narrator of the text, but also stands for the author's departure from the national culture of remembrance.¹⁶ Justo Navarro is no longer concerned with literarily undermining the so called 'Pact of Forgetting', which was in ef-

¹³ Justo Navarro, "El cazador de coincidencias" [first published in 1994], reprinted in *Home-naje a Paul Auster*, ed. by Jorge Herralde (Barcelona: Anagrama, 2007), 9–21, here 17.

¹⁴ See Justo Navarro, *La casa del padre* (Barcelona: Anagrama, 1994).

¹⁵ Ana Casas, "Pensar lo real desde la autoficción", *Cuadernos Hispanoamericanos* 1 (2018), accessed April 12, 2018, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/pensar-lo-real-desde-la-autoficcion/2/>.

¹⁶ In her reading of the novel, F. Schouten insists on the "uncanny Doppelgänger-motif" that haunts *La casa del padre*; cf. Fiona Schouten, "Labyrinth without walls: the uncanny and the gothic modes as forms of haunting in *La casa del padre* by Justo Navarro", *Mester* 36,1 (2007): 179–97, here 183. A Freudian lecture could indeed prove useful to analyze the motif of doubling in the quite similarly structured *Finalmusik*.

fect after the democratic *Transición* and until the 1990s.¹⁷ Abandoning Granada and Spain in 2004, he opens up a European, or even a global perspective with Italy at its center. In 2011 *El espía* followed up *Finalmusik*. In this factual fiction Navarro reconstructs the manifold entanglements between Ezra Pound, the author of *Pisan Cantos*, and Mussolini's followers of Italian fascism.¹⁸

Finalmusik was Navarro's only autofictional text, but however distant it is from conventional types of commemorative literature it includes memories of fascism as well, although in a differently mediated form. Carlo Trenti's trilogy that the narrator is about to translate into Spanish is set at the beginning of the Russian campaign of Mussolini's troops in 1941 and therefore builds an intratextual bridge to Navarro's long-standing interest in this topic. But Trenti's marketing of the subject of fascism in the genre of crime fiction, which is opportune in cultural-industrial terms, serves as a reflection of Navarro's own literary practice.¹⁹ In this respect, *Finalmusik* may well emphasize the common history of European fascism in transgressing the history of the Spanish *falange*, but it also points to the ambivalent nature of the commercial aspects of commemorative literature.

In 2007 Manuel Alberca published his study on autofictional literature, *-El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. In his methodological section, to which I confine myself, Alberca agrees with Philippe Lejeune on

¹⁷ On this Pact for forgetting, see for example Walther Bernecker, "Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien", in *Erinnern und Erzählen: der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, ed. by Bettina Bannasch and Christiane Holm (Tübingen: Narr, 2005), 9–23; Elisabeth Suntrup-Andresen, *Hacer memoria: der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen. Typologie und Analyse spanischer Gegenwartssromane von den 1980er Jahren bis heute* (München: Martin Meidenbauer, 2008), esp. 68–87; Claudia Jünke, *Erinnerung – Mythos – Medialität: der Spanische Bürgerkrieg im aktuellen Roman und Spielfilm in Spanien* (Berlin: Erich Schmidt, 2012), esp. 39–47; Anne Kathrin Reichold, *Arbeit an der Erinnerung: die Bewältigung der Vergangenheit in der deutschen und spanischen Literatur der Gegenwart* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014), esp. 72–93. It is in this historical moment at the beginning of the new millennium that the collective memory of the Spanish civil war was reinstated and when J. Navarro decided to open up the national perspective on Franco's legacy.

¹⁸ See Justo Navarro, *El espía* (Barcelona: Anagrama, 2011).

¹⁹ It is interesting to note that Justo Navarro, in an interview, argued against literary best sellers not because they were part of the cultural industry or because of their stylistic banality, but because of their moral clichés ("Lo peor de los *best sellers* [...] son sus clichés morales"); Justo Navarro, "No entender la lógica de los 'best sellers' nos mueve a decir que son mala literatura. La novela como fin de fiesta" (interview with Maria Luisa Blanco), *El País*, 19 May 2007.

at least two aspects of autofiction.²⁰ For one, they agree on the assumption of the double pact between the author and the reader. Alberca refers to this as the “*pacto ambiguo*” or the ambiguous pact that combines both autobiographical and novelistic modes and expectations. Just like Lejeune, Alberca does not associate far-reaching cognitive, linguistic or anthropological claims with autofiction. Autofiction, for him, is a theoretically complex and contradictory, a “*tierra de nadie entre el pacto autobiográfico y el novelesco*” or a no man’s land between autobiographical and fictional contracts,²¹ in which antinomical terms coincide. For Alberca, autofiction characterizes heterogenous forms of a ludic literary practice that serve as an alternative, experimental form of autobiography. Moreover, he believes that the ambiguous expectations of autofictional texts are brought about paratextually.²²

These observations offer clues to understand *Finalmusik*. The work’s blurb first mentions “el narrador de la espléndida novela *Finalmusik*” [the narrator of the splendid novel *Finalmusik*],²³ which seems to exclude an autobiographical reading of the work. Nevertheless, this unambiguous expectation is soon disproved:

Todos los personajes, lugares e instituciones, reales o de ficción, sólo aparecen en esta memoria como personajes, lugares e instituciones de la imaginación.²⁴
[All people, places, institutions, real or fictitious, [...] are figures, places, and institutions of fantasy.]

This statement emphasizes the fictional aspects of the narrative, whose similarity with real persons, places and institutions is also described as accidental

²⁰ For his own reconstruction of Lejeune’s position and further discussions on autofictional theory, see Manuel Alberca, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción. Prólogo de Justo Navarro* (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007), here 19–58 and 64–78.

²¹ Alberca, *El pacto ambiguo*, 64.

²² Cf. Alberca, *El pacto ambiguo*, 78–80. On this definition of autofiction, though without classifying it as a type of autobiography, see Vera Toro, “Soy simultáneo”. El concepto poético de la autoficción en la narrativa hispánica (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2017), 16–57, and Christina Schäfer, “Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion”, in *Im Zeichen der Fiktion: Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht*, ed. by Irina O. Rajewsky and Ulrike Schneider (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008), 299–323.

²³ Navarro, *Finalmusik*, blurb.

²⁴ Navarro, *Finalmusik*, blurb and 156.

or unintentional through the well-known cinematic credits.²⁵ Basically, however, it relies on ambiguity. The reader is invoked to recognize how reality and fiction in people, places and institutions are mixed together in a fictional work, and to recognize which biographical elements of the “memoria” refer to reality and which to imagination. The term “memoria” highlights the ambivalent status of the following text and introduces both a historical and a fictional narration. Alberca, who places the derealization of the historical narrative at the center of his short interpretation of *Finalmusik*,²⁶ misses the point of the text. Navarro expects the reader to fluctuate between different readings of *Finalmusik*, in order to discern their differences and ambiguities. He seems to have a similar perspective on autofiction as the one Frank Zipfel suggests when he states: “Autofiction can be interpreted as an attempt to destabilize the border between fictional homodiegetic and factual autobiographical narration.”²⁷

If one reads *Finalmusik* as an autofiction, one must recognize that Justo Navarro gave the most important of the paratexts in the form of the short preface to Alberca’s 2007 autofiction study. Although the preface never explicitly attributes autofiction to *Finalmusik*, it can still be read as a metaliterary commentary on the work published three years earlier from the autofiction perspective:

Nos contamos historias imaginadas para entender mejor lo real, para verlo mejor desde el cruce entre lo verdadero y lo fingido, lo dado y lo supuesto. [...] Creo que escribir ficción exige de sus autores un compromiso especial con la verdad, aunque otras literaturas, como la autobiografía, las memorias o la historia, parezcan tener la exclusiva de la fidelidad a los hechos del mundo.²⁸

²⁵ In his article on contemporary literary authors’ work as columnists, B. Kenson notices a similar approach in Justo Navarro’s fictional biography of the Catalan writer Gabriel Ferrater, published as F. (2003). The similarity between F. and *Finalmusik* highlights the ambiguous character use of both the biographical and the autobiographical genre. Cf. Ben Kenson, “Fronteras entre ficción y dicción: Rosa Regás, Enrique Vila-Matas, Justo Navarro y Javier Cercas”, in *El columnismo de escritores españoles (1975–2005)*, ed. by Alexis Grohmann and Maarten Steenmeijer (Madrid: Verbum, 2006), 97–112, esp. 105–9.

²⁶ For his interpretation of *Finalmusik*, see Alberca, *El pacto ambiguo*, 191–3.

²⁷ Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft* (Berlin: Erich Schmidt, 2001), here 142 (my translation). The author has presented a detailed discussion on the topic in Frank Zipfel, “Autofiktion: zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?”, in *Grenzen der Literatur: zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, ed. by Simone Winko et al. (Berlin and New York: de Gruyter, 2009), 285–314.

²⁸ Justo Navarro, “Prólogo”, in Alberca, *El pacto ambiguo*, 15–7, here 15.

[We tell ourselves imagined stories to understand reality better, to see it better at the crossroads between truth and fiction, the given and the suspected ... I believe that writing fiction requires a special commitment to the truth from the author, even if other literary forms, such as autobiography, memoirs or historiography seem to have an exclusive right to the fidelity of facts.]

Navarro therefore recognizes that fictional texts have a significant relationship to the real and a special respect for reality. Fiction holds the limits and boundaries of the imaginary in front of the reader's eyes. This reversal of the Platonic criticism of mimesis sees fiction as a higher form of truthfulness. Another statement about autofiction elucidates this further:

Yo diría que la autoficción, el nuevo gusto por presentar lo imaginario como real, o al revés, no es una apología de la falsificación, sino todo el contrario. Así como, según Coleridge, hay ficciones que logran “esa voluntaria y momentánea suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética”, la autoficción nos llama a neutralizar nuestra capacidad de ser crédulos. La autoficción es una apelación de suspender nuestra tendencia a la credulidad. Nos recuerda valiente y alegremente que puede ser mentira la realidad que nos presentan los dueños, fabricantes y administradores de la realidad.²⁹

[I would say that autofiction is the new version of presenting the imaginary as real, or the real as imaginary. It is not an apology for forgery, but the opposite. Just as Coleridge says, fictions that procure “these shadows of imagination that willingly suspend disbelief for the moment, they constitute poetic faith” and so autofiction calls us to neutralize our gullibility. Autofiction calls for the lifting of our tendency to be gullible. It bravely and joyfully reminds us that the reality managed by owners, workers, and administrators of reality can be a lie.]

Even if Isabelle Grell would be skeptical of such claims,³⁰ Coleridge's willing suspension of disbelief is educational in Navarro's autofictional text. With the ambiguous pact, autofiction asks readers to distinguish between true and false statements. Unlike Serge Doubrovsky, it is not about completely fictionalizing autobiographies³¹, and it has no therapeutic goal. A “link between self-

²⁹ Navarro, “Prólogo”, 16.

³⁰ See Isabelle Grell, *L'autofiction* (Paris: Armand Colin, 2014), 23–4.

³¹ Cf. Grell, *L'autofiction*, 14–6, and the contributions made by Cl. Gronemann to autofictional theory and to Doubrovsky's version in particular, as in Claudia Gronemann, “Autofiction und das Ich in der Signifikantenkette: zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky”, *Poetica* 31 (1999): 237–62.

therapy and rhetorical self-staging”³² is of no importance. In fact, autofiction makes readers oscillate between conflicting expectations of fictionality and factuality, between recognizing the various qualities of statements as either one or the other, thus breaking down habits of perception and sharpening our perception of reality at the same time.

From this point of view, Navarro’s preface corresponds to this uncertainty in *Finalmusik*. In interviews, Navarro has insisted on the real historical background for the warlike state of emergency that Rome is under while Abu Haf al Masris’s brigades wait for the expiration of the ultimatum on Ferragosto.³³ These brigades carried out the attacks at Atocha in Madrid in 2004 that also threatened Rome and Navarro who was living there at the time. In a 2017 essay on the theory of fiction, Navarro referred to the newspaper clippings he collected during his stay in Rome in 2004 that were later used in *Finalmusik*:

Escribí *Finalmusik* apoyándome en los recortes de prensa que guardé en Roma en el verano de 2004.³⁴

[In writing *Finalmusik* I used the newspaper clippings I collected during the summer of 2004.]

This press material, according to Navarro’s subsequent indications, is not only about the terrorist threat to Rome, but also about the execution of a wanted criminal, “*La Morte del Killer in Fuga*”,³⁵ that refers to an event that occurred in Rome at that time, and about a well-documented financial scandal that in *Finalmusik* involves Franco Mazotti.³⁶ Through these important narrative strands that structure the entire text, *Finalmusik*’s historical background can be reconstructed, although its verification, if one does not refer to the information offered by the author himself, requires considerable research. Similarly, the readers can imagine that the semiotic professor’s monograph about

³² Jutta Weiser, “Psychoanalyse und Autofiktion”, in *Literaturtheorie und sciences humaines: Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, ed. by Rainer Zaiser (Berlin: Frank & Timme, 2008), 43–69, here 57. In her readings of Serge Doubrovky’s and Christine Angot’s autofictional texts, Weiser investigates the transmission of psychoanalytical knowledge into literary discourse.

³³ Cf. Justo Navarro, “No entender la lógica de los ‘best sellers’ nos mueve a decir que son mala literatura: la novela como fin de fiesta” (interview with Maria Luisa Blanco), *El País*, 19 May 2007.

³⁴ Navarro, “¿Ficción? Todo es documento”, *Revista de Occidente* 434 (2017): 194–204, here 200.

³⁵ Navarro, *Finalmusik*, 26.

³⁶ Cf. Navarro, “¿Ficción?”, 200.

the pseudo-Hebrew verse 67 of Dante's *Commedia*'s 31st *canto*, for example, is backed by actual existing academic publications that can be consulted in a library catalogue.³⁷ But is the German-Polish clergyman Monsignor Wolff-Wapowski, "WW," who manages the Vatican's property where the narrator lives, anything more than just a fictitious figure? As in all the narrator's personal conversations and inner monologues, the clergyman cannot be authenticated in archives or authenticated at all. This contributes to the ambiguous status of the story that is reinforced by literary coincidences, like the "Caffe Boiardo" in Rome,³⁸ where the characters in *Finalmusik* cross paths. Even his name makes an explicit reference to Ludovico Ariosto, so that the characters not only move along the Via Boiardo, but through a system of literary references which are possibly without any external references. But in contrast, the novel's mention of Rome and Bologna, the historical situation of august 2004 and the narrator's identity as a translator suggest an (auto)biographical and thus referential reading. In this way, by offering two optional readings, a referential and a fictional reading, Navarro advises the readers of *Finalmusik* to reconsider the credibility of the text, just like his preface to Alberca's study suggests.

In the third and last part of my reading, I will discuss the relationship between *Finalmusik* and the current, critical review that Manuel Alberca threw into the autofiction debate.

3 Critical Autopoiesis: Taped Conversations and the New Proust

Manuel Alberca's study in 2007 speculated that autofiction would lose its position as the autobiographical vanguard ("*vanguardia autobiográfica*") and that it would establish itself in Spanish literature as a special form of autobiographical writing.³⁹ This expectation was revised in his follow-up study *La máscara o la vida* published in 2017. In this later study, he steps away from autofiction and towards a new phenomenon, "*nueva autobiografía*" [the new autobiography], which distinguishes itself by its programmatic anti-fictionality, as Al-

³⁷ Cf. Navarro, *Finalmusik*, 61. The verse in question reads in broken hebrew: 'Raphel may amech zabi almi'. The mention of the possible fictive study Donne Demone with complete biographical indications ("Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1996"; Navarro, *Finalmusik*, 75) is interesting as well in this context.

³⁸ See Navarro, *Finalmusik*, 81.

³⁹ Alberca, *El pacto ambiguo*, 298–300.

berca calls it.⁴⁰ Inspired by Michel Foucault's late works, Alberca associates autobiographical writing with the rhetorical category of parrhesia. Instead of continuing to rely on ambivalent autofictions, attention must be paid to the authors who make a fearless speech of the truth, which implies a risk for the speaker. Alberca, in contrast, attributes autofiction to the period between 1968 and the year the economic crisis was triggered by the collapse of the Lehmann Brothers, 2008:

La autoficción simboliza, para bien y para mal, con bastante exactitud el espíritu de una época, el de las cuatro posmodernas décadas (del post-68 a 2007), que acaban con la crisis económica de 2008, cuyo hito inaugural lo puso la quiebra de Lehman&Brothers. Fueron tiempos marcados por un capitalismo globalizado y neoliberal que uniformizaba a los sujetos hasta convertirlos en una legión sin señas de identidad propias, al mismo tiempo que vendía la idea de que, con un suplemento de ficción, cualquiera podía diseñarse a la carta una nueva y neo-narcisista identidad.⁴¹

[Autofiction symbolizes, for better or for worse, the spirit of an epoch, that of the four postmodern decades (from the post-68s to 2007), which ended with the economic crisis of 2008 and came through the bankruptcy of the Lehmann Brothers. These times were marked by a globalized and neo-liberal capitalism that equalized subjects to a mass without any identity characteristics of their own, but also sold the idea that everyone could create a new and neo-narcissistic identity with the help of a little fiction.]

If one values identities as forms of cultural difference, one should subject the postmodern and narcissistic self-fashioning of autofiction and the debate about it to critical revision. Seemingly, they coincide with the neoliberal model of mobile, open, uniform, and economically exploitable self-design, which has been in crisis since 2008. This somewhat contrafactual link established between postmodernism and neoliberalism, a link that is highly indicative of contemporary 'radical realism' and its often polemical view of the period that preceded it, assumes a co-responsibility between the abandonment of identities during the 'postmodernist decades', neoliberal modes of capitalist exploitation and autofictional writing. In this way, Alberca, who can be con-

⁴⁰ Cf. Manuel Alberca, *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción* (Málaga: Editorial Pálido Fuego, 2017), here 305–38 (chapter: "De la autoficción a la antificción: el coraje de escribir la verdad"). Prior to this study, its last chapter was partly published as: Manuel Alberca, "De la autoficción a la antificción: una reflexión sobre la autobiografía española actual", in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. by Ana Casas (Madrid: Iberoamericana, 2014), 149–68.

⁴¹ Alberca, *La máscara o la vida*, 307.

sidered the real protagonist of autofiction research in Spain, is tired of the discussions of 2017: “[...] me cansa ya la autoficción”.⁴² He limits the productive contribution of autofictions to the literary history of having been a detour in the acceptance of autobiographical writing by authors, the public and literary studies, “un desvío pasajero de la autobiografía o una fase intermedia del camino de esta hacia su reconocimiento literario y su plenitud creativa.”⁴³

As a first step this idea is quite illuminating in understanding Justo Navarro’s *Finalmusik*. The novel is structured by the ideas of multiple unbound and hedonistic ego avatars, whose similarities and differences to himself as a person Justo Navarro has staged rather nonchalantly. Nevertheless, as a second step, the polemic side of Alberca’s accusation is only incidental. This is essentially due to the fact that *Finalmusik* is one of the experimental novels (“*novelas de laboratorio*”⁴⁴) that Justo Navarro generally associated with autofiction while writing the preface to Alberca’s 2007 study. Like other autofictions, it delivers a message from the author’s lab and shifts to an essayistic style. But this is precisely where its critical potential lies. Without her striking enunciatory selfconsciousness (“autoconciencia enunciativa”⁴⁵), as Domingo Ródenas de Moya called it, she could not arouse interest in “realistic simulation[s]” on the reader’s side.⁴⁶ Navarro’s previously cited doubt about supposed certainties⁴⁷ that are made evident through his interest in John Searle’s intentionalist approach to fiction as pretension (which translates into ‘simulation’ in Spanish),⁴⁸ and the fact that he confronts his readers in *Finalmusik* with uncertain intentions supports that view.⁴⁹

⁴² Alberca, *La máscara o la vida*, 306.

⁴³ Alberca, *La máscara o la vida*, 315.

⁴⁴ Navarro, “Prólogo”, 16.

⁴⁵ Domingo Ródenas de Moya, “Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual”, in *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, ed. by Ana Casas (Madrid: Iberoamericana, 2014), 169–90, here 177.

⁴⁶ Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, 143. For further details on the concept of simulation, see Casas, “Pensar lo real desde la autoficción” and Alberca, *El pacto ambiguo*, 78–80.

⁴⁷ Navarro, “Prólogo”, 16.

⁴⁸ Cf. Justo Navarro, “El crítico es un narrador”, *Renacimiento* 13/14 (1996): 16–20, here 16: “[...] el objetivo de la ficción sería alterar nuestra relación con la realidad, modificar lo más intensamente posible nuestra percepción del mundo, desplazar nuestro punto de vista, romper las rutinas de la percepción.” See also Navarro, “¿Ficción?”, 194.

⁴⁹ On Navarro’s interest in John R. Searle’s seminal article “The Logical Status of Fictional Discourse” [published in *New Literary History* 6,2 (1975): 319–22], cf. Navarro, “¿Ficción?”, 195.

The narrator as *impersonator* is a form of restraint. This restraint offers, unlike how Alberca sees it, a timely critical approach that reaches deep into ideology. It can be best seen in the text with the problem of the proper name. Carlo Trenti is an author's pseudonym and literary war name ("nombre de guerra literario"), which was given to the insurance employee Federico Galletti.⁵⁰ The narrator of *Finalmusik* also goes under fake names. He reacts to a meeting with one of his former US-American acquaintances as follows:

Algo me impulsa a perderme bajo nombre falso en regiones del mundo donde nadie me conoce. He tenido muchos nombres en mi vida, me encuentro con viejos conocidos absolutamente desconocidos que me llaman con los extraños nombres que recibí en ciudades sucesivas o simultáneas, como si en cada sitio quisieran decirme quién soy de verdad, revelarme mi personalidad genuina y absoluta, Yust, Yast, Iostea, Hastou, Istu, Novaro, Nibaró, Nofeira, Nosferatu, o Fats, por un trompetista que murió joven y precisamente el año en que nació mi madre, 1950, e incluso hubo un entomólogo que veía mis iniciales en colores, J roja, N de un greyish-yellowish oatmeal color. Mis nombres sucesivos son como los recuerdos de amigos y amigas que guardo en mi habitación de Granada [...].⁵¹

[Something causes me to lose myself under a fake name in regions of the world where nobody knows me. I have had many names in my life, I have met completely unknown old acquaintances. I was given names in successive or simultaneous cities, as if every place wanted to say who I really am, to reveal to me my genuine and absolute personality, Yust, Yast, Iosea, Hastou, Istu, Novaro, Nibaró, Nofeira, Nosferatu, o Fats – after a trumpeter who died the year my mother was born, 1950 – and there was even an entomologist who saw my initials in color, J in red, N in a *greyish-yellowish oatmeal color* (in original English – FE). My list of my names is like the souvenirs of friends that I keep in my room in Granada.]

The characteristic homonymy between the proper names of the author, the narrator and protagonist, which has been discussed by most theorists of autobiography and autofiction,⁵² was taken up in *Finalmusik*, but also denied. It is here, finally, that an important function of autofictional writing, already a tradition in Spain, comes to light: the possibility of camouflaging the writ-

⁵⁰ Navarro, *Finalmusik*, 87 and 89.

⁵¹ Navarro, *Finalmusik*, 232–3.

⁵² For a wider discussion, see for example Toro, "Soy simultáneo", 41–3; José María Pozuelo Yvancos, "Figuración del Yo' frente a Autoficción", in *Figuraciones del Yo en la narrativa: J. Marías y E. Vila-Matas* (Valladolid: Servicios de publicaciones e intercambio editorial, Universidad de Valladolid, 2010), 11–35, esp. 19–20.

ing ego while under threat from the state or quasi-state rule.⁵³ If autofiction wants to escape the “control society,” it must also break free from the magnetism of the proper name.⁵⁴ The work’s large repertoire of subversive practices such as decomposition, masking, exaggeration and parody, reversal and doubling,⁵⁵ is largely responsible for the deliberately staged and joyfully dissident game of hide-and-seek presented by the translator’s subject. The double pact of “biographical autofiction”⁵⁶ is not dissolved: “J.N.” refers to the author Justo Navarro as an acronym, but neither clearly nor unanimously. The narrating translator, unlike the successful Trenti or the semiotician “Madame Memory,”⁵⁷ does not give himself a name, or rather he has not given himself just any name. Thus, in one way, he always remains as the author’s de-restored other, and in another way, he is never himself. As a translator, the author of autofiction is characterized from the outset by the inauthentic and the imitative. The reference to Navarro’s essay about Paul Auster and the translator’s initial designation as an impersonator are now obvious. It becomes clear that authorship in *Finalmusik* is described through a system of impersonations. This applies to the author Justo Navarro who is impersonated by the narrator, who, in turn, is impersonated by the translator, an impersonator of someone else’s work.⁵⁸

There is a religious interpretation to this representation. Juan Goytisolo, implicitly cited in Alberca’s reproach to autofictional writing as being “sin señas de identidad”⁵⁹, would have strongly suggested the transcultural dimension of translation. But in this case, another type of interpretation is more prominent. It offers valuable clues not only to Alberca’s stand against the dis-

⁵³ This is one of the guiding principles of Alberca’s interesting reading of the Lazarillo de Tormes (1554); cf. Alberca, *El pacto ambiguo*, 81–9. Cf. Grell, *Lautofiction*, 46 and 98–9.

⁵⁴ Mark Terkessidis, “Karma Chamäleon. Unverbindliche Richtlinien für die Anwendung von subversiven Taktiken früher und heute”, in *SUBversionen: zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, ed. by Thomas Ernst et al. (Bielefeld: transcript, 2008), 27–45, here 41–2. A. Casas’ lecture of Lejeune can prove useful in this context as well; Ana Casas, “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, in *La autoficción: reflexiones teóricas*, ed. by Ana Casas (Madrid: Arco/Libros, 2012), 9–42, here 17–8.

⁵⁵ Cf. Terkessidis, “Karma Chamäleon”, 32–7, and Diedrich Diederichsen, “Subversion: kalte Strategie und heiße Differenz”, in *Freiheit macht arm: das Leben nach Rock’n’Roll, 1990–1993* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993), 33–52, here 34.

⁵⁶ For the concept of biographical autofictions, see Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Auch: Éd. Tristram, 2007), as resumed in Grell, *Lautofiction*, 20–2.

⁵⁷ Navarro, *Finalmusik*, 67.

⁵⁸ Navarro, *Finalmusik*, 206.

⁵⁹ Alberca, *La máscara o la vida*, 307.

sociation from cultural affiliations in contemporary literary cultures, but at the same time, to the implicit norms that structure *Finalmusik*. The fact that the 33-year old translator's dwells in one of the Vatican's houses located in the piazza di San Cosimato (in lieu of the paternal house in Granada) may be far from a coincidence.⁶⁰ It points to his Christian identity. In addition, the narrator, who is at the age in which Jesus died, is constantly confronted with the reproduction of Memling's crucifixion and resurrection in his bed room.⁶¹ Religion might indeed offer an escape from what is referred to as the 'pilgrimages'⁶² of a translator, his constant travelling. At times, the narrator's dwelling in Rome seems to be an attempt to reassure himself against fundamental (and fundamentalist) challenges in the age of Islamist terrorist attacks and of neoliberal threats to society.

Let us not forget that Rome, as the narrator experiences, has been put into a state of emergency by terrorist Islamist brigades with support from mass media.⁶³ This experience appears to the characters, like "WW," who represents an apparently sincere Catholicism otherwise seen as decadent, to be a "Fourth World War". It is responsible for a situation that blurs and makes invisible the boundaries between the inner and outer front, between what is real and what is a staged reality. In that sense the blurring of boundaries mirrors Navarro's own autofictional writing. Both mass media and autofiction provide the ability to camouflage behind simulated realities, but their function is totally different. The mass media simulate reality in order to dominate and manipulate, whereas an author can use his simulated identities to hide from domination. The Spanish versions of autofictional poetics, as proposed by Manuel Alberca and Justo Navarro, seem to concur with that assumption. In that sense, the scandal of autofiction consists in sensitizing its readers to challenge the mimetic function of media produced news.

In response to the crisis, the Italian state authorities implemented a network of inception and surveillance that affected 300,000 inhabitants. This is reflected by the economist Franco Mazotti, a man who always uses three mobile phones – which is revealing in this context.⁶⁴ According to this economist of the Banca d'Italia, the Italian state tapped his phones over a period of weeks and transcribed his conversations. In Mazotti's eyes, the transcrip-

⁶⁰ Cf. Navarro, *Finalmusik*, 33.

⁶¹ Cf. Navarro, *Finalmusik*, 17.

⁶² Cf. Navarro, *Finalmusik*, 207.

⁶³ Cf. Navarro, *Finalmusik*, 122, 137 and 154.

⁶⁴ Navarro, *Finalmusik*, 151.

tions of his calls resemble Marcel Proust's main work because of the similarities between the war context, their form, their representation of the present and their display of the multiple identities of their authors:

Dos mil páginas. Las he visto. Tengo una copia. Es *À la recherche du temps perdu*, una obra maestra, ya sabe usted, una novela cómica, irónica, sobre el espíritu de una época y el carácter de una sociedad, un monumento histórico-literario. [...] Esto es mi Marcel Proust del año 2004.⁶⁵

[Two thousand pages. I've seen them. I have a print-out. It is *À la recherche du temps perdu*, a masterpiece, you know, a comic, ironic novel about the zeitgeist and character of a society, a historical-literary monument ... This is my Marcel Proust of 2004.]

Mazotti's 'Proust' are the minutes of his calls with his wife, his lover, his colleagues and business partners that were interested in a bank merger. It was formulated knowing that he was aware that he was being recorded. As an "infinite novel" in "several languages," which was initially mentioned,⁶⁶ it is the "auto-representation"⁶⁷ of the economist. Now such a staged representation of himself undoubtedly carries within itself the previously evoked camouflage to ward against state rule, but nevertheless fits in well with the epoch of transparency and over-exposure of the private and intimate ("época de transparencia y ultra-exposición de lo privado y de lo íntimo"⁶⁸) that Alberca depicts in the present. As a *mise en abyme* of autofiction, however, the 'Proust of 2004' also represents a reflection of autofictional writing in literature. So it is no coincidence that Justo Navarro referred to 'Proust' regarding the transcribed minutes of Mazotti's tapped calls during a historical financial crisis. *Finalmusik* is not just autofiction destined to measure how history intermingles with intimate experiences – or as Navarro puts it in an interview, "cómo el gran tiempo histórico está en nuestro tiempo íntimo"⁶⁹ – but is also a text about autofiction that contains a reflection of its means, its function and its historical location, and a text that has clearly risen from social developments.⁷⁰

⁶⁵ Navarro, *Finalmusik*, 149–50.

⁶⁶ Navarro, *Finalmusik*, 207.

⁶⁷ Grell, *L'autofiction*, 81.

⁶⁸ Alberca, *La máscara o la vida*, 312.

⁶⁹ Navarro, "No entender la lógica de los 'best sellers'".

⁷⁰ Cf. Christine Ott and Jutta Weiser, "Autofiktion und Medienrealität: Einleitung", in *Autofiktion und Medienrealität: kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, ed. by Jutta Weiser and Christine Ott with the collaboration of Lena Schönwälder (Heidelberg: Winter, 2013), 7–16, here 13–6.

If Alberca recently wanted to set a critical counter articulation against the masquerade of the autofictional in parrhesia, the open and resistant articulation of truth, Alberca undoubtedly meets Justo Navarro's understanding of autofiction. This becomes clear in the twelfth and penultimate chapter of *Finalmusik*, also entitled "Finalmusik," which depicts a similar form of media mediated reflexivity. This chapter tells of the film premiere for the *Giulla Neve* adaptation of the Trenti trilogy. All of the works' characters are in this finale and the event takes place on the last evening in Rome before the Ferragosto, before the terrorist ultimatum expires. Only in this chapter does the novel's title make sense. In the subtitles of Serenade Number 9 in D major, a work of Wolfgang Amadeus Mozart that premiered at the end of the academic year at the University of Salzburg in 1779, the piece is referred to as the final music. In a figurative sense, which seemingly justifies the novel's clearly meta-autofictional structure, Justo Navarro's *Finalmusik* could be characterized both as a divertimento in "I Major" and as the requiem of a historical period. In one way we meet the post horn of the narrator: "Se acaba otra vida mía, la vida romana de los últimos tres meses [...],"⁷¹ but in another way the *Finalmusik* is orchestrated and performed in a symphonic setting of the contemporary world that carries its 'listeners' into a new uncertain and war-filled era. So, *Finalmusik*, Alberca is right, is really about constantly evading denotation. Nevertheless, in the face of such autofiction as a critical and educational autopoiesis, the accusation of narcissistic self-reflection and the insinuation of neoliberal conformism goes awry.⁷² Rather, the work attempts to open an era of autofiction that goes beyond the Nouveau Roman, deconstruction, Lacan's psychoanalysis, and the *ethos* of Doubrovsky's autofictional writing that shaped its postmodern phase.

In *Finalmusik*, subjectivity is regarded to be mobile and is thus set against the authentic, the identical and the easily identifiable – claims to which the ambivalent pact of autofiction reveals itself to be the antipode. On the one hand, its elusive but reflective subject escapes the terrorist threat and capitalist modes of reproduction and of consumption, as Navarro has underlined

⁷¹ Navarro, *Finalmusik*, 225.

⁷² Interestingly enough, Alberca's opinion is represented in *Finalmusik* itself, since "WW", the Vatican's representative, claims: "Sí, dijo Monseñor, la verdad pesa más que el cuento, quizá tenga usted razón y la época exija testigos verdaderos, nada de novelistas." [Yes, Your Grace said, truth weighs more than fairy tales, perhaps you are right and our epoch needs true witnesses, not novelists]. Navarro, *Finalmusik*, 180.

in an interview⁷³ with the newspaper *El País* on the occasion of *Finalmusik's* publication in 2004. The elusive subject also stands against the state rule that manifests itself in the ubiquitous police record photographs that are spread on television screens (“fotos de ficha policial que difunden las televisiones”).⁷⁴ On the other hand, there is undoubtedly no attempt to rebel or to get organized. Ideas of social organization, intersubjective dialogue or network building are absent. The Other is regarded as an intimidating adversary; the boxing champion Fulvio states in one of the conversations with the narrator: “Uno tiene dentro a otro no sé si me entiendes, no sé si tú te notas el Otro, l’Altro. E l’Altro è un figlio della gran puttana.”⁷⁵ [One carries the Other within oneself, I don’t know if you understand me, if you have noticed the Other, l’Altro. And the Other is a son of a bitch.] Navarro uses the late modernist tropes of translation and alterity such as deploying tactics of reflexivity and subversion in his text, or such as applying educational strategies of fictionalization to his autobiographical writing. These techniques all reflect on the modes and functions of authorship in the contemporary world, and these techniques converge in their scepticism of mass media produced realities and their sentimental consumers, the “multitudes adictas a la televisión y al sentimentalismo”⁷⁶ that are explicitly named in the text.

⁷³ Navarro, “No entender la lógica de los ‘best sellers’”.

⁷⁴ Navarro, *Finalmusik*, 28.

⁷⁵ Navarro, *Finalmusik*, 39.

⁷⁶ Navarro, *Finalmusik*, 36.

Roman einer Ehe¹

Serge Doubrovsky

Bang erwarte ich das Urteil meiner Frau. Wahrlich, nichts als Richtersprüche im Leben. Also immer vor Gericht.

– Also?

– Nun ja...

Ich hänge von ihrem Urteil ab. Sie zögert kurz, was meine Wartezeit verlängert. Der Satz wird wie ein Hackbeil fallen, ihr Mund öffnet sich. Im Angesicht der Guillotine zuckt mein Hals. In der Literatur ist alles eine Frage der Exekution.

– Also, ich mag den Anfang deiner Erzählung, ihre Bewegung, ihren Rhythmus... Sie hat mich gefesselt.

– Ach so!

Ich bin erleichtert. Meine Ehefrau ist, in keinerlei Hinsicht, bekannt für Gefälligkeiten. Wenn ihr das, was ich mache oder schreibe, missfällt, hält sie damit nicht hinterm Berg. Ohne rhetorische Einschränkung, ohne Umschweife. Sie schlägt auf mich ein, wenn es ihr passt. Wenn es sein muss, verpasst sie mir die Wahrheit ins Gesicht. Unter vier Augen. In drei Sprachen. Sie beschimpft mich auf Französisch, Englisch und Deutsch. Auch ihre Laune, je

¹ Das Kapitel „Roman conjugal“ stammt aus Serge Doubrovskys autofiktionalem Werk *Das zerbrochene Buch* und nimmt dort eine zentrale Stellung ein (*Le Livre brisé* Paris, Grasset 1989, *Livre de poche*, S. 53-82; Prix Médicis 1989). Es wurde von Claudia Gronemann zusammen mit den Teilnehmerinnen eines Masterseminars, darunter Winnie Bennedsen, Hannah Lallathin und Isabelle Kruchten, übersetzt. Wir haben uns um sinngemäße, klanglich passende Wendungen bemüht und daher in manchen Fällen nicht literal übersetzt. Den Herausgeberinnen danke ich für Anregungen zur Überarbeitung. Mein besonderer Dank geht an Frau Élisabeth Cevayir-Doubrovsky, die uns die Rechte an der deutschen Übersetzung dieses Kapitels aus dem Werk ihres verstorbenen Mannes überlassen hat.

nach Thema, variiert. Sie hat ein Auge dafür. Sie hat mich auf dem Kieker. Sie lässt mir nie etwas durchgehen. Wenn es auf Strenge ankommt, kann ich auf sie zählen. Ihre Urteile sind Knüppelschläge. Zuweilen ist sie auch langweilig.

– Aber ...

– Was heißt „aber“?

Aber sie täuscht sich niemals. Bei Fragen des Schreibens verlasse ich mich ganz auf ihren Riecher. Keine Theoretikerin, sie zitiert weder Blanchot noch Barthes. Aber sie hat ein unfehlbares literarisches Gespür. Als sie sagt, während sie mir meine Blätter zurückreicht: „Dein Anfang ist viel zu schwerfällig, er weckt kein Interesse“. Gezwungenermaßen, ich habe mich gefügt. Schwer getroffen habe ich mich wieder ans Werk gesetzt. Sie ist meine erste Leseerin. Die Beste, die Strengste. Ich habe den ersten Teil neu geschrieben. Meine Frau hat ein Mitspracherecht. Jetzt halte ich den Atem an. Meine Kehle ist wie zugeschnürt. Wenn ihr der zweite Entwurf missfällt, mache ich einen dritten. Schon über Wochen arbeite ich an meinem Text. Er ist mir jetzt schon wichtig, um ihn geht es mir. Weil er über mich geht. Der Beginn eines Buches ist wie ein Höhenflug. Man braucht die Initialzündung, einen Schub. Ohne den ersten Antrieb ist es unmöglich, den Schwung zu halten. Der kritische Moment ist der Start, der Flug in die Umlaufbahn. Ist man einmal dort oben, fliegt Pegasus von ganz allein. Scheitert man beim Start, fällt man zurück, dann ist das eine Katastrophe. Das „Aber“ meiner Frau lässt mich auf dem Boden aufschlagen, bricht meinen Eifer.

– Ich finde deinen zweiten Teil etwas zu lang ... „Von Lücke zu Lücke“.

– Trotz meiner Änderungen? Ich dachte, ich hätte es ausreichend zusammengefasst.

– Das ist es nicht. Aber ich finde, dass dieser Teil im Vergleich zum restlichen Buch viel Platz einnimmt.

– Mein Buch ist noch nicht einmal geschrieben! Man wird die Länge der einzelnen Teile erst bewerten können, wenn man den Blick auf das Ganze hat.

Meine Frau sammelt die Seiten ein, steckt sie in die Mappe zurück und lässt die Mappe in den Umschlag zurückgleiten. Auf einmal bekomme ich meine Packung, mein Paket zurück. Mit einer wütenden Geste schmeißt sie meine Literatur auf ihren Schreibtisch. „Hier nimm, du kannst das alles zurückhaben!“ Auf ihrem Stuhl dreht sie sich schlagartig zu mir um. Gegen mich. Wenn ich nicht auf dem Bettrand gegessen hätte, wäre ich nach hinten umgefallen.

Obwohl wir seit sieben Jahren verheiratet sind, schafft es meine Frau immer noch, mich zu überraschen. Wenn sie die Wut packt, ist es wie eine Böe, die ein ruhiges Meer erfasst. Sie hat diese schönen, ruhigen, runden, braunen Augen. Eine heitere Maske, ein statuenhaftes, makellores Gesicht. Nicht eine Falte auf ihrer glatten Stirn lässt das Donnerwetter vorausahnen. Nicht ein Vorbote. Die Stimmbänder glasklar, hat sie ihre eigene melodische Intonation, ihre charmante, deutliche, klangvolle Stimme. Plötzlich wahnsinnig. Wettet sie los, tobt sie los. Warum, weiß ich nicht.

– Was ist in dich gefahren? Was ist los?

– Es ist ... Es ist nur so, dass ich genug habe von all deinen tollen Frauengeschichten! Deine Tschechin, danach Rachel, nun besuchst du deine ersten Huren! Und was ist mit *mir*? Du schreibst nie über *mich*. Zähle ich denn nicht, vielleicht?

– Aber ja doch, schau. Du bist die Gegenwart, du bist die Zukunft! Wenn man schreibt, dann hingegen nur über seine Vergangenheit.

– Ich habe die Nase voll von deiner Vergangenheit! Hier hast du dein Manuskript, du kannst es behalten. Und all deine Frauengeschichten gleich mit.

Laute Stimme, mit ihrer Pupille durchbohrt sie mich. Ihre Augen schießen Blitze aus nächster Nähe ab.

Mit meiner Frau vergeht meine Vergangenheit einfach nicht. Meine verflossenen Liebschaften bleiben ihr im Halse stecken. Die Szene mit der Schönen hat sich schon lange vor ihrer Geburt abgespielt. Und doch ist sie eifersüchtig. Dass ich andere begehren konnte, andere lieben konnte. Vor ihr. Dass ich damit meinen Schreibstil nähre. Dem steht sie feindlich gegenüber. Entschieden gegen meine Entblößungen des Innersten und Sentimentalen. Meine erste Leserin, die Beste. Sie ist jedoch ein besonderer Fall, ein bisschen speziell. Weil sie Richterin und Partei zugleich ist, greift sie mich an. Was ich mit anderen getrieben habe, sind Dolchstöße für sie. Sie zu lesen, streut Salz in ihre Wunde. Ich hingegen höre geduldig zu, wenn sie mir lang und breit vom Glück mit ihrem ersten Mann erzählt.

– Er hat mir ganze Abende gewidmet. Mit Paul war die Zeit nicht durchgetaktet wie mit dir. Nach dem Abendessen haben wir uns oft ins Bett gelegt und uns abwechselnd laut Poesie oder Passagen aus Romanen vorgelesen ...

Das war eine unglaublich schöne Erfahrung. Mit ihm konnte man das Leben genießen.

– Wenn er so toll war, warum hast du ihn dann verlassen?

– Du weißt, dass es dafür andere Gründe gab.

Sie zuckt mit den Schultern. Noch rückblickend lässt die Ekstase sie lächeln. Nun ja, ich bin nicht eifersüchtig. Ich kann Paul gut leiden. In New York. Wenn wir telefonieren und ich es bin, der abnimmt, wenn er meine Frau anruft. Er hat eine wunderschöne, tiefe Stimme, wir führen freundschaftliche Gespräche. Die gleiche Lebensgefährtin gehabt zu haben, hat uns einander nähergebracht. Fast wie Kriegskameraden. Wir haben es beide erlebt.

– Serge, this is Paul...

– Yes, I recognize your voice. How are you today?

– Fine, and you?

Trotz seines Alters hat er kein graues Haar. Eine Wespentaille, er sieht elegant aus. Als ehemaliger Tänzer zeigt er Haltung. Und da er Spanier ist, hat er auch noch Klasse. Ich habe Paul nie getroffen und kenne doch all seine Vorzüge. Meine Frau hat mir seine Tugenden bis ins kleinste Detail beschrieben. Im Prinzip könnte ich seine Biographie schreiben. Wie er für Columbia Pictures gearbeitet hat und mit den Größen Hollywoods verkehrte. Er hat sogar eine Zeit lang einen Rolls Royce gefahren. Er hat geschäftliche Verhandlungen mit Nasser geführt. Er hat lange in Frankreich gelebt. Dreimal verheiratet mit einem Haufen Kinder, die er nie sieht. Ein Jahrhundertvater, der als Despot auf seiner Hacienda in Andalusien regiert. Keine Eifersucht. Ich habe fast das Gefühl, bei ihren poetischen Vorträgen im Bett dabei zu sein. Paul, sie und ich, wir führen eine enge Dreiecksbeziehung.

– Du hast heute Morgen einen Brief von Paul bekommen. Ich habe ihn auf deinen Schreibtisch gelegt.

– Ah gut....

Ihre Augen leuchten. Alles ist lichtdurchflutet. Warum sollte man aufhören, seinen ersten Ehemann zu mögen, nur weil man einen zweiten liebt? Dafür gibt es keinen Grund.

Und selbst die große Seelenverwandtschaft, die sie für den schönen Robert empfand, hat mich nie aufgeregt, wenn sie sie ausbreitete. Ihr Prof am Baruch College, Texaner, ein Mann wie ein Schrank, der Russisch unterrichtet,

stattliche Erscheinung und viriler Bart. Ein Sprachgenie, zehn davon spricht er perfekt. Ich verheddere mich im Wirrwarr der deutschen Grammatik, vermische Genitiv und Dativ, irre mich im Genus. Ich habe noch nie verstanden, warum „das Weib“ neutral ist. Für mich kann eine Frau niemals neutral sein. Wir befinden uns immer ein wenig im Krieg. Bei Robert, weder sprachliche Fehler noch Barbarismen, nicht der kleinste Grammatikfehler oder ein Problem beim Akzent. Im Land des Sozialismus, in das er jedes Jahr zurückfährt, geht er auf der Straße als Russe durch. Im Land des Sozialismus kann er als Einheimischer spazieren gehen. Mich muss man in New York niemals danach fragen, woher ich komme, sobald ich den Mund aufmache. Er spricht Usbekisch. Einer der wenigen Amerikaner, die das können. Sogar im Außenministerium gibt es nur wenige von ihnen. Und trotzdem habe ich nicht den kleinsten Einwand, wenn sie ihre Männer liebevoll erwähnt. Ihre Männer. Abends, bei uns zu Hause, zu Tisch empfangen wir sie. Sie haben das Recht zu bleiben. Zitiert zu werden. Sartre, der gesagt hat: „Ein Mann, das ist immer auch ein Geschichtenerzähler, er lebt umgeben von seinen Geschichten und den Geschichten anderer.“ Meine eigenen Geschichten erzeugen bei meiner Frau Ekel. Wenn ich zu schwatzen anfangen, bekommt sie Schluckauf. Gehts um Weiber, muss ich die Klappe halten. Meine Erinnerungen, nachdem ich was getrunken habe, abends, haben in unserem Wohnzimmer, Aufenthaltsverbot.

Ich sammle das abgelehnte Manuskript ein, mache mich bereit, das Schlafzimmer, das meiner Frau als Büro dient, zu verlassen, um auf der anderen Seite des Appartements zu meinem zu eilen. Eine scharfe Antwort liegt mir auf der Zunge. Mischt man sich in mein Schreiben ein, werde ich wütend. Schreiben ist heilig. Es ist das und nur das, was zählt. Gefühle, Groll, bedeutungslos. Ich beruhige mich, lasse den Angriff vorübergehen. Wie gewöhnlich. Unter uns, im Alltag spielen wir Autoscooter. Ich stecke ein. Ich frage:

– Der zweite Teil, geht das so oder nicht?

– Es geht, aber du wirst ohne Zweifel kürzen müssen ...

Wieder aufgerichtet. Das macht mir Mut. Meine Frau ist ein bisschen wie meine Mutter: aufbrausend, aber sie beruhigt sich schnell wieder. *Mir platzt der Kragen*, diese weit zurückliegende Redewendung aus der Kindheit fällt mir wieder ein. Ich lächele. Ich setze mich wieder auf die Bettkante. Ich schleudere ihr entgegen:

- Hör mal, weißt du überhaupt, wovon du sprichst?
- Was?
- Wenn du mich fragst, warum ich nicht über dich schreibe? Über uns?
- Ja klar!
- Du machst nur Spaß...

Ihre Augen sehen ganz und gar nicht nach Spaß aus. Ihre Augen feuern Blitze ab. Mit ihrem Blick nimmt sie mich ins Visier. Sie fordert mich heraus.

- Die Wette gilt!
- Aber, dir ist noch nicht bewusst ...
- Und ob!

Einmal mehr verblüfft mich meine Frau. Ich hatte geglaubt, sie zu kennen. Sie nimmt mir den Atem.

- Ich werde dir keinen Vortrag halten, dafür ist jetzt weder die richtige Zeit noch der richtige Ort. Aber Rousseau hat, wenn ich das sagen darf, seine *Confessions* erst nach seinem Tod drucken lassen ... Gide hat aus seinem *Journal* alles gestrichen, was von Madeleine handelte. Es gibt Dinge, die kann man zu Lebzeiten nicht veröffentlichen, wenn sie noch mit Leben erfüllt sind ...

- Du liebst doch die Originalität, also sei innovativ! Du wärst im Übrigen nicht der erste. Cavanna hat in *Les yeux plus grands que le ventre* durchaus von seiner Frau gesprochen und Sollers ebenfalls von seiner, in *Femmes* und *Portrait du joueur*.

- Ja, aber Cavanna hat auch und vor allem von seiner jungen Geliebten gesprochen und du weißt nicht, wie seine ältere Ehefrau das aufgenommen hat. Du kannst nicht wissen, was sich nach der Veröffentlichung des Buchs abgespielt hat! Und was Sollers betrifft, seine Frau erwähnt er, neben vielen anderen nur, wenn es darum geht, in welcher Position er königlich mit ihr geschlafen hat ... bewusste Unverfrorenheiten. Das Wesentliche, nämlich was es für einen Mann bedeutet, mit einer Frau zusammenzuleben, die mehr weiß als er, die intelligenter ist als er, das wird verschwiegen. Es ist immer einfach, zu provozieren. Die Wahrheit über sein Leben zu sagen, das Alltägliche, das Reale hingegen ... Schwierig, vielleicht unmöglich.

- Gerade deshalb solltest du es probieren. Du hast in *Un amour de soi* ganz schön ausgepackt, es wirkt nicht so, als hätte es dir Angst gemacht.

– Das kann man überhaupt nicht vergleichen! Als ich mein Buch veröffentlicht habe, war die Geschichte mit Rachel schon vier Jahre begraben. Sobald es vorbei ist, lässt sich alles leicht erzählen. Die Gegenwart ist ein Problem, denn sie ist an die Zukunft gebunden. Wir haben bereits genug Schwierigkeiten, erzähle ich von ihnen, füge ich ihnen nur eine weitere hinzu!

– Michel Contat hat gesagt, dass du in deinen Romanen „die Grenzen des Sagbaren“ verschiebst ... Also, verschiebe sie noch mehr!

Ich kann nicht mehr ausweichen. Meine Frau hat mich in der Hand. Sie hat mir die Stirn geboten. Ich stecke in der Klemme. In einem Dilemma. Ich kenne sie. Jetzt, wo ihre Eifersucht entfacht ist, ist es ihr ein Dorn im Auge, mich weiter von meinen Verflochtenen erzählen zu hören. Mir drohen ganze Serien, Szenen mit Geschrei und Schimpftiraden, ewige Vorwürfe, pausenlose Zurechtweisungen, *immer deine Elisabeth, immer deine Rachel, immer die anderen, UND ICH?* Unnötig ihr zu erklären, dass ich gerade deshalb schreibe, um eine Frau pro Buch zu töten. Elisabeth in *La Dispersion*. Rachel in *Un amour de soi*. Meine Mutter in *Fils*. Während man erzählt, liquidiert man das Erlebte und man vergisst. Man hängt hunderte von tausenden von Zeichen aneinander, um es auszulöschen. Wenn es erst einmal gedruckt ist, ist es, im Prinzip, ausstrahlt. Ich will meine Frau nicht durch das Schreiben auflösen, sie in stilistischen Windungen zerfasern. Aber wenn ich weiterhin anderen die Flamme der Erinnerung widme, ist es langfristig möglich, dass sie mich sitzen lässt. Wenn ich die Wahrheit sage über sie, über mich, wenn ich Tacheles rede, auch möglich, dass sie mich verlässt. Unsere Regungen sind glücklicherweise eingeschlossen, im Kopf zurückgehalten. Hätte man einen Kopf aus Glas, könnte man die Gedanken des Anderen lesen, dann gäbe es kein Paar, das nicht nach einer Stunde miteinander brechen würde. Das nicht innerhalb von zehn Minuten explodieren würde. Sie will, dass ich uns zur Schau stelle. Suizid-Ehefrau, Kamikaze-Frau. Dass ich Harakiri mit uns mache, das fordert sie. Dass wir uns aufschlitzen, dass wir ausplaudern, wie wir uns gegenseitig abschlachten. Nochmal durch die Hölle gehen, keine Lust. Vor allem tut es weh. Zu sehr an seinen Innereien herumzufummeln, eine Tortur. Meine Frau fängt mich in meiner eigenen Falle. Ich bin schuld. Warum habe ich in meinen Büchern immer nur von mir geredet. Nun, da wir verheiratet sind, verlangt sie ihren Platz. Auf meiner Seite, in meinen Seiten. An meiner Seite. Wie man sich bettet, so liegt man.

– Ist dir nicht klar, dass du Unmögliches verlangst. Würde es dich nicht mal stören? Dass ich über dich wie über Rachel schreibe?

– An dem Punkt, an dem wir uns momentan befinden, wissen unsere Freunde schon genug. Was die anderen betrifft, hat es keine Bedeutung. Und außerdem wirst du mir zeigen, was du schreibst, bevor es veröffentlicht wird.

Ich atme auf. Zumindest wird es eine Zensur geben. Sie wird mir meine Grenzen aufzeigen. So werde ich nicht zu weit gehen. Gelesen und bestätigt, wird es eine autorisierte Veröffentlichung sein. Für meine Reisen ins Königreich der ehelichen Erinnerungen werde ich ein Visum haben. Ich sage:

– Hör mal, ich weiß nicht ...

– Mach was du willst.

Ich mache normalerweise immer, was ich will. Nur weiß ich selbst oft nicht, was ich will. Hier liegt das Problem. Ich erhebe mich, sage zu meiner Frau *ich lasse dich lesen*. Lesen ist übrigens nicht das richtige Wort, sie verschlingt geradezu. Ein Heißhunger, eine Bücher-Bulimie. Unersättlich. Je dicker, desto fester beißt sie hinein. Kaum hat sie zum dritten Mal den *Zauberberg* von Thomas Mann gelesen, solide, nahrhaft, den ersten Satz, sie hat bereits mehr als 20 Zeilen, stürzt sie sich auf Eco, *Der Name der Rose*, Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*. Ich wäre bereits übersättigt. Sie schlingt sofort *And the ladies of the club* herunter ... einen Wälzer von über 1000 Seiten. Von Santmayer, einer 80-jährigen Amerikanerin, noch zum Gipfel einer Bestsellerautorin aufgestiegen, kurz bevor sie in den Sarg hinabstieg. Ich biete ihr die *Erzählungen* von Stefan Zweig an, das ergibt für sie drei Lesesitzungen im Bett, kurz vorm Einschlafen. Sie hat sogar ein oder zwei Romane von Rinaldi probiert, aber das macht schläfrig. Ich beneide meine Frau. Ich lebe auch umgeben von Büchern, habe von ihnen aber kaum jedes Zehnte gelesen. Lesen oder Schreiben, eine dramatische Entscheidung. Die Stunden des Tages sind gezählt, es ist entweder das eine oder das andere. Ich wende mich wieder dem Schreiben zu. Ich lasse sie lesen. Zwischen ihren Stapeln, auf der Kommode, haufenweise, auf den Regalen, massenweise, im Glasschrank, zum Bersten voll. Das ganze Zimmer ist voll von ihnen, es ist aufgebläht von den Blättern, die sich vom Atem der Inspiration getragen im Wind wiegen. Ich setze die Segel. Das Manuskript in der Hand, steuere ich mit schnellem Schritt auf die Tür zum Flur zu. Den Vertrag in der Hand. Ich werde nicht die *ganze* Wahrheit sagen können. Aber *alles*, was ich sagen werde, wird wahr sein. Daran muss gedacht werden. Ein Pakt. Mit Auswirkung.

Kaum bin ich aus der Tür, habe ich die Idee. Ich drehe mich um und gehe geradewegs zurück zu ihrem Büro. Bewegungslos bleibe ich stehen. Langsam hebt meine Frau den Kopf, schaut mich ruhig an und fragt:

– Was gibt's denn noch?

– Was es noch gibt? Na stell dir vor. Nur so als Idee, eine kleine Idee, um uns auf den Geschmack zu bringen. Willst du, dass ich über dich schreibe? Über uns? Möchtest du, dass ich über unsere Ehe schreibe? Wie es wirklich war?

– Na los, fang an!

Ihre klaren Augen starren mich an ohne den Schatten einer Beunruhigung.

– Wenn ich erzählen würde, wenn ich erzählen würde...

Der 27. Dezember 78. Oder der 28. Ich bin mir nie ganz sicher. Da meine Frau am 27. oder 28. März geboren ist. Ich verwechsle das eine mit dem anderen, die Geburt mit der Hochzeit. Mir fehlen die Worte. Ich verwechsle das Datum. Nein, es ist der 27. *Hochzeitstag*. Immer wenn ich in New York bin, erinnert mich meine Jüngste daran. Sie erinnert sich daran, *Daddy, it's Ilse's birthday on the 28th, I must buy her a present*. Ruf zur Ordnung, Appell an die Erinnerung. Meine Tochter hat ein untrügliches Gedächtnis, wie die Tiere, wie die Urmenschen. Behinderte ebenfalls. Konzepte prägen sich ihrem Gehirn nicht leicht ein, aber die Fakten sind eingraviert. Sie vertut sich nie im Datum. Ist meine Tochter nicht da, befrage ich mein Notizheft. Meine Frau ist sensibel, eine Prinzipienreiterin, sie nimmt es mit Daten sehr genau. Ein kleiner Flüchtigkeitsfehler wird zur absichtsvollen Verfehlung. Den 27. zu vergessen würde einem Fauxpas gleichkommen. Gib Acht auf die Zahlen. Wenn ich im Übrigen nicht gerade unter Amnesie leide, bediene ich mich einer Eselsbrücke: Als ich sie am 27. Dezember heiratete, war sie 27 Jahre alt. Ich war 50. Ein gestrandetes Wrack, am Ufer des Hudson von den Wellen der abebbenden Passion zurückgelassen. Ganz alleine im riesigen Appartement der 113ten Straße, unter freiem Himmel, der Sonne ausgesetzt, im Hohlraum der leeren Schale. In den Tiefen der Finsternis versunken. Meine erste Frau hat sich nach einer ordentlichen Scheidung in mein Ex-Haus in Queens zurückgezogen. Rachel, für die ich Haus und Frau verlassen habe, servierte mich ab. Während ich im Sommer in Paris war, hat sie sich aus dem Staub gemacht. Wie Bérénice, die Titus verlässt, eine wahre Tragödie. *Dans Man-*

*hattan désert, quel devint mon ennui.*² Die mittlerweile ausgeräumte Wohnung wird zum provisorischen Unterschlupf. Auf Rachels Namen. Von einem Moment auf den anderen bin ich ein Ausgestoßener. Auf die Straße gesetzt. So finde ich mich zur Feier meiner, ein halbes Jahrhundert dauernden Existenz schutzlos mit nichts am Leibe wieder.

– Wenn ich erzählen würde, wie wir uns kennengelernt haben?

– Klar! Das würde mich überhaupt nicht stören. Was wäre da schon Außergewöhnliches dran?

Im Sommer 78 halte ich meinen Kurs über Sartre. Wenn man hier einen Kurs hält, dann hat man Sprechstunden. In einem echten, komfortablen Büro, um Studenten zu empfangen. Im persönlichen Gespräch. Nicht wie in Panama. Hier leben die Studenten. Keine Ansammlung von Schatten in den Klassenräumen, zwischen Anhäufungen von Zigarettentummeln auf den Tischen und Müll, der den Boden bedeckt. Oder in den Fluren, am Ende des Unterrichts, wenn die Fluten emsiger Studenten herausströmen, wenn es in der Ohrmuschel nachklingt *kann ich eine Hausarbeit über Nerval schreiben*, Ellbogen in den Rippen, Schuhsohlen auf Zehen, aus dem Stehgreif, *Nerval geht in Ordnung, aber was, welcher Aspekt?*, Trommelfell vom Lärm betäubt, *der Wahnsinn in Aurélia, geht das, Monsieur?*, im Herzen des Tohuwabohu streift man sich ohne sich je zu begegnen, man zerdrückt sich ohne jeden Kontakt, *das geht in Ordnung, aber der Wahnsinn ist ein breites Thema, das muss eingegrenzt werden*. Am besten kann man Gespräche auf dem Klo weiterführen, hier erfreut man sich der Ruhe. Zwischen üblem Gestank, Urinpfützen, sind die Leute, die sich bemühen nicht daneben zu pinkeln, ruhiger, *ich würde gerne die Traumthematik untersuchen*, da ist die Menschenmenge, dicht gedrängt aber diszipliniert, jeder kommt an die Reihe, *ja, selbstverständlich, das ist ein mögliches Thema, dazu wurde bereits recht viel geschrieben, man sollte*. Manchmal drängelt dann doch jemand, dem die Blase oder der Darm drückt, da es keine Riegel gibt, ist das stille Örtchen nicht verschlossen, die Tür gibt nach, öffnet sich einen Spalt, der Blick gleitet hinein, einmal saß dort eine meiner besten Studentinnen auf dem Abort und versuchte, um sich zu retten, mit erhobenem Bein die Tür

² Doubrovsky wandelt hier einen Alexandrinervers (V. 234) aus Racines Tragödie *Bérénice* ab, den Antiochus als unglücklich Liebender spricht: „Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!“. Der verlassene Orient steht bildlich für das Leid der Entsagung, das am Ende auch die von Titus verschmähte Königin Bérénice erfassen wird.

wieder zu schließen, Toilettenspülung, Blick auf den Schrein, man säubert das Becken, man reibt sich die Augen, so lernt man sich in Panama kennen. Nicht so in New York. *Men, Women*, man uriniert getrennt. Korridore sind Durchgangsorte. Man plaudert am Tisch, jeder auf seiner Seite des Büros, einer in seinem Sessel, der andere auf einem Stuhl. Zu den vorgesehenen Zeiten. An den dafür vorgesehenen Orten. Sie klopft.

– Stör ich Sie?

– Natürlich nicht, ich habe doch Sprechstunde.

– Ich komme bezüglich meines *paper* zu Sartre ...

– Sagen Sie lieber „Arbeit“ oder „Dissertation“ ...

– Entschuldigen Sie, ich lerne erst seit kurzem Französisch. Vorher habe ich am Baruch College Russisch gelernt.

– Na sowas! Was hat Sie bewogen zu wechseln?

– Das ist eine lange Geschichte.

– Erzählen Sie.

Sie erzählt. Ich mag es nicht, auf taube Ohren zu stoßen. Als Hirte möchte ich meine Herde kennen. Ich bin ganz Ohr.

– Sie haben keinen amerikanischen Akzent ...

– Nein, ich bin Österreicherin.

– Von wo kommen Sie?

– Aus Linz.

– Sehr schön. Und wo wir gerade dabei sind, wie lautet Ihr Name?

– Ilse Romero.

– Aber das ist doch kein österreichischer Name!

– Nein, mein Mann ist ursprünglich Spanier. Wir lassen uns gerade scheiden.

– Na sowas, ich lasse mich auch gerade scheiden ...

Sogar eher zwei Mal. Mit der Ehefrau ist die Scheidung schon seit Sommer 77 durch. Die mit der Lebensgefährtin noch nicht. *Also wirklich, du wirst mich doch nicht davon abhalten nach Kalifornien zu gehen, wenn man mir dort eine Stelle*

anbietet? – *Aber was wird dann aus uns?* Eine Frage ohne Antwort. Am Ende frage ich mich. Wie lange wir durchhalten werden. Aushalten. Das ist kein Leben mehr. Wenn das eine nicht für Knatsch sorgt, dann gibt es andere Gründe für Zwietracht. Rachel lässt mich nicht ran. Verweigert sich glatt. Treiben tun wir es nur, wenn Pfingsten und Ostern auf einen Tag fallen. Ich bin keine zwanzig mehr, aber ich bin noch spitz. Ohne anzüglich zu sein, bin ich noch ein ganzer Mann. Ich sage, *kommen Sie wieder, sobald Sie ihre Gliederung haben*, sie sagt, *ja*, steht auf, lächelt, verlässt den Raum. Eine junge Frau, die ihnen eröffnet, dass sie sich scheiden lässt, das ist die Gelegenheit. Die drei Knöchelchen meines Mittelohrs mögen sich verhärten. Das hier trifft nicht auf taube Ohren.

– Nein, es stimmt, unsere Begegnung war völlig normal: sachlich, alles in allem. Nichts zu verschweigen. Aber was, wenn ich den weiteren Verlauf erzählen würde?

– Und?

– Und? Du bist gut! Mal sehen, da du es mir so nachträgst, dass ich mich beim ersten Mal an den Details aufgehalten habe, ob ich oder ob ich nicht Sex hatte in meiner lang zurückliegenden Jugend, soll ich da vielleicht von unserem ersten Sex berichten?

– Sieh mal an, dein Gedächtnis lässt dich also doch nicht im Stich?

– Ich denke nicht.

– Mir ist das egal, es wäre eher peinlich für dich...

– Für mich? Inwiefern sollte es denn für einen Herrn wie mich, der auf die 50 zugeht, peinlich sein, bei einer jungen hübschen 27-jährigen Frau zu landen?

– Ein Weiberheld, dass ich nicht lache! An diesem Abend bin ich aus allen Wolken gefallen ...

– Wie charmant ... Womit verdiene ich dieses Kompliment?

– Erinnerst du dich denn nicht, wie feige du warst, wie du den Schwanz eingezogen hast?

Ich durchforste meine Erinnerungen, um mich an meine Feigheit zu erinnern. Auf der Bettkante in meinem Zimmer schlage ich die Beine übereinander und runzele die Stirn. Ich konzentriere mich. Jetzt erinnere ich mich.

Walker Street, Richtung West Broadway, weiter unten geht's nach links. Nach Soho, genau unterhalb der Grenze zum Greenwich Village. Abends, alles leer, man kann problemlos parken. Leergefegte Hauptstraßen, stille Straßen, ruhige Stadtteile. Niedrige Backsteinhäuser mit Feuerleitern aus Metall versehen. Innen voller Intellektueller und Artisten. Hier laden sich Profs und Studenten ein und verbrüdern sich. Im Laufe der Abende mischt man sich. Eingeladen von Jacques, einem unserer brillantesten Köpfe, und seiner süßen Ehefrau in sein Loft. Einem Ex-Atelier auf Luxus gestylt, die Nonplus-ultra Immobilie der Bohème. Zu einer Party. Ich sage zu. Rachel ist weg. Auf einer Konferenz, um ihren akademischen Charme in Kanada zu versprühen. Soll sie sich doch zum Teufel scheren, solange man sie nur weit weg von mir rekrutiert. Sie würde auch nicht vorm Nordpol zurückschrecken. Und ich bin hier, verlassen. Throne hoch über der Stadt, an der Grenze zu Harlem, inmitten meiner 200 Quadratmeter, die über dem Fluss hängen, und bin verloren. Verlassen in meinem Olymp, vereinsamt in meinem Empyreum. Es gibt nichts Schlimmeres als Trübsal zu blasen. Da man mich zu einem mondänen Abend einlädt, ergreife ich die Gelegenheit und springe ins Auto. Ich rase in voller Fahrt den Hudson entlang. So als wäre es gestern. Ich durchlebe es in Gedanken. Freitag der 17. März.

– Nein, es war Samstag der 18.!

– Komm schon, lass uns jetzt nicht auf Kleinigkeiten rumreiten. Es kommt doch nicht auf den einen Tag an!

Wo ist meine Feigheit geblieben. Es stimmt, die großen Zusammenkünfte, bei denen es nur so vor Unbekannten wimmelt, gehören nicht zu meinen Stärken. Wenn es drauf ankommt, sich Kopf an Kopf einen Weg durch die Menschenmasse zu bahnen, seine Identität Mann gegen Mann preiszugeben, zu salutieren, *I am Serge Doubrovsky. And you?* Dann graut es mir, ich bin schüchtern, das gebe ich zu. Zu Unrecht, aber so ist es eben. Ich neige zum Mauerblümchen, wenn man mich nicht wieder aufscheucht. Das ist wegen meiner Mutter. Wenn man mit ihr spazieren geht, dann sagt sie *Schau mein Kleiner, da ist ganz schön was los auf dem Bürgersteig, lass uns die Seite wechseln*. Meine Mutter hatte Prinzipien. *Im Leben sollte man nie auffallen*. Und fügte hinzu. *Ich hasse selbstverliebte Angeber, solche Leute, die sich in den Vordergrund drängen*. Profiliert man sich nicht bei mondänen Zusammenkünften, dann hat man's geschafft. Wie bestellt und nicht abgeholt. Einziger Ausweg bleibt die Flasche. Ich trinke mir Mut an. Doch heute Abend habe ich vor nichts Angst. Und taue schnell auf. Ihr Anblick erwärmt mich. Ich habe sie gleich bei der An-

kunft entdeckt. Dahinten, am anderen Ende des Raums, mit mir zugewandtem Rücken. Gut eingeschnürt in ein geripptes Etuikleid aus Velours, blau wie die Nacht. Es umschmeichelt ihre Kurven, schmiegt sich ihrem Körper an. Ich würde sie auch gerne umschmeicheln. Sofort. Die Reißverschlüsse an den Ärmeln erregen mich. Kurze Haare, braun, rötlich braun glänzend, zum Bob geföhnt, umrahmen ihr Gesicht. Runde, hervorstehende Pobacken, ich kriege Hitzewallungen und spüre sie in meinen Handflächen. Eine Frau, die gefällt, geht unter die Haut und brennt sich in die Netzhaut ein. Sie hier wiederzusehen stimuliert meine Pupillen. Das Verlangen zu ihr zu gehen quält mich. Unmöglich, alle halten mich an, jeder erkennt mich, *how are you?*, guten Abend, *do you want a drink?* Die Höflichkeit zwingt mich, ich bin gezwungen zu antworten. Ich versuche, mich durch die Menschenmenge zu schlängeln. Beim dritten oder vierten Whisky, umringt von Festungen aus lustig gewordenen Themen und ansonsten braven Studenten, die nun ihre aufgemotzten Hüften wiegen. Plötzlich dreht sie sich um. Unsere Blicke treffen sich eine Sekunde. Ich lasse meine Maske fallen. *Ich freue mich Sie zu sehen, was macht Sartre? Nettes Lächeln. Und der Mann?* Hinter ihr, an ihre Fersen geheftet, ein Mann. Ordentlich bepackt, um die dreißig, breite Schultern, schöner Anzug. Er lässt sie nicht aus den Augen. Kein bisschen. Kaum habe ich den Mund aufgemacht, steht er da.

– Tja, du kannst mir nicht vorwerfen, getrödelt zu haben. Ich bin gleich zum Punkt gekommen! Mit deinem Anwalt an deiner Seite wie ein Wachhund ...

– Er war sehr charmant, zuvorkommend, er hatte mich anschließend zum Abendessen eingeladen ...

– Charmant oder nicht, als ich dich meinerseits gefragt habe, ob du Zeit hast, mit mir essen zu gehen, hast du geantwortet, *ja, ich habe Zeit*. Nur dem Klang deiner Stimme nach zu urteilen, dachte ich mir: die Sache ist in trockenen Tüchern!

– Du erinnerst Dich vielleicht an Sachen ...

Natürlich. Ich habe Erinnerungslücken, aber ich bin nicht völlig vergesslich. Wir sind in ein Bistro in der Thompson Street essen gegangen, Rincón de España. Laut, aber lecker. Am Nachbarstisch saß zufällig mein Freund Ronald Sukenick, frisch getrennt, bei einem romantischen Tête-à-tête. Ein Romancier der Avantgarde muss den Schritt nach vorne wagen. Wir haben uns begrüßt. Die Welt der Schriftsteller ist klein. Anschließend sind wir zusam-

men zurück nach Plymouth, das Ufer des Hudsons in umgekehrter Richtung entlang, zu meiner hochthronenden Wohnung in der 113ten zurück.

– Und?

– Du willst doch wohl nicht, dass ich im Detail erzähle, wie wir uns geliebt haben, in welcher Stellung? Zudem erinnere ich mich ehrlich gesagt nicht daran.

– Stell dir vor, es ist nicht diese Position, an die ich denke, sondern an die andere ...

– Welche andere?

– Deine unglaublich verlogene Position.

Welche. Ich bin mir nicht sicher. Ich nehme so viele verlogene Haltungen ein, dass ich mich in ihnen kaum wiedererkenne. Ein Jude, der die Bibel nie vollständig gelesen hat und dessen Lieblingsgericht Schweinefleisch ist. Ein Franzose, der die Hälfte seines Lebens in Amerika verbringt, um dort Frankreich zu preisen, ja Frankreich zu verhökern. In Frankreich, wo ich schreibe und veröffentliche, spreche ich zwangsläufig über Amerika. Man bezahlt mich für meine Kenntnisse über das Land. In Dollar. Meine Muttersprache ist Französisch. Die Sprache, die ich mit meinen Töchtern spreche, die väterliche, ist Englisch. Ich träume in beiden Sprachen. Zwischen der *New York Times* und *Le Monde*. Will ich angesagt sein, dann wechsle ich die Sprachen und die Textgattungen. Das verformt mich. Ich stehe mit je einem Fuß auf beiden Seiten des Atlantiks. Manchmal schwimme ich. Mitunter verliere ich den Boden unter den Füßen. Mit den Frauen ist das ähnlich. Ich weiß nicht mehr genau, wo ich stehe. Gerade habe ich mich von Claudia scheiden lassen. Schon bereitet sich Rachel heimlich darauf vor, mich zu verlassen. Das Haus in Queens, für das ich noch immer bleche, gehört mir nicht mehr. Die Wohnung in der 113ten Straße, die ich bewohne, ist auf einen anderen Namen gemeldet. Ich kenne nichts als verlogene Haltungen, ich kannte nie etwas anderes in meinem Leben. Das hat schon vor meiner Geburt angefangen. Mein Vater brauchte eine Frau, um einen Sohn zu zeugen. Meine Mutter wünschte sich, bevor sie einen Sohn zur Welt brachte, zunächst einen richtigen Mann. Endlose, jahrelange Analysen waren notwendig, um meine heikle Rolle innerhalb des elterlichen Begehrens zu erkennen. Und nun taucht diese bezaubernde Frau in nachtblauem geripptem Etuikleid aus Samt mit dem sexy Reißverschluss auf. Ich parkte den Wagen eher schlecht als recht auf dem Riverside Drive, wir gingen die abfallende Straße wieder hinauf und kamen an unser

Ziel. Oben, in der kleinen Vorhalle, die von einem fahlen Licht beschienen war, war nicht einmal ein Wachmann. Offenbar war *uptown* nicht vornehm genug, um sich einen zu leisten. Unter dem schwachen Schein der Glühbirnen, gegenüber den aufgereihten Briefkästen, stand eine schmale Sitzbank.

– Denke ich daran, wie unverfroren du warst, mich allein in der Halle zurückzulassen, mich dort hinzupflanzen, während Monsieur sicherstellte, dass die Wohnung auch tatsächlich leer war und nicht zufällig seine geliebte Rachel zurückgekehrt war!

– *Ich musste doch feststellen, dass die Strecke frei war!*³

– *You have a nerve! What a coward you are!*⁴

Wenn man mit meiner Frau anfängt, zwischen den Sprachen hin- und herzuwechseln, dann gerät man aneinander. Unsere Anspielungen wurden heftig. Sie, ihren Stuhl quasi in meine Richtung ausgerichtet, ihre Lektüre beiseitegelegt. Ich, auf die Bettkante gedrängt, ihr direkt gegenüber. Ich spüre wie das Gewitter heraufzieht. Ihre Augen speien Blitze.

– Hör zu, bei Rachel konnte man nie sicher sein. Eigentlich sollte sie einen Vortrag halten. Aber sie konnte jederzeit ohne Ankündigung aufkreuzen. Versetze dich mal in meine Lage! Ich war doch gezwungen, nachzusehen ...

– Na schön, ich war so zornig, dass ich fast gegangen wäre! Das Einzige, was mich davon abhielt, war, dass der Eingang zur Metro zu weit entfernt und das Viertel gefährlich war ... Du hättest dein Gesicht sehen sollen, als du zu mir sagtest: „Ich muss nur einen Augenblick nach dem Rechten sehen, entschuldigen sie mich ...“ Du warst gelb vor Angst. Und der Gipfel war, dass du den Abend damit zugebracht hast, mir zu erklären, du würdest Rachel nicht mehr lieben!

– Das stimmte. Aber, weil man jemanden nicht mehr liebt, heißt das nicht zwangsläufig, dass man nicht mehr an ihm festhält. Wenn alles im Leben so klar wäre, dann wären die Dinge einfach.

³ Die Stelle ist im Original auf Deutsch verfasst. Gemeint ist hier, „dass die Luft rein war“.

⁴ Diese und weitere Stellen, die im Original auf Englisch verfasst sind, werden nicht eigens übersetzt.

- Mit dir ist nichts klar, nichts ist einfach...
- Was erwartest du von mir, wenn das Leben selbst kompliziert ist!
- Du bist es, der es mit Freuden komplizierter macht.
- Ich würde sowas nicht sagen, aber auch ich habe, wie alle Menschen, meine Komplexe.

Wenn ich glaube, mich mit dieser Formulierung aus der Affäre gezogen zu haben, dann nehme ich das auf meine Kappe. Ich bin fein raus. Ich zeige meiner Frau den Anfang des Romans. Ich unterwerfe ihn ihr, denn ich vertraue ihr vollkommen. Ihrem Urteil. Ich unterschätze sie. Von Anfang an schwinde ich mich auf in sphärische Höhen, ich rede über Literatur. Sie ist bodenständig. Sie schert sich nicht um meine Romanfigur. Sie hadert mit mir. Sosehr ich mich auch hinter meinen Fiktionen verstecke, sie sucht die Wahrheit, das Haar in der Suppe. Ich zeige ihr die ersten Seiten eines Romans, sie gefallen ihr, ich triumphiere. Dann beginnt unsere ungeschriebene Geschichte aufs Neue. Ich gerate in ihren Spießrutenlauf.

- Lass deine Komplexe in Frieden! Sie sind kein Problem. Anfangs, da hast du dich in deiner jämmerlichen Schüchternheit präsentiert. Aber als ich zu dir zurückkam, warst du, offen gestanden, abstoßend.
- Aber was habe ich eigentlich getan?
- Vielleicht erinnerst du dich nicht?
- Ich erinnere mich, dass du zwischen deiner Ankunft und dem Aufbruch, damals in Rachels großem Bett, ziemlich zufrieden schienst von meinen Fähigkeiten...
- Das geschah nicht in dem großen Bett von Rachel, das hast du in *Un amour de soi* geschrieben, denn das war anscheinend provozierender, zynischer, aber du hattest viel zu große Panik davor, dass Rachel etwas bemerken könnte! Wir haben uns auf dem kleinen Bett in deinem kleinen Zimmer geliebt...
- Immer wieder diese lächerlichen Details! In einem Punkt hatte Rachel auf jeden Fall recht behalten: alle Frauen sind besessen vom Detail.

– Jedenfalls nach unserer ersten sogenannten Liebesnacht *when you were supposed to be so enraptured with me, after all, it was our first evening of love, what did you do? You, cheep bastard!*

– *Wait a minute before you call people names.* Ich konnte dich trotzdem nicht in der Wohnung behalten, wo Rachel doch jede Minute wiederkommen konnte...

– Das ist nicht das eigentliche Problem. Spiel hier nicht den Unschuldigen.

– Aber schauen wir mal genauer hin, ich war sehr zuvorkommend, um zwei Uhr morgens bin ich mit dir bis zum Broadway runtergelaufen, um sicherzugehen, dass du ein Taxi kriegst, und weil es davon die ganze Nacht welche gab, bestand kein weiteres Problem.

– Kein weiteres Problem? Und was hast du getan, als das Taxi an der Ecke der 113ten Straße hielt?

– Ich habe dir persönlich die Wagentür geöffnet, ich habe dich zärtlich umarmt, und ich habe dir sogar einen 20-Dollarschein für die Fahrt geschenkt...

– Wie einer Nutte!

– Da übertreibst du aber!

Das also war es, was ihr Kummer bereitete, die Geschichte mit der Nutte, als ich 18 war. Sie selbst, obwohl alles acht Jahre her ist, war deshalb immer noch vom Hocker. Wenn sie erst einmal über etwas losgelegt hat, ist meine Frau sehr emotional. Sie hat immer irgendeine schmutzige Wäsche zu waschen. Je mehr Spitzen sie austeilt, desto heller glühen ihre Augen, sie setzen mich in Brand. Meine Frau steht kurz vor einem Anfall.

– Ich übertreibe! Mich um zwei Uhr morgens in ein Taxi zu setzen und mir einen grünen Schein in die Hand zu drücken!

– Aber was hätte ich deiner Meinung nach tun sollen?

– Ein galanter Mann oder ganz schlicht ein korrekter Kerl wäre mit mir in das Taxi gestiegen, er hätte mich nach Hause begleitet, stell dir das mal vor!

Ist meine Frau nicht aufbrausend, hat sie einen Hang zur Romantik. Mit ihr müsste man ohne Unterlass alles Sanfte und Zärtliche weiterspinnen, die

Grundlage des Lebens besteht ihrer Meinung nach in einer endlosen Liebesmetapher. Ich bin sprunghafter. Ab Mitternacht werde ich prosaisch.

– Hör zu, Gefühle ermüden mich, ich könnte dich nicht beschützen, ich würde einschlafen ... Was verlangst du, ich bin nicht mehr zwanzig!

– Nun gut, wenn man nicht mehr zwanzig ist, lässt man die Finger von zwanzigjährigen Mädchen! Der junge Anwalt, den ich an diesem Abend kennenlernte, hätte mich sicher nach Hause begleitet!

Die Bemerkung lässt mich nachdenklich zurück. Sie trifft mich an einer empfindlichen Stelle. Mein Alter ist ein wunder Punkt. Es stimmt, würde ich Frauen meines Alters lieben, dann wäre mein Leben einfacher verlaufen. Bei Claudia zu bleiben, wäre nur folgerichtig gewesen. Traditionen haben auch ihr Gutes. Man entwickelt zur gleichen Zeit Falten, die Haut wird zur gleichen Zeit runzelig. Man verkümmert, Stück für Stück verwelkt man im Gleichklang. Unbemerkt vergeht die Zeit, denn für beide vergeht sie gleichzeitig. Gemeinsam lebt man, gemeinsam baut man ab: die vollkommene Liebe. An der Seitenlinie finden sich ein paar verjüngende, alberne Jungenstreiche. Die beieinanderstehenden Bäume in Ovids *Metamorphosen*, deren Äste die Götter aus Güte zusammenführten, sind auch nach dem Tod vereint. Wie Philemon und Baucis zu leben, darum bemühe ich mich vergeblich. Sie sind nicht Teil meiner Mythologie. Mit zwanzig, liebte ich 15-jährige Jungfrauen. Mit dreißig, 20-jährige Mädchen. Mit vierzig, die 25-Jährigen. In meinem fünfzigsten Lebensjahrzehnt will ich auf Ende zwanzig kommen. Wenn ich einmal sechzig Jahre alt bin, wäre es besser, ich würde gemeinsam mit meiner Frau die Jahre zurückdrehen, bis wir die Grenze zur 30 überschritten haben. Ich bin borniert, ich gebe das offen zu. Erotisch sehr beschränkt. Vermutlich habe ich eine postinfantile Fixierung. Mein Herz und meine Eier sind die eines Heranwachsenden. Das zwingt mich zu faulen Tricksereien. Im Laufe der Jahre kann ein vierzigjähriger Jüngling einem ein paar Streiche spielen. Verdammten Ärger habe ich meinen Träumereien zu verdanken. Ich hatte mich eingerichtet in meinem Haus in Queens mit drei Schlafzimmern, einem Esszimmer, einem Wohnzimmer, hundert Quadratmeter nach vorn raus, hundert Quadratmeter zum Hof. Rachel taucht auf, ich fange wieder mit dem Laufen an. Der Sport entspricht nicht meinem Alter, ich gerate außer Atem. Sie ist wach, aufmerksam und 27 Jahre jung. Ich versuche, sie einzuholen, gehe auf Angriff, ich muss sie einfangen. Mein Leben stürzt direkt in den Graben. Un-

terdessen vergeht die Zeit. Ich greife zur Flasche, durch meine nächtlichen Trinkgelage sammle ich am Bauch immer mehr unschöne Polster an. Mein Umfang dehnt sich immer weiter aus. Ich zerfalle. Dann klopft Ilse an meine Tür und kommt zu mir zurück. Auch sie 27. Das schicksalsschwere Alter. Eine fatale Zahl. Schnell verfallende ich ihr. Im Allgemeinen habe ich einen robusten Panzer, auch einen Hang zu zwanghaften festgefahrenen Gewohnheiten. Harte Schläge kann ich ganz gut verkraften. Nur einer Sache kann ich immer schwerer widerstehen: der Versuchung. Nach frischem Fleisch, zartem, festem, glattem, das nicht verwelkt und schlaff ist wie das meine. Ein angenehmer Geruch versetzt mich in Euphorie. Wenn ich einatme, liebe ich. Zu meiner Entlastung muss man anfügen, dass ich keinen einfachen Beruf ausübe. Professor zu sein ist verbunden mit hohen Risiken. Ich werde jedes Jahr älter und füge meinem Stamm, wie ein Baum, jedes Mal einen weiteren Ring hinzu. Die Mädchen ringsum bleiben ewig zwanzig.

– Wäre dein Anwalt tatsächlich so fantastisch gewesen, warum bist du dann nicht bei ihm geblieben, warum hast du anstatt meiner nicht seine Einladung zum Abendessen angenommen?

– Es gibt Momente, in denen ich mich das frage!

Unsere Blicke bieten sich ein Gefecht. Meine Frau und ich, wir wiegen unsere Fehltritte gegeneinander auf. Ein gnadenloses Duell. Vergleicht man unsere Standpunkte, dann prallen sie aufeinander. Erwähnt man die Vergangenheit, geraten wir sofort aneinander. Im Allgemeinen kommt das abends vor, beim Dessert. Angekommen bei der zweiten Hälfte der zweiten Flasche, vermessen wir gegenseitig unsere Erinnerungen, unsere hinteren Hirnlappen packen sich jeweils am Kragen. Wir sehen die Dinge keineswegs ähnlich. Der Streit erfasst oft den vorderen Stirnlappen, dann schlägt, manchmal ziemlich abrupt, die Stimmung um. Hinter der Sylvischen Furche dann die klare Trennung.⁵ Ich bin ein verkopfter Typ. Auch begeisterungsfähig, ich lasse mich treiben. Meine Frau ist am Kochen. Die Erinnerungen, die uns überschäumen lassen vor Wut, säen Zwietracht. Man muss nur auf einen Freitagabend

⁵ Als Sylvische Fissur werden die großen seitlichen Furchen bezeichnet (*sulcus lateralis*), die den Scheitel- vom Schläfenlappen des Gehirns trennen. Doubrovsky spielt hier auf die Funktion aller Furchen an, die verschiedenen Regionen des menschlichen Gehirns voneinander abzutrennen.

warten, ungefähr neun Uhr dreißig, ich lasse mich in meinen Sessel fallen, die hochroten Wangen und das entspannte Lächeln von Pivot erscheinen.

Dann herrscht mich meine Frau an: „Heute kam kein Brief von Cathy“. Ich weiß, meine Tochter ist nicht immer höflich. Vor drei Wochen hat ihr meine Frau einen vier Seiten langen Brief geschickt. Sie hat mit keiner einzigen Zeile darauf reagiert. Ich antworte: „Du hast recht, das ist bedauerlich. Aber jetzt ist nicht der richtige Zeitpunkt, um das zu besprechen.“ Ich spitze das Ohr, um das intellektuelle Manna zu empfangen. In der Ohrmuschel, meine Tochter, die mir vorwirft: „Du warst immer zu großzügig mit ihr, du hast ihr alles durchgehen lassen. Schau, wie damals, als...“ Das war es, man verläßt mich. Ich meinerseits versuche die Sendung zu verfolgen, mit einem Ruck werde ich plötzlich nach hinten gezogen, wie vom Schlag getroffen kippe ich vornüber und schlage einen Purzelbaum in die Untiefen der Erinnerung. Ich weiß, eine Ehe ist eine Art Hausputz, sie wirbelt die Erinnerung auf. Aber man kann sie nicht ohne Unterlass aufrufen. Mit meiner Frau ist das keine Frage des Abends. Der Sturm kann jederzeit losbrechen. Es braucht nur einen Anlass. Sie kann aus dem nichts ausrasten. Meine Frau hat ihre Trigger. Wie an diesem Morgen. Es genügt, wenn ich aufschreibe, wann ich mit einer und wann ich mit keiner anderen geschlafen habe. Und dann, ganz plötzlich, durchzieht ein sanfter Blick ihr Gesicht, ihre Stimme liebkost mich. Sie hat die sehr zarte, modulierte, charmant singende Stimme einer Österreicherin.

– Ich hätte sicher nicht mit dir ausgehen sollen. Aber ich fühlte mich von dir angezogen. Du warst mein Lehrer, natürlich hat mir deine Aufmerksamkeit sehr geschmeichelt. Ich habe nicht lange gezögert und meinen jungen und schönen Typen fallen lassen! Meine Freundin Ingrid sagte mir: „Du musst unbedingt in einen Kurs von Doubrovsky gehen!“ Ich hatte vorher noch nichts von dir gehört. Du hast mich nicht enttäuscht. Nun gut! Und dann habe ich auch immer Männer geliebt, die wesentlich älter waren als ich, das ist meine Schwäche...

– Danke Gott!

Ich hole Luft. Wir haben beide unsere Schwächen. Die universitäre Welt ist gut eingerichtet. Liebe ich junge Frauen, dann gibt es glücklicherweise immer junge Frauen, die alternde Männer lieben. Ein beruhigender Gedanke: Wenn ich mich anbiete, dann besteht auch eine Nachfrage. Meine Frau und ich, wir

trafen schnell eine Vereinbarung. Meine Muskeln sind schwach, meine Brustmuskulatur so fest wie Gelatine, meine Hände und mein Gesicht bekommen Flecken. Mein Gang ist bisweilen schleppend. Die Last der Jahre wiegt schwer. Aber Erfahrung hat auch ihr Gewicht. Ich habe viel gesehen, viel gelesen, viel erlebt. Das ist es, was zählt. Viel gelitten habe ich auch. Das ist mehr als nichts. Die Herzen von Frauen sind empfindsam. Tragödien rühren sie an.

– Ich hatte auch damit angefangen, deine Bücher zu lesen. Damals konnte ich noch nicht gut Französisch, aber bereits *Fils* hatte mich schwer beeindruckt ... Wie du weißt, habe ich die Literatur immer sehr geliebt.

– Was für ein Glück für die Autoren!

– Meinem Anwalt trauere ich jedenfalls nicht hinterher.

Die jungen Typen bekommen schneller ein Doppelkinn, werden drei Mal schneller weggeschnappt. Soviel dazu. Ich habe das Zehnfache an Geschichten auf Lager. Dabei keine unwahren: authentische. Die jungen Typen sind noch grün hinter den Ohren. Ihre Nieren sind robust, ihre Körper muskulös. Aber ihre Weste ist weiß. Ich fordere sie heraus, ebenso dichte Jahrbücher aneinanderzureihen. Über die Jahre türmt man Archive auf. Das Altern beschert genügend Unannehmlichkeiten, um hier einige Vorzüge zu benennen. Ich habe mein Rezept. Langsam lerne ich zu kochen. Wenn man ein gelebtes Leben in Scheiben zerlegt, noch ein wenig blutige, mit anhaltend offenen Kriegswunden, dann ist das tief empfundene Leid noch immer spürbar, anschließend kommen die Liebschaften, die sich in Luft auflösen, an die Reihe: *Mais où sont les neiges d'antan*?⁶ Und plötzlich verändert es sich. Es entsteht ein richtiger Roman. Ein WAHRER ROMAN. Man schlägt zwei Fliegen mit einer Klappe. Man kitzelt die Vorstellungskraft heraus. Man beglaubigt, dass die Wunschvorstellungen wahrhaftig sind. Es ist ein zweifaches Vergnügen aus Traum und Realität. Sicher gibt es eine Kunst und ein Handwerk des Zerteilens. Wenn man sich zerteilt, muss man wissen, wie man ins lebendige Fleisch schneidet. Auch und besonders dann, wenn es schmerzhaft wird. Die Banalität des Alltags entschlacken, den Nerv einfangen, den feinen Verästelungen des Lebens folgen. Alles hängt davon ab, wie man es zerlegt. Das gelingt nicht von allein. Das Da-

⁶ Es handelt sich um den bekannten Refrain „Wo ist der Schnee von gestern hin?“ aus der Ballade von den Frauen vergangener Zeiten (*Ballade des dames du temps jadis*, 1489) von François Villon.

sein greift einem dabei unter die Arme, die Schrift erzeugt den Pulsschlag. Das ist eine Frage des Fingerspitzengefühls. Danach winkt die Belohnung für die harten Mühen. Man erntet. Wenn man sich mag. Wenn sich der Leser mit der Figur identifiziert. Dann identifiziert er sie mit dem Autor. Weil meine Frau romantisch veranlagt ist, was normal ist, haben meine Romane mich in ihren Augen interessanter erscheinen lassen. Am Abend, als wir uns das erste Mal trafen, sprachen meine Schriften zu meinen Gunsten.

- Und dann, sieh mal, warst du, wie ich, ein wenig exiliert. Ich habe mich gefragt, warum, du, als Franzose, nach Amerika gekommen bist, um hier zu wohnen und zu unterrichten ... Genauso wie ich mich manchmal fragte, warum ich Österreich verlassen und einen Amerikaner geheiratet habe!
- Als das Exil immer drückender wurde, haben wir gemeinsam das alte Europa heraufbeschworen.

Meine Scheiben ließen sich ohne weiteres abspalten. Spontan zerteilte ich mich in zwei Hälften. In Frankreich und Amerika. Ich bin janusköpfig. Will man mein Profil erstellen, muss man mich nur von der Mitte aus durchwühlen. So verfüge ich wenigstens über eine Seite, die ansehnlich ist. Ich richte mich auf. Meine Frau öffnet ihre Augen. Sie lächelt sanft.

- Dennoch, wie schlecht warst du doch an diesem Abend angezogen! Das allein hätte genügt, um jede andere außer mir abzuschrecken, das versichere ich dir ...
- Was genau meinst du mit schlecht angezogen?
- Na, dein berühmtes „kanadisches Kostüm“ in graublau, mit diesen rosafarbenen Streifen und dieser Reihe mit grotesken Knöpfen auf deinem karierten Sakko! In dem Aufzug sahst du aus wie Pique sieben.
- Vielen Dank, mein Kostüm hat mich mehr als 100 Dollar und eine mühevoller Suche bei Alexander de Queens gekostet!
- Du wusstest überhaupt nicht, wie man sich kleidet. Ich erinnere mich noch, wie ich dich beim ersten Seminar gesehen habe, in einem viel zu kurzen fadenscheinigen Blazer und einer Hose, sicher auch im Queens Stil, mit kleinen farbigen Karos und einer roten weißgepunkteten Krawatte, beinahe hätte ich

mich unwohl gefühlt. Paul war zwar wesentlich älter als du, aber die Eleganz selbst. Haben sie dich etwa nie darauf angesprochen, deine lieben Damen, deine Claudia, deine Rachel?

– Nein. Offensichtlich habe ich ihnen gefallen, so wie ich war.

– Schon gut, das heißt, dass sie sich keine Gedanken um dich gemacht haben. Ich hätte dir wenigstens eine Sache beigebracht: Man trägt keine gestreifte Krawatte zu einem Hemd mit gestreiftem Kragen und einer karierten Jacke!

– Es ist wahr, du warst es, die mir das beigebracht hat, wie so viele andere Dinge auch...

Meine Frau, nun ganz gerührt, vertraut sich mir an. Sanft beuge ich mich zu ihr herüber. Ich küsse sie auf die Stirn. Ihr schwindendes Gedächtnis mache ich mir zunutze. Unsere Qualen, unsere Qual ist versiegt. Meine Frau schwelgt die ganze Zeit in Erinnerungen. Einmal eingeschliffen, ist das eine lange Fahrt, sie segelt auf den Wogen endloser Beschwörungen der Vergangenheit. Das Meer ist nun gleichbleibend ruhig, ein geflüsterter Atemzug, ein verliebter Zephyr. Es ist Zeit, sich wieder an die Arbeit zu setzen, ich suche das Weite. Ich gehe auf die Zimmertür zu, erreiche kaum den Türrahmen. Meine Frau brüllt, ihre Stimme schwillt an, sie hat das Ruder herumgerissen. Das ist verrückt.⁷

– Kannst du dich etwa nicht daran erinnern?

– Woran denn?

– Was du mir vor ungefähr einer Viertelstunde erzählt hast!

– Was habe ich zu dir erzählt?

– Du hast mir das aufgehalst, du spielst immer den großen Weisen, „Willst du tatsächlich, dass ich von unserer Hochzeit erzähle? Wie sich das abgespielt hat?“

– Na dann?

– Also, ERZÄHLE!

⁷ Hier verwendet Doubrovsky wie häufig eine Paronomasie, die sich nicht angemessen übersetzen lässt: „Elle a viré lof pour lof. C'est louf.“ Er spielt mit der Klangähnlichkeit von „lof“ (Luv, die dem Wind zugewandte Seite, Begriff aus der Schifffahrt) und „louf“ (verrückt, umgangssprachlich für „loufoque“).

Romanische Studien: Beihefte

Herausgegeben von Kai Nonnenmacher, Frank Estelmann
und Olaf Müller

In der Akademischen Verlagsgemeinschaft München bisher erschienen:

Band 2

Wolfram Nitsch,
Christian Wehr (eds.)
*Cine de investigación. Paradigmas de
la revelación y del ocultamiento en el
cine argentino*
2018, 978-3-95477-080-9

Band 3

Christian Rivoletti,
Kai Nonnenmacher (eds.)
*Orlando furioso. Rezeptionsgeschichte
und Interpretationsansätze*
2021, 978-3-95477-102-8

Band 4

Wolfgang Asholt, Ursula Bähler,
Bernhard Hurch, Henning Krauß,
Kai Nonnenmacher (Hrsg.)
*Engagement und Diversität.
Frank-Rutger Hausmann zum
75. Geburtstag*
2018, 978-3-95477-083-0

Band 5

Alain Corbellari,
Ursula Bähler (éds.)
Sur les traces de Joseph Bédier
2019, 978-3-95477-098-4

Band 6

Nanette Rißler-Pipka (Hrsg.)
*Theorien von Autorschaft und Stil in
Bewegung. Stilistik und Stilometrie in
der Romania*
2019, 978-3-95477-099-1

Band 7

Marina Ortrud M. Hertrampf,
Isabelle Bernard Rabadi (éds.)
*Création(s) et réception(s) de Patrick
Deville*
2019, 978-3-95477-100-4

Band 8

Martin Biersack, Teresa Hiergeist,
Benjamin Loy (Hrsg.)
*Parallelgesellschaften. Instrumen-
talisierungen und Inszenierungen in
Politik, Kultur und Literatur*
2019, 978-3-95477-103-5

Band 9

Jochen Mecke, Marina Ortrud M.
Hertrampf (Hrsg.)
*Ästhetiken des Schreckens /
Esthétiques de l'horreur.*
2019, 978-3-95477-104-2

Band 10

Bernhard Chappuzeau

Cine Arthouse Latinoamericano.

*La articulación local-global en el
cine contemporáneo*

2019, 978-3-95477-105-9

Band 11

Anna Isabell Wörsdörfer,

Kirsten von Hagen (Hrsg.)

*Die erinnerte Revolution /
Mémoire(s) de la Révolution*

2021, 978-3-95477-127-1

Band 12

Claudia Jacobi, Christine Ott,

Lena Schönwälder (Hrsg.)

Autofiction(s) et scandale

2021, 978-3-95477-136-6