



**HAL**  
open science

# Le récit personnel dans l'œuvre des écrivains du Nouveau roman et dans celle d'auteurs bulgares contemporains : étude comparée

Emanuela Svilarova

► **To cite this version:**

Emanuela Svilarova. Le récit personnel dans l'œuvre des écrivains du Nouveau roman et dans celle d'auteurs bulgares contemporains : étude comparée. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA082 . tel-01541665

**HAL Id: tel-01541665**

**<https://theses.hal.science/tel-01541665>**

Submitted on 19 Jun 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

Ecole doctorale de littérature française et comparée – ED 120

Thèse de doctorat de littérature comparée

Emanuela SVILAROVA

**LE RÉCIT PERSONNEL DANS L'ŒUVRE  
DES ÉCRIVAINS DU NOUVEAU ROMAN ET  
DANS CELLE D'AUTEURS BULGARES  
CONTEMPORAINS**  
*ÉTUDE COMPARÉE*

Thèse dirigée par  
M. Jean Bessière, Université Sorbonne nouvelle

Soutenue le 13 octobre 2016

**Jury :**

M. Jean BESSIÈRE, Université Paris III – Sorbonne nouvelle  
M. Stéphane MICHAUD, Université Paris III – Sorbonne nouvelle  
Mme Marie VRINAT-NIKOLOV, INALCO  
Mme Fiona McINTOSH-VARJABEDIAN, Université Lille III

# **Le récit personnel dans l'œuvre des écrivains du Nouveau roman et dans celle d'auteurs bulgares contemporains : étude comparée**

## **Résumé**

La présente étude se propose de faire une comparaison typologique et historique d'un phénomène littéraire très présent dans l'espace littéraire français et bulgare des dernières décennies du XX<sup>e</sup> et des premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, à savoir le récit personnel mélangé à de la fiction. Nous avons choisi des romans-clés paraissant à des époques différentes : dans le champ littéraire français, l'orientation du Nouveau roman vers une écriture autobiographique pendant les années 1980 ; dans le champ littéraire bulgare, l'émergence d'une nouvelle écriture à la faveur des changements sociopolitiques survenus à partir de 1989. L'entrée en littérature de nouvelles conceptions philosophiques touchant plusieurs domaines artistiques, comme la déconstruction ou la pensée postmoderne, a une influence décisive sur le récit personnel des contemporains, d'autant plus s'ils sont écrivains. Nous analysons les effets de lecture des œuvres, en posant l'acte de lecture comme acte interprétatif. Les questions que soulèvent aussi bien les œuvres bulgares que les œuvres françaises : questions d'abord de référentialité, d'« adhésion à l'époque », ensuite de composition, de voix narratives et, en fin de compte, de prise en charge du texte comme récit de sa propre vie, sont traitées tout au long de l'étude. Il en résulte que le doute de la parole régit tout récit, et que le témoignage d'une expérience personnelle est la seule caution de sa véracité. Le récit personnel s'éloigne des genres purement informatifs ou référentiels et prend ainsi place du côté de la littérature, des œuvres de création et de fiction.

**Mots clés : autofiction, roman autobiographique, postmoderne, déconstruction, littérature bulgare contemporaine, Nouveau roman.**

## Abstract

The present study is set to make a typological and historical comparison of a widespread phenomenon in French and Bulgarian literary fields in the last decades of the XX<sup>th</sup> century and the first decades of the XXI<sup>st</sup> century: the personal story containing fiction. I chose some key novels published in different periods: for the French literary field it was the *Nouveau roman*'s orientation towards the autobiographical writing in the 1980's; for the Bulgarian literary field, it was the emergence of a new writing in the wake of the change in 1989. The introduction in literature of new philosophical concepts, touching other artistic domains as well, such as deconstruction and postmodernism, affects greatly the story a subject would make of his own life, moreover if he is already a writer. The main instrument used to show this is interpretation through reading. The questions raised as well by the Bulgarian as by French works: first about reference to reality, historical verisimilitude, then about composition, narrative voices and finally, about taking in charge the story itself as the story of one's life, are extensively dealt with along the study. The resulting account is that hesitation governs thoroughly the story, and that the sole fact of giving testimony of one's life is its caution of veracity. The personal story moves away from purely informative genres, ranging to fictional literature's side.

**Keywords :** *personal fiction, Nouveau roman, contemporary Bulgarian literature, personal novel.*

*A Vessela Antonova,  
ma mère*

## Remerciements

Dans mon travail j'ai trouvé d'une grande utilité l'aide de mon directeur, M. Jean Bessière, dont les remarques pertinentes m'ont toujours guidée dans la bonne voie. Les traductions des œuvres bulgares en français par Mme Marie Vrinat-Nikolov, ainsi que son travail de critique littéraire, ont constitué une base importante pour la présente étude. Je tiens à remercier également Mme Miglena Nikolchina pour son implication, aussi bien en ce qui concerne des questions pratiques que des questions textuelles ; Mme Rennie Yotova qui m'a guidée par ses conseils sur la voie de la littérature contemporaine. Les remerciements que j'adresse à ma mère, spécialiste de littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle, arrivent tard ; cependant, c'est grâce à elle que j'ai pu concevoir ce sujet et le mener à bonne fin.

# Sommaire

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>9</b>
1. UN STATUT MINEUR POUR LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE.....	13
2. LE RECIT PERSONNEL .....	16
3. METHODOLOGIE.....	20
<b>1. CONTEXTES.....</b>	<b>24</b>
1. GENERATIONS ET CONCEPTS DU RECIT PERSONNEL.....	25
1.1 Particularités des œuvres françaises.....	29
1.2 Particularités des œuvres bulgares .....	31
1.2.1 La génération des anciens.....	32
1.2.2 La jeune génération .....	34
1.2.3 Similitudes.....	36
2. AUTEURS QUI N'ONT ECRIT QU'UN SEUL RECIT PERSONNEL .....	41
2.1 Nathalie Sarraute .....	42
2.2 Vladimir Zarev.....	44
2.3 Dimităr Choumnaliev .....	46
3. AUTEURS DONT L'ŒUVRE RETENUE TROUVE ECHO DANS DES TEXTES ANTERIEURS.....	48
3.1 Marguerite Duras.....	48
3.2 Alain Robbe-Grillet .....	52
3.3 Victor Paskov.....	57
4. AUTEURS DONT L'ŒUVRE RETENUE TROUVE ECHO DANS DES TEXTES POSTERIEURS.....	59
4.1 Robert Pinget.....	60
4.2 Guéorgui Gospodinov.....	63
4.3 Zachary Karabashliev .....	67
<b>2. ETUDE GNERIQUE DES ŒUVRES .....</b>	<b>69</b>
1. RECIT ET DISCOURS. REFERENTIALITE ET FICTION .....	70
1.1 Le temps.....	73
1.2 La mimésis : fictions vraies, témoignages faux .....	74
1.3 Le style de véracité .....	81
2. LE NOUVEAU ROMAN ET LE REALISME.....	82
3. LE LECTEUR .....	88
4. IDENTIFICATION .....	95
4.1 Les notions d'auteur, de narrateur, de personnage.....	95
4.1.1 Le personnage.....	95
4.1.2 Le narrateur .....	96
4.1.3 L'auteur : réel, référentiel, « impliqué ».....	97
4.2 Identification de l'auteur avec son œuvre. Identification des trois instances : auteur, narrateur et personnage principal.....	98
4.2.1 Récits stricts à la première personne.....	102
4.2.1.1 Allemagne, conte cruel.....	103
4.2.1.2 18% gris .....	104
4.2.1.3 Sotzroman.....	106
4.2.1.4 Enfance.....	108
4.2.2 Récits à la troisième personne .....	109
4.2.2.1 Monsieur Songe.....	110
4.2.3 Récits alternant première et troisième personnes.....	116
4.2.3.1 Ruine .....	116
4.2.3.2 Un roman naturel.....	118
4.2.3.3 Les Romanesques .....	119
4.2.3.4 L'Amant.....	121
5. REPARTITION PAR GENRES .....	124
5.1 Autobiographie.....	127
5.2 Roman autobiographique .....	129
5.3 Autofiction .....	130
5.4 Le discours autobiographique .....	131

<b>3. EFFETS DE LECTURE.....</b>	<b>133</b>
1. RECITS PROCHES DE L' AUTOBIOGRAPHIE .....	133
1.1 <i>Nathalie Sarraute, Enfance (1983)</i> .....	134
1.1.1 Rôle du dialogue entre les deux instances narratives .....	135
1.1.1.1 Limites de l'entreprise : trous de mémoire, surinterprétations pour combler le vide.....	136
1.1.1.1.1 Répliques embrayeurs : interprétation de raisons possibles pour de petits gestes, des habitudes perdues ou retrouvées .....	137
1.1.1.1.2 Le Narrateur-2 et son pouvoir d'impulsion .....	139
1.1.1.1.3 Questionnement sur la possibilité d'un souvenir spécifique : interférence de l'âge adulte .....	140
1.1.1.2 Importance de certaines répliques récurrentes dans le dialogue entre les deux instances : « je ne sais pas », « c'est vrai », « je crois », « pas même », « j'ai beau ».....	141
1.1.1.3 Quelques cas significatifs.....	141
1.1.1.3.1 <i>L'incipit</i> .....	141
1.1.1.3.2 <i>L'image de la mère</i> .....	142
1.1.1.3.3 <i>L'importance des images et des livres. Les premiers essais d'écriture</i> .....	148
1.1.1.3.4 <i>Interprétation du type de souvenirs et de leur conformité aux modèles ; suggestion qu'un souvenir trop conforme ne peut être vrai</i> .....	152
1.1.2. Thèmes du récit qui apparaissent en monologue .....	156
1.1.3. L'alternance des séquences monologiques et dialogiques. Les deux voix qui fusionnent .....	158
1.1.4. Ecrire et dire sont-ils équivalents ?.....	160
1.2. <i>Victor Paskov, Allemagne, conte cruel (1992)</i> .....	161
1.2.1 Déroulement du récit .....	161
1.2.1.1 <i>Incipit</i> du texte et attentes du lecteur .....	161
1.2.1.2 Passage d'un espace à un autre : voyage vers la « terre promise » .....	163
1.2.1.3 Premières déceptions .....	165
1.2.1.4 Position sociale et symbolique du personnage principal : la non-conformité.....	167
1.2.1.5 Fiction contre autobiographisme à mi-chemin du récit .....	171
1.2.1.6 Sortie de l'impasse initiale .....	172
1.2.1.7 Dénouement et fin du roman .....	174
1.2.2 Quelques conclusions sur la nature du récit.....	175
1.2.3 Un roman intertextuel.....	176
1.3 <i>Dimităr Choumaliev, Sotzroman (2007)</i> .....	178
1.3.1 Structure du roman .....	179
1.3.2 Etude générique à travers le déroulement du récit .....	181
1.3.2.1 Les amours .....	182
1.3.2.2 Une vie racontée.....	184
1.3.2.3 Rapports entre les séquences autobiographiques et fictionnelles.....	185
1.3.2.4 Crédibilité grâce aux détails .....	191
1.3.3 Consistance du personnage principal.....	193
1.3.4 Rapport aux autres textes analysés .....	194
1.4 <i>Conclusion</i> .....	195
2. RECITS EN POSITION MEDIANE, A COMPOSANTES POSTMODERNES .....	197
2.1 <i>Alain Robbe-Grillet, Les Romanesques (Le miroir qui revient, 1985 ; Angélique ou l'enchantement, 1988, Les derniers jours de Corinthe, 1994)</i> .....	197
2.1.1 Déroulement du récit .....	199
2.1.1.1 <i>Le miroir qui revient</i> .....	201
2.1.1.1.1 Henri de Corinthe opérateur de fiction.....	212
2.1.1.1.2 Symbolisme de l'épisode fictionnel .....	213
2.1.1.2 <i>Angélique ou l'enchantement</i> .....	217
2.1.1.2.1 Symbolisme de l'épisode fictionnel .....	219
2.1.1.3 <i>Les derniers jours de Corinthe</i> .....	222
2.1.1.3.1 Symbolisme de l'épisode fictionnel .....	225
2.1.2 Le lecteur.....	227
2.1.3 L'auteur .....	229
2.1.4 Le narrateur .....	230
2.1.5 L'autobiographie .....	232
2.1.5.1 Identité impossible à définir et identité revendiquée .....	235
2.1.5.2 Le Nouveau roman et les essais autobiographiques .....	237
2.1.6 Comment revenir en arrière et raconter son passé .....	238
2.2 <i>Guéorgui Gospodinov, Un roman naturel, 1999</i> .....	239
2.2.1 A la recherche d'un langage naturel .....	240
2.2.2 Déroulement du récit. Questionnement sur le début, l'évolution et la fin d'un récit .....	242
2.2.3 Autobiographisme et fiction .....	248
2.2.4 Procédés d'identification mis en place dans la partie introductive de l'œuvre .....	255
2.2.5 Un roman naturel postmoderne.....	263



2.2.6 Conclusion.....	264
2.3 <i>Zachary Karabashliev, 18% gris (2008)</i> .....	265
2.3.1 Identification par l'écriture.....	266
2.3.2 Séquences et rythme du récit .....	267
2.3.3 Déroulement du récit .....	268
2.3.3.1 <i>Incipit</i> et attentes du lecteur.....	269
2.3.3.2 La nuit à Tijuana : événement déclencheur de l'action .....	270
2.3.3.3 Début de l'aventure : artefacts du passé et franchissement de tabous au présent .....	272
2.3.3.4 Retour des émotions .....	276
2.3.3.5 Symboles du récit.....	277
2.3.3.6 Eloignement du couple et recherche d'une nouvelle identité .....	279
2.3.3.7 Dénouement et fin du roman.....	282
2.3.4 Le récit personnel comme moyen d'échapper à la réalité .....	287
2.3.5 Est-Ouest .....	288
2.3.6 Conclusion.....	289
2.4 <i>Conclusion</i> .....	289
3. RECITS PERSONNELS LES PLUS FICTIONNELS .....	291
3.1 <i>Marguerite Duras, L'Amant (1984)</i> .....	292
3.1.1 Déroulement du récit .....	295
3.1.2 Conclusion : fin de la littérature ou dépassement de la littérature-puissance ? .....	302
3.1.3 Où situer la teneur émotionnelle de l'histoire narrée ? .....	303
3.2 <i>Vladimir Zarev, Ruine, 2003</i> .....	303
3.2.1 Particularités du contexte évoqué .....	304
3.2.2 Déroulement du récit .....	306
3.2.2.1 Première partie du roman .....	306
3.2.2.2 Deuxième partie du roman .....	312
3.2.3 Identification de Martin Sestrimski avec Boyan Tilev.....	319
3.2.4 Une <i>Ruine</i> postmoderne ?.....	321
3.3 <i>Robert Pinget, Monsieur Songe (1982)</i> .....	322
3.3.1 La succession chronologique.....	324
3.3.1.1 La journée.....	324
3.3.1.2 La saison.....	325
3.3.1.3 L'année.....	330
3.3.2 Le style .....	332
3.3.3 Le personnage.....	336
3.3.4 Le genre.....	347
3.3.5 L'écriture peut-elle être une justification à la vie ?.....	349
3.4 <i>Conclusion</i> .....	350
4. BILAN DES EFFETS DE LECTURE.....	352
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>356</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>363</b>

## Introduction

En France, à partir des années 1970, et en Bulgarie, pendant les années 1990-2000, apparaît la tendance d'un autobiographisme accru dans le roman, souvent associé aux nouvelles définitions génériques d'« autobiographie romancée », de « roman autobiographique » ou d'« autofiction »<sup>1</sup>. S'il est évident qu'elles ne sont pas toujours unanimement reçues, nous ne pouvons pas nier l'importance que prend le récit personnel en général comme élément introduit dans la fiction, ou vice-versa. La présente étude s'intéresse aux différents degrés de véridicité que le récit personnel apporte à une narration romanesque, et le corpus d'œuvres a été choisi pour démontrer comment cette narration vacille entre les données qui renvoient à la personne de l'auteur et la trame fictionnelle, ce qui crée un récit personnel riche d'invention. Notre hypothèse est que les romans objets de cette étude font preuve de similitudes par les stratégies de lecture qu'ils engendrent.

Sans laisser de côté l'appartenance des deux espaces littéraires à des blocs géopolitiques opposés, et par conséquent l'interaction avec le climat politique, le lecteur se voit confronté à du vécu exprimé de manière similaire, dans des œuvres venues d'espaces littéraires sans véritable contact, du fait de l'isolement dans lequel la Bulgarie a été maintenue pendant la période totalitaire. Historiquement parlant, l'évolution à partir des idées des avant-gardes modernes, progressistes, à l'idée sceptique de la fin de la littérature, exprimée par le postmodernisme, est à l'œuvre dans les deux pays, avec le décalage temporel que nous avons signalé et les particularités propres à chacun des deux contextes qui seront éclaircis par la suite. Sans revendiquer l'appartenance de ces romans au mouvement postmoderne, nous soutenons, pour certains d'entre eux, la présence de traits postmodernes.

Plus encore que par leurs particularités stylistiques et narratives, les romans retenus, porteurs de témoignages historiques, tissent un réseau de correspondances par les thèmes abordés et convergent dans la description d'époques révolues, fondamentales pour la formation et le développement de la personne de l'auteur. Du côté français, l'étude porte sur les œuvres à caractère autobiographique de certains auteurs du Nouveau roman – Alain Robbe-Grillet avec *Le miroir qui revient* (1985)<sup>2</sup>, *Angélique ou l'enchantement* (1988), *Les derniers jours de Corinthe* (1994), réunis sous le titre de *Romanesques*, Nathalie Sarraute avec *Enfance* (1983)<sup>3</sup>, Marguerite Duras avec *L'Amant*, (1984), Robert Pinget avec *Monsieur*

---

<sup>1</sup> Elles seront plus largement discutées dans le chapitre 2.

<sup>2</sup> Les références bibliographiques sont partout données de manière abrégée, afin de fournir uniquement les éléments nécessaires à la lecture du texte. La référence complète des œuvres, des ouvrages théoriques et des articles est à retrouver dans la Bibliographie à la fin de l'étude.

<sup>3</sup> Cité d'après Sarraute, *Œuvres complètes*, 1996.

*Songe* (1982). Du côté bulgare, ce sont des auteurs qui, à la différence des « nouveaux romanciers », n'appartiennent pas à une « mouvance »<sup>4</sup> particulière : Guéorgui Gospodinov, *Un roman naturel* (1999)<sup>5</sup>, Zachary Karabashliev, *18% gris*<sup>6</sup> (2008), Victor Paskov, *Allemagne, conte cruel* (1993)<sup>7</sup>, Vladimir Zarev, *Ruine* (2003), Dimităr Choumnaïev, *Sotzroman* (2008) – les deux derniers ne sont pas traduits en français.

L'écriture en question, tant bulgare que française, entretient des rapports étroits avec la pensée philosophique et la critique littéraire de son époque. Pour les Nouveaux romanciers, il s'est d'abord agi de rejeter les conceptions du roman réaliste, qu'ils considèrent comme vétustes, et ensuite de s'aligner sur une critique littéraire que l'on peut dire en partie née de leur pratique de l'écriture, représentée par Roland Barthes, Maurice Blanchot, et, plus tard, indirectement par des poststructuralistes comme Jean-François Lyotard, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard. L'évolution des idées des « nouveaux romanciers »<sup>8</sup> et notamment le rejet des idées structuralistes est importante pour notre raisonnement et sera décrite plus loin dans l'ouvrage.

Pour certains auteurs bulgares, l'influence des idées du poststructuralisme et du postmodernisme est également à noter. Cependant, plusieurs facteurs sont ici à prendre en compte, parmi lesquels la relative imperméabilité du champ littéraire bulgare aux idées philosophiques occidentales pendant les années 1944-1989, son développement propre à la fin du régime totalitaire et pendant la transition. Les influences viennent donc à des époques et sous des aspects différents. Il ne faut pas négliger l'appartenance de certains auteurs à des champs artistiques différents, il en résulte alors des œuvres plurielles (comme c'est le cas de Victor Paskov, musicien et germanophone, avec la tradition littéraire allemande, ainsi que celui de Karabashliev, photographe). En même temps, la révolte des « nouveaux romanciers », commencée dès les années 1950, contre le roman réaliste a des points communs avec la volonté de renouvellement, en Bulgarie, de l'expression littéraire longtemps dominée par les normes idéologiques, renouvellement dont Guéorgui Gospodinov est un des représentants proéminents.

Une question se pose : pourquoi choisir le récit personnel à composante fictionnelle, sous une forme génériquement indéfinie, et avec toutes les réserves qu'impose la narration de

---

<sup>4</sup> D'après le mot de Roger-Michel Allemand (*Le Nouveau roman*, 1996, p. 3).

<sup>5</sup> Pour les besoins de la présente étude, cité d'après la traduction française de Marie Vrinat (Gospodinov, *Un roman naturel*, 2002).

<sup>6</sup> Cité d'après la traduction française de Marie Vrinat-Nikolov (Karabashliev, *18% gris*, 2011).

<sup>7</sup> Cité d'après la traduction française de Marie Vrinat-Nikolov (Paskov, *Allemagne, conte cruel*, 1992).

<sup>8</sup> Terme forgé depuis l'appellation de « Nouveau roman », utilisé dans la critique, notamment par Roger-Michel Allemand, pour désigner les auteurs qui font partie de cette mouvance.

sa propre vie ou de son propre parcours, dans une période précise ? Pour chacun des « nouveaux romanciers », c'est une manière, à la fin de leur vie, de remettre en question aussi bien leur œuvre antérieure que les formes d'expression littéraire figées que sont les mémoires, l'autobiographie, le journal intime. Pour leurs collègues bulgares, c'est une façon de faire œuvre personnelle, une sorte de témoignage littéraire qui conteste à la fois les normes en littérature et permet une expression personnelle interdite ou mal vue jusque-là. Un récit personnel présenté comme une narration fictionnelle, en premier lieu, combine (et met en cause) des notions importantes pour la littérature de ces deux derniers siècles : l'idée de vraisemblance, la place de l'Histoire dans la narration, les instances narratives, l'illusion réaliste, la signification de la narration, le dessein de l'auteur, la figure de l'auteur dans l'œuvre littéraire, des sujets que l'étude présente ne manquera pas d'aborder. En deuxième lieu, le récit de vie se trouve à l'opposé de ce que Jean-François Lyotard appelle les « grands métarécits »<sup>9</sup> caractéristiques de la modernité ; il est centré à la fois sur une histoire individuelle et, le plus souvent, sur le quotidien. En effet, il est le seul qui permette de légitimer le récit historique comme tel, par son rôle de témoignage et par la parole donnée aux « oubliés » de la « grande Histoire ». En troisième lieu, du point de vue de la littérature, le récit de vie évacue la question de l'utilité de la littérature, de son rôle d'art socialement important, qui la rattachait justement aux grands métarécits.

Une étude littéraire contemporaine des œuvres autobiographiques des « nouveaux romanciers », précédant néanmoins la parution des œuvres bulgares, *Le lecteur intime*, de Jean Rousset (1986), illustre bien les débats entre structuralisme et déconstruction qui animent les esprits de l'époque. Jean Rousset dit chercher des « indices de genre », des « répertoires » de connaissances et de présupposés, des noyaux d'ambiguïté, des collisions de perspectives à réordonner, des « blancs » ou des vides à combler, tout ce qui invite le récepteur à actualiser, à construire des « contenus interprétables ». Nous retrouvons dans cette énumération la plupart des effets dont nous avons tenu compte lors de l'analyse des textes littéraires, focalisée sur l'attitude lectorale. Pourtant, c'est pour une raison tout autre que nous citons Jean Rousset aussi tôt dans notre étude : montrer la manière dont il situe sa démarche épistémologique à la lisière du structuralisme et de la déconstruction. C'est le même cheminement qu'opèrent les auteurs du Nouveau roman à travers leur activité d'écrivains :

---

<sup>9</sup> « En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits. », Lyotard, *La Condition postmoderne*, 1979, p. 7.

d'abord réactionnaires par leurs écrits<sup>10</sup>, ils se rangent ensuite du côté des structuralistes et donnent finalement une expression littéraire à la déconstruction et au postmoderne. Cette progression, présentée de manière englobante, sera ensuite détaillée pour chacun des auteurs, afin de ne pas laisser de côté certaines particularités des œuvres ni les charger de plus d'enjeux qu'elles n'en contiennent. Il n'en est pas moins vrai que, prenant le corpus des œuvres comme un ensemble, nous avons visé à montrer une variété plus grande et en même temps complémentaire d'effets littéraires et d'expressions d'idées philosophiques ou historiques importantes (et, nous l'espérons, convergentes) dans les champs littéraires français et bulgare.

La mise en doute de l'écriture des « nouveaux romanciers » constitutive de leur œuvre, opérant à un niveau métalittéraire, rejoint une mise en doute de l'écriture similaire dans les textes des auteurs bulgares. Ceux-ci visent eux aussi, en général, des préceptes littéraires désuets (comme c'était le cas au début du Nouveau roman et surtout dans l'œuvre « théorisante » de Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*), ils mettent au jour une recherche de nouveauté, déconstruisent le sens à l'intérieur du texte dans le but, à la fois, d'exprimer des réalités nouvelles et d'énoncer des vérités, par l'intermédiaire d'un langage créatif, sur le changement de mentalités qui s'opère ou s'est déjà opéré. Cependant, à la grande différence du Nouveau roman dont les auteurs étalent leur travail tout au long d'une vie, en Bulgarie ces mêmes phénomènes sont beaucoup plus concentrés dans le temps et peuvent être retrouvés, simultanément (ou pour la plupart d'entre eux), au sein d'un même texte. Une autre perspective diachronique, non moins importante, éclaire autrement les particularités et l'évolution des œuvres bulgares : ce sont des textes qui paraissent sur une vingtaine d'années et où, depuis *Allemagne conte cruel*, dont la rédaction est contemporaine de la fin du régime totalitaire, jusqu'à *18% gris*, évocation d'une vie passée à l'étranger, s'échelonnent plusieurs influences, idées, effets littéraires et positions lectorales.

Notre propos n'est donc pas tant de prouver ou de réfuter l'appartenance d'un texte à une pensée philosophique, à une vision historique de la progression de l'art, ou d'y rechercher son inspiration ; encore moins de le rattacher à un genre, ce qui dans ce cas ne serait pas un critère pertinent, comme on le verra dans le chapitre « Etude générique ». Nous visons plutôt à montrer que les « lecteurs modèles » de ces textes se recourent, grâce à l'analyse des attentes du lecteur, des effets de texte qui sollicitent son attention et son adhésion au récit. Nous avons ainsi décidé de replacer les textes à la fois dans une perspective diachronique et

---

<sup>10</sup> Qualifiés d'« œuvre terroriste » par Robbe-Grillet, terme à retrouver dans plusieurs écrits depuis *Pour un nouveau roman* jusqu'au *Miroir qui revient*.

dans une perspective synchronique ou intérieure aux textes, visant plusieurs lectures à la fois. Les concepts généraux que nous appliquons aux textes : postmodernisme, déconstruction, théorie des genres, intertextualité et historicité, ne sont pas exhaustifs ni ne supposent des définitions rigides. Ils sont pourtant unis sous l'égide d'une démarche qui vise à caractériser les attentes lectorales et qui nous guidera tout au long de notre travail.

Ainsi, dans la partie diachronique de notre travail, nous situerons les œuvres dans leurs contextes respectifs, en faisant ressortir les événements ou évolutions historiques que les auteurs et surtout leurs textes revendiquent. Pour les auteurs français, cette partie est plutôt centrée sur l'évolution du Nouveau roman que sur un contexte historique antérieur et/ou extérieur au mouvement, du fait, d'abord, que celui-ci se pose comme réfractaire aux normes littéraires. Pour les auteurs bulgares, dont certains revendiquent une continuité avec des époques plus lointaines, nous avons privilégié ces mêmes époques. Nous voulons démontrer, finalement, une certaine convergence historique qui englobe la plupart des œuvres, sur les idées du postmodernisme.

La partie synchronique de notre texte fait place à une étude des genres voisins que sont le roman autobiographique, l'autofiction, l'autobiographie romancée ; plus généralement, nous nous arrêtons aux concepts-clés d'auteur, narrateur, personnage et lecteur ; nous faisons une brève analyse des attentes du lecteur face à l'œuvre, et nous procédons finalement à l'analyse de l'attitude lectorale et à la création de sens que pratiquent les œuvres.

## 1. Un statut mineur pour la littérature contemporaine

Le récit personnel qui se développe de nos jours est bien différent de celui qui peut être retrouvé, mêlé à de la fiction, dans nombre d'œuvres de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1950. Dépendant aussi bien de l'évolution du champ littéraire que des buts que se propose l'auteur, il est tributaire, aujourd'hui, du statut ambigu de la littérature et de la figure de l'auteur. Ainsi, dans son étude *Qu'est-il arrivé aux écrivains français? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Jean Bessière souligne le défaut de statut de l'écrivain contemporain, un défaut qu'il revendique, faute de pouvoir prendre place lui-même auprès des grandes figures d'écrivains du passé, et donc apparaissant comme une figure mineure. Pourtant, il continue d'entretenir sa foi persistante dans la force de la littérature : « Chacun reconnaît la littérature pour certaine » (*ibid.*, p. 9), même si elle s'est peu renouvelée depuis les années 1960-1970 et ne constitue qu'une *reprise* d'œuvres antérieures. Cette position paradoxale transforme la littérature en un « épiphénomène », « qui ne peut [...] valider son

propre dispositif et reste fixé à la littérature des années 1960-1970 » (*ibid.*, p. 7), dont les limites temporelles sont représentées par *Le Miroir qui revient* et *La Reprise* d'Alain Robbe-Grillet :

*Le Miroir qui revient* dit, avec simplicité et au début des années 1980 – un moment charnière pour la littérature contemporaine –, la vanité et le défaut de croyances des avant-gardes des années 1960 – particulièrement à travers l'évocation de Roland Barthes –, et donc le défaut de justification publique de la littérature. (*ibid.*, p. 8)

*La Reprise* donne à voir, pour sa part, le « discours de la répétition », un discours vain mais pertinent dans les conditions actuelles de la littérature.

Les œuvres que nous comparerons mettent en question, à travers les pratiques lectorales, les fondements mêmes du structuralisme et de la narratologie. Simultanément, comme le signale Jean Bessière, elles n'entendent pas vraiment réformer les pratiques. La signification de l'œuvre littéraire comme quelque chose qui se réfère à un ordre supérieur de la littérature, dirons-nous « métaphysique », à une idée qui subsumait la totalité des œuvres littéraires, conduit à ce que les œuvres échappent à l'espace littéraire même :

A cause de cette contradiction dans laquelle il se trouve pris, l'écrivain identifie la poursuite de la littérature aux contenus particuliers des œuvres, mais, pour la même raison, la réalité qu'il reconnaît à la littérature est probablement vaine. La littérature, constituée d'œuvres concrètes, se résout dans une manière d'abstraction, qui va avec la série d'œuvres. Elle apparaît comme ce qui ne peut être confirmé suivant son pouvoir symbolique sur les œuvres qui se font. Cette désymbolisation de la littérature peut être lue comme la conséquence ultime du jeu sur le signifiant de Roland Barthes, à la condition de recharacteriser ce jeu. La littérature du signifiant porte un implicite simple : le langage n'a plus de référent et ne peut plus être son propre référent. Il y a là la formulation la plus extrême de la désymbolisation. Celle-ci commande cependant de poursuivre avec l'idée de littérature, avec celle de la continuité de la littérature, sans qu'il puisse être prêté à la littérature aucune application certaine, pas même une application aux œuvres qui se font. (*ibid.*, p. 12)

La littérature, ou plutôt dirons-nous dans cette veine, les œuvres littéraires contemporaines, semble ne plus avoir d'avenir, de développement qu'elle indique (« absence du dessin d'un futur actuel pour notre société », *ibid.*, p. 15). L'exercice littéraire se suffit à lui-même, par le simple fait qu'il porte les règles de son énonciation, la logique de sa création et le métadiscours qui sert à le justifier. Il n'est plus besoin d'une logique qui comprenne un ensemble d'œuvres et qui dise les conditions de leur formation pour parler de littérature. Cette

singularité, singularité de l'histoire vécue de manière personnelle, singularité de l'individu pareil à aucun autre, singularité des pratiques littéraires, se trouvent au fond de la pratique autobiographique contemporaine :

En d'autres termes, la société contemporaine est une société entièrement réflexive, mais elle ne l'est que de façon atomisée et singularisée. C'est cela qu'illustrent les portraits d'écrivains et la prosopopée qu'ils constituent, les autofictions et l'autorité réflexive de l'écrivain qu'ils portent, le minimalisme et la lisibilité réflexive qu'ils impliquent. (*ibid.*, p. 70)

Un exemple de cette situation peut être trouvé chez Robbe-Grillet qui annonce la figure du « dernier écrivain » :

Le dernier écrivain, mal armé encore, [...] se ressent déjà lui-même comme une faille dans l'ordre des choses : ennemi naturel de la vertu, pourfendeur de sa propre raison, manque d'être au sein de sa propre conscience, abîme trouant soudain la vérité, il est l'absence, il est l'oubli, il est la déroute.

Bien entendu, il ne saurait se contenter, surhomme de sous-préfecture, des petites tricheries mesquines avec l'Eglise ou la bureaucratie. Au contraire il rendra, d'un geste négligent, à Ponce Pilate et à Courteline ce qui leur appartient, une misère. Ce ne sont pas de menus détails qu'il conteste dans tel ou tel système, mais le bien fondé de tout système de sens. Néanmoins, quoique ne projetant guère de remplacer une vérité par une autre (aussi vite oppressive, et mortelle), il sera volontiers communiste contre France, juif pour détruire Hitler, catholique en Pologne soviétisée, monarchiste sous la Troisième république. (Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, *op. cit.*, p. 83).

Ainsi, le vécu historique particulier qu'illustrent les récits personnels objet de la présente étude n'est plus entièrement séparable d'une histoire personnelle qui tourne sans cesse en rond et qui donne ses propres règles de formation. Dans la plupart des œuvres bulgares tout comme dans la plupart des œuvres françaises, on peut trouver un exemple de discours sur les époques. Celui-ci se manifeste à deux niveaux : à un niveau narratif, faisant le récit d'une époque historique, et également à un niveau métatextuel, où l'écriture considérée comme vétuste est mise à l'épreuve. A plus forte raison, nous pouvons rapprocher les œuvres des écrivains bulgares de ces œuvres que Jean Bessière qualifie de « dépassement » du stade d'impasse dans lequel se trouve (ou dirons-nous, s'est trouvée) la littérature occidentale. Par leur dimension historique singulière, sans référent dans un monde nouveau et à expérimenter, elles ouvrent la perspective d'une littérature autoréflexive et retrouvent non seulement des



particularités déjà mises à l'œuvre dans des écrits français d'époques précédentes, mais réinventent un genre aux contours défigurés par le long régime totalitaire :

Ces littératures de la Shoah et de la colonisation enseignent que l'on peut écrire selon un mouvement réflexif qui n'a plus rien à voir avec celui que pratique la littérature contemporaine, attachée à la réflexivité et à l'allégorie du sujet, à la mémoire, à la littérature puissance. La réflexivité fait ici spécifiquement du sujet un sujet qui sait la rupture historique et le défaut de référents dont il participe, en même temps qu'il connaît les circonstances de cette rupture et de ce défaut de référents. (Bessière, *op. cit.*, p. 72).

Nous sommes également tentée d'inclure certains aspects des écrits des Nouveaux romanciers pour renforcer cette ligne de réflexion, notamment l'origine de Nathalie Sarraute, provenant d'une famille d'expatriés, ou l'enfance de Duras vécue en Indochine. Cependant, ce qui nous en prive, c'est précisément leur attachement à la « littérature puissance », signifié, du moins, par les prix littéraires qui ont décoré les œuvres. Les auteurs bulgares, séparés en « anciens » (Zarev, Choumnaïev, Paskov) et en « jeunes » (Gospodinov et Karabashliev), se situent tous du côté du « défaut de référents », du fait que certains d'entre eux décrivent un vécu historique jusque-là sous tabou, et que d'autres parlent d'un présent traumatisant (la période dite « de transition »). Ils se tournent vers le récit personnel pour reconstruire, à travers une déconstruction du texte devenue procédé classique, un nouveau rapport de la littérature au monde.

## 2. Le récit personnel

Le phénomène du récit personnel que nous nous sommes proposée d'analyser, si riche qu'il soit en connotations et synonymes dans la théorie littéraire contemporaine, nécessite une définition plus précise, qui révélera aussi bien ses frontières que les enjeux qui se dressent devant lui.

En premier lieu, sans oublier l'importance du terme de récit pour la narratologie, nous acceptons la distinction que fait Gérard Genette entre récit et discours dans ses *Figures II* (1969). En reprenant le raisonnement de Platon et d'Aristote, il conclut que tout ce qui n'est pas imitation (*mimésis*), donc récit, devrait être discours. Cette logique se trouve minée de deux côtés : d'abord, par la récusation ouverte, faite par nombre des œuvres retenues, de la notion d'imitation en littérature ; ensuite, par la négativité de cette définition ; et enfin, par la présence de séquences de discours au sein des œuvres, dont le lecteur tente d'identifier le destinataire. Nous avons donc décidé d'aller un pas plus loin, en acceptant l'idée de Paul

Ricœur (*Temps et récit III*, 1985) qui qualifie de récit tout acte de parole ou d'écriture opérant une forme de configuration temporelle, à savoir ce qu'il appelle, du côté de la fiction, la « mise en intrigue » (ou *Mimésis II*). La configuration temporelle représente l'agencement d'événements qui se suivent et qui, dans le cas de l'historiographie, « tiennent lieu » d'un événement et le rendent selon des procédés propres à cette science. Dans le cas de la fiction littéraire, ils créent un monde fictionnel qui se réfère, toujours d'après des lois propres à celle-ci, au monde réel, mais en le transformant. Cette scission du récit en récit historique et fictionnel se comprend, mais elle est rendue d'autant plus importante dans le cas d'écrits qui visent à la fois à témoigner d'un passé, et à le faire à la première personne, ce qui revient à dire que l'auteur est souvent le seul garant de ses écrits. Les événements qu'il relate, eux non plus, ne peuvent avoir d'autre preuve matérielle que ce même récit où ils sont consignés. Ainsi, le récit dans les œuvres visées est, d'abord, la manière particulière dont les faits personnels sont agencés, et leur déroulement sur un ou plusieurs (comme nous allons le voir) axes temporels. Un développement des idées de Paul Ricœur et de Gérard Genette sur le récit et le discours suit au début du chapitre 2.

En deuxième lieu, la composition particulière des œuvres, entre fiction et autobiographisme, se joue du concept de « pacte autobiographique » forgé par Philippe Lejeune dès les années 1970, dans son ouvrage éponyme (Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1975). Sa définition, « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »<sup>11</sup>, suppose l'identité des trois instances narratives (l'auteur, le narrateur, le personnage principal). Cependant, dans les œuvres visées, cette condition minimale pour le « pacte autobiographique » ne tient qu'à un fil, ou, pour certaines, n'est respectée que pour mieux être remise en cause ; dans d'autres elle est entièrement abolie. Ceci nous autorise à ranger les œuvres en question dans les définitions (ou « cases » d'après le mot de Serge Doubrovsky<sup>12</sup>) qui correspondent à « autofiction » et à « roman autobiographique ». Le récit personnel acquiert ainsi un caractère douteux, ou part dans la sphère humoristique et ludique. Toutefois, son intérêt principal n'est pas perdu : nous sommes en présence, à la fois, d'une histoire personnelle et d'un témoignage historique. Ce dernier rattache les œuvres au genre des mémoires : partant de la définition de Lejeune, Jean-Louis Jeannelle définit ces derniers comme « le récit d'une vie dans sa condition historique » (*Ecrire ses mémoires au*

---

<sup>11</sup> Cité d'après l'édition de 1996, p. 14.

<sup>12</sup> Cité d'après l'étude de Philippe Gasparini *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, 2004.

XX<sup>e</sup> siècle, 2008, p. 13). Ces deux caractéristiques du texte, sa dimension personnelle et sa dimension historique, nous ont guidée dans l'analyse des textes.

Nous avons forgé notre propre définition de « récit personnel » à partir de la définition de l'autofiction, telle que donnée par Jerzy Kosinski à propos de son livre *L'Oiseau bariolé* :

Il nomma alors « autofiction » le travail littéraire qui lui avait permis de représenter, à partir de son expérience, l'itinéraire d'une victime anonyme de la sauvagerie humaine. (Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, 2004, p. 26).

Nous recherchons ainsi la présence d'un seul indice qui permette d'identifier l'auteur au personnage principal, soit directement, soit par le biais du narrateur ou par d'autres données textuelles. Les textes entretiennent ce rapport d'auteur à personnage en utilisant différents procédés ; parfois la chaîne des correspondances est assez longue, et pourtant elle ne se rompt pas.

La définition de Lejeune reste largement valable pour les œuvres analysées. Forçant un peu les traits, elle correspond au genre du roman personnel, genre très exploité par les auteurs bulgares, à cette différence près que le « récit fait de sa propre existence » est souvent un récit à caractère fictionnel<sup>13</sup>. Donc le récit personnel n'est pas à identifier directement à un récit référentiel, véridique, mais pourrait comporter des données volontairement fictionnelles, signalées au lecteur comme telles. Ce qui saute aux yeux, c'est la contradiction entre la volonté de témoignage, donc de véridicité, et la présence d'éléments visiblement fictionnels dans le récit. Cependant, le maintien de l'indécision générique donne aux auteurs la possibilité de démontrer la thèse recherchée : la vérité d'un récit ne réside pas seulement dans sa véridicité, mais dans sa vraisemblance littéraire, et aussi dans sa vraisemblance historique. L'adhésion du lecteur se fait non parce qu'il est assuré de la véridicité des faits, mais parce que le récit personnel tient debout, possède l'organisation d'un récit, et repose sur quelques piliers bien apparents : d'abord le style autobiographique, terme que nous reprenons à Jean Starobinski (*Le Style de l'autobiographie*, 1970), ou style de véracité, qui désigne les passages véridiques dans plusieurs œuvres ; les autoréférences à l'acte d'écriture (« j'écris le présent texte »), l'organisation entière de l'histoire, démontrant la littérarité de l'œuvre. Ces sujets, avec le questionnement qu'ils soulèvent, sont présentés en détail plus loin dans l'étude.

Ainsi, un récit personnel peut être rangé sur un vecteur partant de l'effet de vérité et aboutissant à la pure fiction. Après une étude approfondie, *Les Romanesques* d'Alain Robbe-

---

<sup>13</sup> Ce que Lejeune présente dans le point « 2. *Sujet traité* : vie individuelle, histoire d'une personnalité », *op. cit.*, p. 14.

Grillet par exemple peuvent être qualifiées d'autobiographie qui témoigne non seulement des faits importants de la vie de l'auteur, mais aussi de sa recherche littéraire présente dans l'organisation même de l'œuvre. Quant à Zachary Karabashliev, du côté bulgare, il s'agit d'une narration à l'allure référentielle, bien croyable – si ce n'était la mention « roman » sur la couverture de l'édition bulgare. Son caractère fictionnel surgit graduellement ; l'identification au sein du texte du personnage principal avec l'auteur ne se fait que par le nom, et cependant le récit présente un témoignage important de l'époque post-totalitaire en Bulgarie du fait qu'il porte les marques d'une expérience personnelle. Le récit personnel dans les œuvres analysées peut ainsi servir différents desseins, de l'autobiographie romancée au roman personnel à la Chateaubriand. Certaines des œuvres retenues se déclarent autobiographiques, par une mention sur la quatrième de couverture ; d'autres, fictionnelles, par la mention « roman ».

Côté réception, afin de surmonter la distinction entre pacte fictionnel et pacte autobiographique, basée sur les attentes du lecteur, l'écriture autobiographique que pratiquent les auteurs visés propose une lecture à pièges, où le lecteur donne lui-même la définition de l'œuvre. La présence du récit personnel au sein d'une œuvre déclarée comme fictionnelle suscite infailliblement son intérêt. Elle oriente la lecture de l'œuvre sur des pistes de lecture non traditionnelles qui entrent souvent en contradiction avec le pacte fictionnel, et finalement égare le lecteur dans ses attentes.

L'amalgame d'attentes fictionnelles et autobiographiques, de fantasmes et de faits historiquement attestés, est là pour suggérer un changement d'époques : le questionnement ne concerne plus simplement l'approche particulière à la fiction que propose la narratologie, mais les conditions d'être de l'écriture, la qualité littéraire d'une œuvre, la raison d'être de la littérature, questions qui se posent dès qu'une nouvelle conception du monde émerge. Ainsi, l'œuvre fictionnelle ne sera pas seulement mise en cause par un reniement de l'effet de fiction qu'elle fait subir au lecteur (en y introduisant des données que le lecteur perçoit comme autobiographiques), mais par le questionnement de cette même illusion réaliste qu'elle crée.

Le récit personnel en France et en Bulgarie, avatar du roman postmoderne, reste redevable à ses prédécesseurs. Le projet autobiographique des auteurs du Nouveau roman s'inscrit dans la vaste tradition qui commence avec Rousseau et englobe plusieurs genres, objet d'une réception critique abondante. En Bulgarie, cette littérature est très présente à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; après 1989, sur le mode du témoignage, une littérature autobiographique qui met ouvertement en scène son auteur, se développe réellement. Dans les époques précédentes, peu d'écrivains, y compris des figures reconnues de l'espace public, ont laissé une œuvre

autospéculative, les genres autobiographiques étant considérés mineurs et rattachés au paratexte de l'œuvre de l'écrivain.

### 3. Méthodologie

Le rapprochement des œuvres bulgares et françaises passe d'abord par une tentative de définition générique, d'après les grandes lignes des genres autoréférentiels, et se sert en général d'un outillage narratologique. Nous exploitons largement les notions de personnage, narrateur et auteur d'après les définitions de Gérard Genette (*Figures III*, 1972), Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, 1972), Tzvetan Todorov (d'après son ouvrage écrit avec Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1979), Philippe Hamon (*Pour un statut sémiologique du personnage*, 1977). Les auteurs français ont longuement travaillé à la fois sur et à l'encontre de ces notions ; les auteurs bulgares, eux, bien qu'ayant un accès restreint aux idées littéraires occidentales avant 1989, peuvent entrer de plain-pied dans ces débats à partir de 1989. Nous ne pouvons pas sauter cette étape, car la particularité de l'écriture des œuvres bulgares et françaises passe justement par cette mise en cause des grandes structures que la narratologie décrit pour les œuvres réalistes. Par conséquent, nous proposerons une discussion des relations qu'entretiennent l'auteur, le narrateur et le personnage au sein des œuvres analysées, ainsi que de certains effets de focalisation et de lecture.

Nous sommes en même temps consciente qu'une étude narratologique étroite, centrée sur les textes, omettrait une part importante de l'impact des œuvres dans le champ littéraire correspondant. Comme le note Frank Wagner dans son article « Du structuralisme au poststructuralisme » (2004), il est souvent impossible, pour les œuvres qui contiennent des références extradiégétiques, de se limiter à une analyse textuelle intradiégétique. A cette fin, nous avons cherché à inclure des études d'auteurs qui n'appartiennent pas nécessairement à la sphère franco-bulgare ou européenne : Wayne Booth et sa vision de l'« auteur impliqué » (*The Rhetoric of Fiction*, 1983), reprise à une échelle plus large par Paul Ricœur dans *Temps et récit III* ; Raylene Ramsay et ses études révélatrices du fonctionnement des autobiographies néo-romanesques (*The French New Autobiographies*, 1996) ; nombre d'articles sur l'histoire littéraire bulgare et sur la situation contemporaine en littérature par Marie Vrinat-Nikolov ; enfin les études récentes consacrées à l'écriture autobiographique et à l'autofiction : les dernières œuvres de Philippe Lejeune (*Les brouillons de soi*, 1998 ; *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, 2005), son site Internet consacré à l'autobiographie (Autopacte), les études de Philippe Gasparini (*Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, 2004 ;

*Autofiction*, 2008), de Vincent Colonna (*Autofiction et autres mythomanies littéraires*, 2004), de Jean-Louis Jeannelle (*Ecrire ses mémoires au XX<sup>e</sup> siècle*, 2008).

Notre approche du texte suivra donc la ligne du milieu : sans chercher à expliquer le discours auctorial à l'intérieur de l'œuvre par des données extradiégétiques, elle ne signalera pas moins tout ce qui permet de parler d'une autobiographie, d'un récit personnel, celui-ci référant par nécessité à une réalité donnée comme telle par l'auteur et perçue comme telle par le lecteur. La sortie ainsi envisagée de l'étroite analyse intradiégétique signifie déjà une approche post-structuraliste. Les « nouveaux romanciers » et leurs œuvres des années 1950-1960, qui visent précisément à transgresser les règles du roman réaliste, évoluent à partir des années 1980 dans des œuvres non plus d'avant-garde, mais annonciatrices de la postmodernité, se prêtant donc à une approche post-structuraliste. Comme le souligne Frank Wagner dans l'article déjà cité, une possible définition narratologique pour des œuvres semblables à celles de notre corpus est celle de la métalepse, qualifiée par l'instabilité de l'identité narrative (elle penche soit du côté de l'auteur, soit de celui du personnage ; la prise en charge de la diégèse peut également ne pas être définie). C'est une formulation minimale possible pour ces œuvres qui englobe tous les cas d'étude : le fait de franchir à la fois les limites du pacte autobiographique et celles du pacte fictionnel.

La mise en cause du roman et de la fiction classiques passe par une déviation structurelle des signifiants littéraires qui appelle, elle aussi, son analyse : le rapport au signe, et par conséquent à la langue, matériau littéraire par excellence, devient problématique. Donnons l'exemple de deux auteurs : Guéorgui Gospodinov qui cherche un signe simple, ou plus exactement la nature des choses en-deçà du signe ; Alain Robbe-Grillet qui dévie les signifiants littéraires de leurs signifiés premiers (et attendus), les met en rapports divers avec d'autres signifiants, pour convertir finalement son œuvre entière en un labyrinthe de signifiants référant seulement à l'univers clos de son imaginaire. Question plus profonde : le structuralisme sur lequel s'appuient ces deux auteurs est mis en cause dans son essence même, dans la recherche de signes référant à la réalité. Le structuralisme comme méthode en littérature a pour corrélatif la littérature réaliste, elle est un signifiant par rapport au signifié *réalité* (posons l'existence objective de celle-ci comme indubitable).

L'étude des textes visera surtout la réception qu'en fait le lecteur, réception significative du statut de ces textes au sein de la production littéraire contemporaine où ils s'inscrivent. Il faut tout de suite préciser qu'il s'agit de textes qui ont gagné différente popularité : celle de *L'Amant* de Marguerite Duras comparée à celle des *Romanesques* de Robbe-Grillet, et, du côté bulgare, quoique dans un moindre degré de différence, celle d'*Un*

*roman naturel* comparé à celle de *Ruine*. A cette fin, nous avons choisi des études sur le lecteur, comme *Lector in Fabula* d'Umberto Eco (1985), et *Soi-même comme un autre* de Paul Ricœur (1990).

La rupture avec la tradition littéraire et l'autoréflexion patente dans ces œuvres nous amène à les analyser à travers le discours de la différence et de l'altérité. Alors que les œuvres françaises paraissent dans un contexte de réestimation des enjeux de la littérature, les œuvres bulgares s'inscrivent dans une longue tradition d'opposition à un *autre* extérieur, linguistique et culturel, ou à un double. Ainsi, dans les œuvres françaises comme dans les bulgares, il apparaît une opposition entre des espaces-temps perçus comme actuels, contemporains à l'écriture, et des espaces-temps révolus, voire reniés par l'auteur (la relation entre la France de *L'Amant* ou d'*Enfance* avec respectivement l'Indochine coloniale ou la Russie / l'URSS ; de même, dans les textes bulgares, une comparaison entre l'image de Sofia pendant la transition et celle du totalitarisme, ou, pour l'émigré Zack de *18% gris*, une nostalgie du pays natal en proie aux changements de régime). Dans le récit de vie se dévoile l'opposition de deux époques, deux mentalités différentes, celle que l'on pourrait qualifier de moderne, et dans laquelle les auteurs ont grandi et ont été éduqués, et celle qu'ils ont découverte tout au long de leur vie et qui est devenue la leur. Cette opposition peut être traduite par la nostalgie de l'enfance, une époque qui ne reviendra plus, rassurante et idéalisée ; elle peut être exprimée par l'idéalisme du jeune homme vite foudroyé par une réalité abjecte, celui du personnage de Victor Paskov. A cette fin nous avons consulté et utilisé des études telles que celles de Jean-François Lyotard (*La Condition postmoderne*, 1979 ; *Le Différend*, 1983), de Jean Baudrillard (*Simulacres et simulation*, 1981), ou encore l'article significatif de Marc Gontard, « Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente » (2003).

Le récit personnel suppose, bien sûr, de telles oppositions, que l'on pourrait qualifier de typiques : enfance et âge adulte, naïveté de l'adolescence et désabusement de l'âge mûr. Les œuvres choisies font un pas au-delà de ces distinctions à l'échelle d'une vie et rendent compte d'un véritable changement des mentalités, et surtout de la perception du monde, entre deux époques. Ceci est visible dans l'esthétique par laquelle sont traités l'enfance et l'âge adulte (le moment contemporain à l'écriture) : nous serons sensible à ces différences qui, pour certains des auteurs, sont aussi les différences idéologiques, celles qui permettent de voir une évolution dans leur écriture<sup>14</sup>. Le parcours d'une vie n'est pas uniquement celui de la

---

<sup>14</sup> Notamment Alain Robbe-Grillet, mais aussi Vladimir Zarev, Dimităr Choumnaiev.

personne physique, mais aussi et surtout celui de l'écrivain qui fait le point sur l'évolution de son écriture, se cherchant lui-même.

Ainsi, les modèles génériques déjà mentionnés ne nous intéresseront que jusqu'à un certain point : en ce qu'il est important de désigner l'identification générique première des œuvres, et surtout aux yeux du lecteur. En même temps, comme nous le verrons dans le cadre de l'étude, il n'est pas possible d'assigner des définitions stables aux modèles génériques suivis, justement à cause du doute quant à la création littéraire, doute qui envahit les œuvres. L'esprit postmoderne est aussi celui d'une indécision fondamentale, d'une imprécision lors de la création, effets produits par le brouillage des pistes de lecture, par le mélange générique qui s'opère au sein des œuvres. C'est pour cette raison que la partie de l'étude consacrée au genre des œuvres fera plus le dépistage de l'effet de lecture cherché par les auteurs – souvent au fil de l'œuvre – qu'il ne recensera, dans un système bien ordonné, les procédés utilisés pour créer ce même effet.



# 1. CONTEXTES

La situation dans les deux champs littéraires aux époques indiquées est caractérisée par une lassitude de la littérature référentielle et du mouvement moderniste vers l'avant, vers un futur prometteur ; lassitude qui peut être associée à ce que Nathalie Sarraute appelle, bien des décennies plus tôt, « l'ère du soupçon ». Alors qu'en France ce sentiment apparaît dès les années 1950 avec les premières œuvres des nouveaux romanciers, en Bulgarie il se dévoile, en sourdine, à partir des années 1970, et de plein fouet à partir de 1988-1989. Il est intéressant de voir que la première vague de non-référentialité en France concerne le roman uniquement et utilise des détails précis de la narration qu'elle met en cause (comme le fait Robbe-Grillet dans son roman *La Jalousie* de 1957). En Bulgarie, par contre, les normes en littérature en vigueur pendant les années 1960-1970 ne permettent pas de mettre en cause ouvertement la référentialité des œuvres<sup>15</sup>. Pour cette raison, les auteurs optent pour une narration homodiégétique, longeant la crête entre fiction et réalité (dont Vladimir Zarev, Véra Moutaftchiéva, Ivailo Petrov, Blaga Dimitrova et d'autres encore). Nous voyons, dans cette ligne de réflexion, le mouvement du Nouveau roman comme une avant-garde, et l'idéologie totalitaire et son emprise sur la production littéraire comme une avant-garde dévoyée, d'après la vision de Boris Groys développée dans son étude de 1992 *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Groys soutient que dans plusieurs pays du Bloc soviétique apparaît un art proche du postmodernisme occidental, déjà pendant les années 1980, justement par la fatigue de cet éternel mouvement vers l'avant prôné par les régimes au pouvoir.

Cette fatigue, doublée d'un scepticisme qui gagne certains auteurs des deux champs, est parmi les raisons qui les poussent à se tourner vers le récit de leur vie. Pour les uns, les auteurs du Nouveau roman, c'est une vie passée à réformer, à rapprocher une littérature figée dans les normes du réalisme classique vers les attentes d'un public de plus en plus exigeant. Pour les autres, les auteurs bulgares (Zarev, Choumnaïev), il s'est agi de mettre en œuvre ces mêmes procédés classiques (déjà mis en doute en France), afin de créer des romans réalistes conformes aux attentes d'un public connaissant trop bien les normes idéologiques en littérature. La chute du régime totalitaire permet aux écrivains de profiter du nouvel espace de liberté afin de dire leur vécu, longtemps caché : d'abord moins nombreux, de tels récits sont plus fréquents après 2005. Plusieurs d'entre eux se tournent vers les genres documentaires, en

---

<sup>15</sup> Il est vrai que des œuvres non conformes au réalisme paraissent, mais elles sont soit dénigrées, soit négligées par la critique littéraire.

multipliant les formes et les témoignages historiques<sup>16</sup>. D'autres auteurs choisissent de parler de leur vécu à travers des récits personnels fictionnalisés. Ils convertissent alors le récit de leur vie en un sujet de réflexion, par divers procédés qu'ils mettent en place pour soumettre le lecteur à une expérience<sup>17</sup>. Ces processus que nous voyons comme similaires amènent des pratiques littéraires elles aussi similaires, qui aboutissent à l'inter-traduction d'un certain nombre d'œuvres françaises en Bulgarie (Sarraute<sup>18</sup>, Duras<sup>19</sup>) et d'œuvres bulgares en France (Paskov, Gospodinov, Karabashliev).

Cette partie de notre travail vise à signaler quelques éléments de contexte importants aussi bien lors de l'apparition des œuvres, qu'à leur comparaison dans le présent texte. Nous nous sommes arrêtée sur des éléments biographiques que les auteurs mentionnent dans leurs œuvres, signifiés comme importants, ensuite, nous nous arrêtons sur des particularités des champs littéraires : en France, les idées des auteurs du Nouveau roman qui aboutissent, pendant les années 1980, à des pratiques proches du postmodernisme. En Bulgarie, nous signalons la présence de deux générations d'auteurs dont les écrits se rapprochent, curieusement. Enfin, nous nous sommes proposée de signaler un minimum d'éléments de contexte, particuliers à l'ensemble des œuvres de chaque auteur, pour assigner une place du récit personnel au sein de son œuvre entière.

## 1. Générations et concepts du récit personnel

Certains parallèles historiques intéressants sont à signaler entre les vies et l'œuvre des écrivains bulgares et français. Ils figurent également, pour la plupart, dans leur récit personnel, ce qui signifie leur importance pour la vie de ces auteurs. Des liens – plutôt lointains, il est vrai – sont à retrouver entre les origines ou les engagements des auteurs du Nouveau roman et l'Europe de l'Est, qui à cette période est indissolublement liée aux idées marxistes de la gauche au pouvoir. Bien qu'ils renoncent à faire œuvre engagée, à l'encontre

---

<sup>16</sup> Les « romans documentaires » d'Ivaïla Alexandrova, *Rouge incandescent* [„Горещо червено“] de 2007, et de Svoboda Băčvarova, *D'une manière particulièrement cruelle* [„По особено мъчителен начин“], de 2008.

<sup>17</sup> A part les auteurs objet de cette étude, le roman de Guéorgui Tenev, *La Maison du Parti* [„Партиен дом“], paru en 2007, qui place un narrateur homodiégétique, potentiellement identifiable à l'auteur, dans une situation historique chronologiquement proche, l'explosion de Tchernobyl ; le roman *1989* de Dimitar Korudjiev, paru en 2008, qui relate une année de la vie du dernier membre d'une famille russe aristocratique, en faisant le pont entre la Révolution française et la chute du mur de Berlin.

<sup>18</sup> *Enfance* [Детство], 1998 ; *L'ère du soupçon* [Ерата на подозрението], 1998.

<sup>19</sup> *L'Amant* [Любовникът], 2005 ; *L'amant de la Chine du nord* [Любовникът от Северен Китай], 2008 ; *Yeux bleus, cheveux noirs* [Очи сини, коси черни], 2014 ; *Un barrage contre le Pacifique* [Бараж срещу Пасифика], 2011 ; *C'est tout* [Това е всичко], 2013 ; *Yann Andréa Steiner* [Ян Андреа Щайнер], 2012 ; et *Ecrire* [Да пишеш], 2013.

des idées de Sartre, ils ne font pas moins preuve d'engagement pour des causes diverses. L'engagement le plus notable est celui de Duras, qui est membre du Parti communiste français avant de refuser de renouveler sa carte de militante en 1950. Pinget et Robbe-Grillet, pendant ces mêmes années 1950, travaillent sur des chantiers de construction de chemins de fer respectivement en Yougoslavie et en Bulgarie. Nathalie Sarraute, elle, est d'origine russe. Ce sont des vies marquées par des endroits *autres*, des vies, destins et histoires *autres*, parmi lesquels l'Europe de l'Est et les changements de régime qui la traversent après la Deuxième guerre mondiale. Ils s'intéressent, bien sûr, à d'autres endroits et problèmes politiques et sociaux<sup>20</sup>. Il n'en reste pas moins que cet intérêt témoigne d'une ouverture d'esprit et d'un croisement d'itinéraires historiques du moins curieux, sinon signifiants pour leur œuvre.

Des liens s'établissent également entre la plupart des auteurs bulgares et l'Occident, bien que d'une autre nature. Pour ceux d'entre eux qui arrivent à voyager à l'étranger ou s'y installer, soit pendant la période totalitaire (Victor Paskov), soit après elle (Zachary Karabashliev, Guéorgui Gospodinov<sup>21</sup>), l'Occident représente un endroit de rêve, un au-delà désiré, ce que nous signalons dans le chapitre consacrée à Victor Paskov. Pour Choumnaiev, les voyages en Pologne, en Europe de l'Ouest et en Afrique subsaharienne, pendant la période totalitaire, véhiculent eux aussi l'idée de transition entre deux espaces distincts ; cette transition est également accompagnée par un sentiment de danger, du fait que le but du voyage doit rester secret. Vladimir Zarev est marqué par ses lectures de Robbe-Grillet et par les films réalisés avec Alain Resnais, dont son œuvre *Ruine* porte les traces. L'intertextualité dont font preuve les romans de Karabashliev et de Gospodinov est plus complexe, elle est signalée plus loin dans notre texte.

La manière dont ces neuf auteurs arrivent à l'écriture autobiographique est elle aussi différente ; on peut établir des divergences propres à chacun des champs littéraires, mais également des particularités de l'œuvre de chacun des auteurs. Ainsi, au niveau des champs littéraires, la pratique d'une écriture autobiographique fictionnalisante est un phénomène connu en France à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, et bien avant encore ; la critique littéraire note son existence, et elle est reconnue comme une forme à part. Pendant les décennies qui suivent, et jusqu'à nos jours, le débat reste ouvert, et il porte sur les notions d'identité, sur la manière dont l'auteur assume, ou non, son récit ; sur la notion de véridicité, enfin, à savoir à quel point son récit cache ou, au contraire, dévoile les réalités extradiégétiques d'une vie personnelle. En comparaison, la présence d'une écriture autobiographique fictionnalisante

---

<sup>20</sup> Le manifeste des 121 a été signé par Alain Robbe-Grillet, Duras, Sarraute.

<sup>21</sup> Les voyages et les séjours de celui-ci figurent également dans son œuvre autobiographique.

dans le champ littéraire bulgare, bien qu'attestée dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>, ne soulève pas les mêmes questions. Les romans qui mettent en place un personnage identifiable à l'auteur restent des romans. A l'opposé, les écrits autobiographiques comme le journal intime et les mémoires d'écrivains sont considérés comme des genres mineurs, faisant partie du paratexte de l'œuvre globale d'un auteur<sup>23</sup>. Par conséquent, l'immersion d'un personnage identifiable à l'auteur dans un roman n'est pas relevé en termes de *récit personnel* par la critique bulgare, depuis la Libération jusqu'à nos jours.

La réflexion poussée sur les concepts littéraires est valable pour tous les auteurs qui se rangent sous l'enseigne du Nouveau roman. Ainsi, ceux d'entre eux qui choisissent de faire œuvre autobiographique le font d'une manière réfléchie et établissent des rapports entre leur œuvre antérieure et leur récit personnel. Le renoncement à des concepts de la narratologie, comme ceux d'auteur, de narrateur et d'intrigue que l'on peut voir dans leur romans, continuent à être pratiqués dans leurs écrits autobiographiques. De là le caractère indécis du récit : ils ne déclarent pas ouvertement leur dessein de faire œuvre autobiographique, et certains renoncent à toute référence explicite à la personne de l'auteur (comme Michel Butor dans *Mobile*, Claude Simon dans *L'Acacia* ou *Les Géorgiques*). La manière particulière dont chacun d'entre eux rattache, le moment venu, son projet autobiographique à l'ensemble de ses œuvres, ne nous permet pas d'y voir un simple paratexte, une sorte d'explication de la vie de l'auteur figurant en dehors de leur œuvre littéraire ou un outil d'interprétation. Le récit personnel entretient plutôt des liens intertextuels avec les œuvres qui le précèdent, et il les commente souvent. Finalement, ces œuvres qui paraissent toutes au déclin d'une vie, sont encore une tentative de détournement des genres classiques que sont devenus l'autobiographie ou les mémoires. L'intention globale de mise en cause des idées et des formes littéraires guide, ici encore, les auteurs du Nouveau roman. Qui plus est, Sarraute et Robbe-Grillet l'avouent ouvertement : ils déclarent leur intention de faire récit personnel et font part au lecteur du questionnement global qui provoque son écriture, un questionnement sur la manière valable de raconter sa vie. Les idées littéraires rejoignent ainsi un sentiment moral : il devrait exister une manière juste de se dire, mais ce n'est pas celle des sentiers battus de l'autobiographie et des mémoires.

A l'opposé, les auteurs bulgares ne font pas partie d'un mouvement d'ensemble ou d'une même génération, ce qui est une des causes de la place particulière qu'occupe leur récit

---

<sup>22</sup> *La vie et les souffrances du pécheur Sophronii*, œuvre écrite au début du XIX<sup>e</sup> siècle selon les canons de l'hagiographie, parue pour la première fois en 1861.

<sup>23</sup> Même s'il est de mise de les publier dans les *Œuvres complètes* d'un écrivain, la critique ne trouve pas motivation de débattre sur leur véracité.

personnel au sein de leurs écrits : aussi bien chronologiquement que symboliquement. Ainsi, pour deux des cinq auteurs bulgares, l'œuvre autobiographique figure au début de leur création. Pour Karabashliev, c'est son tout premier roman. Peu après suivent ses autres œuvres qui font toujours preuve d'un penchant autobiographique. Pour Victor Paskov, *Allemagne, conte cruel* figure parmi ses premières œuvres, suivant de près la nouvelle *Ballade pour Georg Henig*, dont elle peut être considérée la continuation. Pour les trois autres auteurs, cela vient plus tard. Guéorgui Gospodinov débute avec des recueils de poésie, et c'est avec son premier roman, *Un roman naturel*, qu'il fait un récit en partie personnel. Pour les deux autres, Zarev et Choumnaïev, la possibilité de raconter leur vie, et de plus, de manière sensiblement peu orthodoxe, n'était pas envisageable lors du régime totalitaire. Dans leur désir de se raconter, ils peuvent être rapprochés aux auteurs français : d'abord, ils ont derrière eux une vie d'écrivains, et plusieurs œuvres parues, surtout pendant la période totalitaire. Néanmoins, leur œuvre autobiographique entretient elle aussi des liens intertextuels avec leurs romans précédents : l'écriture est bien reconnaissable, les sujets également. Dans *Sotzroman* de Choumnaïev, le lien autobiographique de certains sujets qu'il exploite largement dans ses romans antérieurs est éclairci.

Cette partition en générations n'est pas non plus applicable, du moins dans ce rapport, aux « nouveaux romanciers ». Il est vrai que Sarraute et Robbe-Grillet n'appartiennent pas à la même génération ; ils se rejoignent cependant dans leurs recherches littéraires. Les auteurs bulgares, eux, appartiennent à des générations d'écrivains différentes, ils appréhendent le monde différemment, ce qui est visible dans leurs œuvres. Tous les auteurs français pratiquent une écriture où l'on découvre les mêmes sujets, souvent à travers des variations ; l'arrivée au projet autobiographique se fait sans secousse très importante, si ce n'est le fait de cibler l'œuvre sur soi-même. Quant aux sujets développés par les auteurs bulgares, les événements historiques y sont beaucoup plus présents. Il faut, finalement, citer encore une fois les cas limites de Karabashliev et de Duras : après une première œuvre à teneur autobiographique (pour Duras, c'est *Un barrage contre le Pacifique*), leurs textes ultérieurs peuvent être lus à travers le prisme du récit personnel.

Chacun des auteurs a ses propres motifs pour se mettre à l'écriture autobiographique ; cependant, restent toujours présentes la distance à l'égard de l'écriture, le doute quant à la possibilité de raconter sa vie, la difficulté de parler d'un temps où l'on a été *autre* dans tous les sens du terme. Cette altérité insurmontable constitue le véritable obstacle qui se dresse devant les nouveaux romanciers dans leur récit autobiographique : comment parler de soi,

alors qu'on a changé et que cette personne-là n'existe plus ? Chacun des auteurs a sa propre perspective à partir de laquelle il considère cet obstacle.

## 1.1 Particularités des œuvres françaises

Les œuvres autobiographiques des nouveaux romanciers se recoupent dans quelques points, aussi bien significatifs pour l'évolution individuelle de l'œuvre de leur auteur qu'annonceurs d'une postmodernité encore peu présente dans l'espace littéraire français de cette époque. Sans chercher à articuler les œuvres autour d'un axe de comparaison qui souligne leurs aspects postmodernes, nous signalerons la manière dont les œuvres des auteurs français, en particulier, dépassent les paradoxes de l'écriture personnelle et lui confèrent certains traits qui la rapprocheraient plus tard à l'écriture postmoderne. Nous verrons plus loin pourquoi il est difficile de parler d'œuvres postmodernes pour l'ensemble des œuvres bulgares.

Les œuvres françaises évoquent la période de l'enfance et de la jeunesse non seulement avec une certaine nostalgie, mais également comme un temps dépassé. Elles jouent, de manière postmoderne, sur cet héritage qui, au fil des années, s'est révélé *autre*. Bien sûr, la postmodernité des œuvres a partie liée avec les effets littéraires qu'elles exploitent. En même temps, le traitement postmoderne d'un récit de vie signifie déjà la clôture d'une période et le fait de la rendre<sup>24</sup> de la seule manière pertinente. Ici, il ne s'agit pas seulement de dire la fin d'une vie active, mais de signaler le changement d'époque, à travers un prisme nouveau qui coordonne les éléments donnés d'une vie d'une manière nouvelle.

Pour Alain Robbe-Grillet, c'est l'époque de son enfance et adolescence, les souvenirs de la guerre ; l'époque des premières tentatives littéraires et l'installation chez Minuit ; les luttes avec la critique littéraire officielle ; les relations avec ses collègues – écrivains, éditeurs, critiques littéraires. Ce temps est désigné comme révolu par un effet du texte, le personnage d'Henri de Corinthe qui revient à plusieurs reprises et brise le récit. Lui aussi, il écrit ses mémoires, tout comme Robbe-Grillet, et se convertit graduellement en double littéraire de celui-ci. La temporalité nouvelle que différentes époques entretiennent avec le présent est symbolisée par les rapports que ce même comte de Corinthe entretient avec différentes générations des Robbe-Grillet. L'auteur atteste de sa présence auprès de sa famille depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette allusion littéraire à l'incommensurabilité du temps d'une vie dresse aussitôt une frontière temporelle entre le moment de l'écriture des *Romanesques* et les

---

<sup>24</sup> Voir, dans le chapitre « Etude générique des œuvres », sous-chapitre « 1. Récit et discours. Référentialité et fiction », la signification de ce verbe chez Paul Ricœur.

périodes précédentes. L'acte d'écrire est lui aussi sujet au doute ; l'œuvre pastiche plusieurs fragments de romans robbe-grillettiens, traduisant ainsi l'idée que la personnalité de l'écrivain est tissée de ses personnages, de sa création, et il serait impossible de faire un récit autobiographique sans tenir compte de cela. Ce sont les marques du caractère postmoderne du texte.

Les aspects postmodernes dans l'écriture de Nathalie Sarraute couvrent sa manière de dire sa vie, la recherche constante d'explications psychanalytiques de ses actes, le doute quant à la matière du récit : est-ce que je dis vrai, n'y a-t-il pas d'autres motifs derrière l'écriture que je suis en train d'effectuer ? Les questions concernent aussi bien le choix des épisodes, leur agencement, que les sentiments que la petite Nathalie éprouve ; et ce sont des sentiments liés à la future personnalité de l'auteur, la trahison et l'insincérité de la mère, la froideur du père, et par-dessus tout, le grand amour que leur porte leur petite fille. Ainsi, ce récit autobiographique s'articule autour de la volonté de raconter l'enfance, mais le doute que le récit pourra vraiment rendre l'idée de l'auteur subsiste, et c'est ce qui constitue son caractère postmoderne.

En ce qui concerne le roman de Marguerite Duras, son autofiction semble suffire pour le déclarer annonciateur de la postmodernité. La limite temporelle entre un passé et le présent est symbolisée par le moment du passage du fleuve qui aurait dû être attesté par une photographie pourtant inexistante. Elle pourrait être vue comme un rapport de la littérature à la vie, à savoir qu'un moment si important ne saurait être attesté par un moyen réaliste, mais seulement par un récit littéraire ; ce moment n'est rien d'autre que le récit littéraire fait de lui. La littérature en effet est celle qui peut remplacer entièrement la vie, car il n'y a rien de plus vrai que le récit littéraire.

L'œuvre de Robert Pinget, tout comme celle de Duras, révèle sa postmodernité dans l'écriture elle-même, et dans le doute de la possibilité même de continuer à faire de l'art. Comme dans toutes les quatre œuvres, dans *Monsieur Songe* nous retrouvons des traces d'autres romans de Pinget : des thèmes, des personnages, et cette présence est pour beaucoup dans la qualification de cette œuvre de postmoderne. Cependant, la reprise d'anciens textes pour en créer un nouveau, tout postmoderne qu'elle pourrait être, ne doit pas être confondue avec le désir, dirait-on, tout naturel de représenter son œuvre dans le récit de sa vie. Il n'en reste pas moins que la présence de ces autres œuvres au sein de l'œuvre autobiographique la rendent postmoderne par le refus de s'autoaffirmer en tant que texte, de faire autre chose que de reprendre des textes déjà existants.

Pour résumer, ces Nouveaux romanciers, à la fin de leur vie, prennent dans leurs écrits une direction qu'il est difficile de voir comme le prolongement du mouvement d'avant-garde qu'ils constituaient au début de leur carrière. L'autobiographie représente un tournant dans leur œuvre, une limite temporelle qui sépare un *avant* d'un *après*, les textes fictionnels, fortement littéraires, les œuvres d'avant-garde, des textes autobiographiques, où le référentiel côtoie la fiction, et qui paraissent postmodernes du fait d'être porteurs d'un certain nombre de doutes : que le travail littéraire ait encore un sens, que le récit personnel ait un sens, que l'agencement de certains faits de la vie de l'auteur puisse rendre de manière véridique sa continuité, et ainsi de suite. Ces traits typiques de la postmodernité sont visibles dans la facture même du texte, qui revient sur lui-même, se contredit, semble ne rien rapporter d'important ou de nouveau. Il paraît par conséquent fondé de qualifier ces œuvres de précurseurs d'une écriture proprement postmoderne en France, qui pour sa part n'éclot que pendant les années 1990.

## 1.2 Particularités des œuvres bulgares

Les œuvres bulgares ne peuvent être reliées de manière aussi univoque aux idées de la postmodernité. Cependant, le dépassement d'un stade historique y est aussi visible : dans certaines œuvres, comme *Un roman naturel*, par des traits postmodernes (écriture fragmentaire, souvent éclatée ; forte intertextualité ; identités brouillées) ; dans d'autres, par les événements du récit lui-même (*Allemagne, conte cruel*, où le personnage fait face à la réalité, très différente de ses rêves ; *Ruine*, où la vie du personnage-écrivain bascule dans la pénurie et la tristesse). Pour rendre compte des particularités des œuvres bulgares, nous avons choisi de signaler, d'abord, les différences qui vont parfois jusqu'à opposer leurs auteurs, avant de parler d'effets similaires de leurs romans sur le lecteur.

Nous avons déjà parlé de l'appartenance des auteurs bulgares à trois générations, d'après leur création littéraire. De manière chronologique, pourtant, sur le seul critère de leur date de naissance, elles n'en constituent que deux : d'une part, celle de Zarev (né en 1947), de Choumnaïev (né en 1947) et de Paskov (né en 1949), et d'autre part, celle de Gospodinov (né en 1968) et Karabashliev (né en 1968). Ces deux générations entrent dans la vie active respectivement dans les années 1970 et dans les années 1990. Ce sont des périodes-clés pour l'histoire européenne qui les forment comme individus, qui constituent leur premier vécu et influencent, dans une certaine mesure, leur œuvre d'écrivains.



### 1.2.1 La génération des anciens

En 1964, Victor Paskov publie des poèmes dans la revue *Rodna Retch*, mais son premier roman ne date que de 1987. En 1969, Vladimir Zarev publie son premier recueil de poèmes, *Si c'est le temps* (Zarev, 1969). Il est un des jeunes auteurs remarquables de l'époque. Le premier roman de Choumnaliev vient plus tardivement, en 1975, après des aléas dans sa vie professionnelle de journaliste.

Ces différentes trajectoires sont, jusqu'à un certain point, unies par les événements de la vie littéraire à cette époque. Le réalisme socialiste, s'étant converti en norme de création littéraire dans les premières années du régime totalitaire, a été délaissé après la mort de Staline en 1953. La période de « dégel »<sup>25</sup> qui suit donne une nouvelle tribune, par la parution de nouveaux périodiques, offrant une alternative à ceux qui existent déjà. Le délaissement du réalisme socialiste est sensible d'abord en poésie, et ensuite dans la prose. Cependant, en 1963, influencé par un discours de Khrouchtchev, le *numéro un* bulgare, Todor Jivkov, dénonce « le renforcement de l'influence bourgeoise sur la culture bulgare »<sup>26</sup>. Comme le signale Marie Vrinat-Nikolov dans le même ouvrage, ce n'est qu'un des mouvements de « flux et reflux » dans la vie artistique en Bulgarie pendant cette période. Tout en fustigeant certaines personnalités de la scène littéraire, le chef de l'Etat tend à museler les écrivains par le contact personnel, des invitations, des privilèges. Une autre différence qui oppose les trois auteurs nés à la fin des années 1940 est l'adhésion de Choumnaliev et de Zarev à l'Union des écrivains bulgares, organe contrôlé par le Parti. Victor Paskov y est également admis, mais ce n'est qu'en 1988, grâce à la perestroïka, et après le prix qu'il remporte pour *Ballade de Georg Henig*.

Un grand événement de l'époque qui influe, directement ou indirectement, sur les vies de ces auteurs, est le printemps de Prague, en 1968. Les vagues de protestations dans plusieurs pays européens, y compris dans certains pays du bloc communiste (Hongrie, République tchèque) ont un écho en Bulgarie. Cependant, le pouvoir dénonce ces événements. Pour enrayer toute réaction incontrôlée et libre aux événements à l'Ouest, le gouvernement bulgare décide d'organiser à Sofia un Festival international de la jeunesse, censé créer des liens et rapprocher les jeunes des deux côtés du Rideau de fer. Ceci crée un paradoxe : l'information sur le printemps de 1968 circule mais ne provoque que très peu de soutien. Cette réaction minoritaire en est pourtant une, et elle est relatée sous forme littéraire au début

---

<sup>25</sup> Terme emprunté à Marie Vrinat-Nikolov (Castellan G. et Vrinat-Nikolov, M., *Histoire de la Bulgarie : au pays des roses*, Brest, Armeline, 2007).

<sup>26</sup> *Ibid.*

d'Allemagne, conte cruel. Il décrit une situation de liesse générale ; les jeunes Sofiotes sont enchantés de rencontrer des étrangers de leur génération, et les festivités transgressent de loin la ligne de conduite prônée par le Parti. Pourtant, aucune répression policière ne s'attaque, pendant les premières semaines, à ces manifestations de liberté et d'échange entre jeunes de différents pays ; les gardiens de l'ordre, bienveillants, ne semblent qu'assurer la sécurité des participants au Festival. Le lendemain du Festival apporte pourtant un soudain durcissement des actions des forces de l'ordre : des rafles sont organisées et plusieurs jeunes Sofiotes se trouvent, étonnés, sous le coup d'une répression retardée, certains en prison, d'autres exclus de leurs lycées ou bien empêchés de continuer leurs études en Bulgarie<sup>27</sup>.

Un point de vue différent, que l'on peut qualifier même d'opposé, est décrit au début de *Sotzroman* : celui d'un soldat bulgare participant à la répression des événements du printemps 1968 à Prague. La division règne aussi parmi les occupants : une partie se conforme aux demandes et aux règles de conduite, une autre partie essaie d'esquiver le contrôle. Ces deux œuvres offrent donc un traitement littéraire à un événement-clé de la nouvelle histoire bulgare, le printemps de 1968 ; la ligne politique de la Bulgarie a depuis longtemps été condamnée officiellement, et on parle souvent de la *honte* d'aller réprimer un soulèvement pour la liberté. Cependant, cela reste un événement présent surtout dans la mémoire collective, dont les contemporains ont chacun une expérience individuelle, différente.

Ces deux visions d'auteurs de la même génération sur un même événement présentent deux situations de départ (qui ne sont pas nécessairement opposées) de leur récit de vie. Ces circonstances paradoxales provoquent, à la tombée du Rideau de fer, l'intérêt de la génération suivante à l'égard du printemps de 1968. En 2008, à l'occasion du quarantenaire des événements de 1968, une polémique virulente<sup>28</sup> oppose les auteurs des deux générations. Des

---

<sup>27</sup> Victor Paskov part, en 1968, rejoindre son père, musicien en RDA, après son éviction des lycées bulgares et l'interdiction de poursuivre ses études au niveau supérieur.

<sup>28</sup> Regroupant 9 articles sous le titre POLEMIQUE '68, parus dans le journal *Novinar*, du 19 juin au 22 août 2008. Nous citons les titres pour donner ne serait-ce qu'une idée de l'agressivité des propos : Paskov V., « Le numéro stupide du visage humain [Тъпият номер с човешкото лице] » ; Gospodinov G., « Droit de réponse: Né en 1968 [Право на отговор: Роден през 1968] » ; Bårdarov, M., « Une lettre très ouverte à Victor Paskov [Много отворено писмо до Виктор Пасков] » ; Paskov V., « Noli me tangere ! » ; Yanev, R., « Ma '68 [Моята 68-а] » ; Lachanski, « Souvenirs de dates, de sarogaux, de généraux, d'autres crampons, de décédés et d'événements [Спомени за дати, ефрейтори, генерали, други прилепала, покойници и събития] » ; Trajanova, V., « Grammaire des erreurs [Грамматика на грешките] » ; Vochev, D., « Des deux côtés de la chaîne [От двата края на веригата] » ; Cohen, L., « Todor Jivkov sur le printemps de Prague : Le Sionisme a envahi le Parti communiste tchécoslovaque [Тодор Живков за Пражката пролет: Ционизмът е превзел Чехословашката компартия] », ainsi que plusieurs articles dans des blogs, des revues électroniques, notamment ceux de Martin Karbovski, « Je m'en f... de Victor Paskov [През к...а ми е Виктор Пасков] » ; Paskov V., « Tu as mis le feu à Sofia, Karbovski! [Подпали София, Карбовски!] » ; Staikova, L., « Victor Paskov contre les quarantenaires [Виктор Пасков vs. четиридесетгодишните] ».

articles de Guéorgui Gospodinov sur « la 1968 non avenue »<sup>29</sup> suscitent la vive colère de Paskov, ce dernier soutenant que cette révolution s'est bel et bien déroulée en Bulgarie, mais qu'elle a été rapidement et cruellement réprimée. La polémique rassemble une dizaine d'auteurs, hommes de lettres et artistes, partisans de l'une ou de l'autre des positions (et appartenant aussi bien à la génération de Paskov qu'à celle de Gospodinov). Il est pertinent de voir que les opinions ne sont pas groupées par génération, mais plutôt par convictions politiques, et que les accusations sont adressées aussi bien à Paskov en tant que fils d'émigré en RDA (acte difficile à effectuer sous le régime sans certaines protections politiques), et nécessairement idéalisant cette période de sa vie, qu'à Gospodinov, accusé d'incompétence et de liens avec des organisations de financement extérieur<sup>30</sup>, ayant apporté du soutien à de jeunes auteurs comme lui pour qu'ils puissent écrire des livres pleins de misanthropie et manquant de repères, selon les reproches qui lui sont faits.

Cette polémique s'arrête sur plusieurs autres points significatifs qu'il faut noter. Certains d'entre eux éclairent de plus près la création des auteurs d'avant 1989 : les sujets dictés par les institutions chargées de surveiller leur travail, leur fuite dès que possible en Occident. D'autres concernent les écrivains publiant après 1989 : leur « postmodernité »<sup>31</sup>, leur snobisme et leur incapacité à faire de la littérature, leur niveau de vie considérablement élevé grâce aux subventions financières, les sujets trop quotidiens et banals de leur écriture, qui en même temps dévoilent une vie privée de sens.

## 1.2.2 La jeune génération

La critique trouve également une continuité entre les romans des jeunes auteurs. Elitza Mateeva conforte cette hypothèse en parlant de *18% gris* :

Pourquoi ce roman nous émeut-il ? Il est difficile de trouver un héritier de la ligne d'*Un roman naturel* de Guéorgui Gospodinov dont l'œuvre ne prétend pas à l'analyse achevée d'une génération née après le Printemps de Prague et ayant perdu son cordon ombilical dans les années démentes de la transition. (Mateeva, « 18% gris : roman-voyage à l'effet photographique d'agrandissement [18% сиво: роман-пътешествие с фотоувеличителен ефект] », 2008)

Un autre parallèle signalé par Karabashliev lui-même est le fait qu'il reconnaît en la personne de Victor Paskov son précurseur ; dans une interview, il témoigne de la grande

---

<sup>29</sup> Son intérêt vient précisément du fait qu'il est né en 1968.

<sup>30</sup> Comme la *Société ouverte* de George Soros.

<sup>31</sup> Sous la plume de Paskov, cette notion est pleine de mépris.

impression que lui a faite la nouvelle, également autofictionnelle, de Victor Paskov, *Ballade pour Georg Henig*<sup>32</sup>.

Pour la jeune génération donc, l'année 1989 est équivalente au 1968 des *anciens*. La destitution du chef d'Etat en novembre 1989 entraîne des changements importants, et, par voie de forums et d'organisations non-politiques, l'article premier de la Constitution est abrogé : le Parti communiste perd son rôle dirigeant dans le gouvernement du pays. Les événements de la fin de cette année et des années 1990-1991 passent sous le signe d'une grande instabilité, d'une pénurie alimentaire, et de manifestations que les forces de l'opposition ne soutiennent pas toujours<sup>33</sup>. Les années qui suivent ne font qu'augmenter la misère, allant jusqu'à la grande inflation de l'hiver 1996-1997 qui signe presque le fond du désespoir pour l'ensemble de la population. On peut s'attendre à des œuvres qui parlent du manque de repères, qui soient pessimistes et qui finissent par une déclaration de l'inutilité de toute action. Le mérite de telles œuvres, parmi lesquelles nous pouvons ranger *Un roman naturel*, est qu'elles se proposent de faire le récit d'un vécu collectif traumatique, dont jusqu'alors personne n'a entrepris le récit officiel. Ceci permet au lecteur de se reconnaître facilement dans ce monde romanesque.

Ainsi, les enjeux qui se dressent devant les jeunes auteurs sont nombreux, et peut-être un des plus importants est de gagner un public déjà lassé de la littérature officielle, et parfois ne pouvant plus se permettre d'acheter des livres. Un autre enjeu est de trouver des sujets qui intéresseraient ce public, hormis ceux de la littérature de masse : la vie des nouveaux riches, des mafieux, des révélations sur des complots politiques du passé récent. Ils cherchent une légitimité en partant d'un récit référentiel, vraisemblable et proche au lecteur, pour le perdre progressivement sur les voies de la fiction qui viennent briser cette existence désespérante.

La présente étude n'a pas pour but de chercher les marques d'opposition entre les deux générations d'auteurs, mais plutôt de les réduire, pour démontrer les similarités dans la composition, l'écriture et le propos général des leurs œuvres. Tout en étant situées, pour les unes, plutôt à la fin de leur carrière d'auteurs, et pour les autres, plutôt au début, elles ne participent pas moins d'un même mouvement de conceptualisation des périodes historiques récentes du totalitarisme et de la transition. Plus loin, nous verrons les particularités de cette chronologie.

---

<sup>32</sup> Traduite en français. Karabashliev dit dans une interview : « Cette nouvelle a fait pour moi en tant qu'écrivain plus qu'aucun autre livre bulgare de cette époque » (Interview du site viewsofia.com, « Les cinq livres préférés de l'écrivain Zachary Karabashliev [Петте любими книги на писателя Захари Карабашлиев] », 15/03/2012).

<sup>33</sup> Le récit de cette période figure dans *Ruine*, *Un roman naturel* et *18% gris*.

### 1.2.3 Similitudes

A l'époque post-totalitaire, les deux générations d'auteurs que nous avons ainsi regroupées se rapprochent grâce à la nouvelle situation littéraire, formant ainsi, par les similarités de leurs œuvres, une ligne de réflexion en littérature sur les raisons mêmes de l'écriture, sur son but et sur ses particularités. Parmi ces cinq auteurs se tissent désormais des liens de tout autre sorte que les liens de générations : les personnages doubles (je-il) qui fusionnent à la fin d'*Un roman naturel* et de *Ruine* ; l'itinéraire physique parcouru qui signifie le parcours spirituel d'une vie dans *Sotzroman* et *18% gris* ; la vie de l'émigré, chassé de son pays pour une raison ou pour une autre, dans *Allemagne, conte cruel* et *18% gris* ; et bien d'autres encore.

Ceci nous amène à considérer les romans personnels contemporains en Bulgarie à partir de deux angles à première vue contradictoires, mais qui convergent dans l'œuvre littéraire : la continuation, en filigrane, d'une tendance déjà réalisée dans la littérature, et la rupture nette avec la période précédente.

D'abord, ces œuvres font perdurer des pratiques déjà existantes dans la littérature bulgare, notamment celles du témoignage historique combiné à une narration fictionnalisée. A l'époque du Réveil national (fin XVIII<sup>e</sup> – XIX<sup>e</sup> siècle), période de bouleversements, le fait historique documenté devient un enjeu très important pour la promotion des idées révolutionnaires. Il est difficile d'établir une nette ligne de distinction entre autobiographie et mémoires dans le contexte bulgare, comme le note Tzvetan Rakiovski dans son ouvrage *Les images de la mémoire bulgare* [„Образите на българската памет“] (2004, p. 11). C'est pour cette raison qu'il ne se concentre pas, dans son étude, sur les différences génériques des œuvres du Réveil qu'il cite, bien qu'il en dresse une certaine caractérisation :

La narration au niveau oral crée des images de mémoire des événements dans lesquelles émergent trois modèles : le skaz<sup>34</sup>, le modèle du roman, et l'égocentrique, dans lequel sont mis à l'œuvre avec succès les particularités au moins basiques du genre des mémoires. Il y a des écarts qui hésitent entre ces modèles. Mais, comme il est attendu, ils ne font que confirmer ces modèles (*ibid.*, p. 10).

La littérature bulgare du Réveil n'a pas pour but de conserver les exigences du genre des mémoires, mais plutôt de rendre l'idée essentielle : une vie personnelle marquée par

---

<sup>34</sup> D'après le *Dictionnaire des termes littéraires bulgare* (Bogdanov, 1993), « genre folklorique; récit oral en prose d'événements contemporains ou récents ». D'après Tzvetan Todorov, « récit direct » (Todorov, *Théorie de la littérature*, 1965, p. 212 sq).

l'Histoire. Sans cela, aucune des œuvres parues après la Libération ne mérite l'appellation de mémoires.

Plusieurs écrivains bulgares, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, écrivent une littérature mémorielle et autobiographique. Ils restent dans les limites des genres connus : journal personnel, mémoires, autobiographie<sup>35</sup>. Très peu d'études y sont consacrées, du fait que ces œuvres ne suscitent pas de questionnements importants. Cependant, sur le fond de ces œuvres paraissent également des romans ou des écrits personnels, intimes, qui, eux, sont à relever. Pour les fins de la présente étude, nous sommes particulièrement intéressée par des œuvres qui paraissent pendant la période totalitaire, et qui sortent des normes littéraires largement acceptées.

*L'affaire Djem* est un exemple d'œuvre qui suscite des débats. Ce roman historique écrit par la spécialiste de l'époque ottomane Véra Moutaftchiéva traite de l'avènement au pouvoir du sultan Bayazid II, en 1481, et de la révolte de son frère Djem. Même s'il n'y figure pas de récit personnel, le roman est intéressant par les procédés littéraires qu'il met en œuvre : une pluralité de narrateurs, tous des personnages historiques, témoignent de cette période, devant un *vous* qui est, vraisemblablement, le lecteur. L'auteur n'a donc de mérite que d'avoir mis ensemble, et donné la parole, à cette multitude de voix. Il est également intéressant que ces voix critiquent, quelquefois, le point de vue contemporain sur ces événements. Les réserves de la critique, lors de sa parution<sup>36</sup>, signifient son aspect novateur.

Un roman remarqué, en 1965, est *Voyage vers soi-même* de Blaga Dimitrova, poétesse et romancière connue depuis 1950 qui deviendra, après 1989, une personnalité de la scène politique. C'est une introspection à la première personne rare dans le paysage littéraire. Une autre œuvre, un recueil de trois nouvelles au titre significatif, *Portrait de mon double*, sort sous la plume de Guéorgui Markov. La troisième nouvelle, éponyme, met en scène un journaliste, joueur de poker à ses heures, qui raconte une de ses nuits mémorables de jeu. Il échange son identité avec celle de son partenaire ; une affirmation de la part du narrateur lui-même insiste sur la futilité de sa propre vie. Il affirme : « J'ai l'impression d'être devenu le double de moi-même ». Enfin, pour ajouter un dernier élément à cette liste, loin d'être exhaustive, il fait citer l'autobiographie parodiée d'Ivaïlo Petrov, *Avant ma naissance... et après*, qui, comme l'indique son titre, est un voyage de l'auteur-personnage principal en dehors des limites temporelles d'une vie humaine, tournant en dérision les mœurs patriarcales

---

<sup>35</sup> Depuis les écrivains du cercle Missāl (dont Pentcho Slavéïkov), en passant par des mémorialistes ayant participé aux événements de la Libération (Konstantin Velitchkov ; Stoyan Mikhaïlovski), pour arriver aux écrivains fidèles au régime totalitaire, qui écrivent des autobiographies-*credo* de communistes engagés.

<sup>36</sup> Castellan, G. & Vrinat-Nikolov, M., *op. cit.*

de son village natal. La critique littéraire, dans la personne de Svetozar Igov, ne laisse pas de côté cette veine dans les romans de l'époque : il y consacre un article avec le titre significatif de *Romans du bilan* [„Романи на равносметката“] (1978). Il signale le lien qui existe entre la narration homodiégétique dans certains de ces romans et le vécu de leur auteur.

Comme il est attendu, ces textes peu orthodoxes sont mal vus par la critique. Il est vrai que la plupart d'entre eux, à part un dédoublement de la personne de l'auteur ou de la voix narrative, contiennent de nombreuses critiques, latentes ou plus ouvertes, à l'égard du pouvoir. Les récits personnels qui paraissent après 1989 font preuve de la même position : la nouvelle identité se construit essentiellement en négatif par rapport à l'ancien régime. Bien que fortement autobiographiques, les œuvres peuvent être lues comme des témoignages (dans leur teneur historique et sociologique) qui décrivent la période totalitaire et la période de transition qui la suit. Voici, en bref, les positions historiques et les lectures de ces deux périodes que propose chacune des œuvres.

*Un roman naturel* fait le récit de la vie sous le socialisme, connu dès l'enfance. Le régime communiste construit un monde composite, fait d'objets bien connus et communs pour toutes les familles (ce qui active, pour le lecteur, un réseau de souvenirs). Les artefacts du communisme ne s'arrêtent pourtant pas là : les relations humaines en font aussi partie, pour l'enfant elles sont inexplicables, et sont décrites par plusieurs scènes figées, de caractère privé (le jeu de cartes sur de l'argent ; les anecdotes politiques racontées en famille) et public, officiel (le directeur de l'école qui réprimande le collégien qui ne veut pas entrer au Komsomol<sup>37</sup>), caractérisées par la présence d'interdits et renforçant la sensation absurde du totalitarisme.

L'époque de la chute du régime n'est pas décrite ; le récit de l'enfance pendant le communisme est ainsi directement confronté à celui de la vie d'adulte pendant la transition. L'incompréhension et les tabous persistent, mais dans la nouvelle situation la logique (quoique faussée) déjà apprise dans l'enfance ne fonctionne plus. L'individu se trouve confronté à des situations sans issue, devant lesquelles il ne peut réagir de manière adéquate. La vie s'enlise dans le quotidien, le mécontentement de sa femme devient de plus en plus apparent et ils s'éloignent l'un de l'autre. Face à autant d'incompréhension, le personnage principal démissionne ; même la communication avec l'être le plus proche, sa femme, se révèle impossible. Ceci mène à la catastrophe principale du roman : la femme tombe enceinte d'un autre, et ils divorcent. Pour le personnage principal, c'est la voie de la déchéance sociale

---

<sup>37</sup> Organisation politique de jeunesse, sur modèle soviétique, l'appartenance à laquelle dépend de la volonté de chacun, mais qui est la seule voie possible pour certains privilégiés, dont l'admission dans une université.

et psychique : il devient clochard. La langue, matériau de l'écriture, s'épuise elle aussi par l'effort de dire des absurdités au point de disparaître complètement (ce qui est la fin du roman).

*18% gris* raconte la fin du communisme et le début de la transition : l'enthousiasme du personnage principal à la chute du régime, allumé par une occupation de l'Université, est vite éteint. Avec sa conjointe, ils gagnent à peine leur pain quotidien, et une fois mariés, ils se mettent à la recherche de nouveaux horizons. Comme le passage de la frontière est déjà libre, ils réfléchissent à la possibilité d'émigrer. Ils y pensent comme à une promesse qui peut les soustraire à l'existence dans le pays natal, qui tourne autour des moyens de survie et décolle rarement des questions quotidiennes. La vie tant désirée aux Etats-Unis ne leur apporte pourtant pas le bonheur espéré : l'homme, musicien et photographe, est vite contraint de fausser son diplôme et de se faire au quotidien fastidieux d'un petit employé dans une grande compagnie pharmaceutique, alors que la femme, peintre, peine à trouver du public pour ses tableaux. Ils s'éloignent l'un de l'autre, jusqu'au jour fatal où la femme, partie pour l'inauguration de sa première exposition, meurt dans un accident de voiture. Le narrateur part alors en quête de lui-même, ce qui prend la forme d'un voyage à travers les Etats-Unis pour transporter un sac de marijuana de la côte Ouest à la côte Est.

*Ruine* fait aussi le récit de la transition, avec une certaine nostalgie pour la période totalitaire. Le roman met côte à côte deux histoires, dont l'une, homodidégitique, peut être considérée comme le récit personnel à proprement parler. C'est l'histoire de l'auteur du roman présent, apprenons-nous, mais qui porte un nom différent de celui sur la couverture. Les deux périodes historiques séparées par l'année 1989 ne sont pas diamétralement opposées ; cependant, bien que le régime totalitaire permette peu d'épanouissement personnel, il offrait du moins une existence bien huilée. Gagner sa vie en tant qu'écrivain après 1989 relève du parcours du combattant.

La transition a pourtant favorisé l'apparition d'un nouveau groupe social, celui des nouveaux riches, dont certains continuent les affaires illicites du gouvernement bulgare datant d'avant le changement de régime. C'est la deuxième trame du roman qui nous permet de connaître un de ces personnages : Boyan Tilev, ancien ami de l'écrivain qui s'est lancé dans les affaires illicites et qui a réussi. Le tableau vaste de cette période trouble apparaît donc alternativement sous la lumière des aspirations des gens ordinaires qui voudraient avoir une vie normale, et sous celle des aspirations de pouvoir, incarnés par les mafieux.

*Allemagne, conte cruel* présente le récit des rapports humains faussés sous le régime totalitaire. L'idée que l'amour peut tout sauver ouvre et clôt le roman. Néanmoins, la vie en



Bulgarie communiste est dure pour les libres d'esprit. L'avenir tout tracé du bon communiste n'est pas celui qui attend le personnage principal, Vic, et ses amis ; ceux-ci, trop confiants et optimistes, succombent à plusieurs aléas du destin. Vic, pour sa part, est contraint de rejoindre son père, musicien comme lui, qui a réussi à émigrer en Allemagne de l'Est. Ainsi, il se retrouve au sein d'un groupe de Bulgares qui perpétuent les rapports sociaux de leur pays natal : hostiles, marqués d'arrivisme. La seule différence est que les émigrés peuvent se permettre de rêver (même si leurs rêves ne se réalisent pas). Leur vie est réglée aussi bien par les agents de la Stasi que par la xénophobie, ouverte ou dissimulée, dont font preuve les est-Allemands. Finalement, par la seule force du caractère, on peut s'émanciper de cette cloaque de passions basses et retrouver le bonheur, se retrouver soi-même dans une performance tenant du miracle : à la fin du roman le héros joue, devant un large auditoire, à la façon virtuose de Jimi Hendrix.

*Sotzroman* fait la description du régime à partir des années 1960 jusqu'aux années 1980. C'est un régime tout-puissant qui se joue du destin des hommes ; ceux-ci, pourtant, essaient de trouver des niches pour nouer des relations humaines véritables, pour s'amuser autant que possible (le sexe reste un des domaines où le pouvoir totalitaire n'a pas de prise) ; enfin, ils peuvent aussi, d'une certaine façon, exprimer leurs convictions et faire du bien. A travers ce récit le personnage principal cherche son histoire personnelle et son identité broyée par la machine infernale du totalitarisme. Le roman finit avec la chute du communisme, la paix intérieure que le personnage principal retrouve dans la vie idyllique avec la femme qu'il aime.

Laissant de côté les similarités dans les processus historiques respectifs, nous estimons que les œuvres en question représentent une pratique littéraire nouvelle. Elles comptent largement sur l'interprétation de leur lecteur. Le premier trait qui l'y invite est leur composition : parfois, le récit est fragmentaire ; souvent, les identités sont floues, surtout celle du personnage principal et du narrateur. Dans le cas des récits les plus cohérents, où le personnage principal porte le nom de l'auteur ou une variante de celui-ci, c'est le style, le ton ou les événements invraisemblables qui invitent le lecteur à douter de l'intention de l'auteur de faire une œuvre autobiographique. Ce genre de récit personnel n'est pas pratiqué avant 1989. Le réalisme socialiste, les romans du dégel ou la recherche d'un certain postmodernisme en littérature à la fin des années 1980 ne sont pas assimilables aux romans qui nous intéressent ; ceux-ci ne font pas non plus de partage clair entre fait documenté et réalité inventée. En ceci, ils constituent une nouveauté littéraire pour le lecteur.

En deuxième lieu, vient la façon dont ces textes appréhendent les réalités historiques. Sans tenir compte de leur attitude vers le passé totalitaire : nostalgique (*Ruine* et, dans une certaine mesure, *Sotzroman*) ou ouvertement hostile (*Allemagne, conte cruel*), ces textes en parlent, et offrent souvent, à côté de leur opinion prépondérante, des sujets à réflexion pour leur lecteur. L'instabilité de la vie sous le régime, placée constamment sous le regard des autorités, ainsi que celle pendant la transition, où la perte des repères est très importante, font chanceler les significations associées au texte autobiographique – décrire un parcours formateur pour une personnalité, respecter les étapes de constitution de l'individu. Elles sont de plus en plus difficiles à contenir dans un monde aux opinions de circonstance, où le destin humain dépend d'une volonté extérieure ou des processus économiques bouleversants, et où, pour comble, tout devrait sembler normal, libre, démocratique.

A partir de ces tendances complémentaires dans la littérature bulgare, nous estimons que les romans autobiographiques parus après 1989, tout en s'inscrivant dans une ligne traditionnelle, constituent une nouveauté dans la pratique de l'écriture autobiographique en Bulgarie ; dans le cas d'*Un roman naturel*, du fait de la spécificité de sa recherche littéraire, on peut parler d'un roman postmoderne.

## 2. Auteurs qui n'ont écrit qu'un seul récit personnel

Le fait que le récit personnel de l'auteur ne soit pas redoublé par un texte antérieur ou postérieur à l'œuvre ne constitue pas, en soi, une appréciation de son importance au sein de l'œuvre globale de l'auteur. Cette position est intéressante surtout par son unicité : le récit personnel n'est pas multiplié, traité de manières différentes dans d'autres textes. Un seul ouvrage lui est suffisant ; et c'est au sein de ce seul texte que l'auteur déploie les effets de la fiction autobiographique. La présence du personnage de l'auteur dans un monde fictionnel peut être ainsi jaugée : elle n'est pas constitutive, à un moment donné, d'une tendance qui englobe plusieurs œuvres. La conclusion que nous en tirons est double : soit l'auteur veut faire *œuvre à part*, distinguer son texte de ses autres œuvres, et donc rester près de l'autobiographie (ce qui est le cas de Sarraute et de Choumnaïev), soit il se mue en personnage de son monde fictionnel, qu'il enrichit donc encore d'un masque (ce qui est le cas de Zarev).

Quoi qu'il en soit, les récits personnels uniques ne peuvent compter que sur eux-mêmes pour raconter la vie de leur auteur. Ils se démarquent de la ligne des œuvres de leur auteur par la plus grande fermeté de leurs positions, du fait qu'ils entendent rendre la vie de

l'auteur. Ils se servent, ainsi, de stratégies qui créent un espace de tension entre les genres référentiels connus, d'une part, et l'écriture particulière et l'intention précise de leur auteur.

## 2.1 Nathalie Sarraute

Les recherches littéraires de Nathalie Sarraute mènent son œuvre sur les chemins de la généralisation personnelle, de la création de voix plutôt que de personnages, voix qui pourraient être celles de plusieurs personnes. Comme elle le déclare à plusieurs reprises dans *L'Ere du soupçon*, elle trouve le principal mérite d'un écrivain dans la recherche de nouveaux moyens d'expression, de nouveaux thèmes aussi qui pourraient intéresser son lecteur. Puisant la force de ses romans dans le silence ou dans la « sous-conversation » plutôt que dans la conversation elle-même, elle cherche à décrire un rapport au monde qui privilégie l'intérieur. La description de sentiments fins et de situations particulières, qui peuvent difficilement être répétés ou recréés, relève d'une introspection psychologique qui, à la différence de la notion à laquelle cette expression se réfère usuellement, n'est plus érigée en motif d'actions. De manière beaucoup plus sincère et comme respectueuse envers les actions des personnages, cette introspection ne fait que signaler la présence de tel mouvement ou émotion, révélateurs (laissé à la discrétion du lecteur) d'un état d'âme. La finesse et le détail recherché fuient la caractérisation, les mots et les termes grossiers qui ne traduisent qu'avec imprécision et, finalement, avec banalité une réalité beaucoup plus ténue. La fictionnalité de l'œuvre réside dans son caractère de récit fait au cours d'une séance psychanalytique, ou dans un état de demi-sommeil. La rêverie de l'écrivain fait que le personnage-narrateur se distancie de l'auteur, comme s'il s'agissait d'une autre personne.

Dans la veine de ses romans et récits, *Enfance* est un récit autobiographique de l'enfance de l'auteur qui se concentre sur certains épisodes marquants de cette période. A l'image de la pensée concrète des enfants, le récit semble tissé de plusieurs événements qui ne sont pas classés par ordre d'importance, seulement, jusqu'à un certain point, par ordre chronologique (l'auteur elle-même doute de l'antériorité ou de la postériorité de certains événements). La séparation de ses deux parents et ses séjours en alternance chez eux (en France et en Russie) marquent le récit et créent des liens d'attache différents pour la petite fille. Les périodes d'attachement et de déception alternent elles aussi, au gré des séjours, jusqu'au moment où elle entre au collège : l'auteur avoue qu'à ce moment-là le matériau « indicible » dont les souvenirs d'enfance sont constitués laisse place à des souvenirs déjà stables.

L'impossibilité de rendre des sentiments aussi inclassables par des mots simples, la tentative de fouiller son inconscient (mais pas trop, pour ne pas abîmer le caractère flou des sentiments), le genre indécis de l'œuvre et sa chronologie souvent renversée, sont résumés dans ce paragraphe de Raylene Ramsay qui conceptualise les grands traits de l'autobiographie de Sarraute :

Nathalie Sarraute ne porte pas d'allégeance à la pensée théorique (Derrida, Lyotard, Lacan, Barthes, Foucault, Deleuze) ayant été étiquetée « postmoderne » dans le monde littéraire anglo-américain. Néanmoins, les topologies majeures du postmodernisme, comme elles ont été définies par Alice Jardine, par exemple, dans son étude de la « modernité » (*Gynesis*) – la décomposition du sujet cartésien conscient, la déconstruction de la mimesis (le texte comme copie ou représentation d'une expérience originale) et celle de la pensée dialectique, le questionnement de la Vérité humaine, le fait de dénaturer nos « grands récits » et l'intérêt en ce qui est réchappé d'eux (leur non-connaissance) – sont en étroite corrélation avec les nouvelles stratégies narratives pratiquées dans le roman sarrautien et dans sa nouvelle autobiographie.<sup>38</sup>

Tout en adhérant à cette opinion, nous tenons à signaler que le caractère *a posteriori* postmoderne de l'écriture de Nathalie Sarraute réside surtout dans sa recherche littéraire d'ensemble, et représente plutôt un effet secondaire qu'un procédé savamment mis en place. Elle part, ici encore, de ce « matériau » qu'elle exploite dans toutes ces œuvres, et qu'elle définit avec beaucoup de précaution dans l'extrait suivant qui signale son credo d'autobiographe :

Je me demande si ce n'est pas toujours cette même crainte... Souviens-toi comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encre informe se propose... Ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les limbes...

– Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas... pas assez... que ce soit fixé une fois pour toutes, du « tout cuit », donné d'avance...

– Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encre vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent... laisse-moi... (p. 989)

La distance que Sarraute établit entre le vécu et l'écrit réside elle aussi dans l'expression des signaux venant de l'inconscient. Les brefs épisodes qui constituent son récit

---

<sup>38</sup> Ramsay, *The French New Autobiographies*, 1996, p. 117, nous traduisons.

d'enfance sont tiraillés entre le souci de la surinterprétation et celui du manque de fidélité. A plusieurs reprises la seconde voix rappelle au narrateur ces frontières, poussant l'histoire dans telle ou telle direction, provoquant des aveux. L'auteur fait l'effort de rendre dans toutes les couleurs des souvenirs d'enfance, intenses et troublants, des expériences-seuils aussi (comme la réalisation pour la petite Tachok que « femme et mari sont un même parti », donc qu'elle ne peut pas entrer de plain-pied dans le couple de sa mère et son conjoint).

La tâche littéraire pour Sarraute reste celle qui a guidé toute son œuvre jusque-là : mettre par écrit l'expérience de certaines sensations sans nom, inclassables, et réussir à rendre l'émotion qu'elles suscitent. Mais alors que jusque-là elle a été simple spectatrice de certaines conversations ou de situations extérieures, ici elle se soumet elle-même à l'examen. Elle a recours à plusieurs procédés de la psychanalyse, elle cherche des souvenirs refoulés, des sentiments vite surmontés qui, dévoilés au grand jour, diraient mieux sa personne qu'un récit chronologique où elle ne ferait que redire ce qu'on lui aurait raconté de son enfance. La tâche morale de rester au plus près de l'événement véritable, sans le déformer, sans aller plus avant dans la surinterprétation, reste son principal outil, tout comme dans ses écrits précédents.

Ainsi, prenant ses distances à la fois avec l'autobiographie classique et avec sa propre personne, Sarraute réussit à mettre en œuvre, envers et contre soi, les méthodes de son écriture pour mieux se dire et donner un autoportrait de son enfance.

## 2.2 Vladimir Zarev

Vladimir Zarev est un auteur prolifique dès ses débuts. Son père, Pantelei Zarev, est une personnalité dans le monde littéraire de l'époque : pendant de longues années, il a été président de l'Union des écrivains bulgares ; il est l'auteur d'ouvrages de théorie littéraire fondateurs pour la pensée du réalisme socialiste. La trajectoire d'écrivain de Vladimir Zarev est ainsi toute tracée. Membre lui aussi de l'Union des écrivains, il se consacre, jeune, à l'écriture. Ses premiers récits reposent sur peu d'événements, où certains des procédés les plus utilisés sont le monologue intérieur et le courant de conscience. L'effacement de l'auteur ou bien son déguisement derrière le narrateur homodiégétique est également à l'œuvre. Cependant, nous sommes loin de l'écriture blanche des auteurs du Nouveau roman, bien qu'on puisse parler d'une certaine influence. Les circonstances où évoluent ses personnages sont la vie quotidienne, la vie militaire (qu'il a lui-même expérimentée), le couple et la famille, la société tiraillée entre une mentalité traditionnelle et patriarcale et une morale nouvelle, que plusieurs personnes ne sont plus à même de suivre. Les émotions décrites sortent rarement du cadre de la solitude, du manque d'horizons, de l'impossibilité à avancer,

de l'incompréhension des autres ; les rapports des gens sont marqués par leurs motifs et pensées cachés, la mélancolie générale d'une société dévoyée : autant d'éléments jugés négatifs par les dogmes littéraires de l'époque. Plus tard, il écrit également des romans historiques, où les personnages sont bien campés, au profil net et non sans un positionnement à l'égard des valeurs prônées par le régime au pouvoir.

Plusieurs de ses œuvres ont été traduites à l'étranger. *Ruine* a été publié en allemand en 2006 par Kiepenheuer & Witsch et connaît une grande notoriété.

En Bulgarie, ce roman paraît en 2003. Il reprend certains éléments et thèmes de l'œuvre antérieure de Zarev pour les replacer dans un contexte nouveau. Nous avons déjà signalé l'importance de l'année 1989 dans le roman : elle se conjugue bien avec des thèmes déjà présents dans son œuvre comme le désespoir face à une conjoncture néfaste ; la déchéance morale et physique ; l'impossibilité de progresser, les horizons bouchés. Le sentiment de manque de repères est renforcé par celui d'un danger inévitable de disparition physique et morale. Cependant, cette fois-ci la dimension historique présente dans nombre de ses romans est tout proche de l'époque de parution du livre, ce qui ne crée plus un sentiment d'exotisme, mais apporte une valeur de témoignage de son temps. Le lecteur peut plonger beaucoup plus facilement dans cette histoire située dans un passé récent.

Une autre différence est le jeu des éléments structurels du récit qui induit la présence d'un récit personnel. Le narrateur-personnage, Martin Sestrimski, est un ancien écrivain au chômage<sup>39</sup> qui essaie par tous les moyens d'assurer la survie de sa famille. Cette tâche ardue dans une période de crise s'avère encore plus difficile à cause de la désagrégation de sa famille : ses parents meurent, il se sépare de sa femme, leurs deux filles choisissent d'émigrer aux Etats-Unis. Sestrimski lui-même est contraint à plusieurs reprises de franchir ses limites morales afin de pouvoir survivre dans le fouillis inextricable d'affaires louches, de demandes nouvelles et de désirs voraces typiques des premières années qui suivent la chute du régime. Son occupation permanente : l'écriture d'un roman nommé lui aussi *Ruine*, ne lui réussit que de temps en temps.

Tout comme dans d'autres romans de Zarev, l'histoire principale est mise en perspective par une histoire secondaire : le récit de Boyan Tilev, ami proche converti dans les affaires louches par un général de l'ancien pouvoir. Le procédé de l'écriture immédiate que nous venons de signaler est en effet le seul qui permette d'identifier une des trames narratives à la vie (supposée) de l'auteur. Les trajectoires des deux personnages, tiraillés par leurs désirs

---

<sup>39</sup> Les écrivains du temps du totalitarisme étaient en poste auprès de l'Union des écrivains.

et retenus par des obligations, se recourent à la fin du roman. Ils ont tous les deux renoncé à leurs attaches mondaines, et partent trouver la paix dans le seul endroit qui leur a toujours apporté la sérénité : la ville de Sozopol, au bord de la mer Noire. Ils fusionnent dans une même scène qui se répète et qui concilie ces deux parcours personnels de la transition autrement totalement opposés. La question de la mort de l'auteur et de la postmodernité du récit de vie est alors posée ouvertement, et, comme il se doit, reste sans réponse.

Le récit personnel de Zarev, tout en reprenant de nombreux éléments de son œuvre précédente, le replace dans le contexte nouveau de la vie d'écrivain pendant la transition. L'implication de l'auteur en tant que celui qui écrit le roman présent, mais ne porte pas le nom du personnage principal, renforce la valeur du texte de chronique de son temps, même s'il ne permet pas de prouver la véracité des faits qu'il contient. L'intention de Zarev n'est donc pas d'assumer les événements qui s'y déroulent, mais de les poser comme une des multiples possibilités, tout à fait réelles, de déroulement d'une vie.

## 2.3 Dimităr Choumnaïev

Le roman autobiographique de Choumnaïev, *Sotzroman*, intègre la plupart des éléments notables de ses romans et récits publiés entre 1975 et 2007. Auteur prolifique jusqu'à la fin du régime communiste (à raison d'un livre par an environ), Choumnaïev marque une pause après 1991, pour revenir à la plume et retrouver la cadence du début en 2002. Ses œuvres, des romans et des recueils de récits, peuvent être classés selon trois sujets principaux : des romans historiques, des romans d'actualité, des romans situés en Afrique. Il fait son début d'écrivain par un roman historique. Celui-ci en sera suivi d'autres qui, tous, englobent la période depuis les premières étincelles du Réveil national bulgare à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1944, le début du régime communiste. C'est l'année qui marque la frontière avec les romans d'actualité : ils divergent des romans historiques par le style, par le mode de narration. Les époques et les sujets des romans de Choumnaïev ne forment pas de périodes dans son œuvre : dès son deuxième roman, il place l'action à l'époque contemporaine. Comme nombre d'autres romans qui viendront par la suite, c'est un roman psychologique, il explore certaines dimensions problématiques des relations humaines provoquées par les normes en vigueur dans la société totalitaire. Dans ces romans, par des procédés habiles, la morale officielle est à la fois respectée et dénoncée. Le troisième volet des romans de Choumnaïev est celui des récits et romans africains : l'action se déroule dans un pays africain et l'histoire traite de la vie d'Européens en mission dans ce pays. L'exotisme

fait ressortir certains traits inattendus, souvent peu civilisés, de ces personnages : gens ordinaires dans leurs pays, ils se comportent en maîtres, une fois arrivés sur le sol africain.

Le roman autobiographique de Choumnaïev *Sotzroman* participe de ces trois sujets d'inspiration, tout en les faisant jouer sur la ligne véridicité – fiction. Il les exploite pour développer la trame essentielle du livre : la recherche d'un trésor familial perdu (littéralement et figurativement parlant). Sa dimension historique est constituée par l'histoire de la famille de l'auteur, commencée bien avant 1944. Il s'agit de la famille d'un journaliste reconnu, ayant fait une petite fortune grâce à un diamant trouvé à Kimberley. Le changement de pouvoir en 1944 entraîne des répressions contre lui et sa famille. Ce diamant n'est pourtant pas séquestré : il est resté dans le trésor d'une société bijoutière hollandaise. C'est l'enjeu primordial du roman : comment l'auteur-personnage pourrait-il le récupérer et prouver qu'il en est l'héritier ?

Rapidement, ce fond historique se mue en intrigue policière, à la manière des romans de Choumnaïev qui traitent de l'époque contemporaine : comment échapper à la surveillance pour retrouver le diamant ? Le personnage principal suit ses traces jusqu'à Kimberley, en Afrique, dans les terres d'une tribu aux origines immémoriales qui garde le secret des diamants. C'est le sujet africain du roman. Enfin, l'auteur rentre sans avoir rapporté la pierre précieuse, mais, en se rappelant certaines indications de son grand-père, la retrouve dans un ancien encrrier. La quête du diamant lui rapporte également l'amour de sa bien-aimée.

Les divers épisodes sont présentés dans un style différent qui se range de la crudité complète, en parlant des mœurs patriarcales de sa femme et de sa belle-famille, passant par l'ironie pour certains épisodes de sa vie professionnelle comme journaliste, par l'émotion pure et l'ébahissement devant la beauté féminine, en parlant de ses nombreuses maîtresses, jusqu'au recueillement et le mysticisme lors du récit de son voyage africain. Certains épisodes sont repris d'œuvres antérieures, et légèrement modifiés afin de servir le récit personnel<sup>40</sup> : le récit africain, avec son style biblique, rappelle un des récits du recueil *L'Amour du crocodile* (1990) ; pour sa part, l'histoire du diamant est à retrouver telle quelle dans le recueil *Piège de miel* (1988). L'alternance qui ne permet pas de lire au pied de la lettre les épisodes autobiographiques réside surtout dans ce style, et moins dans l'identification propre de l'auteur au narrateur-personnage (qui sont, évidemment, une seule et même personne)<sup>41</sup>.

C'est dans ce roman que Choumnaïev peut finalement avouer ouvertement, sous le sceau de l'appellation « roman » et donc de la fiction, ses fautes envers le régime (sa vie

---

<sup>40</sup> A la manière de Robbe-Grillet dans *Angélique ou l'enchantement*.

<sup>41</sup> Voir le chapitre « Etude générique des œuvres », sous-chapitre « Identification ».



privée, ses aventures amoureuses, qui, souvent, n'avaient rien de très grave, mais qui étaient répréhensibles, d'après le pouvoir). Un témoignage parmi d'autres qui est rendu public à travers de nombreux aller-retour fictionnels censés traduire l'impossibilité de déclarer ouvertement sa position pendant le régime totalitaire.

### 3. Auteurs dont l'œuvre retenue trouve écho dans des textes antérieurs

A la différence des auteurs qui ont écrit un seul récit personnel à composante fictionnelle, ceux qui l'ont multiplié dans d'autres textes peuvent également compter sur ces derniers pour créer tout un contexte de lecture où l'œuvre unique ne peut plus être considérée à part. Ils sont aussi exposés au jugement, peut-être hâtif, qu'ils en publient encore un épisode. Ces attentes du public sont sans doute inévitables ; de plus, l'œuvre en question se situe dans une lignée et sa lecture même est parsemée de comparaisons avec l'œuvre antérieure. Les auteurs que nous avons classés dans cette partie : Duras, Robbe-Grillet et Victor Paskov, n'ont pas subitement arrêté d'écrire des récits personnels, une fois le texte qui nous intéresse publié ; Robbe-Grillet, après *Les Romanesques*, écrit *La Reprise* ; Duras, après *L'Amant*, écrit *L'Amant de la Chine du Nord*. Paskov, après *Allemagne conte cruel*, publie *Autopsie d'un amour* (2005). Cependant, laissant de côté le fait que les œuvres postérieures ne présentent pas une véritable nouveauté, à vrai dire, la position seconde ou médiane est importante justement par le fait de créer, par elle seule, une continuité, qui n'en serait pas une s'il n'y avait qu'un seul élément. Pour Duras, donc, on retient *Un barrage contre le Pacifique* comme sa première œuvre à contenu autobiographique. Pour Robbe-Grillet, d'après ses propres affirmations, c'est *Djinn*. Pour Victor Paskov, c'est le récit « Assassins mineurs » tiré du recueil éponyme (1986), suivi par *Ballade pour Georg Henig*.

#### 3.1 Marguerite Duras

L'œuvre de Marguerite Duras est ponctuée à trois reprises par des écritures autobiographiques : son tout premier roman, *Un barrage contre le Pacifique* (1950), est autobiographique, suivi par des œuvres fictionnelles ; plus tard, encore une brèche autofictionnelle est formée par *L'Amant*, et finalement, afin de corriger les essais autobiographiques déjà existants, vient *L'Amant de la Chine du Nord* (1993). Certains éléments de ces trois repères figurent dans son écriture fictionnelle et créent un mode de lecture aux limites de l'autobiographie et de la fiction. Son esthétique est celle du non-dit, du tabou psychologique, ce par quoi un rapprochement avec l'œuvre de Nathalie Sarraute

pourrait s'effectuer : la recherche de motifs psychologiques et de sensations difficiles à traduire, le refus de nommer ces sensations qui forment la « sous-conversation », ont partie liée avec la résignation des personnages durassiens, allant parfois jusqu'à l'impossibilité de raconter un événement traumatisant, des situations taboues ou des sentiments qui sortiraient du cadre des convenances familiales.

*L'Amant* se situe en deuxième position dans l'ensemble tripartite qu'il forme avec *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Ces deux dernières œuvres qui présentent des récits à la troisième personne possèdent en commun avec *L'Amant* de nombreux éléments d'une même histoire ; ils pourraient aussi être qualifiés de trois variantes de la même histoire. C'est celle d'une famille française, composée de la mère, de la fille et d'un ou de deux frères (selon les versions) qui font leur vie en Indochine, et dont la tentative de cultiver un terrain en concession échoue à cause des inondations constantes par l'océan Pacifique. Cet échec est le grand malheur de la mère. Les enfants, déjà à l'adolescence, sont fortement marqués par la vie dure qu'ils vivent. Néanmoins, c'est aussi la période pendant laquelle ils se forment à la vie, ils font des choix et des projets. Les trois romans se soldent par un départ, et représentent en effet l'histoire de la préparation de ce même départ.

Le récit autobiographique de *L'Amant* entretient des liens thématiques avec les romans d'autres auteurs : avec *Enfance*, par la période traitée (enfance-adolescence ; la figure des parents, objet d'amour mais aussi de distanciation) ; avec Karabashliev et Paskov, par le vécu d'une période traumatisante qui se déroule dans un contexte historique et socio-culturel problématique ; par la jeunesse du personnage principal et la pulsion d'écrire essentiellement sur sa vie.

La différence de *L'Amant* par rapport aux deux autres récits personnels réside dans la position de l'auteur (ou de l'auteur impliqué, notion traitée plus loin). Elle déclare la nette division d'un avant et d'un après dans sa vie :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. A dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. A dix-huit ans j'ai vieilli. [...] Ce vieillissement a été brutal. [...] Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. Les gens qui m'avaient connue à dix-sept ans lors de mon voyage en France ont été impressionnés quand ils m'ont revue, deux ans après, à dix-neuf ans. Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été

mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. (*op. cit.*, p. 9)

L'auteur instaure une limite, celle du voyage en France, entre le passé et le présent. Le passé, sujet de romanesque, de fiction, d'une photographie inexistante jusqu'alors, celle du passage du bac sur le Mékong, et le présent, celui du visage détruit ; un présent choisi, où l'histoire d'amour de l'adolescente et du Chinois ne peut pas exister, elle ne se prolonge pas. Il s'agit de l'altérité irréductible d'un espace historique et géographique sur lequel la logique européenne n'a pas de prise. Le récit comporte plusieurs marques de cette altérité qui le rendent merveilleux. Ainsi, la fiction l'emporte dans le récit, d'autant plus que l'auteur elle-même renonce au récit de vie :

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y a quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Ecrire pour eux était encore moral. Ecrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité. Mais le plus souvent je n'ai pas d'avis, je vois que tous les champs sont ouverts, qu'il n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher, se faire, se lire, que son inconvenance fondamentale ne serait plus respectée, mais je n'y pense pas plus avant. (*ibid.*, p. 14)

La première œuvre autobiographique de Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, est également la publication par laquelle elle devient connue. Cependant, écrit à la troisième personne, ce roman ne représente pas vraiment un récit personnel, du fait que l'identification entre l'auteur et l'héroïne principale n'est pas évidente. *L'Amant de la Chine du Nord*, troisième œuvre autobiographique de Duras, paru seulement en 1991, soit sept ans après *L'Amant* et cinq ans avant sa mort, peut être vu comme combinant les récits d'*Un barrage contre le Pacifique* et de *L'Amant* : le personnage de l'amant chinois semble réunir à la fois

celui de M. Jo, riche bienfaiteur de la famille pauvre de Suzanne dans *Un barrage*, et celui de l'amant inconnu, mystérieux et inaccessible de *L'Amant*. Dans cette troisième œuvre l'accent est de nouveau mis sur les relations troubles des frères et de la sœur, mal gérées par la mère.

Dès l'« Avant-propos » du roman, Marguerite Duras annonce qu'il s'agit bien d'une fiction, développée à partir de l'histoire d'amour dans *L'Amant*. Elle allègue un fait référentiel, la mort du Chinois qu'elle a apprise en mai 1990, pour appuyer la référentialité de *L'Amant* et la fictionnalité du roman présent. C'est cet événement qui a déclenché l'écriture du roman *L'Amant de la Chine du Nord* : une fois cette dernière attache avec la réalité rompue, l'auteur est libre de se lancer dans la fiction. Et finalement, l'affirmation « Je suis redevenue un écrivain de romans » se prononce sur le genre du texte qui suit.

Si le texte suggère une rupture du pacte fictionnel en revenant explicitement sur son propre caractère, ce n'est que dans les premières pages du roman :

C'est un livre.

C'est un film.

C'est la nuit.

La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.

Voix aveugle, sans visage.

Très jeune.

Silencieuse.

[...]

Devant nous quelqu'un marche. Ce n'est pas celle qui parle.

C'est une très jeune fille, ou une enfant peut-être. (*Duras. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, « L'Amant de la Chine du Nord », 1997, p. 1565)

Suivent des références aux deux romans antérieurs sur la même histoire :

C'est le fleuve.

C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres.

Du fleuve.

Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent.

Le bac s'en va.

Après le départ l'enfant sort du car. Elle regarde le fleuve. Elle regarde aussi le Chinois élégant qui est à l'intérieur de la grande auto noire.

Elle, l'enfant, elle est fardée, habillée comme la jeune fille des livres [...].

De la limousine est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. (*ibid.*)

Par ces deux critères, la différenciation de la voix narrative au sien du récit (« ce n'est pas celle qui parle ») et l'intertextualité suggérée entre le roman présent et les deux qui le précèdent (mais surtout *L'Amant*), le lecteur se rend à l'évidence que l'entreprise autobiographique ne sera plus prolongée ici, et que la démarche choisie dans *L'Amant* avait pour objectif justement d'orienter vers une lecture autofictionnelle. C'est, pareillement à *Taches d'encre* de Robert Pinget (1997), une œuvre qui éclaire par contraste le caractère de l'œuvre qui la précède. Finalement, le fait que seule l'histoire d'amour soit reprise dans *L'Amant de la Chine du Nord* fait pencher en faveur de l'hypothèse d'une lecture fictionnelle possible des séquences à la troisième personne dans *L'Amant*.

*L'Amant* est le roman dans l'œuvre de Duras qui présente la plus grande ambiguïté en ce qui concerne à la fois l'identification de l'auteur et du personnage principal, et l'issue de l'histoire narrée. Ceci nous permet de le qualifier d'autofiction et de le désigner comme celle des œuvres de Duras qui exhibe un récit personnel fictionnalisé. D'une certaine manière, *L'Amant* peut être considéré, du fait de la combinaison des deux penchants, comme la culmination de son projet autobiographique. La suggestion d'une personnalité autre que celle déjà connue de l'auteur crée de multiples effets : si on laisse de côté l'effet purement publicitaire de la révélation d'un secret, la possibilité réelle de créer son *alter ego* littéraire, faisant allusion à une relation amoureuse illicite, change complètement l'image de Duras comme auteur. La popularité du roman est sans doute due précisément à ces traits indéfinissables : un récit décousu, mélangé d'un discours autobiographique, une écriture qui se cherche sans cesse, voulant mettre au clair les chemins de l'inconscient.

### 3.2 Alain Robbe-Grillet

L'œuvre du théoricien du Nouveau roman peut être divisée, pour les besoins de l'étude, en deux périodes : l'une plutôt réactionnaire à l'écriture autobiographique, et l'autre, à partir de *Djinn* (1981)<sup>42</sup>, des *Romanesques*, prenant la voie de la pratique détournée de l'autobiographie. La blancheur de sa première écriture, les voix anonymes des narrateurs difficiles à identifier, le point de vue qui change subitement, cachant son sujet tel un véritable voyeur du monde extérieur, guident le lecteur sur les chemins de l'interprétation, afin qu'il puisse saisir pleinement cette disposition particulière de ne pas agir sur le monde observé, de ne tirer satisfaction que de sa seule contemplation, et du déni de sa propre présence dans la scène décrite. La décision de dévoiler les mobiles de cette perception particulière du monde donne lieu au récit riche, pluriel, fragmenté et baroque des *Romanesques* : un puzzle dont les

---

<sup>42</sup> Ou déjà à partir des *Souvenirs du Triangle d'or*, comme le soutient Robbe-Grillet lui-même.

pièces sont à monter lentement par le lecteur, et jamais dans un ordre linéaire. Ce puzzle révèle aussi bien certains épisodes de la vie de l'auteur, racontés dans un style référentiel facilement reconnaissable, que des fantasmes qui tissent des liens avec le développement graduel de sa personnalité et de ses recherches esthétiques, par l'alternance de la description statique et dynamique qui dévoile un érotisme sadique, but final de son écriture.

Robbe-Grillet désigne donc *Djinn* comme une sorte d'architecte à son projet autobiographique. *Les Romanesques* peuvent, en effet, être lues comme un prolongement de *Djinn*, mais il faut dire que, pour un lecteur non averti, *Djinn* n'est qu'une mystification littéraire qui ne comporte pas d'éléments de récit personnel. En réalité, c'est un texte dont les effets principaux sont l'invraisemblable, le détournement de toute logique, l'impossibilité de créer un réseau de sens qui amène au déroulement continu d'une intrigue, et enfin le manque d'identité stable du narrateur. Parmi les éléments narratifs communs aux deux ouvrages sont le traitement du personnage (des personnages à l'identité floue, dont les éléments reconnaissables se retrouvent soudain chez d'autres personnages ; le dédoublement ; le retournement de l'identité) ; celui du narrateur (soit homo-, soit hétérodiégétique, on n'est non plus sûr de sa participation à l'histoire) ; les « trous » de la mise en intrigue (elle-même constituée de peu d'éléments structurants qui interviennent tour à tour, souvent dans des agencements surprenants) ; la langue, enfin, utilisant un grand nombre de conditionnels et de subjonctifs, de structures qui expriment le doute (et la certitude, qui pourtant se trouve aussitôt contrée par un doute nouveau). Un élément ponctuel de reprise pour les *Romanesques* est le personnage de Simon Lecœur (dont on ne choisit qu'un des nombreux noms), intervenant, lui, dans le deuxième volume des *Romanesques*, *Angélique ou l'enchantement*. *Djinn* est donc important pour la compréhension des *Romanesques* en tant qu'il présente les mêmes procédés qui y sont mis en œuvre, mais à une échelle réduite. Au contraire, le manque de sens dans les *Romanesques* se révèle plus dévoyant, du fait de la présence de nombreuses séquences autobiographiques, qui, elles, sont du moins rattachables à la vie de leur auteur. Le lecteur de *Djinn* est conscient du fait que l'auteur cherche à le confondre ; celui des *Romanesques* s'en rend compte plus tard. Ce qui fait la différence entre les deux textes, c'est donc la lecture (en partie) référentielle des *Romanesques*, ce qui n'est pas le cas de *Djinn*.

Divisées en trois parties qui sont parues dans l'espace d'une décennie, les *Romanesques* évoluent depuis l'histoire familiale et le mythe du père fondateur dans *Le miroir qui revient*, passent par le désir sexuel et les diverses mises en scène sadiques d'*Angélique ou l'enchantement*, pour arriver à la fin littéraire de la vie avec *Les derniers jours de Corinthe*, évoquant cette fois l'écriture des mémoires du double de l'auteur. Le comte de

Corinthe est présent tout au long de la triade, symbole dans chaque roman d'un dépassement du récit personnel : dans *Le miroir qui revient*, il est le camarade de guerre et le double du père ; dans *Angélique ou l'enchantement*, il se fond dans plusieurs personnalités pour venir en partie dédoubler le personnage-narrateur ; enfin, dans *Les derniers jours de Corinthe* il se transforme en double de celui-ci, situation déjà suggérée, et usurpe l'écriture du présent livre.

L'œuvre, tout en déployant un discours autobiographique qui reconforte les attentes du lecteur ou qui en crée de nouvelles, est riche d'observations métatextuelles qui constituent toute une nouvelle couche de discours. Robbe-Grillet parle ouvertement de ce qui l'a poussé vers l'écriture, et plus précisément vers l'écriture autobiographique :

Nous rentrions vers quatre heures de l'après-midi, pour le déjeuner, préparé par maman en notre absence ; il y avait invariablement, une semaine sur deux, un poulet rôti ou un gigot, avec des frites et de la salade. Leur bonne odeur emplissait tout l'appartement. Nous avions faim. Le soir tombait vite, gris-mauve au-dehors, faisant paraître orange et chaude la lumière électrique sur la table ronde qui rassemblait ainsi le clan, et nous racontions à maman nos aventures de la journée. (*Le miroir qui revient*, p. 52)

Ce passage démontre la nostalgie de l'enfance, nostalgie d'un monde perdu, mais dont la sensibilité reste moderne. Voici le commentaire qu'en donne Robbe-Grillet plus loin dans le texte :

Ces sensations liées à la venue précoce de la nuit sur la ville hivernale, ou bien, peu après la rentrée des classes, vers la fin de l'automne, quand les devantures vétustes des boulangeries ou épicerie de quartier s'éclairent déjà plus tôt, tandis qu'il fait encore assez doux et qu'une petite pluie très fine parsème d'éclats brillants les rues au pavage inégal, entre les trottoirs couleur anthracite où se collent, musquées et luisantes, les dernières feuilles à demi décomposées des platanes, ces sensations très vives (bien que paisibles) de repos vespéral, de lampes accueillantes, de rumeur diffuse et comme lointaine, de soupe aux légumes, d'abat-jour au papier roussi, j'ai signalé souvent que je voyais là une des raisons – sinon la principale – qui m'avaient poussé vers le roman. [...] (*ibid.*, p. 54)

Et une autre citation, qui conceptualise encore plus les bases de la création autobiographique, tout en établissant déjà des distances émotionnelles avec cette écriture :

Ce sont les impressions extrêmement fortes, inoubliables, encore que vagues et fuyantes, provoquées par l'adjectivité poisseuse (mais souvent douillette) du monde familial, par sa charge sentimentale vite insupportable, par son insistance louche, qui

nous poussent à entreprendre sa description, pour l'explorer ou pour lui donner forme.  
(*ibid.*, p. 55)

La première description, celle de l'atmosphère qui pousse l'auteur à écrire, ne cède en rien aux meilleures pages des auteurs réalistes et psychologisants. Robbe-Grillet admet donc ouvertement que cette sensibilité, typique du roman du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, l'inspire dans son dessein. Dans le deuxième passage, ce type de sensations est déjà nommé, c'est « l'adjectivité poisseuse », quoique « douillette », que Robbe-Grillet s'efforce à évacuer de son écriture. Alain Robbe-Grillet ne tient pas à dénuer l'œuvre de toute émotion, mais d'abord à transformer les émotions littéraires toutes faites en des émotions nouvelles, et par là, à transformer les significations avec lesquelles l'œuvre littéraire travaille.

En même temps, à plusieurs reprises dans le texte Alain Robbe-Grillet décrit ses prises avec les postulats de l'écriture de la modernité, à savoir une écriture réaliste et psychologique :

On me presse en effet de tous côtés : pourquoi ne pas dire les choses plus simplement, vous mettre à la portée du public, faire l'effort nécessaire pour être mieux compris, etc. ? Ces formulations-là sont de toute façon absurdes. J'écris d'abord contre moi-même, nous l'avons vu, donc contre le public aussi. Faire mieux comprendre quoi ? Du moment que je poursuis une énigme, qui m'apparaît déjà comme un manque dans ma propre continuité signifiante, comment serait-il envisageable d'en faire un récit plein, sans faille ? Que pourrais-je traduire « avec simplicité » d'un rapport si paradoxal au monde et à mon être, d'un rapport où tout est double, contradictoire et fuyant ? (*ibid.*, p. 41)

Ici la question de l'écriture de Robbe-Grillet se complique encore : il ne s'agit plus de créer du nouveau, mais d'extirper de son être, de son inconscient ce qui désire être dit<sup>43</sup>. Il s'avère impossible, contrairement aux attentes que crée le titre du premier roman autobiographique de Robbe-Grillet, de se donner « en miroir », de s'écrire de manière à être fidèlement représenté : l'image du miroir hante l'esprit de l'auteur, c'est une grande tentation que de se mirer dans l'art, tel Narcisse. En même temps, pour Robbe-Grillet la sincérité de l'auteur exige une mise à distance par rapport à soi-même, afin d'explorer les espaces troublants de sa personnalité. C'est pour cette raison que le récit autobiographique qu'il

---

<sup>43</sup> « La conscience est structurée comme notre langage (et pour cause!), mais ni le monde ni l'inconscient ; avec des mots et des phrases, je ne peux représenter ni ce que j'ai devant les yeux, ni ce qui se cache dans ma tête, ou dans mon sexe ». (*ibid.*, p. 18).



pratique est doublé d'« opérateurs », comme il les appelle, des personnages et des histoires fictionnels qui comblent les trous du récit personnel.

Il me reste à organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analoges, mais dont le rôle sera celui d'opérateurs. ...

Dans cette perspective, le projet de raconter ma vie va s'offrir à moi de deux façons différentes, et opposées. Ou bien je m'obstine à la cerner dans sa vérité, en feignant de croire que le langage est compétent (ce qui reviendrait à dire qu'il est libre), et dans ce cas je n'en ferai jamais qu'une vie reçue. Ou bien je remplacerai les éléments de ma biographie par des opérateurs, appartenant eux ouvertement à l'idéologie, mais sur lesquels et grâce auxquels je pourrai cette fois agir. (*ibid.*, p. 18)

Cette division des tâches est aussitôt contrée par l'affirmation suivante, qui ne fait que rétablir l'autobiographie dans son domaine :

La seconde méthode donne *La jalousie* ou *Projet pour une révolution*. La première, hélas, le présent ouvrage. (*ibid.*)

Cependant, une simple lecture des *Romanesques* démontre que « le présent ouvrage » n'est pas moins dépourvu d'« opérateurs », dont l'un est ce fameux comte de Corinthe ; d'autres « opérateurs » qui reviennent tout au long des trois romans, ce sont les fables bretonnes, souvent à caractère sadomasochiste et certains objets, comme le miroir, ou la maison natale de Kerangoff.

La réflexion métatextuelle suivante démontre les tenants et les aboutissants de l'œuvre que se propose Alain Robbe-Grillet :

Tout cela c'est du réel, c'est-à-dire du fragmentaire, du fuyant, de l'inutile, si accidentel même et si particulier que tout événement y apparaît à chaque instant comme gratuit, et toute existence en fin de compte comme privée de la moindre signification unificatrice. L'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire. (*ibid.*, p. 208)

*Les Romanesques* présentent certains parallèles importants avec *Ruine* de Vladimir Zarev : les deux personnages se fondent en une seule et même personne à la fin du roman ; avec *Sotzroman* de Dimităr Choumnaiev : la métaphorisation des fantasmes amoureux en quête du sens de la vie ; avec *Un roman naturel* de Guéorgui Gospodinov et *Monsieur Songe* de Robert Pinget : le souci de la réalisation de l'écriture.

### 3.3 Victor Paskov

Les débuts de Victor Paskov sont publiés dans la revue de littérature *Rodna Retch* en 1964. En 1986, son récit, « Assassins mineurs », suscite aussitôt l'intérêt de la critique. Son premier roman, *Ballade pour Georg Henig*<sup>44</sup>, lui vaut l'ouverture de l'Union des écrivains et le prix de la meilleure œuvre en prose en 1988. Il remporte le prix de Littérature étrangère au Salon du livre de Bordeaux et est publié dans de nombreuses traductions (quatre rééditions en français après la première de 1989). L'auteur gagne également le prix de la maison d'édition Helikon de la nouvelle prose fictionnelle bulgare pour son troisième et dernier roman *Autopsie d'un amour* (2005).

L'écriture de Victor Paskov est provocatrice : il explore les limites des perceptions morales et physiques du monde. Les thèmes récurrents de son œuvre sont l'amour, la mort, les émotions paroxystiques, les choix existentiels difficiles, la liberté. « Par sa langue, sa structure, l'œuvre de Viktor Paskov était assez novatrice sur le fond de la littérature ambiante plutôt réaliste »<sup>45</sup>. Ainsi, dans son premier récit, « Assassins mineurs », l'histoire apparemment anodine de la vie d'un garçon de cinq ans, Alexander, est remplie des meurtres véritables ou imaginaires qu'il effectue, aussi bien sur de petits animaux domestiques (une tortue) que sur des personnes (son professeur de piano). Son but est de ne pas grandir pour ne pas devenir Alexander l'adulte, spectre qui le hante et qu'il méprise.

L'émotion de son deuxième livre, *Ballade pour Georg Henig*, est aux antipodes de celle des « Assassins mineurs ». Le protagoniste porte le prénom de l'auteur, Victor ; c'est un garçon âgé entre 5 et 10 ans, dont le père est violoniste. Victor visite régulièrement un ami de son père : Georg Henig, le luthier, un vieux Tchèque, resté à Sofia après la mort de sa femme et vivant dans une misère extrême. Pour le petit Victor, c'est un peu son grand-père qu'il n'a jamais connu. Une grande amitié lie le garçon et le vieil homme jusqu'au jour où celui-ci, qui vit dans des conditions de vie précaires, meurt, abandonné cyniquement par ceux qu'il a formés. A travers le roman est dévoilée la personnalité riche et infiniment touchante du vieil homme et l'amour paternel qu'il éprouve pour le petit garçon. La dimension autobiographique conférée par le prénom du garçon ne doit pas non plus être laissée de côté : c'est un des premiers textes de Victor Paskov où un récit personnel apparaît. Marie Vrinat-

---

<sup>44</sup> Edition française : Paskov, *Ballade pour Georg Henig*, Paris, Editions de l'Aube, 1989.

<sup>45</sup> Vrinat-Nikolov, Marie, « La mémoire du totalitarisme dans la littérature bulgare de l'après-1989 : de la catharsis à la dérision, de la fresque au fragment », in *Mémoire perdue, mémoire volée*, sous la dir. de Brigitte Gautier, 2006.

Nikolov signale cette particularité<sup>46</sup>, ainsi que le travail sur la langue et le caractère transcendant du sujet :

Grâce au vieil homme malade et abandonné de tous, qui finira ses jours dans un hospice pour vieillards, l'enfant apprend ce qu'est l'art véritable et le roman se termine avec la mort du vieux luthier tchèque, sur un hymne vibrant à l'amour et à l'art, inspiré par l'Apocalypse, dans une langue travaillée, qui met en œuvre musique et métaphores (Castellan & Vrinat-Nikolov, *op. cit.*)

*Allemagne, conte cruel* vient comme un prolongement à cette autobiographie romancée de la première enfance que représente *Ballade pour Georg Henig*.

Paskov est également le créateur d'un nombre de nouvelles « philosophiques », traitant de sujets bibliques ou mythologiques, comme « Loth en exil », « Martina », « Tzii Kouk ». Ces histoires d'où le mysticisme n'est pas absent développent des questionnements philosophiques à réponses multiples. L'œuvre de Paskov se termine par le recueil de récits *Le point de vue de Gauguin* et le roman *Autopsie d'un amour*, mettant en avant non seulement une histoire d'amour, mais aussi sa dimension musicale et érotique.

*Allemagne, conte cruel* paraît d'abord en France, et ensuite en Bulgarie, au début de la transition. Il couvre des faits et événements qui s'étendent sur une période de trois ans de la vie de l'auteur, à partir de 1968, lorsqu'il a 18 ans. Cependant, l'action dans le roman ne couvre pas plus de trois mois : octobre, novembre et décembre 1968. Comme nous l'avons déjà signalé, il s'agit d'un moment crucial de sa vie : il vit l'été de 1968 comme une révolution personnelle, une ouverture vers l'Ouest, mais un grand nombre de ses amis deviennent l'objet de répressions cruelles et meurent prématurément, dans des circonstances tragiques, après la fin du Festival international de la jeunesse. Ce roman est, « dans une langue crue et argotique, une critique impitoyable du totalitarisme » (Castellan & Vrinat-Nikolov, *op. cit.*)

*Allemagne, conte cruel* est une réminiscence du poème de Heine *Allemagne. Un conte d'Hiver*, écrit en 1844. Le parallèle qui s'impose entre les deux œuvres suggère la clé de lecture du livre de Paskov : tout comme Heine décrit la condition injuste où se trouvent les ouvriers allemands (inspirée par les idées de Marx), Paskov décrit la situation difficile où se trouve le peuple bulgare sous le régime communiste. Ce livre est souvent décrit comme un roman d'émigration, ce qu'il est sans doute. Cependant, plus que cela, c'est un roman d'apprentissage, où l'auteur-narrateur-personnage passe à travers plusieurs étapes pour arriver

---

<sup>46</sup> Vrinat-Nikolov, Marie, « Viktor Paskov ou de la musique avant toute chose », Budapest, Universitas, 2003, p. 153-161.

à une certaine maturité. Un des messages de cette œuvre est que la vie s'apprend à l'étranger : il faut sortir de sa patrie, sortir de soi pour ainsi dire, afin de plonger dans l'inconnu et de trouver sa véritable personnalité.

Parmi les autres œuvres de Paskov, celle-ci joue le rôle de clé, comme toute œuvre autobiographique. Elle dresse un schéma organisationnel, autobiographique, pour les autres romans de son œuvre. Victor de *Ballade pour Georg Henig* grandit pour devenir le Victor, ou encore mieux, le Herr Pasko d'*Allemagne, conte cruel*. Cette histoire de la formation d'une personne est indispensable pour la compréhension des nouvelles philosophiques, ainsi que pour *Autopsie d'un amour* et *Le point de vue de Gauguin*, livres similaires par leur émotion, par le paroxysme de leurs sensations à *Allemagne, conte cruel*.

## 4. Auteurs dont l'œuvre retenue trouve écho dans des textes postérieurs

Ces trois derniers auteurs (Robert Pinget, Guéorgui Gospodinov, Zachary Karabashliev) sont intéressants par le fait que le récit personnel qu'ils pratiquent donne lieu à une création littéraire postérieure. Dans les trois cas, les genres qui suivent leur premier récit personnel sont différents. Robert Pinget, après la publication de *Monsieur Songe*, s'essaie dans le genre du journal. En effet, si peu d'événements qu'il y a dans *Monsieur Songe*, ses *Carnets* plus tardifs sont encore plus minimalistes, portés à la maxime philosophique, à l'introspection et demandant un effort d'interprétation encore plus grand de la part du lecteur. Guéorgui Gospodinov abrège lui aussi ses textes autobiographiques postérieurs à *Un roman naturel* : il s'agit désormais de récits où figure un personnage identifiable à l'auteur. Il revient pourtant au récit plus long avec le roman *Physique de la mélancolie*. Zachary Karabashliev publie lui aussi des récits et des pièces de théâtre après son roman autobiographique *18% gris*.

Le lien entre le premier récit personnel et les textes qui le suivent est surtout la stratégie de lecture. En effet, après une œuvre autobiographique, les attentes du lecteur sont orientées vers la même portée des œuvres postérieures, et peuvent même aller dans le sens d'une surinterprétation du *je* du narrateur, en l'identifiant à l'auteur. Les auteurs en sont bien conscients, et Robert Pinget fait de sorte que cette identification soit encore plus imperceptible dans ses *Carnets*. Cependant, rien que l'appellation fait déjà penser à une continuation de son autoportrait littéraire. Gospodinov et Karabashliev, eux, ne prennent pas trop de précautions, surtout le premier dont les récits mettent souvent en scène un écrivain en train de travailler.

## 4.1 Robert Pinget

Robert Pinget est un des auteurs dont les œuvres autobiographiques font part du même questionnement qui a provoqué ses œuvres antérieures. Ici le registre métatextuel ne commente plus directement, comme chez Robbe-Grillet, les vues littéraires d'ensemble de l'auteur ; au contraire, il ne touche que la rédaction du texte présent. C'est à travers ce texte, par contre, que des idées de l'auteur transparaissent. Certaines références à ses œuvres antérieures peuvent également s'établir, mais implicitement : notamment à *Mahu ou le Matériau*, *Entre Fantoine et Agapa* et *Le Libéra*, surtout dans l'*incipit* et dans le paragraphe final :

Monsieur Songe est assis au soleil sur son balcon. C'est un homme à la retraite. Il séjourne avec sa domestique dans une villa en bord de mer non loin d'Agapa, petite station balnéaire pleine de monde l'été et très ennuyeuse l'hiver. (*Monsieur Songe*, *op.cit.*, p. 11)

Ce pauvre Latirail aurait été étonné tout le premier d'avoir pondu rien de pareil. Je le revois à cette époque, et la Lorpailleur et le postier Sinture, tout notre petit monde bien-pensant que la mouche littéraire, on ne sait comment ni pourquoi, avait piqué. (*ibid.*, p. 136)

A la différence de Robbe-Grillet, Robert Pinget ne travaille pas sur l'idée de l'œuvre littéraire comme un labyrinthe, fait d'événements et de personnages, où le lecteur se perd. La lecture de son texte peut être plutôt apparentée au dévoilement patient des couches successives d'un vaste tableau. Nous sommes d'accord que « la lecture de Pinget, dès lors, obéit moins aux impératifs de l'enquête policière qu'à la logique d'une aventure archéologique », comme le signale la page « Présentation de l'œuvre » de son site personnel<sup>47</sup>. En effet, dans les œuvres de Pinget il y a toujours une base, un *incipit* qui permet de partir à la découverte de l'œuvre sans trop de questionnement. Ceci tisse des correspondances indubitables avec les autres auteurs du Nouveau roman, ainsi qu'avec les auteurs bulgares dont les *incipit* ont la même fonction. Le questionnement vient un peu plus tard, lorsqu'il devient clair que nous ne sommes pas en présence d'une trame narrative « classique », et que les passages obscurs ne sont pas de simples ajouts à une trame principale, mais constituent le matériau narratif lui-même. D'un point de vue structural, la lente titubation du texte pingétien vers la recherche des mots est la même qui guide son œuvre autobiographique : d'un contenu qui ne suggère que des lointaines attaches autobiographiques il passe à des textes où

---

<sup>47</sup> Texte récupéré sur le site [www.robert-pinget.com](http://www.robert-pinget.com).

l'autobiographisme est ouvertement déclaré. Robert Pinget est, avec Robbe-Grillet, Gospodinov, Duras, Zarev et Paskov, un auteur qui fait de son vécu écriture et de son écriture vécu. *Les Romanesques*, où le vieux comte de Corinthe (sur)vit en écrivant ses mémoires, *Un roman naturel*, où le Naturaliste rédige ses Notes, rappellent les carnets de Pinget avec leur auteur-narrateur-personnage dont le quotidien est renfermé à l'intérieur des murs de l'écriture. Duras, Zarev et Paskov signifient eux aussi explicitement leurs intentions d'écrire dans leurs textes.

Cette spirale interminable qui effectue des va-et-vient entre vie et écriture peut être qualifiée de résumé d'une vie passé à écrire ; le projet autobiographique de Pinget n'entend pas donner, autrement, des comptes rendus ou de conclusions sur les événements d'une vie. Il relève de l'autoportrait, cette fois-ci partant du plus général (la description du quotidien de monsieur Songe) pour arriver à la concrétisation du sens de la vie ainsi vécue : la recherche du matériau artistique, physique, de l'écriture, et de l'exploration de ses multiples ressources.

Un des traits les plus marquants de son écriture est le passé qui est partout présent. *Clope au dossier*, *L'Inquisiteur*, *L'Apocryphe* et d'autres encore représentent autant de récits où un questionnement *a posteriori* est porté sur un événement passé. Le retour en arrière est ce qui crée aussi, dans *Monsieur Songe*, un effet de doute. Ce qui renforce encore cet effet de distanciation, c'est le fait que le questionnement porte sur la vie de l'auteur lui-même. Donc la phrase qui résume le rôle du passé dans les œuvres de Pinget en dit long sur la façon dont la nostalgie se révèle dans le texte : la description d'une époque présente où rien de particulier ne se passe, la vie d'un (écrivain ?) retraité qui met en doute son activité principale, l'écriture, traduisent mieux les regrets du temps passé que ne l'aurait fait un récit bien ordonné, chronologique. *Monsieur Songe*, roman sous forme de journal-autoportrait, résume ces doutes, et en même temps fait le récit d'une existence vouée à l'écriture. Le métatexte dans *Monsieur Songe* n'est pas clairement délimitable, la réflexion sur l'écriture qui est en train de se faire ne se révèle que grâce à certains petits indices, comme les apartés au début de plusieurs chapitres (« Dit-il »<sup>48</sup>). Parsemés dans le texte, ces indices démontrent la distance qu'entretient l'auteur avec son texte, mais aussi la distance qui le sépare de l'écriture d'un véritable journal : d'abord parce que pour écrire un journal il faut une assurance que les faits relatés sont dignes d'être mis sur papier, ce qui questionne de plus l'emploi du temps de la journée que l'on choisit. Pour le personnage de Pinget, il devient clair que cet emploi du temps ne lui apporte aucune joie, et de plus l'activité qui pourrait faire l'objet d'une

---

<sup>48</sup> Pris également comme épigraphe du troisième chapitre, « Une existence falote » (*ibid.*, p. 71).

consignation dans un journal, l'écriture, ne lui réussit plus. C'est donc le journal d'un échec, et par conséquent le doute qui l'envahit ne pourrait que véhiculer cette distance au texte qu'est la sienne.

Le même questionnement apparaît dans les *Carnets* successifs de son œuvre qui sont, bien sûr, lus à la lumière de *Monsieur Songe*. Beaucoup plus succincts, aux tournures inattendues et au style poétique, ils auraient un autre rapport à leur auteur si ce n'était pas la parution antérieure de *Monsieur Songe*. Désormais, ils figurent un prolongement, chacun à sa manière, de l'écriture pratiquée dans sa première œuvre autobiographique. Plusieurs éléments qu'on connaît depuis *Monsieur Songe* sont présents : la bonne (dont les relations avec monsieur Songe, problématiques et parfois conflictuels, ont déjà été l'objet d'une explication) ; la présence d'une nièce ou d'un neveu, à retrouver également dans *Théo ou le temps neuf* ; l'irritabilité du personnage principal ; enfin, son activité principale : écrire. L'austérité et le pessimisme sont beaucoup plus notables, mais ils sont adoucis dans la présence de l'enfant. Celui-ci réussit à extirper au narrateur des aveux sur le type de son écriture, le fait raisonner sur son activité, provoque sa tendresse et ses soins. Cette même attitude était celle de monsieur Songe face à sa nièce (ou son neveu) lors de ses visites. A une seule exception près : il était enclin à confier sa désillusion à sa nièce, alors que Théo, étant encore trop jeune, le fait plutôt se comporter en adulte.

Les deux personnages secondaires possèdent encore une particularité importante pour notre étude : ils sont les lecteurs de l'œuvre de l'écrivain. Ils représentent donc des figures intradiégétiques, des « lecteurs intimes » selon le mot de Jean Rousset (*op. cit.*), des écrits du narrateur-personnage. Il semble que le vieillard soit en train de dicter à son neveu ses propres carnets. L'enfant proteste parfois :

Pourquoi il est toujours au lit j'en ai marre qu'il est malade.

Il n'est pas tellement malade il aime être au lit pour écrire, c'est confortable.

Pourquoi il écrit tout le temps au lieu de parler au lieu de s'amuser ?

Oh ça c'est son affaire.

Et qui c'est l'enfant avec lui ?

Son neveu.

Mais pourquoi il lui fait la lecture ?

Parce qu'il est gentil comme toi dans le livre.

Mais moi je suis pas dans un livre.

Ça mon chéri c'est mon affaire. (*Théo ou le temps neuf*, 1991, p. 24)

Lecteur ou écrivain, ou bien personne à qui on fait la lecture, le neveu (et la nièce chez *Monsieur Songe*) sont les figures d'un lecteur désirable, qui sait apporter le réconfort et donner un sens aux exercices quotidiens de l'écrivain à la retraite. Il semble qu'une fois ce lien brisé, l'écriture n'aurait vraiment plus de sens.

## 4.2 Guéorgui Gospodinov

Guéorgui Gospodinov est un des poètes postmodernes bulgares, il est parmi les premiers qui pratiquent une écriture postmoderne<sup>49</sup>. Avant *Un roman naturel*, il publie deux recueils de poésie, dont le deuxième est distingué par le prix de l'Association des écrivains bulgares<sup>50</sup>. Après *Un roman naturel*, Gospodinov continue à créer dans les trois genres, poésie, prose et théâtre. Les critiques littéraires soulignent toujours le caractère postmoderne de son écriture, que ce soit pour la désapprouver ou pour la féliciter<sup>51</sup>.

A part la production purement littéraire, Gospodinov est l'acteur principal ou secondaire dans de nombreux projets à visées différentes : repenser la littérature (bande-dessinée *La mouche éternelle*, 2010, où l'élément de liaison graphique et narratif est simplement une mouche) ; repenser l'héritage historique et social de l'époque totalitaire (le projet *J'ai vécu le socialisme*, 2006, recueil d'histoires personnelles, *Le Livre d'inventaire du socialisme*, 2006, recueillant des photographies de produits de série de l'époque totalitaire) ; les mystifications littéraires qui renouent avec le cercle Missäl et le modernisme, la *Chrestomathie bulgare* (1995) et l'*Anthologie bulgare : Notre poésie depuis Guérov* (1998)<sup>52</sup>.

A la différence de Paskov, l'œuvre de Gospodinov véhicule plutôt des émotions de mélancolie et de tristesse, le rapport à la période totalitaire est pour lui le rapport à un passé révolu (nostalgie pour l'enfance, or il se trouve qu'elle s'est déroulée sous le communisme). Nonobstant le développement du pays pendant le régime, celui-ci ne peut être considéré comme une période positive de l'histoire bulgare. C'est aussi un des moments-clés de la polémique qui oppose les deux auteurs sur les pages de la presse bulgare : alors que Paskov revendique la période totalitaire comme une période à significations multiples, une période d'évolution aussi bien de l'idéologie d'Etat que des idées littéraires des écrivains eux-mêmes, une période où l'expression artistique est toujours possible et où la censure officielle peut être

---

<sup>49</sup> Il fait partie du « nouveau cercle Missäl », mystification littéraire, avec Yordan Eftimov, Plamen Doïnov et Boïko Pentchev. Tous les quatre ont posé pour une photographie qui parodie la célèbre photographie du premier cercle Missäl, afin de renouer, par ce remplacement postmoderne des identités, avec cette époque révolue.

<sup>50</sup> Une association créée aux débuts de la transition, censée servir de nouvelle Union des écrivains bulgares, l'ancienne étant compromise par sa soumission à l'idéologie de l'Etat pendant la période totalitaire.

<sup>51</sup> Parmi d'autres, Novkov, M., « Le roman postmoderne et son cas bulgare », 2000 ; l'article déjà cité de Victor Paskov où il accuse les nouveaux romanciers bulgares de « postmodernisme ».

<sup>52</sup> Deux mystifications littéraires.



déjouée à l'aide de négociations, pour Gospodinov, c'est une période qui a créé un fossé dans l'histoire bulgare. C'est de là que vient son idée de chercher un héritage dans des époques plus lointaines, comme celle du modernisme.

Toujours à la différence de Paskov, Gospodinov ne cherche pas de connotation négative à la qualification de postmoderne de ses œuvres. Lors du débat sur les années 1990 cité plus haut, auquel il participe, il revendique nombre d'auteurs comme ayant influencé ses œuvres (dont Paul Auster et Jerome Salinger).

Un des traits distinctifs de l'écriture de Gospodinov est l'ellipse, qui fonctionne à la manière de l'association d'idées décrite par Michel Foucault dans *Les Mots et les choses*, pour les premiers traités d'histoire naturelle datant du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, les fragments qui composent ses œuvres sont reliés à l'aide de ce procédé, et il est laissé au lecteur de dégager un sens à partir de la juxtaposition de courts fragments d'histoires. Ce procédé est très développé dans *Un roman naturel*, et avec les *Lettres à Gaustin* (2003) il atteint son paroxysme. Cependant, le premier est aussi l'œuvre qui annonce la parution de textes plus longs tels que *Physique de la mélancolie* (Guéorgui Kapriev le qualifie de roman « lyrico-épique » dans son article « Métaphysique de la mélancolie » [„Метафизика на тъгата“], 2011).

*Un roman naturel* peut être qualifié comme le texte le plus important dans l'œuvre de Gospodinov. Il permet de diviser sa production littéraire en un *avant* et un *après*, non seulement à cause de la popularité que lui apporte la publication, mais surtout à cause de trois images différentes que ce roman crée : l'image de l'auteur lui-même, l'image de l'époque totalitaire et post-totalitaire, et l'image de l'écriture, du livre écrit sur cette même période. Plusieurs revues littéraires citent le roman comme « le roman postmoderne bulgare »<sup>53</sup>, ce qui démontre son importance dans la vie littéraire de l'époque.

*Un roman naturel*, son premier roman, est ensuite suivi par des publications de récits, dont certains sont traduits dans le recueil *L'Alphabet des femmes* paru en France. Certains d'entre eux mettent en scène toujours ce même écrivain-je, fumeur, parfois en proie au doute, parfois proluxe en histoires, racontant son enfance, et toujours adepte des *débuts* :

J'avais allumé la dernière cigarette des trois cartouches dont je m'étais muni en arrivant un mois auparavant, ce qui conférait à l'instant une certaine dramatisation. Deux jours plus tard, je devais quitter cette maison où je séjournais chaque été et, je n'ai pas peur de le dire, où j'écrivais mes meilleures choses. (« L'Alphabet des femmes », p. 15)

---

<sup>53</sup> Mitko Novkov le qualifie d'« encyclopédie de son temps » (*op. cit.*).

Le premier livre avec lequel j'ai appris à lire était les Mémoires sur les insurrections bulgares. (« Premiers pas », p. 58)

Très tôt, nous avons été nourris avec les arcanes du métier d'écrivain, et il semblait que l'endroit naturel où cela devait se passer pour la première fois était le café du quartier où mon père nous commandait chaque matin une soupe aux tripes et une limonade. (*ibid.*, p. 61)

Lorsqu'on a vécu six ans avec une femme et qu'un bel après-midi, elle entre dans votre chambre, tandis qu'enveloppé dans un nuage de fumée vous martyrisez votre clavier avec votre premier roman génial, et vous annonce de la manière la plus banale qu'elle s'en va parce que tout est fini entre vous, le choix des réactions est assez restreint. (« Made in the 80's », p. 153)

Il n'est plus possible, dans cette œuvre, de ne pas penser à l'identité de l'écrivain-Guéorgui Gospodinov qu'*Un roman naturel* a déjà créée, d'autant plus que rien ne suppose la présence d'une identité nouvelle. Donc, on ne fait qu'apprendre de nouveaux faits de la vie de ce même Gospodinov, dont on se doute bien que ce sont des éléments à caractère référentiel. *Un roman naturel* s'avère donc être le lieu de croisement de plusieurs œuvres de Gospodinov, antérieures et postérieures à la publication de ce roman<sup>54</sup>.

Le roman suivant qui paraît, en 2011, sous la plume de Gospodinov, *Physique de la mélancolie*, met toujours en scène un *je* écrivain et peut lui aussi être considéré comme la continuation, pour son lecteur, de cette histoire de vie et/ou d'écriture qu'est *Un roman naturel*. Nous souscrivons à la qualification qui en est donnée par Marie Vrinat-Nikolov :

*Physique de la mélancolie*, roman-labyrinthe, apparaît comme un prolongement/dépassement longuement et patiemment mûri de la quête du moi déjà à l'œuvre dans *Un roman naturel*, qui englobe tous les autres « moi », et ce, dès le tout début du roman.<sup>55</sup>

Le prologue du roman que Marie Vrinat-Nikolov cite également ajoute une interprétation encore plus large de l'identité du *je*-narrateur/personnage/auteur que celle que propose *Un roman naturel*. Et c'est également une séquence à rapprocher de l'*incipit* de *Djinn*, à certaines séquences des *Romanesques*, et, dans une moindre mesure, à l'*incipit* des *Géorgiques* de Claude Simon :

---

<sup>54</sup> Vrinat-Nikolov, M., « La mémoire du totalitarisme dans la littérature bulgare de l'après-1989 : de la catharsis à la dérision, de la fresque au fragment », *Mémoire perdue, mémoire volée*, sous la dir. de Gautier, Brigitte, Paris, L'Harmattan, 2006.

<sup>55</sup> Vrinat-Nikolov, M. « Exotisation vs européanité : la bulgarité vue de Bulgarie et des États-Unis (*Physique de la tristesse* et *A l'Est de l'Ouest*) », *Slavica bruxellensia* [En ligne], 8 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2012.

« Je suis né à la fin du mois d'août 1913, être humain de sexe masculin. Je ne sais pas la date exacte. On a attendu de voir quelques jours si j'allais survivre et c'est alors seulement qu'on m'a déclaré. [...] Je suis né deux heures avant le lever du soleil, mouche à vin. Je mourrai ce soir après le coucher du soleil. [...] Je suis né le 1<sup>er</sup> janvier 1968, être humain de sexe masculin. Je me souviens dans le détail de toute l'année 1968, du début jusqu'à la fin. Je ne me rappelle rien de l'année en cours. Je ne sais même pas son numéro. [...] J'ai toujours été né. Je me rappelle encore le début de l'Ère de glace et la fin de la Guerre froide. Le spectacle de dinosaures mourants (durant ces deux époques) est l'une des choses les plus insoutenables que j'aie jamais vues. [...] Je ne suis pas encore né. Je suis à venir. J'ai moins sept mois. Je ne sais pas comment on compte ce temps négatif passé dans le ventre. [...] Je suis né le 6 septembre 1944, être humain de sexe masculin. Temps de guerre. Une semaine plus tard, mon père est parti sur le front. [...] J'ai des souvenirs de moi né comme buisson d'églantier, perdrix, ginkgo biloba, escargot, nuage de juin (ce souvenir est fugace), crocus mauve d'automne au bord du Halensee, cerisier précoce figé par une neige tardive d'avril, comme une neige ayant figé un cerisier leurré...

Je sommes nous. » (*ibid.*)

Cette quête de l'universalisme était déjà présente, bien que dans une moindre mesure, dans *Un roman naturel ; Physique de la mélancolie* propose un élargissement de ce sujet, incluant également les histoires de vie du grand-père et du père du narrateur, histoires qui dans un certain sens se répètent (ou pourraient se répéter) dans la vie de celui-ci. Pourtant, ce roman va au-delà d'*Un roman naturel* surtout par l'empathie ressentie avec tout être : c'est l'idée que l'on peut entrer dans le corps d'un être vivant et vivre sa vie, à travers son regard et ses émotions. Une autre idée concourt à l'universalisme du livre : la justice n'existe pas ; elle dépend très souvent des intérêts et du jugement du plus fort. Les mythes, eux aussi, sont profondément injustes, comme celui du Minotaure, trahi par sa sœur dont un Athénien a fait tourner la tête.

Un des traits récurrents du récit personnel, surtout lorsqu'il est doublé d'une composante imaginaire, invitant à l'invention, est donc qu'il est prolongé par les œuvres suivantes du même auteur. Cette identité textuelle de l'auteur est, à la fois, un dévoilement voulu de celui qui écrit, et un écran suffisamment opaque pour ne pas référer directement à la personne référentielle de l'auteur. C'est la même position du narrateur-je que l'on retrouve chez Zachary Karabashliev.

### 4.3 Zachary Karabashliev

La première publication en bulgare de Zachary Karabashliev est aussi son œuvre autobiographique, le roman *18% gris*. Ainsi, ses œuvres suivantes – homodiégétiques – sont lues à travers une grille autobiographique. Elle s’adapte facilement aux récits d’*Histoire brève de l’avion*, ainsi qu’aux pièces de théâtre dans *Recul*<sup>56</sup>, dont plusieurs scènes sont déjà à retrouver dans *18% gris*. Son dernier recueil de récits, *Symétrie*, reprend certains thèmes récurrents de ses œuvres : la solitude essentielle de l’être humain dans le monde ; la perte d’un être cher ; le désir ; la recherche de la beauté visuelle et la paix intérieure ; les particularités de la communication entre des étrangers. L’œuvre de Karabashliev est par excellence une œuvre d’émigration, cherchant à décrire la convergence de deux ou plusieurs univers culturels et spatiaux, telle qu’on peut l’observer aux Etats-Unis par exemple. Sur le fond monotone d’une existence faite des nécessités fondamentales : un foyer, une famille, un emploi, et souvent détruite par un seul événement inattendu, mais crucial, telle la mort de la femme aimée, émergent les étincelles des rencontres hasardeuses, des conversations au ton inattendu, la richesse entrevue de contacts éventuels avec les univers d’autres êtres humains. La monotonie du prévu et le frisson de l’inconnu se rencontrent dans l’ironie à l’égard de tout ce qui est planifié, mais finalement non réalisé, et dans l’émerveillement devant la multitude des situations de rencontre et de partage de l’existence avec d’autres personnes. La routine la plus solide se trouve soudain défaits, et par la brèche ouverte apparaît un monde nouveau, autant de mondes possibles pour une fuite du présent.

*18% gris* représente un roman d’émigration<sup>57</sup>, comme peut être qualifié aussi *Allemagne, conte cruel*. Zachary Karabashliev ne cache d’ailleurs pas l’importance qu’ont pour lui l’œuvre et la personnalité de Viktor Paskov. La route à parcourir est aussi bien celle de la revente d’un sac de marijuana que celle d’une reprise du contrôle sur sa vie, brisée par la disparition de la femme aimée. Nous pouvons parler, tout comme pour les romans précédents, de deux histoires parallèles ; ici pourtant, il s’agit d’un point initial qui sépare chronologiquement les deux trames : l’une, celle du souvenir des années passées avec Stella (la jeunesse en Bulgarie sur fond des événements de 1989-1990, l’émigration aux Etats-Unis,

---

<sup>56</sup> La pièce de théâtre éponyme reçoit le grand prix du concours de « Nouvelle dramaturgie bulgare », et « Dimanche soir », un Askeer. (D’après la notice biographique de l’auteur sur le portail Liternet, [http://liternet.bg/publish23/z\\_karabashliev/](http://liternet.bg/publish23/z_karabashliev/)).

<sup>57</sup> L’appellation « roman d’émigration » ou « littérature d’émigration » (емигрантски роман, емигрантска литература) a acquis une certaine popularité dans la littérature bulgare des deux dernières décennies, signifiant des œuvres écrites en bulgare ou dans la langue du pays d’accueil, et dont le sujet est la vie en émigration. Voir (Aretov, N., « La littérature bulgare d’émigration: un regard depuis le foyer [Българската емигрантска литература: поглед от дома] », [www.slovoto.bg](http://www.slovoto.bg), mars 2009).

l'installation dans une vie commune équilibrée tant bien que mal entre le gagne-pain et les activités artistiques), et l'autre, celle de la traversée du territoire des Etats-Unis, cachant la substance illégale pour, finalement, la livrer pourrie. L'idée d'une route à parcourir, pour retrouver aussi bien un but matériel qu'un but métaphorique, boucler une période de crise, confère au roman une composante fictionnelle et rend impossible la définition d'autobiographie pure.

Ce mélange constant entre fiction et référentialité est maintenu dans la plupart des œuvres de Karabashliev : au fur et à mesure de la lecture surgit un *je* de plus en plus reconnaissable, cohérent, que le lecteur connaît déjà, dont il peut prévoir la réaction devant certains faits et événements. *18% gris* entame la construction de ce *je*, et la composante fictionnelle du roman décrit, de manière métaphorique, les grandes lignes de fonctionnement de son psychisme.

Les trois moments de parution du récit personnel au sein de l'œuvre de son auteur représentent une clé pour la compréhension globale de ce premier comme de cette dernière. Les liens qu'il entretient avec les autres œuvres, si proches ou lointains qu'ils soient, sont révélateurs non seulement du désir de l'auteur, tout vaniteux, de se mettre en scène au sein d'un récit à moitié autobiographique et à moitié fictionnel, mais d'un souci qui, dans chacun des cas, vise à démontrer les liens de la narration fictionnelle et de la narration autobiographique. Ceci pourrait être un souci de mieux se dire, en utilisant des procédés typiques de son écriture ; un souci de devenir protagoniste de sa propre création fictionnelle, donc d'assumer ses recherches littéraires en les associant à sa biographie ; ou bien un souci d'associer l'époque historique et les évolutions qui l'ont créée à son cas individuel, particulier, d'écrivain. Les auteurs avouent ainsi ouvertement que la recherche de véridicité au sein d'un récit personnel ne peut plus être leur principale préoccupation : le plus important reste le récit lui-même, et il revient au lecteur de débrouiller, s'il le veut bien, la fiction de l'autobiographie.

## 2. ETUDE GÉNÉRIQUE DES ŒUVRES

Le récit de vie se donne à lire sous des formes génériques diverses, qui ont leurs équivalents dans les deux pays, et qui relèvent de l'autofiction. Il est pertinent de rappeler ici que nous désignons par le terme d'*autofiction* un récit global qui porte à la fois sur son époque et sur le *je* identifiable à l'auteur (jusqu'à un certain point), puisque dans tous les romans sélectionnés le jeu avec les trois instances narratives persiste.

Le propos de la présente étude peut être situé dans l'espace circonscrit par Philippe Gasparini :

[...] le mot « autofiction » désigne aujourd'hui un lieu d'incertitude esthétique qui est aussi un espace de réflexion (Gasparini, *Autofiction*, 2008, p. 7).

Si, jusqu'à présent, nous avons étudié les œuvres dans leur contexte et leur intertextualité au sein de l'œuvre de l'auteur, nous nous intéressons maintenant à leur nature générique qui définit un espace commun aux pratiques de plusieurs auteurs, un espace intertextuel aussi bien sur le plan historique que synchronique. Nous entendons, ainsi, situer les neuf œuvres retenues dans les limites de cet espace, aussi bien sur un axe véridicité-fiction que dans leurs rapports respectifs de similarité et de différence. Le présent chapitre aborde les questions théoriques qui nous ont animée : la notion de récit personnel que nous avons choisie pour désigner les œuvres ; les genres classiques des mémoires et de l'autobiographie ; les notions de véridicité, de référentialité, de vraisemblance, de fiction ; enfin, les quatre instances qui rendent possible le récit personnel : l'auteur, le narrateur, le personnage, le lecteur.

Divers auteurs ont fait des tentatives de théoriser l'écriture autobiographique, à travers les siècles. Philippe Lejeune cite la phrase d'ouverture des *Confessions* de Rousseau pour donner l'exemple de l'idée de l'écriture autobiographique :

« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur », dit Rousseau au début des *Confessions*. Voilà le rêve : un texte soustrait, en aval comme en amont, à toute intertextualité... C'est là une position extrême, où s'exprime de manière paroxystique l'idéologie de l'originalité et de l'individualité liée à l'autobiographie. (Lejeune, *Les brouillons de soi*, 1998, p. 13)

Nous souscrivons à cette vision de Lejeune à l'égard de la position de Rousseau. Un récit personnel particulier n'est pas exempt de similarités avec d'autres récits au point qu'on puisse le dire sans prédécesseurs ou sans successeurs. Il est toutefois difficile de nier la forte individualité de toute écriture, qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction ou d'une œuvre

autobiographique. Nous avons déjà signalé la définition que donne Philippe Lejeune de l'autobiographie, et il est important de dire que tous ses éléments sont, d'après son auteur, indispensables à la création d'une autobiographie, sans quoi on empiéterait sur le territoire d'autres genres. C'est précisément contre ces dispositions quasi législatives que se dressent des auteurs qui écrivent dans les années 1970, comme Serge Doubrovsky (Doubrovsky, *Fils*, 1977). Le débat arrive, au début des années 2000, à une solution intermédiaire : la longue liste dressée par Vincent Colonna d'œuvres qu'il qualifie d'« autofiction ». Bref, il n'est de case dans le système de Lejeune qui ne soit abolie par ses successeurs : la chronologie, l'identité entre les trois instances (phénomène exploité jusqu'à la dernière possibilité de brouillage), l'idée que l'objet de l'écriture est précisément *la vie*, donc des événements qui se suivent dans un ordre choisi (Pinget écrit sur l'absence d'événements), le fait qu'il pourrait s'agir d'une personne réelle, historique.

## 1. Récit et discours. Référentialité et fiction

Nous nous sommes proposée de rechercher les effets du récit personnel dans des œuvres qui présentent à la fois des aspects narratifs et discursifs, si l'on se tient à la définition proposée par Gérard Genette (en partie reprise à Emile Benveniste) dans *Figures II*. Reprenant le raisonnement des Anciens (Platon et Aristote), il conclut d'abord que tout ce qui n'est pas imitation (*mimésis*), donc récit, devrait être discours :

[...] il n'y a là aucune représentation, aucune fiction, simplement une parole qui s'investit directement dans le discours de l'œuvre. On en dira autant [...] de tout ce que nous appelons aujourd'hui très largement poésie lyrique, et, passant à la prose, de tout ce qui est éloquence, réflexion morale et philosophique, exposé scientifique ou parascientifique, essai, correspondance, journal intime, etc. [...] Nous avons là un nouveau partage, d'une très grande ampleur, puisqu'il divise en deux parties d'importance sensiblement égale l'ensemble de ce que nous appelons aujourd'hui la littérature. (Genette, *Figures II*, 1969, p. 62)

Ensuite, Genette cite la délimitation déjà effectuée par Emile Benveniste entre récit et discours, qui repose sur des indices bien plus détaillés, en ce qui concerne surtout la langue française : Benveniste montre que certaines formes grammaticales, comme le pronom *je* (et sa référence implicite *tu*), les indicateurs pronominaux (certains démonstratifs) ou adverbiaux (comme *ici*, *maintenant*, *hier*, *aujourd'hui*, *demain*, etc.), et, du moins en français, certains temps du verbe, comme le présent, le passé composé ou le futur, se trouvent réservés au discours, alors que le récit dans sa forme stricte est marqué par l'emploi exclusif de la

troisième personne et de formes telles que l'aoriste (passé simple) et le plus-que-parfait. Quels qu'en soient les détails et les variations d'un idiome à l'autre, toutes ces différences se ramènent clairement à une opposition entre l'objectivité du récit et la subjectivité du discours ; mais il faut préciser qu'il s'agit là d'une objectivité et d'une subjectivité d'ordre proprement linguistique.

Ces mêmes préoccupations de délimitation du récit et du discours sont relevées par Alain Robbe-Grillet. Genette signale l'aversion de Robbe-Grillet pour « certaines incompatibilités de langage » et sa recherche de la « pureté » du récit, dénué de tout discours :

[...] jusqu'à réduire la diction romanesque à cette succession saccadée de phrases courtes, sans articulations, que Sartre reconnaissait en 1943 dans *L'Étranger* de Camus, et que l'on a pu retrouver dix ans plus tard chez Robbe-Grillet. Ce que l'on a souvent interprété comme une application à la littérature des théories behavioristes n'était peut-être que l'effet d'une sensibilité particulièrement aiguë à certaines incompatibilités de langage. (*ibid.*, p. 68)

Plus tard, dès le premier tome des *Romanesques*, Robbe-Grillet se défend avec encore plus d'énergie, lorsqu'il fait une distinction entre deux types de récit, celui, fait à l'aoriste, représentant la *mort* de l'œuvre, et celui que, sur le modèle de *L'Étranger*, il a commencé à pratiquer lui-même :

Rien à dire contre l'Église ? Rien à dire contre la Loi ? Rien, sinon qu'elle est précisément l'inacceptable acceptation de la mort elle-même : mort de l'homme avec un petit h au profit de quelque idéale majuscule trônant au ciel, [...] ta mort à toi, lecteur, c'est-à-dire la mort de moi. Car, s'insinuant en catimini comme naturel, ce récit rassurant, mensonger (puisque'il parle au nom d'une vérité éternelle), totalitaire (puisque'il ne laisse plus de place pour quelque espace vide que ce soit, ni pour rien de plein qui serait en dehors de sa trame), ce récit vampire, tout en prétendant me sauver de ma mort prochaine, va dès l'abord me persuader que j'ai déjà cessé de vivre, depuis toujours.

Le fameux passé défini, « historique », qui ne sert à rien dans la vie courante mais qui est la règle dans ce roman-là, qu'est-ce d'autre, en effet, que la glaciation subite et définitive du plus inachevé des gestes, de la plus fugitive pensée, du plus ambigu des rêves, sens suspendu, désir fragile, souvenir égaré ou inavouable ?

[...] Cette liberté naissante, insaisissable, qui faisait trembler le corps et vaciller l'esprit de Roquentin, au passé compose comme au présent, voilà que tout à coup, dès les premières pages des prétendus *Chemins de la liberté*, elle s'immobilise sous la forme d'un passé historique qui s'abat sur les personnages (et sur l'écrivain ?) comme une



chape de plomb : « Mathieu pensa... » Mathieu peut bien penser ce qu'il veut [...], du moment qu'il le fait à ce temps grammatical, ça ne me laissera la possibilité que d'une accablante lecture : Mathieu pensa qu'il était mort. (*Le miroir qui revient*, pp. 28-29)

Ce passage qui relève l'importance des moyens langagiers, surtout de l'utilisation de l'aoriste, est significatif par la démonstration de la place qu'occupe une œuvre d'abord dans la conscience de son lecteur, et ensuite par rapport à la frontière entre une signification en devenir – ce que Robbe-Grillet appelle une « liberté », et une signification fermée, donnée une fois pour toutes, « morte ». Comme partout dans l'œuvre de Robbe-Grillet, on peut trouver plusieurs idées sur la littérature et l'écriture enchevêtrées au sein d'un même texte : se dresser contre l'idée de loi, de norme ; contre la religion et son idée de transcendance (rejoignant la norme par le règne des concepts idéaux), combattre, surtout, l'idée de Vérité unique, prônée par nombre d'institutions et d'« idéologies ». Ce qui importe d'en extraire, pour les besoins du présent chapitre, est le désir de ne pas s'arrêter à un temps défini, à l'idée de définition, mais plutôt de travailler tout ce qui, en rappelant Sarraute, est encore mouvant, flou et indéfini, l'attraper au vol plutôt que le figer dans une forme toute faite. Le récit personnel pour Robbe-Grillet s'avère ainsi être un discours où le récit, figurant d'abord comme argument aux idées littéraires, prend de plus en plus le dessus jusqu'à ce que le personnage principal, identifiable à Robbe-Grillet lui-même, n'y disparaisse, à la fin de la trilogie.

Une définition plus vaste du terme de récit et qui sert mieux notre propos est celle que propose Paul Ricœur dans son ouvrage *Temps et récit*, dont les trois parties paraissent entre 1983 et 1985 aux éditions du Seuil, donc à peu près à la même période que s'écrit le premier tome des *Romanesques* de Robbe-Grillet. Il décrit le récit comme tout acte de parole ou d'écriture qui opère une forme de configuration temporelle. Celle-ci représente l'élément médian dans sa description de la *mimésis* en trois étapes : la préfiguration temporelle, ou la « précompréhension » de l'agir humain à travers sa sémantique, sa symbolique et sa temporalité (*Mimésis I*) ; la configuration temporelle, ou la « mise en intrigue » (*Mimésis II*), et la refiguration temporelle, ou l'acte de réception de l'intrigue ou du récit par le lecteur (*Mimésis III*). À part cette tripartition de la genèse de sens par le récit, nous trouvons pertinent pour la présente étude de signaler deux particularités du récit que Ricœur relève : le fait qu'il soit indissociable de la *mimésis* (qui, elle, opère une synthèse de l'hétérogène), et le fait qu'il soit également indissociable du temps.

Prenant tous ces éléments à l'appui, nous pouvons ainsi faire l'économie de la distinction faite par Genette entre discours et récit, en ce qui concerne des œuvres autobiographiques contenant, à différents degrés, du récit et du discours. La configuration

temporelle est en effet la condition minimale qui nous permet de qualifier toutes les œuvres en question de « récit ». Nous y reviendrons plus tard pour ajouter la dimension fictionnelle, au moment de parler de la vraisemblance, de la fiction et de l'autobiographisme des œuvres.

## 1.1 Le temps

L'importance du temps, d'après Ricœur, est d'autant plus grande dans le cas d'un récit personnel, et ceci sur plusieurs plans : d'abord, c'est un récit qui englobe des périodes plus ou moins larges d'une vie, mais possède des limites claires : la naissance et la mort de l'auteur-personnage. Le choix qu'opère celui-ci de moments du « temps chronologique » ou « cosmique » représente la configuration temporelle proprement dite du récit ; il ne faut pourtant pas oublier le changement de la personnalité de l'auteur impliqué lui-même, du début à la fin de l'œuvre, celui du narrateur, ou également celui du lecteur.

La distanciation temporelle est également signalée par Jean Starobinski. Dans son article « Le style de l'autobiographie » (1970), il parle de la discursivité inhérente de celle-ci, et en évoque une des causes :

[...] il n'y aurait pas eu de motif suffisant pour une autobiographie, s'il n'était intervenu, dans l'existence antérieure, une modification, une transformation radicale : conversion, entrée dans une nouvelle vie, opération de la Grâce.

La condition minimale pour avoir autobiographie, d'après Starobinski, est par conséquent avoir un degré de différence (ou de distance) suffisante entre les faits relatés et l'instant présent. Ainsi, une autobiographie trouve son motif dans la transformation de la personne de l'auteur depuis les temps dont il nous fait le récit ; et le fait qu'il soit actuellement différent de cette personne-là représente l'essentiel de son récit, qui, du coup, pourrait être fait à l'aoriste (si l'on suit la terminologie de Benveniste). Tout récit relate un événement, et le récit personnel relate précisément le fait important de *comment je suis devenu ce que je suis*. C'est pour cette raison que dans nombre des œuvres retenues nous sommes en présence d'un événement de conversion ou de révélation métaphorique, d'un parcours ou d'une montée qui démontrent ce changement symbolique. Dans *Sotzroman*, c'est le voyage inattendu du personnage principal dans une contrée qui lui est inconnue jusqu'alors, et son initiation à la sagesse de la tribu *shona*. Dans *18% gris*, c'est l'élément qui ouvre le roman et déclenche le récit : la mort dans un accident de la femme du personnage principal. Dans les *Romanesques*, ce sont plusieurs situations statiques de contemplation de tableaux ou de scènes qui détiennent le plus souvent un soupçon ou une expression explicite d'une intention sadique, valant pour révélation de la beauté sublime et de la pulsion (pour Robbe-

Grillet, pour son narrateur ou simplement pour le lecteur). Un autre exemple en est *L'Amant* : il alterne temps présent (lorsqu'il s'agit de la description de la petite fille sur le bac passant le Mékong) et temps passé (lorsque sont racontés des épisodes de la vie de famille de l'auteur).

Une des œuvres retenues, *Monsieur Songe*, qui fait un récit personnel circulaire, ne met pas de telle limite temporelle. La narration se fait au présent et la troisième personne est utilisée pour démontrer la futilité de tout récit qui met en scène son propre auteur. Elle figure également une humilité, mais humilité tournée en dérision par le simple fait que le lecteur se rend vite compte que le narrateur est cette même personne qui écrit les lignes présentes et qui en même temps se met en scène. Pour cette raison, nous pouvons dire que *Monsieur Songe* représente plutôt un autoportrait qu'une véritable autobiographie.

## 1.2 La *mimésis* : fictions vraies, témoignages faux

Le jeu qu'entretiennent les notions, d'une part, d'autobiographie et de fiction, et d'autre part, de vraisemblable et de référentiel, sert à constituer, en fin de compte, le mélange savant des genres de l'écriture de soi. Un exemple paradoxal, mais non moins vrai, est donné par Boris Deltchev, un écrivain bulgare qui a tenu un journal intime pendant le régime totalitaire<sup>58</sup>. Il y rapporte sa réaction indignée au sujet d'une publication qui dévoile, sous le sceau de la vérité, le rôle crucial qu'a joué son auteur lors de l'enrôlement de jeunes gens dans le mouvement d'insurrection de septembre 1944. Boris Deltchev affirme qu'il n'y a pas un mot qui soit vrai dans cette histoire, alors qu'elle devrait passer pour vraie aux yeux des dirigeants et assurer à son auteur sa bonne réputation. Ce faux témoignage est qualifié par lui de « littérature » (dans le sens de « fiction »).

Présumant d'une fidélité aux événements, ou autrement dit, le « pacte autobiographique » une fois signé, la notion de littérature ou de fiction englobe tout ce qui est impropre, voire contraire aux idées et intentions de l'œuvre en question. La question qui nous intéresse ici, à savoir la fonction représentative d'un récit (véridique ou non), tient dans la notion de vraisemblable. Comme le résume Philippe Gasparini, une histoire vraie mais invraisemblable peut facilement entraîner un pacte de lecture fictionnel ; une histoire inventée et trop vraisemblable entraîne, au contraire, un pacte de lecture autobiographique. Boris Deltchev reproche justement ceci à son collègue : d'avoir inventé une histoire vraisemblable, qui est en fait de la fiction. Le contraire est rarement aussi facile à dire : alors que pour les

---

<sup>58</sup> Exemple pris dans l'ouvrage d'Antoaneta Alipieva *Les journaux intimes des écrivains bulgares de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle* [„Дневниците на българските писатели през втората половина на XX век“], 2007.

faits historiques il pourrait y avoir des témoignages, personne ne peut témoigner de l'intention d'un auteur qui a voulu faire de la fiction, mais dont l'histoire est trop vraisemblable, et tout le monde la prend au pied de la lettre comme un fait de sa vie.

En parlant de la représentation en littérature, nous ne pouvons pas nous passer d'un éclairage des rapports qu'entretiennent représentation, langage et littérature. La littérature ne réfère pas directement au signifié, comme le fait le langage, et pourtant conserve une valeur référentielle. C'est pour cette raison qu'une question sur sa propre valeur représentative, évacuant le langage, serait incorrecte. La différence qui se crée est la même qu'entre les verbes *dire* et *parler* : dire pour exprimer une valeur référentielle, pour évoquer exactement ce qui est arrivé ; et parler pour créer un monde, pour évoquer d'autres notions, pour fabriquer un être linguistique. La fonction de raconter qu'ont les mots est évoquée par Dorrit Cohn (*Le propre de la fiction*, 2001) lorsqu'elle parle de l'univers clos du récit fictionnel, créé par un type particulier de discours à structures formelles.

Certains des auteurs eux-mêmes expriment une méfiance envers le langage. Nathalie Sarraute se demande si le langage mensonger peut vraiment rendre compte des mouvements subtils de l'âme. L'idée qui se retrouve chez nombre d'auteurs est celle d'un langage trompeur, qui ne peut pas relater avec fidélité des événements ou une vie entière. Le fonctionnement du langage est assuré par l'idée principale qu'il adhère à la réalité, qu'il est là pour la revêtir et en constituer un moulage, la représenter. Le matériau du langage est ici perçu comme une matière inerte. Néanmoins, certains auteurs (Gospodinov, Robbe-Grillet) le voient plutôt comme une masse vivante (Alain Robbe-Grillet parle de « tissu »), qui pourrait, il est vrai, adhérer au tout début à des éléments de réalité, mais qui, au fur et à mesure de l'ajout de matériel, se transforme, dont les éléments sont attirés par des liens internes plus forts que ceux qu'il entretient avec la réalité. Alors, le langage commence à vivre de sa propre vie et, au lieu de nommer des événements, des faits et des processus extralinguistiques, il crée un monde langagier nouveau, fictionnel.

Comme le récit personnel se trouve à la lisière entre histoire et fiction, avec les particularités que nous signalerons tout à l'heure, certaines conclusions de Ricœur sur ces deux types de récit nous semblent importantes à relever. D'abord, nous tenons à signaler qu'il est possible de distinguer des éléments plutôt documentaires de l'histoire : les faits, attestables ou simplement vraisemblables que l'auteur cite. La fiction, pour sa part, est ce que l'auteur apporte à ces faits, depuis leur simple agencement les uns par rapport aux autres, jusqu'à des distorsions du vraisemblable ou de l'attestable (par exemple, le nom du personnage central qui change, des incohérences au sein du texte, etc.). Du côté de l'histoire,

[...] à la différence du roman, les constructions de l'historien visent à être des reconstructions du passé. (*Temps et récit III, op. cit.*, p. 253)

[l'historien] a une *dette* à l'égard du passé, une dette de reconnaissance à l'égard des morts, qui fait de lui un débiteur insolvable. (*ibid.*)

Ces affirmations sont également vraies pour les récits personnels qui nous intéressent : à partir d'éléments vraisemblables et invraisemblables, ils visent à reconstruire un passé. Ils déclarent leur désir de faire revivre un temps révolu, mais d'une manière littéraire, qui, elle, n'exclut pas l'apparition d'épisodes ou d'éléments invraisemblables, donc perçus comme fictionnels.

Ici, nous tenons à signaler la différence qui existe entre les genres mémoriels classiques que sont l'autobiographie et les mémoires. Plusieurs passages dans les œuvres donnent une description de leur époque, détachée du récit personnel. Pour donner une délimitation des desseins qui meuvent l'auteur en écrivant un récit personnel, nous utiliserons celle qu'opère Jean-Louis Jeannelle entre les mémoires et l'autobiographie (qu'il appelle des « récits égohistoriques », sur un plan excluant la fiction) :

[...] alors que l'autobiographie reconstitue l'origine de son identité (enfance et apprentissages, premières confrontations à autrui, acquisition progressive d'une autonomie, etc.), le mémorialiste envisage sa vie comme un objet donné, qu'il s'agit de rendre manifeste dans sa globalité ou dans sa partie la plus digne d'intéresser ses contemporains et ses successeurs. Pour le premier, l'existence n'est pas un destin mais le lieu où se déploie une vérité privée ou secrète, un ensemble de souvenirs, d'habitudes ou d'initiations qui n'appartiennent qu'à celui qui les raconte. [...] Dans le cas des Mémoires, la singularité de ce qui a été vécu n'apparaît pas de façon si manifeste : les faits rapportés participent d'un cadre commun à tout un groupe ou toute une génération et valent précisément par cette représentativité (Jeannelle, *Ecrire ses mémoires au XX<sup>e</sup> siècle*, 2008, p. 370).

Il va sans dire que ces deux desseins sont à retrouver dans les œuvres des écrivains bulgares : ce sont bien des textes de recherche identitaire, mais une recherche qui ne pourrait se faire sans la présence d'un passé fédérateur, posant les bases d'un vécu commun entre l'auteur et le lecteur. En effet, l'issue d'une longue période de *formatage des cerveaux* provoque, chez Gospodinov par exemple, les nombreuses références à des événements, à des faits et à des objets du quotidien censés être connus par le grand public (y compris, tout lecteur potentiel). C'est une littérature qu'il est difficile de lire en l'absence de connaissances historiques ; pour le lecteur occidental, même s'il n'a pas l'expérience du régime totalitaire, il

est possible de lire les œuvres au cas où il connaîtrait la période historique. Pour le lecteur bulgare, sans doute, une ou deux générations suffiraient pour qu'apparaisse le besoin de rédiger les notes de l'œuvre, et c'est peut-être à ce moment-là que ces prétendus romans commenceraient à être lus plutôt comme des mémoires que comme des textes « auto » (-biographiques, -fictionnels, etc.).

Il est curieux qu'il en aille de même, bien que ce soit un détail accessoire, pour les textes français. Leur écriture relève beaucoup plus de l'intime, de la réflexion sur soi-même et sur la formation de la personnalité ; mais cette écriture est coextensive à une dimension mémorielle aussi, du fait que le changement décrit dans les œuvres, la route patiemment parcourue du début jusqu'à la fin du texte, décrit un mouvement d'une période historique vers une autre, fait entrer le passé et le présent dans le même texte pour les comparer<sup>59</sup>.

Les œuvres retenues ont partie liée avec tous les autres genres de l'écriture de soi : elles se présentent comme des journaux intimes, vu les apartés des auteurs, le discours autobiographique présent ; comme des autoportraits, des autobiographies, des romans autobiographiques. Cependant, un discours autobiographique et l'ancrage au présent de l'écriture de l'œuvre sont présents à différents degrés dans les textes : ils ne se rencontrent pas chez Karabashliev et Sarraute ; ils sont à déduire chez Duras, Gospodinov, Choumnaïev ; ils sont explicites chez Alain Robbe-Grillet, Zarev, Pinget<sup>60</sup>.

Pour revenir au raisonnement de Ricoeur, le sentiment de dette est lui aussi lisible dans certaines des œuvres choisies, bien qu'il ne soit pas typique de toutes les œuvres. Ainsi, pour Robbe-Grillet il est important de signaler le caractère bénévole de son travail dans des usines allemandes pendant la guerre ; les opinions politiques de ses parents, parmi d'autres détails ; pour Gospodinov, c'est la citation d'objets ou de phénomènes ayant touché toute la société bulgare à un moment donné (voir les « Listes des plaisirs des années 1960, 1970, 1980 »). Ricoeur relève une signification encore plus large de l'idée de dette, qui, elle,

---

<sup>59</sup> Il est pertinent de faire, sur ce point, un parallèle entre *L'Amant* et *Monsieur Songe*, deux textes aux extrêmes de cette ligne passé-présent : alors que le premier, situé dans un passé lointain, ne fait figurer le présent que dans l'*incipit*, décrivant le « visage ravagé » du *je*, seul vestige de cette époque *autre*, la vie de l'écrivain à la retraite décrite dans *Monsieur Songe* se passe essentiellement au présent, mais possède nombre de traits qui l'arrachent aux temps et espace présents : ce sont soit certaines habitudes, soit le ton familier sur lequel se parlent l'écrivain et sa bonne, soit la présence de plusieurs personnages extérieurs qui semblent appartenir trop sensiblement à une époque *autre* (la nièce, vivant au présent immédiat, celui où l'on vit sa vie, et non celui où l'on la regarde passer ; Mme L., poétesse que l'écrivain a connue dans sa jeunesse, symbolisant les espoirs et la vivacité flétris des jours passés).

<sup>60</sup> Antoaneta Alipieva (*op. cit.*, 2007) mentionne à plusieurs reprises la « sincérité », l'« honnêteté » de l'auteur envers lui-même, le degré élevé de confiance intime qu'on peut y trouver, mais ne questionne pas ces notions. Elles viennent toutes de la prétention du journal d'avoir été, à la fois, le plus près possible des événements, et le plus près possible des émotions immédiates de son auteur. Ici on voit encore (comme pour tous les genres autospéculatifs) la confiance du lecteur engagée, et qui n'est plus sujette à questionnement (pacte de lecture).

intéresse largement l'analyse des œuvres, du fait qu'elle parle du côté moral de l'acte narratif :

Cette idée, au premier abord étrange, de dette me paraît se profiler à l'arrière-plan d'une expression commune au peintre et à l'historien : l'un et l'autre cherchent à « rendre » un paysage, un cours d'événements. Sous ce terme « rendre », je reconnais le dessein de « *rendre son dû* » à *ce qui est et ce qui fut*. (*Temps et récit III, op. cit.*, p. 273)

Cette mise au même niveau de la création artistique et de la production historiographique semble servir également le concept de récit personnel, lui aussi tenant de ces deux pratiques. En effet, son dessein est de rendre un passé tel que l'auteur l'a connu (intention référentielle) ou tel que l'auteur veut le reconstituer (intention fictionnelle), les deux intentions étant sous-tendues par l'idée que c'est de cette manière (uniquement) que ce passé peut ressurgir, ou que c'est la bonne manière de dire les choses, ou la seule qui puisse rendre aussi bien les aspirations artistiques de l'auteur, son vécu, son idée de lui-même que le processus temporel de déroulement de sa vie.

Le mode référentiel que Ricœur désigne pour l'histoire est celui de représentation ou lieutenance, signifiant qu'une trace vaut pour événement historique. Ici, le récit personnel diverge de cette voie, du fait que les événements qu'il retrace ont pour seul garant cette même voix narrative identifiable à l'auteur et au personnage principal. Il n'existe pas de donnée cautionnée et préexistante au récit qui pourrait *tenir lieu* de chose laissée par le passé, si ce n'est des documents tels un acte de naissance, par exemple. Pourtant, tout ce qui pourrait être documenté de l'existence et de la vie de l'auteur d'un récit personnel ne constitue pas l'importance primordiale de celui-ci : si l'on est en train de lire un texte, il faut bien croire que son auteur est né un jour, qu'il est allé à l'école et qu'il a appris à écrire. Ce que la trace historique pourrait cautionner dans l'hypothèse d'un récit personnel, ce sont les éléments d'un alibi : lorsque l'auteur se réfère à des données attestables, à des preuves extérieures à son récit. Pourtant, dans le cas d'un récit personnel contenant de la fiction, c'est celui-ci même qui constitue son propre prétexte, du fait qu'il est là pour signifier la présence de traces jusque-là inconnues, inexistantes, inexplorées (tenant de l'aveu, de l'évolution personnelle, bref de la vie intérieure). La dette dont parle Ricœur est donc une dette par rapport à sa propre mémoire, au fait d'être remémoré.

Les trois genres antiques que Ricœur explore pour arriver à la façon dont l'histoire peut être rendue au présent, à savoir le Même, l'Autre et l'Analogue, éclairent le côté

référentiel du récit personnel. Le Même dicte une « réeffectuation » du passé tel qu'il fut. Il s'agit donc d'un rapprochement presque exact, au point qu'on puisse transposer le fait historique au présent. Ricœur signale qu'il n'est pas possible d'abolir le temps historique à ce point :

[...] on peut se demander si réeffectuer le temps, c'est le repenser. Compte tenu du fait qu'aucune conscience n'est transparente à soi, peut-on concevoir que la réeffectuation va jusqu'à la part d'opacité que comporte aussi bien l'acte original du passé que l'acte réflexif du présent ? Que deviennent les notions de processus, d'acquisition, d'incorporation, de développement et même de critique, si le caractère événementiel de l'acte de réeffectuation lui-même est aboli ? Comment appeler encore recréation un acte qui abolit sa propre différence par rapport à la création originale ? (*ibid.*, p. 263)

Ces questions concernent aussi le récit personnel : il est impossible de recréer la personne qu'on fut au point de fusionner avec elle ; donc, tout rendement d'un événement passé signifie notre distance temporelle déjà établie par rapport à lui. C'est un rapport temporel sur lequel joue beaucoup le personnage principal dans *Les Romanesques* : prenant tour à tour les identités de Robbe-Grillet, d'Henri de Corinthe, du père de Robbe-Grillet et de ses aïeux. Une fusion temporelle s'établit également entre les différents personnages de Guéorgui Gospodinov, sous la même forme : leurs vies fusionnent à certains moments de la narration.

Ricœur signale une autre manière de penser la représentation du passé, à savoir sous le signe de l'altérité. Pour les œuvres de notre corpus, c'est un signe non pertinent, du fait qu'elles cherchent à établir l'identité avec le personnage principal, et ceci à tout moment : Nathalie Sarraute, dès la petite enfance ; Marguerite Duras, dès l'adolescence (le visage changeant de la romancière porte les traces de son changement dès cette époque-là, donc est identifiable à elle) ; Robbe-Grillet, dès la petite enfance, tout au long de la vie (il laisse la place à une hypothèse d'altérité, par l'introduction de son personnage de Corinthe, mais c'est également un examen de « soi-même comme un autre ») ; Pinget, en utilisant la troisième personne pour signifier une distance, mais son personnage reste identifiable à l'auteur. Paskov et Karabashliev pratiquent l'identification totale ; on aurait pu penser la même chose pour Zarev, si ce n'était le nom différent et la troisième personne. Gospodinov, tout comme Robbe-Grillet, vise l'identification par l'intermédiaire de plusieurs voix narratives. Choumnaïev pratique l'identification totale : le nom de son personnage principal est le nom de famille abrégé de l'auteur ; il n'y a que l'in vraisemblance de l'histoire qui crée une part d'altérité.



Cependant, l'altérité est déjà signalée par cette différence qu'annonçait Starobinski, en parlant de la distance temporelle établie entre le *moi* objet et le *moi* sujet du récit personnel, entre le *moi* jeune de l'événement et le *moi* plus âgé de l'écrit.

Allant encore plus loin, dans *Soi-même comme un autre* (1990), Ricœur exprime ce qui constitue véritablement le récit, et ce qui intéresse notre définition :

L'inversion de l'effet de contingence en effet de nécessité se produit au cœur même de l'événement : en tant que simple occurrence, ce dernier se borne à mettre en défaut les attentes créées par le cours antérieur des événements ; il est simplement l'inattendu, le surprenant, il ne devient partie intégrante de l'histoire que compris après coup, une fois transfiguré par la nécessité en quelque sorte rétrograde qui procède de la totalité temporelle menée à son terme. (*ibid.*, p. 170)

Le récit est, ainsi, une suite nécessaire de faits ; ce qui représente un événement brusque et inattendu n'est qu'un élément nécessaire pour qu'il y ait intrigue. Ricœur signale également le personnage comme lieu de recouplement des questions que pose le récit :

Raconter, c'est dire qui a fait quoi, pourquoi et comment, en étalant dans le temps la connexion entre ces points de vue. (*ibid.*, p. 172)

Cette vue *actionnelle* du récit est amplement suffisante à notre définition de récit personnel. Le fait que le personnage y participe est lui aussi significatif, car il met en valeur l'importance, dans le cas d'un récit personnel, du personnage de l'auteur. La limite entre autobiographie et fiction est ainsi abolie : le monde que crée l'écriture-lecture est particulier ; il se réfère nécessairement à une réalité, et ce n'est qu'à l'auteur de désigner s'il s'agit de sa propre référentialité personnelle ou d'un monde inventé.

L'entreprise de « réeffectuation de soi-même » connaît une seule limite, posée par le mode de présentation du récit lui-même, l'écriture :

Deux ponts sont ainsi jetés en direction l'un de l'autre ; d'une part, l'expression franchit l'intervalle entre l'intérieur et l'extérieur ; d'autre part, le transfert en imagination dans une vie étrangère franchit l'intervalle entre soi et son autre. Cette double extériorisation permet à une vie privée de s'ouvrir sur une vie étrangère, avant que ne se greffe sur ce mouvement vers le dehors l'objectivation la plus décisive, celle qui résulte de l'inscription de l'expression dans des signes durables, au premier rang desquels vient l'écriture. (*Temps et récit III, op. cit.*, p. 265)

La distinction qu'opère Ricœur se trouve sur le plan du psychique, et concerne le transfert imaginaire de l'identité. Pourtant, dans un projet autofictionnel, elle peut expliquer la

transformation du personnage de l'auteur en personnage de roman, qui, lui aussi, franchit la frontière de l'écrit. Ce sont les effets de ce même mouvement que Sarraute redoute au début d'*Enfance* : que cet élan de l'imaginaire ne se fige en une écriture fermée. Par-là, ce mouvement peut aussi être rapproché de la distinction entre récit (signes durables, écriture) et discours (mouvement vers le dehors, ouverture). L'être de papier, aussi proche qu'il soit de la personne de l'auteur, ne saurait jamais la remplacer au point d'effacer les différences. Les figures des doubles chez certains auteurs servent d'allégorie à cela : chez Robbe-Grillet et Gopodinov, en effet, ces personnages disent l'altérité insurmontable de toute création romanesque.

### 1.3 Le style de véracité

Une particularité du style de l'autobiographie, ou plutôt du discours autobiographique, est l'absence de marqueurs de fiction. Il n'y a en effet pas de style autobiographique qui se caractérise par des procédés ou des structures particulières. L'important, c'est qu'il n'y ait pas *mise en scène*. Ce passage de *L'Amant* démontre la *sincérité* qui filtre à travers le texte, et que le lecteur perçoit indubitablement comme des paroles provenant de Duras elle-même. Le passage commence dans une narration indéfinie qui nous porte logiquement vers la fiction, mais tourne à l'autobiographisme :

Celle qui a acheté le chapeau rose à bords plats et au large ruban noir c'est elle, cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère. Je la reconnais mieux là que sur des photos plus récentes. C'est la cour d'une maison sur le Petit Lac de Hanoi. Nous sommes ensemble, elle et nous, ses enfants. J'ai quatre ans. Ma mère est au centre de l'image. Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie. A ses traits tirés, à un certain désordre de sa tenue, à la somnolence de son regard, je sais qu'il fait chaud, qu'elle est exténuée, qu'elle s'ennuie. Mais c'est à la façon dont nous sommes habillés, nous, ses enfants, comme des malheureux, que je retrouve un certain état dans lequel ma mère tombait parfois et dont déjà, à l'âge que nous avons sur la photo, nous connaissons les signes avant-coureurs, cette façon, justement, qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir. Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour. Parfois il durait, parfois il disparaissait avec la nuit. J'ai eu cette chance d'avoir une mère désespérée d'un désespoir si pur que même le bonheur de la vie, si vif soit-il, quelquefois, n'arrivait pas à l'en distraire tout à fait. Ce que j'ignorerai toujours c'est le genre de faits concrets que la faisaient chaque jour nous quitter de la sorte. (*op. cit.*, p. 21)

Ici, cette *sincérité* est créée par plusieurs éléments juxtaposés. D'abord, c'est le type de support commenté, une photographie, où la narratrice, déjà identifiée à Duras, se reconnaît. Ensuite, elle dispose autour de sa personne des liens de parenté : « ma mère », « nous, ses enfants », qui créent un réseau où le *je* est déjà repérable. Le discours interprétatif qui commente la photo fait preuve lui aussi d'une connaissance préalable des choses : « je reconnais bien », « à ses traits tirés [...] je sais qu'il fait chaud » ; « mais c'est à la façon dont nous sommes habillés [...] que je retrouve un certain état dans lequel [elle] tombait ». Ce passage plein d'informations dont l'auteur se porte seul garant se termine, brusquement, par une interrogation, d'autant plus signifiante que jusque-là nous avons eu droit à une description minutieuse du psychisme de la mère : « Ce que j'ignorerais toujours c'est le genre de faits concrets qui la faisaient chaque jour nous quitter de la sorte ». La connaissance très intime de cette personne, dans ses gestes et attitudes quotidiens, cède devant un inconnu d'autant plus grand qu'il est désormais impossible à combler.

Plusieurs passages des œuvres des auteurs bulgares font preuve du même type de style, qu'on pourrait difficilement qualifier de style blanc, car cette dernière qualification rappellerait trop la définition donnée à l'écriture fictionnelle des « nouveaux romanciers ». Un « degré zéro de l'écriture » est plutôt valable pour un désengagement des codes classiques de la littérature ; ici, il s'agit plutôt d'un renoncement à la fictionnalité, d'une négation de la forme littéraire et du discours d'un auteur littéraire. Le désir de faire connaître des détails, de trouver des explications et de dévoiler, dans une sorte de témoignage, tout le nécessaire pour la compréhension d'un épisode, sont typiques de ce genre de style. Nous verrons les degrés de cette sincérité dans la notion d'« auteur impliqué » plus loin dans l'étude.

## 2. Le Nouveau roman et le réalisme

*Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.  
Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.*

Maupassant, Préface à *Pierre et Jean*

Le jeu entre l'idée de représentation et la fiction est un sujet important pour les auteurs du Nouveau roman, et ce dès leurs débuts. Le réalisme en littérature s'étant déjà constitué, du temps de l'émergence de la mouvance, comme la forme basique de représentation du monde pour le roman classique, il devient la cible principale des « nouveaux romanciers ».

Comme l'affirme Jean-François Lyotard,

La modernité, de quelque époque qu'elle date, ne va jamais sans l'ébranlement de la croyance et sans la découverte du *peu de réalité* de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités. (*Le postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 20)

Les auteurs rassemblés sous l'enseigne du Nouveau roman ont entamé un mouvement de réforme du roman dès les années 1950, visant à démontrer la vacuité du modèle du roman réaliste, certains d'entre eux (Nathalie Sarraute) s'appuyant dans leur recherche théorique sur des auteurs peu connus en France à cette époque, pour soutenir la thèse que la littérature progresse ailleurs qu'en France, et que pendant qu'on pratique toujours une écriture réaliste, tout un mouvement de réformes de l'écriture romanesque a vu le jour, sans que la critique le reconnaisse.

Les « nouveaux romanciers » se situent ainsi eux-mêmes, explicitement, dans la lignée de Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Fiodor Dostoïevski, Frantz Kafka, du fait qu'ils suivent dans leurs œuvres le principe de jouer sur les attentes du lecteur, sans pour autant renoncer à tous les procédés d'écriture romanesque traditionnels. Selon la formule de Jean Ricardou (*Pour une théorie du nouveau roman*, 1971), ils « mettent en cause » le récit, mais ce n'est que pour mieux mettre en valeur, pour le lecteur, le message principal de leurs œuvres.

Le contexte d'apparition de leurs œuvres est présent dans leurs écrits théoriques. Les questions du réalisme en littérature, de la fonction de représentation de l'œuvre littéraire, la place de l'auteur et la fonction du personnage sont parmi les plus débattues. Nous prenons à l'appui deux écrits fondamentaux qui ont constitué le Nouveau roman, à savoir *L'Ere du soupçon* de Nathalie Sarraute et les premiers articles critiques de Robbe-Grillet, parus dans le recueil *Pour un nouveau roman* afin de rendre compte à la fois du contexte et des enjeux face auxquels se trouve la recherche littéraire des nouveaux romanciers.

Nathalie Sarraute, bien avant d'être incluse dans la dénomination commune de Nouveau roman, est la première des « nouveaux romanciers » à contester les normes établies et le vocabulaire rigide de la critique littéraire de son époque. A son propos s'ajoutent les articles plus tardifs de Robbe-Grillet qui s'attaquent à des « notions périmées » de la critique littéraire, celles de réalisme, de psychologisme, de personnage et d'intrigue ; les rapports auteur-lecteur les intéressent également.

Ainsi, les deux romanciers s'accordent dans leur argumentation de la nécessité d'une « nouvelle littérature », choisissant soigneusement leurs prédécesseurs dans cette réforme : ils délaissent les préceptes du réalisme de Balzac et de Stendhal, et se voient plutôt les héritiers

d'un Flaubert, certes « réaliste », mais ouvrant une nouvelle perspective devant la littérature, celle de la mise en cause de l'intrigue, dont les deux premiers auteurs avaient sagement entrepris la construction. La déconstruction du grand roman réaliste, constituant la norme romanesque depuis de longues décennies, s'est faite par étapes, et Robbe-Grillet et Sarraute ne font que témoigner d'un long processus de désagrégation qui a commencé bien avant leur œuvre. Ils voient la littérature non comme un mouvement détaché de son public, qui change au gré des auteurs, mais comme un art qui cherche son lecteur et se conforme à des mentalités nouvelles. Dans cette évolution, le Nouveau roman vient dûment remplir le vide qui se crée dans une littérature gagnée par l'académisme. C'est ainsi que Robbe-Grillet argumente le besoin d'un « nouveau réalisme ». Les deux auteurs ne dénoncent aucunement la notion de réalisme ; ils en proposent plutôt une définition nouvelle. Robbe-Grillet, pour sa part, opte pour la définition large :

[...] il en a toujours été de même : c'est par souci de réalisme que chaque nouvelle école littéraire voulait abattre celle qui la précédait ; c'était le mot d'ordre des romantiques contre les classiques, puis celui des naturalistes contre les romantiques ; et les surréalistes eux-mêmes affirmaient à leur tour ne s'occuper que du monde réel.

[...] on doit conclure que tous ont raison. S'ils ne s'entendent pas, c'est que chacun a, sur la réalité, des idées différentes. (Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, 1961, p. 135)

Le procédé de la représentation réaliste du monde n'est pas évacué ; il est simplement remplacé par la vision particulière qu'a un auteur du monde (l'auteur réaliste est « créateur d'un monde matériel, à la présence visionnaire »). Le caractère de mouvement d'avant-garde du Nouveau roman se dessine nettement : il s'agit pour la littérature de s'adapter aux nouvelles réalités. C'est justement par cette idée que Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute rejoignent la définition de Habermas de « mouvement moderne », d'avant-garde :

Est désormais tenu pour moderne ce qui permet à une actualité qui se renouvelle spontanément d'exprimer l'esprit du temps sous forme objective. (Habermas, « La modernité: un projet inachevé », in *Critique*, n° 413, 1981)

Le réalisme académique, s'attachant à reproduire un monde aussi près du réel que possible, n'est désormais qu'un leurre. Nathalie Sarraute, dans « L'Ere du soupçon », soutient que le « petit fait vrai » ne pourrait faire l'objet de la littérature (Sarraute, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1579). Cette idée se rattache à la constatation plus large d'Alain Robbe-Grillet que l'engagement n'a pas sa place en littérature. En effet, si une œuvre est censée contenir des

idées, la représentation fidèle du monde est déjà une fonction extérieurement rattachée à la littérature, qu'elle n'a pas eue jusqu'à l'émergence du roman réaliste. La peinture réaliste des événements est aussi à la base du réalisme socialiste, esthétique littéraire engagée s'il en est. Dans ses essais « Du réalisme à la réalité » et « Sur quelques notions périmées » (*Pour un nouveau roman*), Robbe-Grillet dénonce les fourvoiements de cette pratique détournant la fonction véritable de la littérature.

Celle-ci est définie par les deux auteurs comme l'expression d'une perception du monde particulière qui implique beaucoup plus l'auteur en sa personne et abandonne la *vérité* aux traités d'histoire, préférés par les lecteurs avides de connaissances factuelles. Ainsi Nathalie Sarraute, sur un ton ironique, décrit le manque de ressources des écrivains : elle note le rapprochement qui se fait entre le personnage et l'auteur, lorsque la narration est menée à la première personne, ce dernier n'ayant plus d'autre recours valable que sa propre personne pour *faire vrai*. La littérature se confine ainsi dans le domaine de la frivolité, de la gratuité, elle cesse d'intéresser par son déni de véridicité.

En effet, et c'est là une des caractéristiques importantes de la théorie littéraire du Nouveau roman, Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet dénoncent la recherche d'une « métaphysique » de l'œuvre, c'est-à-dire sa lecture au second degré. Ceci voudrait dire que le sens littéraire reste caché, et qu'il faille lire entre les lignes. Robbe-Grillet prend les œuvres de Kafka pour appui et soutient que leur lecture allégorique, se référant à des mythes ou à l'au-delà tout court, est erronée, du fait qu'elle supprime toute la création d'un monde romanesque élaboré, et le fait passer pour le signe indubitable d'idées philosophiques. Or,

[...] ce dont une lecture non prévenue nous convainc, au contraire, c'est de la réalité absolue des choses que décrit Kafka. Le monde visible de ses romans est bien, pour lui, le monde réel, et ce qu'il y a derrière (s'il y a quelque chose) paraît sans valeur, face à l'évidence des objets, gestes, paroles, etc. (*ibid.*, p. 141)

Nathalie Sarraute démontre le même mécanisme de lecture profonde : dans « De Dostoïevski à Kafka », elle parle de la séparation traditionnelle, dans le roman psychologique, entre fond et surface. Se réclamant des avancées de la psychanalyse, Sarraute n'accepte pas le texte littéraire en tant que matériau psychologique qui permet de chercher la vérité derrière les simples actes des personnages de roman. Au contraire : c'est à la surface que l'on trouve le réseau de significations.

Et le bond immense accompli par la psychanalyse, brûlant les étapes et traversant d'un seul coup plusieurs fonds, avait démontré l'inefficacité de

l'introspection classique et fait douter de la valeur absolue de tout procédé de recherche.  
(*op. cit.*, p. 1558)

La ligne qu'elle établit, « de Dostoïevski à Kafka », permet ainsi de voir non tellement l'opposition dans laquelle la critique les place habituellement (roman psychologique – roman de situation), mais au contraire, la continuité de la présentation de l'homme « par la surface », par son seul comportement qui le rattache à la société. En effet, dans l'aliénation générale où le personnage se trouve, son seul but est d'établir un contact efficace avec les autres. Il ne pourrait donc pas être question de qualifier Meursault ou le personnage de *L'Immoraliste* de Gide de personnages vides, au contraire, ils font preuve, en surface, d'une personnalité bien décrite.

L'essai qui a donné le titre du recueil d'essais de Nathalie Sarraute, « L'Ere du soupçon », fait le point sur la situation actuelle telle que l'écrivain la perçoit : le soupçon règne en littérature, il est senti aussi bien par le lecteur que par l'auteur, et touche la matière romanesque et son support principal, le personnage. Nathalie Sarraute évoque comme cause de ce phénomène le changement de mentalités suite aux événements historiques importants :

Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou avec les récits des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad ? (*ibid.*, p. 1582)

Dans un monde où la seule vraisemblance de la littérature ne pourrait pas susciter l'intérêt du lecteur (attiser son imagination n'est plus suffisant), Nathalie Sarraute annonce la méfiance à l'égard de la littérature qui sera typique du postmoderne, et la concentration sur la figure de l'auteur, seul repère valable pour gagner sa confiance. Pour sa part, Alain Robbe-Grillet est plus optimiste ; il soutient l'idée d'une littérature moins rattachée à la figure de l'auteur. Il ne faut pas, ici, oublier le mot de Nathalie Sarraute qui pose comme centre de la création la personne de l'auteur et exprime l'essence de son art, tiré de la Préface de 1964 de *L'Ere du soupçon* :

Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance. (*ibid.*, p. 1553)

Marguerite Duras et Robert Pinget, eux, n'ont pas laissé de texte théorique sur leur œuvre, et on est forcé de prendre comme support théorique leurs entretiens et les témoignages de leurs contemporains. Certes, ces documents pourraient être utiles, mais tant qu'ils ne relèvent pas de la volonté propre de leur auteur (tout en étant délivrés avec la meilleure

volonté), ils ne pourraient pas être mis sur le compte de l'auteur en tant que théoricien. C'est pour cette raison que nous nous référerons à leurs œuvres pour y chercher la mise en œuvre de leurs conceptions sur la littérature, ainsi que nous ferons pour Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute.

Pour Robert Pinget, le rapport à la réalité est mis en évidence par Pierre Taminiaux :

L'étude de l'œuvre de Pinget débouche alors sur une constatation de première importance : la perspective de l'« antiroman » élaborée par ce mouvement n'implique en aucun cas le rejet du réel par et dans l'écriture. (*Robert Pinget par Pierre Taminiaux*, 1994, p. 13)

Nous souscrivons à cette vision : l'existence d'un effet de réel est tout à fait sensible dans l'œuvre de Robert Pinget. Sans lui, l'effet autobiographique du texte se perdrait aussi.

Cela ne veut pourtant pas dire que cet effet de réel devrait correspondre au réalisme classique : bien au contraire, il est sans cesse mis en cause, parfois créant des situations absurdes. En effet, il n'est pas étrange de voir des liens entre le Nouveau roman et la littérature de l'absurde : Nathalie Sarraute elle-même prend comme exemple Meursault dans son *Ere du soupçon*. Ces rapports sont démontrés par Jacqueline Lévi-Valensi et Madeleine Valette-Fondo. Les auteurs remettent en question l'affirmation d'Alain Robbe-Grillet qu'une littérature de l'absurde n'a pas de raison d'être, car

il existe un matériau qui peut être réorganisé, réutilisé : tout peut être redit autrement, en fonction de règles formelles précises, qui n'ont d'autre référence ni de raison d'être que la loi qu'elles instituent et constituent, permettant à l'œuvre de s'élaborer délibérément en dehors de toute recherche d'une signification. (« Le romanesque de l'absurde en France après 1960. Essai de définition à partir de quelques exemples », in *L'Intersiecle 1 : Absurde et nouveaux romanesques 1960-1980*, 1986, p. 56)

L'intéressant est de voir comment les traits d'une écriture de l'absurde que les auteurs relèvent, surtout chez Robbe-Grillet, réitèrent bon nombre de traits de la littérature postmoderne:

Ouvrir le récit à une étonnante prolifération de possibilités, c'est, tout en montrant son pouvoir de subversion, renchérir sur l'absence ou le refus d'une stabilité du sens ; si l'absurde n'est jamais énoncé ni dénoncé, la conception même de ces « nouveaux nouveaux romans », leur « mise en cause » et leur « mise en œuvre » de récits (multiples) à variantes reposent sur le postulat de son évidence *implicite*. (*ibid.*, p. 58)



Dans une certaine mesure, ces idées des « nouveaux romanciers » sont aussi valables pour les œuvres bulgares retenues (le texte de Guéorgui Gospodinov, *Un roman naturel*, se rapproche le plus de l'œuvre de Robbe-Grillet). Sans revendiquer un héritage aussi important, ceux-ci pratiquent tout autant une distanciation des idées du réalisme classique, dont la connotation de dogme est bien plus forte qu'en France, à cause des idées du « réalisme socialiste » prôné aux débuts du régime totalitaire. La mise en cause du réalisme classique passe par des procédés qui rappellent les idées de Robbe-Grillet et de Sarraute ; la présence d'histoires allégoriques, voire absurdes, dont le lien avec la trame principale n'est pas explicite (chez Zarev et Choumnaïev) ; la présence d'hyperboles et de litotes qui ajoute à l'effet de merveilleux (chez Choumnaïev et Gospodinov) ; un style de dérision sur sa propre personne qui fait douter de la véridicité du discours auctorial. Un élément absent des textes français ajoute à cet effet d'irréalité : c'est l'absurde du régime lui-même, un absurde référentiel, qui rend invraisemblables des situations autrement bien réelles. Des auteurs bulgares, seul Karabashliev échappe, en partie, à cette tendance, mais il transpose cette même ligne de pensée à la réalité américaine.

### 3. Le lecteur

Il est un rapport indispensable, celui du texte à son lecteur, qui sous-tend la stratégie d'écriture des œuvres retenues. Guéorgui Gospodinov tranche sur cette question :

— Sans qui vous n'imaginez pas la littérature ?

— Sans le lecteur. Lorsque le dernier lecteur est parti, nous pouvons éteindre la lampe et l'ordinateur. Mais je pourrais ne pas avoir raison, nous écrivons aussi pour sauver des choses avec les mots. Je peux citer des noms, bien sûr, mais la vérité, c'est que tout un chacun qui a raconté ne serait-ce qu'une seule histoire, a ajouté quelque chose au bâtiment de la littérature. Même les mauvais narrateurs. Sans les mauvais romans de chevalerie il n'y aurait pas Don Quichotte... (Interview d'Elitza Nikolova avec Gheorghî Gospodinov, <http://www.sofialive.bg/>, 2013)

Le lien entre les signes textuels et leur décodeur, le lecteur, pose l'idée de la littérature comme une communication artistique. Cette idée est également exprimée par Umberto Eco dans son ouvrage *Lector in fabula* (1985). Cependant, alors que Gospodinov ne rend pas ce rapport explicite, lorsqu'il parle de « sauver des choses avec des mots » et du « bâtiment de la littérature », Eco, pour sa part, ne rechigne pas à parler de communication, lorsqu'il décrit les postulats puristes de la sémiotique structuraliste :

L'intervention interprétative du destinataire était laissée dans l'ombre, quand elle n'était pas carrément éliminée, parce que considérée comme une impureté méthodologique. Même si Jakobson n'avait jamais cessé de rappeler que, d'un point de vue structuraliste aussi, les catégories comme Emetteur, Destinataire et Contexte étaient indispensables pour traiter du problème de la communication esthétique. (*op. cit.*, p. 8)

Sans aller jusqu'à définir la situation de lecture par les rôles de Jakobson, nous souscrivons à l'idée de « communication esthétique » : les œuvres constituant notre corpus travaillent toutes en fonction des mécanismes de lecture qu'engendrent leurs effets. Les notions que nous utilisons tout au long de cette étude : le style de véracité, la sincérité, l'effet de réel, posent l'œuvre littéraire en tant que communication esthétique différée, conçue non seulement comme un témoignage de son époque, mais également comme un moyen d'explorer les limites de la lecture des genres. Nous ne pouvons donc pas nous passer d'une interprétation, qui sera la nôtre : personnelle, sans prétendre à l'exclusivité, mais qui signale, quand même, les écueils, surprises et dévoiements du texte.

Le raisonnement d'Eco sur le texte et son rapport avec le lecteur en donne une définition opératoire qui sera également la nôtre :

Le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés blancs pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. (*ibid.*, p. 66)

Par conséquent, il ne serait pas forcé de dire que la présente étude ne fait que consigner notre propre protocole de lecture. Les espaces blancs que nous avons repérés, ainsi que la plus-value de sens que nous ajoutons au texte, sont ceux d'un lecteur averti, mais en même temps visent à conclure sur le caractère global du texte, sur son appartenance générique.

Les espaces blancs d'Eco sont ceux-là même qui constituent les points principaux des analyses faites dans la partie « Effets de lecture ». Deux fonctions de ces espaces se dessinent : une fonction elliptique, à savoir celle de prévoir une réaction attendue de la part du lecteur (ce qui arrive souvent dans le cas de clichés, de poncifs : énoncés qui possèdent une signification culturelle répandue). L'autre fonction de ces espaces blancs est de provoquer

l'interprétation du lecteur, qui, elle, pourrait aller dans un sens ou dans un autre (manque d'identification permanente entre les trois instances ; manque de lien de certains passages avec le reste du texte). L'auteur signale donc ces endroits comme des espaces à remplir par le lecteur, et les interprétations éventuelles peuvent être nombreuses. Aussi nous sommes-nous gardée de donner des réponses au questionnement que le texte provoque ; faire l'inventaire de ces espaces blancs nous a souvent semblé suffisant.

Il s'ensuit que l'auteur prend une part active dans la création de la position lectorale. Il ne travaille pas seulement sur les attentes du lecteur, donc sur les espaces blancs. Il introduit dans son texte des éléments signifiants, univoques, qui donnent une définition de la position du lecteur :

Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que « connaissance de codes ») qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. (*ibid.*, p. 71)

Le Lecteur Modèle est donc le destinataire idéal du texte, un lecteur qui réponde à certaines exigences minimales. Sa connaissance des textes, ainsi que les stratégies qu'il met en œuvre, sont similaires, ou bien relèvent de la même position lectorale. C'est sur cette base que certains textes français et bulgares peuvent être lus au-delà des frontières de leur champ littéraire.

Umberto Eco dessine également une stratégie plus vaste pour l'auteur qui voudrait ne pas se conformer aux attentes de son lecteur. Il parle alors de l'auteur d'un texte ouvert, qui ne laisse pas un seul espace blanc, ou des espaces sans lien entre eux, mais crée une sorte de puzzle afin de suggérer une idée plus vaste de l'indécision du texte :

En menant sa stratégie avec perspicacité, il essaiera d'atteindre un seul but : pour nombreuses que soient les interprétations possibles, il fera en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel. (*ibid.*, p. 75)

En effet, les interprétations que nous avons essayé de donner aux différents textes vont toutes dans cette voie de rappels, de prises en relais de différents procédés, afin de donner un tableau un peu moins restreint de l'indécision générique des textes. Nous prenons en compte

non seulement des indices ponctuels que sont les marques paratextuelles d'un livre, l'attribution du nom de l'auteur à un personnage et ainsi de suite, mais également des attitudes qui définissent le récit sur son niveau narratif : les faits qui mènent à la constitution de ce personnage principal ; le style ; le degré suggéré de réalité ou de fictionnalité.

Enfin, une particularité signalée par Eco et qui intéresse doublement notre propos, est celle de l'image que le lecteur se fait de l'auteur :

[...] le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle. [...] Mais l'Auteur Modèle n'est pas toujours si clairement discernable et il n'est pas rare que le lecteur empirique ait tendance à l'aplatir (à partir d'informations qu'il possède déjà) sur l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation. Ce sont ces risques, ces différences qui rendent parfois aventureuse la coopération textuelle. (*ibid.*, p. 80-81)

La différenciation de ces deux identités autoriales rappellent la notion d'« auteur impliqué » dont parlent Wayne Booth et Paul Ricœur, et que nous avons déjà annoncée. Comme cette notion sera plus largement reprise dans la partie « Les notions d'auteur, de narrateur, de personnage principal », ici nous n'allons que signaler l'importance de cette distinction pour notre analyse. Nous laisserons de côté pour l'instant l'auteur empirique, et lui assignerons uniquement l'identité de celui qui a mis son nom sur la couverture, nous trouvons que l'Auteur Modèle est doublement important, dans notre cas. D'une part, c'est celui qui mène le récit ; dans le cas d'une autobiographie pure, c'est l'instance qui présente les faits comme vrais, qui voudrait qu'on la croie. Cependant, dans un récit personnel indécis, c'est aussi bien celui qui veut nous faire croire en sa sincérité et dans le caractère véridique, sinon référentiel, des faits, mais également qui prête un crédit important au narrateur, lieu principal d'incertitude. En effet, le lecteur est contraint de décider s'il va croire cet Auteur Modèle ou non, pour pouvoir associer, à leur tour, les trois instances (auteur, narrateur et personnage) dans la même personne.

C'est la raison pour laquelle notre questionnement suivra les lignes dessinées par Mireille Calle-Grüber dans son étude sur l'effet-fiction. Elle cite un paradoxe signalé par Roland Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture* (1953), pour donner une clé de la position lectorale :

[...] quelles modalités instaurent la « sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse » ? Car enfin, il n'est point vrai que je sois, lecteur ou lectrice ravi(e), tout à fait dupe du dispositif et que je n'avertisse pas,

même au plus fort de ce qui me fascine, combien je suis l'enjeu d'effets concertés.  
(*L'effet-fiction : de l'illusion romanesque*, 1989, p. 11)

Ce questionnement est notamment ce qui désigne le caractère fictionnel des œuvres. Même lorsque l'auteur fait tous les efforts pour assurer une narration sincère, la fabulation, la mise en intrigue est suffisante pour nous faire douter de cela, en tant que lecteurs.

Une des séquences qui figurent à la fin de *Monsieur Songe* donne les lignes générales de construction d'un texte *à trous*, censé égarer son lecteur (que ce soit un texte qualifié de postmoderne ou d'autofictionnel). Il est intéressant qu'il qualifie cette écriture d'« intelligente » :

On peut écrire autrement l'histoire du monsieur de l'hôtel des Voyageurs, d'une façon dite intelligente. Il faudrait pour cela d'abord faire en sorte que le lecteur ne se doute pas une seconde qu'il s'agit d'une histoire. A cette fin, supprimer le lien qui rattache le monsieur à l'hôtel, à son repas de midi, à ses occupations, à la ville, à l'environnement, au temps et cætera. Puis supprimer le lien qui rattache le monsieur à lui-même c'est-à-dire morceler son discours en plusieurs discours issus des limbes où naviguerait une parole indéterminée ne procédant que de l'inconscient collectif. Puis supprimer toute intervention apparente de l'auteur comme si la formulation définitive de cette parole ne lui devait strictement rien. Puis, afin que l'hypothèse tout idéale du monsieur prenant son repas à l'hôtel ne puisse en rien laisser supposer qu'elle était susceptible d'être le point de départ du récit, son centre putatif, déplacer celui-ci et y ajouter nombre de situations autres où quelqu'un d'imprécisé, un il ou un on ou tout autre substitut grammatical indéfini, évoquerait de façon détournée, de temps à autre, le moins possible, comme en passant, la situation du dîneur devenue apparemment subalterne, supprimable. Quand enfin tout serait brouillé à plaisir l'auteur parsèmerait le texte de conditionnels, d'infinitifs, de parenthèses, de points de suspension, de ruptures, d'alinéas, de récurrences purement formelles... à moins qu'il ne supprime toute construction syntaxique ou toute ponctuation, ce qui est plus facile, pour noyer définitivement son idée première. Le texte ainsi réalisé répondrait aux exigences d'un lecteur intelligent. Reste à savoir si ce lecteur ne lirait pas autre chose à la place, un porno par exemple ou un policier, afin d'oublier précisément que son intelligence ne lui sert qu'à en dénoncer les méfaits. A moins qu'il ne se mette lui aussi à écrire quelque chose d'intelligent. De sorte qu'à la limite il pourrait ne plus rien rester de lisible que les pornos et les policiers jusqu'au jour où on ne les lirait plus du tout, par lassitude, et où des professeurs consciencieux et désintéressés s'évertueraient à démontrer que... Que quoi ? Mais d'ailleurs qui les écouterait ? (*op. cit.*, p. 128)

Cette description humoristique révèle l'artifice du texte. L'auteur a donc formé l'intention de brouiller son lecteur, et ceci par nombre d'effets textuels : d'abord, des procédés logiques : « supprimer le lien qui rattache le monsieur à l'hôtel » ; ensuite, le discours et la figure de l'auteur : « supprimer toute intervention apparente de l'auteur » ; et ainsi de suite, en passant par tous les niveaux de la langue : les pronoms, les temps grammaticaux, les compléments circonstanciels, pour arriver à la ponctuation. Paradoxalement, les efforts de rendre un récit le moins reconnaissable possible aboutiraient non plus à une littérature d'élite, « intelligente », mais à des genres de masse, du fait de l'impossibilité de déchiffrer le texte. En effet, le lecteur doit partir d'un nombre donné d'éléments, afin de se rendre compte qu'il y a des manques. Si trop d'information est laissée à présupposer au lecteur, le sens du texte s'échappe. Cette critique de la littérature minimale, postmoderne, déconstructiviste, est également une autocritique : il s'avère que l'histoire de monsieur Songe ne peut finalement pas être racontée par les personnes qui le connaissent.

Cette image du lecteur, position qui lui est assignée par le texte, est à retrouver dans l'ouvrage de Jean Rousset *Le lecteur intime*. Il voit une instance supplémentaire, que l'on ajoute à l'auteur, au narrateur et au personnage (avec leurs avatars d'« auteur impliqué », « voix narrative » et « double ») : notamment le destinataire du texte, circonscrit par les attentes lectorales que dresse le texte, le « narrataire ». Elle nous semble adéquate, avec ses deux positions : interne, participant comme personnage (dans certaines œuvres, c'est le personnage écrivant qui se relit), mais surtout externe au texte, signalé par les adresses au lecteur.

Plusieurs œuvres contiennent, au début ou parsemées dans le texte, des adresses au lecteur où l'on pourrait reconnaître l'« auteur impliqué ». Plutôt que d'égarer le lecteur (comme le suppose Robbe-Grillet), elles servent à lui montrer la bonne voie. Ces adresses peuvent provenir aussi bien du narrateur fictionnel que de l'autobiographe, et ainsi brouiller les pistes. Dans l'analyse textuelle que nous faisons de l'œuvre de Robbe-Grillet, une partie entière est destinée au lecteur, comme narrataire externe. Chez Choumrialiev, une seule adresse au lecteur figure dans le texte ; elle introduit un épisode inattendu qui tranche, par son style et son sujet, avec le reste de la narration : il s'agit de l'épisode *biblique*. Dans cette adresse, l'auteur demande au lecteur un peu de patience encore pour arriver à la fin de l'histoire, et signale le rôle de clé allégorique de cette histoire dans le texte.

Chez Karabashliev, la narration est sur le point d'introduire un narrataire externe, et cependant elle ne le fait pas : à un moment de désespoir, le personnage principal imagine faire le récit des événements qui lui arrivent, mais y renonce, se demandant qui va lire ce texte. La

possibilité, évacuée tout aussi rapidement, d'un lecteur, est en effet le renoncement du texte à une mise en abyme, vue comme inutile et peu intéressante.

Chez Guéorgui Gospodinov on ne retrouve pas de narrataire externe. Cependant, le texte même, provenant d'un autre Guéorgui Gospodinov, a déjà été lu par celui-ci, personnage principal. Il le trouve même très intéressant ; il réussit à en trouver l'auteur, qui, au moment de signer le contrat de publication, disparaît. C'est donc le lecteur du texte qui se voit forcé de signer ce contrat, ce qui ne pose pas un grand problème, du fait qu'ils portent le même nom. Le lecteur se convertit en auteur du texte, et celui-ci est toujours en train de s'écrire.

Chez Sarraute, enfin, le narrataire n'est pas présent dans un de ses deux rôles : externe ou interne. Sa fonction est pourtant reprise par la deuxième voix qui relaie la narration, qui influe sur elle, la rectifie et sert à souligner les doutes ou les éventuelles fausses pistes du récit. C'est donc plutôt un auditeur, car le dialogue entre les deux voix est rapporté comme étant fait en présence des deux personnes.

Chez Pinget, comme nous l'avons déjà signalé dans le chapitre « Contextes », les narrataires internes sont sa nièce ou son neveu, d'une part, et sa bonne, d'autre part.

Le rôle du lecteur n'est pourtant pas cautionné par sa seule présence dans le texte. Les différents niveaux langagiers cités par Robert Pinget, le style du texte, son rythme et son ton influencent également sa réception. Dans les analyses des textes du corpus, ces éléments ne figurent pas toujours à part égale, et la structuration des chapitres consacrés aux différentes œuvres suit les particularités de celles-ci. Il n'en reste pas moins qu'ils sont décisifs pour assigner une place à l'œuvre en question sur l'axe fiction-autobiographie.

## 4. Identification

### 4.1 Les notions d'auteur, de narrateur, de personnage.

#### 4.1.1 Le personnage

Un des piliers de tout récit, et de tout texte<sup>61</sup>, le personnage dans un récit personnel est facilement assimilable aux deux autres instances du récit dans la triade personnage-narrateur-auteur. La raison pour laquelle nous procédons de manière structuraliste ici, et que nous nous proposons d'analyser les différences et les limites qui distinguent ces trois instances qui pourtant renvoient d'une manière ou d'une autre à la même personne référentielle, est précisément le fait que nombre des récits personnels que nous analysons font la même différence pour introduire une dimension fictionnelle du récit. Comme le note Vincent Jouve,

Une telle formalisation, au-delà de son intérêt méthodologique incontestable, est le produit du contexte intellectuel de la fin des années 1960. Elle a reçu une justification idéologique dans des travaux comme ceux d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute [...] (*L'effet-personnage dans le roman*, 1998, p. 9)

Le personnage dans un récit personnel est celle des instances qui se prête le plus facilement à une fictionnalisation. En effet, comme le signale Vincent Colonna (2004), la « mythification » de l'auteur passe essentiellement par le personnage<sup>62</sup>. Un personnage-support d'actions invraisemblables, mais portant des marques d'identification avec l'auteur ou le narrateur, est ainsi né. Dans les écrits objet de cette étude, de tels personnages sont la jeune fille de *L'Amant*, Victor Paskov d'*Allemagne, conte cruel*, Zak de *18% gris*, et, dans une moindre mesure, plusieurs personnages innommés des épisodes de la trilogie *Romanesques* (il s'agit en effet d'une incarnation du *je* auctorial dans un de ses personnages antérieurs, comme nous le verrons plus loin), et Guéorgui Gospodinov – le clochard d'*Un roman naturel*. L'effet de fictionnalisation passe justement par cette rupture entre l'identification du personnage et l'invraisemblance de ses actions. Moins la trame coïncide avec les attentes du lecteur, plus la fictionnalisation entre dans la conception totale de l'œuvre.

Cependant, le jeu fictionnel ne va jamais dans des extrêmes invraisemblables qui pourraient faire douter de l'intention de l'auteur de faire un récit sur sa propre vie. Ainsi, ces

---

<sup>61</sup> Si nous prenons l'acception large de « personnage sémiotique » de Philippe Hamon (Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, 1977).

<sup>62</sup> En citant Witold Gombrowicz : « Entreprendre de me créer ?... Faire de Gombrowicz un personnage – à la manière de Hamlet ? ou de Don Quichotte ? », cité d'après Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, 2004, p. 11.



personnages sont porteurs d'actions dont l'interprétation psychologique/psychanalytique et, en général, symbolique est indispensable. En effet, l'auteur se donne à lire sous un aspect herméneutique, espérant que cette fable dirait mieux sa personnalité que tout récit référentiel.

Un des éléments-clés du récit personnel à personnage fictionnel est le personnage du double. Si l'on reprend la partition des personnages proposée par Philippe Hamon en « personnages référentiels », « personnages-embrayeurs » et « personnages-anaphores », nous verrons que le personnage de l'auteur et son double jouent aussi bien dans les positions de, respectivement, « référentiel » et « embrayeur », que, « référentiel » et « anaphore », « embrayeur » et « anaphore »<sup>63</sup>. Quelle que soit la structuration choisie, il n'en reste pas moins que la présence d'un double est le signe même d'une volonté de fictionnalisation de l'œuvre, perçue sans hésitation par le lecteur. En même temps, la symbolisation de certaines actions devient beaucoup plus facile, dans le cas où le personnage assume essentiellement les événements de la trame fictionnelle, de manière qu'il soit facilement détachable du *je* auctorial. Pourtant, dans aucune des œuvres signalées, à l'exception peut-être d'*Enfance*, il n'y a histoire référentielle et histoire fictionnelle clairement délimitées, qui puissent rendre cette analyse facile ; souvent le personnage reconnu comme premier, référentiel, agit de manière fictionnelle ; les deux se renvoient la fiction en miroir, et rivalisent souvent pour porter des marques référentielles de l'auteur.

Ou si l'on suit la phrase bien trouvée de Vincent Jouve :

L'être romanesque, pour peu qu'on oublie sa réalité textuelle, se donne à lire comme un autre vivant susceptible de maints investissements (*op. cit.*, p. 108).

#### 4.1.2 Le narrateur

Dans la triade signalée par Philippe Lejeune, la notion la plus problématique est sans doute celle de narrateur. En effet, tout en effectuant le trait d'égalité entre l'auteur et le personnage, la voix du texte est celle qui échappe le plus au contrôle du lecteur. Sur la ligne que nous dessinons à partir d'*Enfance* jusqu'à *Monsieur Songe* (voir le chapitre « Effets de lecture »), chaque texte possède plusieurs voix. Un des exemples les plus poussés nous vient d'Alain Robbe-Grillet, dont la pluralité de narrateurs (et de personnages) n'hésite pas à

---

<sup>63</sup>Ce qui prive cette structuration de quelque assise que ce soit dans le cas présent, mais en même temps reprend certaines notions-clés importantes : le personnage référentiel, qui peut être reconnu en tant qu'un être, a des rapports de référentialité-littérarité avec son double, qui alors apparaît comme « embrayeur », ou personnification de l'auteur lui-même ; ensuite, le caractère fictionnel du personnage référentiel = être vivant est de temps en temps rappelé par un personnage-anaphore qui apparaît comme son double, fonction de Henri de Corinthe dans *Les Romanesques* ; et finalement, le personnage (primo) vers le personnage (secundo) comme embrayeur vers anaphore : celui qui personnifie l'auteur à celui qui rappelle, de temps en temps, le caractère fictionnel de l'œuvre : c'est le cas des deux amis dans *Ruine*.

employer le même *je*, sans distinction aucune, pour brouiller les pistes (ce procédé est analysé ci-dessous). La voix attribuée à un certain personnage détermine aussi son identification éventuelle comme le personnage principal ou bien comme son double. Le style de véracité est lui aussi très important, comme, également, les déictiques. Ils mettent aussitôt un trait d'union entre les trois instances : les énoncés « mon père », « ma mère » renvoient indubitablement à la personne de l'auteur, par défaut d'autres référents. Le narrateur « non digne de confiance »<sup>64</sup> est exploité surtout dans les cas d'écriture autofictionnelle : *Les Romanesques*, *L'Amant*, *Un roman naturel* en font usage. En effet, dans ces cas, le narrateur contribue à la création d'une quatrième instance, qui double celle de l'auteur, et que Wayne Booth a appelé « l'auteur impliqué »<sup>65</sup>.

### 4.1.3 L'auteur : réel, référentiel, « impliqué »

L'auteur réel est le nom sur la couverture du livre : celui dont le lecteur peut dire qu'il existe, et, éventuellement, suivre la production littéraire. L'auteur référentiel est la personne qui se cache derrière ce nom d'auteur, et qui, à l'intérieur d'un récit personnel, assure qu'il est identique à l'auteur sur la couverture, souvent prenant à l'appui des éléments extradiégétiques qui servent de références.

L'auteur impliqué représente cette personne qui, au sein d'une narration, se crée dans l'imaginaire du lecteur. Paul Ricœur, encore mieux que Wayne Booth, explique les enjeux de cette personne : pour lui, c'est la personne qui rassemble sous un même chapeau les intentionnalités de l'œuvre, ou, comme nous l'avons jusqu'ici appelé, le « discours autobiographique », l'idée de l'œuvre. C'est quelqu'un qui mène le jeu dans le récit et qui possède des intentions claires, d'une part, de mettre à l'épreuve les attentes du lecteur, et d'autre part, de donner une image de lui-même qui soit loin de la réalité. Par cette intentionnalité de la narration est créée cette nouvelle instance, tout près de l'auteur réel, et qui porte nécessairement son nom (tout comme, dans certains cas, le narrateur et le personnage).

Par exemple, dans l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet, l'auteur impliqué représente une combinatoire des figures de l'autobiographe (référentiel) et du biographe (fictionnel). Il est à

---

<sup>64</sup> D'après le terme d'auteur « non digne de confiance » (*unreliable*) employé par Paul Ricœur dans *Temps et récit III* (1985, p. 235 note) : « J'ai appelé digne de confiance (*reliable*) un narrateur qui parle ou agit en accord avec les normes de l'œuvre » (p. 159).

<sup>65</sup> Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1983, p. 71) : « Qu'on appelle cet auteur impliqué un « scribe officiel » ou qu'on adopte le terme de [...] « deuxième personne », il est clair que l'idée que le lecteur acquiert de cette présence est un des effets les plus importants de l'auteur. Quelque impersonnel qu'il essaie d'être, son lecteur construira inévitablement une image du scribe officiel qui écrit de cette façon – et, bien sûr, ce scribe officiel ne sera jamais neutre à l'égard de toutes les valeurs. » (nous traduisons)

la fois celui qui raconte sa vie passée, son vécu, et celui qui introduit Henri de Corinthe (comme personnage prétendument historique) dans cette vie. Ainsi, par l'affirmation même que Corinthe a fait partie de son propre vécu, celui d'Alain Robbe-Grillet, il intègre la fiction dans la réalité, et par là même évacue toute prétention (éventuelle) de référentialité, comme il le dit, d'ailleurs, explicitement.

Dans *Enfance*, l'auteur impliqué, combiné au narrataire, est représenté par la deuxième voix narrative, l'interlocuteur de la première. Chez Guéorgui Gospodinov, l'auteur impliqué n'est pas facile à discerner : aussitôt qu'il apparaît, il se transforme en personnage (en signant le texte du clochard disparu).

Cet auteur impliqué se recoupe avec une autre notion forgée par Booth : celle d'auteur « digne » ou « non digne de confiance ». En effet, l'auteur impliqué est d'autant plus facile à identifier qu'il s'éloigne des attentes du lecteur, et qu'il mérite l'appellation d'auteur « non digne de confiance ». A la différence de ce que Booth estime une caractéristique négative de l'auteur, nous considérons le manque de confiance à l'égard de l'auteur de la part du lecteur comme une prémisse pour une position lectrice active, grâce à laquelle l'œuvre littéraire se transforme en un lieu d'échange, voire de « communication ». Une œuvre où l'auteur pose comme défi au lecteur d'être un lecteur non seulement attentif ou critique, mais engagé (au sens de celui qui, comme l'auteur, est impliqué dans la lecture), est celle qui décide d'elle-même de sa propre littérarité, et de sa place dans l'espace littéraire. Il est d'autant plus intéressant lorsqu'il s'agit d'un récit personnel qui répond à ces conditions.

## 4.2 Identification de l'auteur avec son œuvre. Identification des trois instances : auteur, narrateur et personnage principal

Le récit personnel dans les œuvres étudiées est une mise en cause constante de sa propre référentialité. En jouant avec les attentes du lecteur (celles d'un récit référentiel, ou bien celles d'un récit fictionnel), chacun des textes renonce, à un point donné, à ses prétentions initiales de fictionnalité ou de référentialité, pour engager le lecteur sur des voies vite brouillées, afin qu'aucune des hypothèses initiales ne puisse être soutenue formellement tout au long de la narration. A des degrés différents, ces textes lancent un défi aux habitudes du lecteur, aussi bien français que bulgare, acquises et entretenues à la faveur des théories d'analyse formelle et narratologique des œuvres littéraires.

C'est pour cette raison que, dans un premier temps, nous étudierons le jeu formel des indices de référentialité ou de fictionnalité mis en œuvre dans les textes. Pour certains d'entre

eux, nous puiserons dans l'inventaire dressé par Philippe Gasparini dans son ouvrage *Est-il je ?*, s'inspirant lui-même de *Seuils* de Gérard Genette. Ce sont, entre autres, l'énonciation du récit (première ou troisième personne), les relations entre les trois instances du récit : l'auteur, le narrateur et le personnage principal, l'appellation donnée à l'œuvre par son auteur (ou éditeur). Ceci nous permettrait de voir comment le lecteur est amené à croire, ou inversement, à douter de la référentialité des faits qu'il apprend au sujet du personnage principal (comment il l'identifie à l'auteur et au narrateur). Dans le tableau à retrouver plus loin dans ce chapitre, on pourrait trouver les traits formels classés suivant les différents romans. Ainsi, nous obtiendrions une ligne d'intensité partant du roman le plus proche de l'autobiographie et arrivant à celui le plus proche de la fiction.

En même temps, nous étudierons le discours auctorial à l'intérieur du récit : en effet, il fournit des indices parfois très exacts quant à la teneur référentielle ou fictionnelle du texte. Le plus présent chez Alain Robbe-Grillet (il avoue être en train d'écrire une autobiographie, mais un peu plus loin, une fiction aussi), il est à retrouver également chez les autres auteurs. Guéorgui Gospodinov introduit des apartés sur la signification d'une œuvre, d'un récit, sur ses éléments constitutifs et sur ses effets. Vladimir Zarev fait l'aveu que le personnage principal (narrateur autodiégétique, personnage différent du nom de l'auteur) écrit ce même roman que le lecteur est en train de lire. Chez Dimităr Choumnaiev, c'est un seul paragraphe qui introduit l'histoire allégorique qui donnerait la clé de l'histoire référentielle. Robert Pinget avoue écrire le texte sous nos yeux, mais n'indique pas explicitement son titre. Zachary Karabashliev se demande si toutes ces histoires qu'il livre ne feraient pas un bon matériau pour un récit ; il a en même temps promis à sa femme, avant sa mort, qu'il écrirait un livre sur elle. Nathalie Sarraute indique par le dialogue des deux voix au début de son *Enfance* son dessein de *se raconter*. Marguerite Duras, enfin, décrit sa propre image au début de l'*Amant*.

Tous ces manifestes de l'œuvre autobiographique, plus ou moins explicites, plus ou moins engagés avec l'idée d'autobiographisme, lui confèrent un encadrement nécessaire qui expliquerait au lecteur notamment dans quel dessein est écrite l'œuvre.

Le lecteur, lui, est d'abord confronté à son propre horizon d'attente. Prenant un livre, il est déjà prêt à supposer, par défaut, qu'il s'agit d'une œuvre de fiction. Si nous tenons compte de la page de couverture : à l'exception d'*Enfance*, qui, par son titre, pourrait être associé à un travail autobiographique, à des mémoires, les titres de tous les textes du corpus passeraient pour des romans. Pour certains, ce caractère fictionnel est encore renforcé, soit par le titre (*Sotzroman*, *Un roman naturel*, *Allemagne*, *conte cruel*, *Romanesques*), soit par le sous-titre (« roman » pour *18% gris*). Dans le cas de *Sotzroman*, le titre est en effet composé d'un nom

(« roman ») et d'un adjectif (« soztz ») qualifiant, après la chute du régime totalitaire, tout ce qui a trait à lui, notamment les normes esthétiques établies par des directives d'Etat. On s'attend donc de lire un roman écrit d'après les préceptes du réalisme socialiste, mais fait après-coup, imitant les romans qui s'écrivaient à l'époque, ce qui n'est pourtant pas le cas.

Les titres *Monsieur Songe* et *L'Amant* font déjà penser à une histoire de vie, à une biographie, format traditionnel pour un roman. Le caractère poétique du nom de famille de monsieur Songe n'est pas sans suggérer l'idée qu'il s'agit d'un personnage métaphorique, dont l'occupation principale est de se perdre dans les nues, et, ironiquement, désigne l'artiste et l'écrivain. *L'Amant*, exhaustif dans sa brièveté, laisse pourtant la place à des attentes : indiquant une relation entre personnes, il n'informe pas sur l'identité de ces personnes (la mention de l'autre personne, dans un titre du type *L'Amant de X*, pourrait bien camper l'histoire), il se contente d'indiquer une relation amoureuse et de soulever le questionnement.

Certaines œuvres, comme *Taches d'encre*, *L'Amant de la Chine du Nord* et les deux derniers volumes des *Romanesques* profitent de la réception d'œuvres parues précédemment. Les attentes à leur égard sont donc plus précises. *Les Romanesques* acquièrent ce titre dès le deuxième volume, *Angélique ou l'enchantement*, ce qui affirme leur caractère fictionnel, surtout après un premier titre comme *Le miroir qui revient*, suggérant une description personnelle, un autoportrait (pour lequel, comme on sait, la présence d'un miroir est souvent nécessaire). *Angélique ou l'enchantement*, apporte un surcroît de fictionnalité par le terme d'« enchantement », alors que *Les derniers jours de Corinthe* indiquent encore un roman « traditionnel », sous la forme d'une biographie, qui toutefois, pour le lecteur averti des deux premiers volumes, dénonce sous le nom de « Corinthe » le sosie d'Alain Robbe-Grillet.

Les quatrièmes de couverture, autre indice immédiat du genre de l'œuvre qui oriente les attentes du lecteur, insistent sur l'indétermination générique du texte qu'on va lire, pour toutes les œuvres. Souvent l'appellation générique « roman autobiographique » ou « autobiographie romancée » est évitée, au profit de descriptions élaborées des effets de l'œuvre, laissée ainsi sans définition précise. Même lorsqu'on peut lire « roman », c'est pour décrier aussitôt le caractère romanesque de l'œuvre :

*Ruine* est un roman qui décrit la manière dont la Bulgarie a été pillée et saignée après les changements de 1989 (*Ruine* [„Разруха“], 4<sup>e</sup> de couverture).

« Il n'y a rien de plus obsédant que notre propre biographie », déclare l'un des personnages du nouveau roman de Dimităr Choumnaïev (*Sotzroman* [„Соцроман“], 4<sup>e</sup> de couverture).

Dans le cas de *Ruine*, on dirait qu'il s'agit plutôt d'un récit documentaire ; dans le cas de *Sotzroman* – clairement d'une autobiographie.

Pour ce qui est de la quatrième de couverture du dernier volume des *Romanesques*, *Les derniers jours de Corinthe*, le terme d'*autobiographie* apparaît, aussitôt démenti par les deux adjectifs qui le qualifient : « cette trilogie “romanesque” que constitue la curieuse autobiographie d'Alain Robbe-Grillet ».

Les quatrièmes de couverture des autres livres ne donnent pas d'information sur le caractère du livre. Dans *18% gris* figure une notice autobiographique, sur la deuxième de couverture, écrite à la première personne par l'auteur. Elle présente beaucoup de similitudes, mais aussi plusieurs divergences importantes avec l'histoire qui se déroule dans le roman. En effet, comme le roman est constitué d'une seule trame narrative et présente une identification nette entre auteur, narrateur et personnage principal, cette notice s'impose (ainsi que le sous-titre « roman ») pour témoigner des intentions de l'auteur d'inscrire son texte dans le registre de la fiction.

A l'intérieur du texte, les attentes initiales du lecteur déjà formées par ces quelques éléments de base se préciseront ou au contraire, seront réagencées au fur et à mesure de la progression de la narration.

L'énonciation du texte est un indice souvent très pertinent quant à la référentialité ou la fictionnalité d'un texte. Les auteurs jouent habilement avec les trois instances narratives de l'auteur, du narrateur et du personnage. Dans toutes les œuvres on voit s'opérer une rupture du « pacte autobiographique » proposé par Philippe Lejeune : soit (ce qui est le cas le plus fréquent) l'auteur et le narrateur ne coïncident pas, soit il y a un décalage (*Romanesques* et *Un roman naturel*) entre narrateur et personnage, soit (ce qui est un procédé fréquent) la pluralité des voix narratives rend difficile l'identification de l'auteur et du personnage. Toutefois, l'effet global de vérité référentielle est atteint pour le lecteur ; les œuvres ne prétendent pas moins être le récit de vie de leurs auteurs. Et ceci n'est plus l'effet d'un simple pacte de lecture référentiel qui unirait les trois instances d'un texte. L'auteur revendique sa relation au personnage et au narrateur de ce même récit par des procédés subtils dont la véritable portée ne peut être évaluée qu'à la fin du roman. Effectivement, ce retardement dans la révélation de la véritable identité est pratiqué par nombre d'auteurs, et demande une étude de la progression de la narration pour chacun des romans, ce qui constituera le troisième chapitre de la présente étude.

Pour établir l'identification de l'auteur au narrateur et au personnage, nous procéderons par paires : narrateur-personnage, narrateur-auteur, ne faisant que suivre par-là la démarche des auteurs.

L'identification du narrateur et du personnage principal peut s'établir immédiatement à travers la première personne du récit, suivant la théorie de l'énonciation d'Emile Benveniste : celui qui dit *je* parle de lui-même. Ainsi, quatre œuvres sur les neuf retenues sont écrites à la première personne : *Enfance*, *18% gris*, *Allemagne*, *conte cruel*, *Sotzroman*. Pourtant, les trois derniers revendiquent un caractère fictionnel dès leur paratexte. L'identification du narrateur et du personnage principal par la personne de l'énonciation est en revanche impossible pour *Monsieur Songe*, *Tâches d'encre* et *L'Amant de la Chine du Nord*, tous trois écrits à la troisième personne. Jusqu'ici, nous avons répertorié les œuvres à une seule instance narrative.

L'identification est rendue plus problématique dans *Les Romanesques* (les trois volumes), *Ruine*, *Un roman naturel*, *L'Amant*, qui présentent des narrations à la fois à la première et à la troisième personne. Alors que dans *L'Amant* les deux énonciations alternent au sein d'une même histoire, *Ruine* donne à voir deux histoires de vie, l'une racontée à la première et l'autre, à la troisième personne. *Les Romanesques* et *Un roman naturel* présentent un nombre encore plus grand d'instances narratives qui se transforment à leur tour en des personnages dont l'histoire est racontée à la troisième personne.

Face à ce découpage s'annoncent trois types de stratégies pour identifier ou, au contraire, dissocier l'auteur du narrateur et du personnage principal. Pour les romans à la première personne, il s'agit d'évacuer la personne de l'auteur (*Ruine*) ou sa relation au personnage principal (*Un roman naturel*, *18% gris*). Pour les romans à la troisième personne, il s'agit de rétablir cette même relation. Pour les romans à plusieurs narrateurs, il n'est pas nécessaire de brouiller encore plus la donne, la pluralité des instances narratives est suffisante aussi bien à l'établissement d'un rapprochement entre les trois instances qu'au maintien des distances nécessaires entre les trois.

#### 4.2.1 Récits stricts à la première personne

Dans le cas de ces récits, qui se rapprochent le plus de l'autobiographie comme modèle littéraire, la teneur fictionnelle du texte est suggérée, comme on pourrait se douter, par une identification difficile de l'auteur et du narrateur-personnage. A part l'hésitation dans le nom et le prénom, ceci se traduit souvent par un discours de renoncement à l'œuvre qui s'écrit.

#### 4.2.1.1 *Allemagne, conte cruel*

Le narrateur-personnage d'*Allemagne, conte cruel* porte les mêmes nom et prénom que l'auteur, bien qu'apparaissant toujours disjoints dans le texte : « Vic », « monsieur Paskov junior », ou « Herr Pasko ». Jeune homme bulgare de 19 ans en 1968, tout juste terminant le lycée, il est connu dans son entourage avec sa vocation pour l'écriture :

Le seul à apprendre l'allemand, c'était moi. Ils apprenaient tous l'anglais. J'étais aussi le seul à vouloir être écrivain. Ils voulaient tous être Jimi Hendrix. (*op. cit.*, p. 9)

Cette vocation se dessine avec plus de netteté dès son départ pour l'Allemagne, et constitue pendant son séjour à l'étranger une de ses épithètes constantes. Le jeune homme, ayant rejoint son père en RDA dans l'espoir de faire sa vie là-bas, sous la protection de celui-ci, musicien embauché par un opéra d'Etat provincial, est loin d'être bien vu dans la nouvelle société qui devient la sienne à son arrivée : des musiciens bulgares réchappés du régime totalitaire qui pourtant vivent dans une misère encore plus grande en RDA. Dès ses premières apparitions, le mot « écrivain » acquiert une connotation négative : ainsi dans la bouche de Borislav Grigorov lorsqu'il s'adresse au père de Vic :

Pour moi, c'est fini, bien fini. Toi, réfléchis comment tu vas te débrouiller avec ton écrivain... (*ibid.*, p. 53)

Il paraît que c'est une occupation à la fois inutile et gênante dans un milieu où seules les capacités lucratives sont bien vues. L'épouse de Borislav Grigorov confirme cette attitude :

– Qu'est-ce que tu as à regarder, hein, blanc-bec ? Elle dirigea sa colère contre moi. Tu n'as pas honte de te saouler avec ce vieil homme ? [...] C'est pour ça que tu es venu ? Un écrivain ! Disparais !

Je disparus.

Je montai dans ma chambre, pris mon carnet, mon stylo et – n'étais-je pas un écrivain ? – m'assis pour décrire mes aventures. [...] L'écriture marchait avec une facilité insidieuse. [...] Je pataugeai dans le déluge de ma conscience. Je me lançai dans un long monologue [...]

Mes notes allèrent bien sûr au diable. Mon père n'était toujours pas là. La faim me tenailla de nouveau l'estomac. [...]

Je lus ce que j'avais écrit. Ça ne valait rien. La moitié était du pleurnichement, le reste, encore pire. (*ibid.*, p. 70-71)



L'écriture s'avère difficile, voire impossible pour Vic. Ces notes portent sur son premier contact avec l'Ouest (qualification attribuée également à la RDA, dans le texte), et ce récit mis en abyme est ainsi jugé de mauvaise qualité, de peu de valeur. Bientôt le jeune homme met fin à de telles occupations, et il renonce ouvertement au statut d'auteur de ce même texte :

On va écrire. Un roman.

« Une froide nuit d'octobre... » écrit ma main avant de le biffer. « ~~Une froide nuit d'octobre...~~ »

« ... Allemagne, je t'aime » écrit tristement ma main. Et elle le raye : « ~~Allemagne, je t'aime...~~ »

« Allemagne, conte cruel... » Puis mon menton s'affaisse et la phrase inachevée s'endort... Elle dort et ronfle, elle ronfle si effroyablement qu'elle coupe l'Allemagne en deux...

Et elle reste à jamais inachevée (*ibid.*, p. 138).

Par ce paradoxe, Victor Paskov place d'emblée un texte marqué par tous les indices de la référentialité dans le domaine de la fiction : le personnage à l'intérieur, Vic, a renoncé à écrire ses souvenirs. Les indices d'identification, bien que réduits au nombre de deux (identité du nom, apparaissant à chaque fois incomplet, et responsabilité de l'écriture du présent texte, elle-même évacuée à mi-chemin), permettent de dissocier l'auteur du personnage principal et laissent donc assez de place pour que le doute lectoral s'installe durablement. Le lien d'identification entre l'auteur et le personnage principal est donc brisé, et le lecteur ne devrait pas croire à la sincérité de Victor Paskov, qui renonce à assumer l'écriture de son texte. Ceci permet au lecteur de croire en un personnage fictionnel et d'associer le texte à un roman, comme le suggère le mot « conte » dans le titre.

#### 4.2.1.2 18% gris

Dans *18% gris*, on observe un pareil cas de figure, mais qui laisse plus de marge à l'association du personnage principal à l'auteur. D'abord, pour dissuader le lecteur, la notice biographique qui figure en deuxième de couverture de l'édition bulgare délimite la fiction et la référentialité : nous apprenons que l'auteur, d'origine bulgare (ce dont le lecteur s'est déjà assuré, par la lecture du nom sur la couverture) vit aux Etats-Unis avec sa fille et sa femme. Autrement, le nom et prénom à l'intérieur du texte font preuve de sa fiabilité : Zachary Karabashliev sur la couverture, Zack à l'intérieur du texte, au nom de famille prononcé en partie par l'un des personnages, américains :

— D’où venez-vous, monsieur Karab...  
— D’un petit Etat, loin d’ici, Monsieur.  
J’ai une tache sombre sur la joue droite.  
— Zack, je ne vous demande pas d’où vous êtes originaire.  
— Ah, désolé, oui, heu... J’habite à Del Penasquitos.  
C’est peut-être du sang (*op. cit.*, p. 34).

Je soulève le combiné et compose le « I ».

— Hi, Mister Kara... ba-a-a... ch...

Ah oui, elle voit s’afficher mon nom quelque part, sur son tableau, mais n’est pas capable de le prononcer. Soit ! Je la laisse s’enfermer un certain temps avant de l’interrompre :

— Salut !

— En quoi je peux vous aider ?

— J’aurais besoin d’un tournevis, s’il vous plaît (*ibid.*, p. 158).

C’est encore au métadiscours que l’on devrait se référer pour jauger la fictionnalité du texte. Au début de l’histoire, s’étant retrouvé avec un sac de marijuana sur les bras, le personnage prétexte, devant des amis, qu’il a l’intention d’écrire un roman, pour leur soutirer le contact d’un dealer :

— J’écris un roman... — je commence mon bobard et remarque qu’Elijah sort de sa léthargie et dresse l’oreille, — dans lequel le héros se retrouve avec un sac de marijuana. — Elijah se détend, rassuré : idée stupide, rien de nouveau. — Et alors, je me demande... ce que peut bien faire mon héros avec un sac de marijuana. Est-ce qu’il peut la revendre, combien ça coûte, ce genre de trucs, quoi... » (*ibid.*, p. 50)

Après avoir acheté deux cahiers, le personnage principal commence sa traversée des Etats-Unis pour se débarrasser de sa cargaison et, de temps à autre, consigne des événements. Pourtant, cette entreprise ne lui semble pas vraiment fructueuse ou satisfaisante :

Je trouve un café, je commande un expresso. Je le bois tout en écrivant diverses idées dans l’un des cahiers. Pourquoi je les écris ? Pour qui ? Enième journal intime de quelqu’un qui, jusqu’à une date récente, n’en avait pas besoin. N’y a-t-il pas suffisamment de médiocres en ce monde ? (*ibid.*, p. 77)

Vers la fin de l’histoire, pris des doutes de l’écrivain, il renonce au projet d’écrire ce qui lui arrive sous forme de journal :

Et si je montais à l'hôtel et tentais d'écrire quelque chose ? Ecrire quoi ? Mon journal ? Pour quoi faire ? Pour lire mes conneries après un certain temps (à supposer que je choisisse de vivre *après un certain temps* sans elle) ? J'essaie justement de les oublier en ce moment. Qu'est-ce que je pourrais écrire ? Un roman ? Si ce qui m'est arrivé ne vous est pas arrivé, vous ne pourrez pas l'imaginer. Et si ça vous est arrivé, pourquoi vous le rappeler... Qui a besoin d'un autre livre qui parle de séparation ? Qui a besoin d'un autre livre triste ? Qui a besoin d'un livre de toute façon ! (*ibid.*, p. 210)

Ce renoncement final n'est pas sans rappeler celui d'*Allemagne, conte cruel*, mais il lui manque l'intransigeance de ce dernier. Ce qui est plutôt mis en doute, c'est l'existence même de la littérature, fardeau inutile pour l'humanité, dont on doit se débarrasser tel un sac de marijuana, le plus rapidement, avant d'y avoir pris goût.

Qui plus est, son épouse, morte dans un accident de voiture, lui avait demandé d'écrire un livre sur elle, plutôt que de la photographier, ce qu'il fait volontiers, étant photographe amateur. C'est pendant une des nombreuses séances photo, dont les dialogues sont rapportés en fragments séparés et typographiquement alignés à droite :

— hé  
— c'est toi « hé »  
— hé  
— quoi ?  
— je veux que tu écrives un livre sur moi  
— d'accord  
— tu promets ?  
— penche-toi un peu vers moi, voilà-à-à-à, regarde l'objectif...  
— tu promets que tu écriras un livre sur moi ? (*ibid.*, p. 165)

Le dialogue est inachevé ; pourtant, avec le livre que le lecteur tient entre les mains, cette promesse qui n'a jamais été faite est tenue : c'est le récit non seulement de sa vie après la mort de sa femme, mais de leur amour aussi.

#### 4.2.1.3 *Sotzroman*

Dans *Sotzroman*, pareil jeu avec le nom de famille : alors qu'on trouve Dimităr Choumnaiev sur la couverture, dans le texte il ne figure que la première syllabe de son nom de famille : Choum. Comme le narrateur autodiégétique ne nécessite pas un nom pour référer à soi-même, ce nom apparaît au détour d'une réplique, dans une conversation avec un agent secret autrichien, qui ne peut pas prononcer le nom de famille bulgare dans son intégralité.

D'autres marques intratextuelles suggèrent la vocation littéraire de l'auteur : il se donne volontiers l'appellation de « bellettriste », néologisme de l'époque totalitaire sur l'expression française « belles-lettres », signifiant « homme de lettres », « écrivain », et plus précisément « prosateur ». Des discussions sur le réalisme et le réalisme socialiste sont menées dans le roman (*op. cit.*, p. 85), sur la notion d'« authentique » (*ibid.*, p. 92) ; sur le fait qu'il devient membre de l'Union des écrivains bulgares (*ibid.*, p. 121) ; mention de ses romans (*ibid.*, p. 169). Des références à ses écrits, déguisés sous des appellations synonymes (la traduction avec une collègue de *Beloved* de Toni Morrison et le recueil *Récits d'amour*) peuvent actualiser le vécu littéraire, en dehors du texte, de la figure de l'auteur.

Pour situer le personnage sur le plan historique, le roman mentionne de nombreux noms et prénoms de personnes référentielles. Cependant, même si le lecteur peut en identifier quelques-uns, les autres restent opaques, ils sont donc probablement changés par l'auteur<sup>66</sup>.

Ici encore, le métadiscours auctorial annonce les intentions de l'auteur. Il survient une seule fois dans le roman, assez tardivement, pour indiquer une piste de lecture, au début de la seule séquence narrative détachée du reste, une histoire allégorique aux consonances bibliques :

Armez-vous de patience. Lisez les pages qui suivent. Ne vous posez pas de questions, parce que vous allez râler du manque de réponses. Comme l'a dit Aimée : « Je ne trouve pas de sens au tableau de Mendeleïev, ce qui ne veut pas dire qu'il n'en existe pas. »

Tout au long du parcours historique qui suit, et qui représente un mélange d'élans de l'imagination, d'efforts prosaïques, de fictions et de réalités historiques, de mots authentiques et de légendes, votre esprit explorateur voyagera, il titubera, perplexe, il se fatiguera de l'ascension de concepts, de noms, de termes, mais il vous mènera à la méthode ; le dévoilement est à venir. Il faudra que je vous donne une récompense pour l'occupation : une clé. Vous l'aurez. Je l'ai façonnée moi-même, errant parmi les mots que j'ai soudain abandonnés (*ibid.*, p. 261).

Il est évident que par ce passage l'auteur veut non seulement attirer l'attention du lecteur sur une partie révélatrice de l'histoire ; il assume l'intégralité de son œuvre, et signale aussi le second degré de lecture nécessaire pour la comprendre. La définition qu'il donne à la séquence à suivre peut être étendue au roman entier, où l'histoire de sa vie est graduellement

---

<sup>66</sup> Une remarque fait ressortir le caractère tabou des noms et prénoms du temps de l'époque totalitaire, du fait que les noms (connaissances et relations) sont le plus puissant capital symbolique d'une personne, dont il faut distiller savamment le dévoilement : « [Mima] manquait de finesse : elle mentionnait des noms et elle s'en fichait, ce qui était balourd de tous points de vue ! Des personnalités haut placées ! Des chefs de départements du Comité central [du Parti], des candidats à l'adhésion au Bureau politique. » (*ibid.*, p. 19).

envahie par la quête d'un diamant fabuleux, le Mamba vert, que son grand-père lui aurait laissé en héritage. Et encore, l'identification de l'auteur avec le narrateur est ébranlée à ce moment précis : un *je* nouveau, celui d'un prénommé Yak-Gah, prend le relais du narrateur Choum, identifiable jusque-là à l'auteur.

La suggestion de fiction dans *Sotzroman* s'opère ainsi non dans l'identification ou non de l'auteur, du narrateur et du personnage, mais dans l'histoire allégorique, celle du Mamba vert, ainsi que dans la séquence à caractère biblique dont le roman nous fait part. *18% gris* présente aussi une nette division en histoire référentielle et histoire fictionnelle : partant d'un moment présent, le personnage s'enlise dans une histoire policière de marijuana volée. Tout ceci survient juste après la mort tragique de son épouse dans un accident de voiture, alors qu'elle allait inaugurer sa première exposition à Vienne. Zak doit impérativement se débarrasser de la marijuana, le mieux étant de la vendre, et il part pour un long voyage à travers les Etats-Unis qui le mènera plus près de son épouse.

Tout comme *Sotzroman*, où le personnage principal part à la quête du diamant de son grand-père, voyage symbolique, initiatique, vers la Femme avec un grand F, *18% gris* utilise le symbole du voyage pour illustrer le passage d'un état à un autre. Dans les lignes finales, le récit est mis en abyme : on voit Zack littéralement abîmé dans la vidéo prise par un ami de lui et de Stella, sa femme. Simplement, à un moment donné, il se retrouve de l'autre côté de l'écran, et participe pleinement à l'action qui s'y déroule, alors que l'ami reste en-deçà de la caméra, et l'enjoint à revenir à la réalité. A cet instant, dans le film, le train part, avec Zack et Stella à bord. Le voyage qu'il a effectué a pour but de retrouver sa femme, bien que dans la fiction (documentaire !) d'un film qu'ils ont eux-mêmes tourné. C'est ainsi le symbole de leurs retrouvailles fictionnelles que le roman entier célèbre.

#### 4.2.1.4 *Enfance*

*Enfance* ne possède aucune marque explicite de son genre littéraire. Il est donc toujours possible de lire le livre comme une œuvre, d'abord, fictionnelle. En même temps, elle donne à voir le prénom russe de l'héroïne, Natacha, apparenté au prénom français « Nathalie », mais nulle part son nom de famille (n'apparaît que son nom de jeune fille, Tcherniak). Dans le pacte autobiographique dont nous sommes en présence cependant, ceci est suffisant pour établir son identification avec l'auteur. D'entre les trois instances, c'est ici le narrateur qui sort des attentes lectorales d'une autobiographie. Cette œuvre qui possède le moins d'indices formels de fiction utilise un procédé qui la rapproche plutôt des romans de la multiplicité narrative : le questionnement continu se déroule à l'intérieur du texte, sous forme

de dialogues entre l'instance narrative *véritable* et une autre instance, qui justement questionne le bien-fondé de l'entreprise. La possibilité d'attacher un genre à ces deux narrateurs, et donc de qualifier le *narrateur-1* de féminin et le *narrateur-2* de masculin est toujours là ; il en est certains indices textuels qui nous mènent dans cette direction, ce qui signifierait la différence de ces deux narrateurs et confèrerait à l'œuvre un caractère de confession, en transformerait les différents épisodes en autant d'aveux faits devant une sorte de confident ou de juge. Cependant, c'est une possibilité d'interprétation évacuée d'avance : Sarraute affirme dans une interview<sup>67</sup> qu'il s'agit en effet d'un double asexué, ce qui en ferait plutôt un artifice littéraire, un dédoublement de la même voix qui est à retrouver dans le récit proprement dit, et un questionnement intérieur, plutôt qu'une référence à une instance régulatrice, extérieure au récit. Il n'en reste pas moins que les passages mettant en vue le *narrateur-2* peuvent être traités de voix auctoriale métadiscursive, celle qui interprète des réseaux de sens particuliers à l'œuvre et en fait l'analyse en temps réel.

Le fragment qui ouvre le texte est une réplique de l'interlocuteur masculin, et donne à voir les hésitations de l'auteur sur son propre texte :

— Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Evoquer tes souvenirs d'enfance »...

Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça (Sarraute, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 989).

On voit, dans les quatre romans écrits à la première personne, quatre types de renoncement à la référentialité pure de l'histoire : partant d'un renoncement très concret, celui d'assumer l'écriture du texte, dans *Allemagne, conte cruel*, passant par le questionnement sur l'écriture de *18% gris* et son histoire allégorique, ainsi que celle de *Sotzroman*, pour aboutir au procédé simple de Nathalie Sarraute, celui de mettre en question le projet autobiographique même, ce qui reviendrait à l'annuler comme possible définition pour l'œuvre qui s'écrit.

#### 4.2.2 Récits à la troisième personne

Le récit à la troisième personne enlève la possibilité d'identification immédiate, par l'énonciation, du narrateur avec le personnage principal. Il rétablit les traits typiques de la fiction, histoire narrée à la troisième personne. En se faisant passer pour un roman, le récit de vie affirme en premier lieu non sa référentialité, ce qui est le cas des récits à la première personne, mais ce qu'il a d'inventé, son caractère d'œuvre d'art, de fabrication, de produit de l'imagination et du travail d'un artiste, et oriente la lecture et l'horizon d'attente du lecteur

---

<sup>67</sup> Citée dans Jefferson, *Sarraute, Fiction and Theory : Questions of Difference*, 2<sup>e</sup> édition, 2004, p. 152.

dans ce sens-là. Alors s'opère le mouvement contraire à celui du récit à la première personne : le lecteur ne recherche plus les marqueurs de fiction (les « opérateurs de fiction » d'après Robbe-Grillet), mais les marqueurs de référentialité.

#### 4.2.2.1 Monsieur Songe

En premier lieu, on retrouve là encore le discours de l'auteur, qui fournit des indices de ses intentions. Dans *Monsieur Songe*, un « Avant-propos » signé « R. P. » annonce les intentions de l'auteur, tenant à préciser que « les histoires de monsieur Songe » recueillies ici sont à prendre pour un « divertissement ». Ainsi, toute prétention à une forme générique et plus particulièrement à un récit de vie est d'emblée reniée.

Le texte est organisé autour des moments d'une année de la vie de monsieur Songe, celle-ci étant vue comme un mouvement circulaire que peu de circonstances, pour ne pas dire aucune, auraient la force de faire dévier. Les six parties du texte révèlent d'abord le quotidien de monsieur Songe ; ensuite le fait qu'il écrit (sans que cela soit présenté autrement que comme une activité accessoire à sa journée) ; le mal-être qu'il éprouve souvent du fait d'une trop grande conscience de la nullité de son entreprise ; les troubles de la mémoire, sur un ton cette fois humoristique (à propos de l'organisation d'une fête chez lui) ; la dénonciation de l'écriture postmoderne hermétique, dont les tenants et aboutissants sont à tel point brouillés qu'on n'est plus sûr de ce qu'on lit ; et l'avancement, au final, vers la publication des souvenirs ici présents, sur le conseil de son neveu.

Tout au long de ses six parties, le texte suit une progression qui va d'une prétention à la fiction jusqu'à l'aveu de la visée autobiographique du texte. La première partie (« Le retraité ») présente le train-train quotidien d'un retraité dans sa villa au bord de la mer dans le Midi, et pourrait être apparentée à un récit fictionnel, si ce n'était le dernier paragraphe :

Qu'est-ce qui préoccupe monsieur Songe ?

S'il était possible de glisser ici quelques lignes pénétrantes sur le passé de monsieur Songe qui donneraient au personnage un intérêt rétroactif pour ainsi dire, cela serait fait. Mais c'est impossible et la raison n'a pas à en être donnée. Des gestes que l'on voit et des mots que l'on entend doivent suffire à évoquer le drame si drame il y a (*op. cit.*, p. 23).

Ce refus d'une explication extérieure, ou plus simplement, ce renoncement à l'omniscience qui revient de droit au narrateur, et qui est une démarche typique des auteurs du Nouveau roman, est significatif par le fait qu'il révèle les coulisses de l'œuvre, les intentions de l'auteur. Le récit est en train de se construire sous le regard du lecteur, et à chaque fois que

l'auteur intervient, une faille se creuse dans le réseau uni de la narration supposée fictionnelle. L'extrait ci-dessus représente une première mise en cause du caractère fictionnel de l'histoire racontée. Le caractère théâtral est accentué, il est vrai, mais il y a comme une invitation à observer l'action vraie, s'étant réellement passée, pour se rendre compte de l'intrigue car une explication ne servirait à rien, tout est à développer dans l'action qui suit.

La véritable occupation de monsieur Songe apparaît dans la deuxième partie du texte, « Le mois d'août » : il écrit. Son occupation est décrite de manière ironique : il fait preuve aussi bien d'humilité apparente (il « prend des notes ») que de vanité mal cachée (« Car monsieur Songe étant poète il écrit. », *ibid.*, p. 29). Dans cette même partie est établi le lien littéraire avec sa bonne et sa nièce : il appelle la première Sosie, et la deuxième Siso. Comme ces appellations le suggèrent, ce sont toutes les deux des *alter ego* de monsieur Songe : la bonne en fait preuve par le fait de presque lire ses pensées (lors de l'organisation d'une fête elle lui révèle qu'elle a tout deviné des préparatifs qui n'étaient qu'à l'état d'ébauche dans sa tête, ce qui stupéfie monsieur Songe) ; la nièce connaît si bien son oncle qu'elle adapte son comportement entier à ses goûts, ne voulant le contrarier en rien (« La nièce [...] sachant que son oncle n'attend que ça lui répète qu'est-ce que tu vas chercher là, qu'est-ce que cette histoire d'absence, tu n'as jamais été aussi présent. », *ibid.*, p. 48). Ces trois personnages peuvent être placés dans plusieurs configurations : la bonne pourrait être une instance justifiant un dialogue intérieur (elle dédouble des actions de monsieur Songe, comme par exemple le fait de noter les mêmes petites besognes et événements que lui : « Quand l'inspiration lui fait défaut pour son petit exercice quotidien, monsieur Songe, afin de tracer quand même quelques mots note sur un bout de papier les choses urgentes à faire », *ibid.*, p. 44). La nièce remplit presque le même rôle, mais cette fois sur le mode de la distance : c'est grâce à elle que monsieur Songe trouve une justification à son écriture :

Moment venu opérer mutation dans existence. Stop. Grands moyens exclus  
recourir petits dont abandon théories et visées globales. Stop. Correspondant lointain  
indispensable justifier formulation économique états d'âme. Stop. Invocation muse  
classiquement requise occurrences semblables. Exécuté. (*ibid.*, p. 27).

La « préoccupation » dont faisait cas la première partie est ainsi rendue plus claire, il s'agit de la recherche d'une justification pour écrire. Et comme monsieur Songe écrit déjà, la justification devrait venir après coup pour conférer un statut à son texte, lui donner une définition générique ou une raison d'être, ce qui, loin d'être nécessaire, est relégué allégrement par l'auteur dans l'aléatoire :



Il ajoute la plus grande prudence est requise pour parvenir à ces fins [exprimer le moment présent]. Elle implique le mépris de l'achèvement d'une forme quoiqu'on reste plus que jamais dans le domaine de l'art. S'en expliquer plus tard en cours de travail sur le motif. Ou ne pas s'en expliquer, préférablement. (*ibid.*)

Et pourtant, l'écriture est elle-même une justification :

[...] il appelle bien-fondé de son existence les seuls petits exercices que contient son cahier (*ibid.*, p. 29).

C'est ainsi, dès la première page de la deuxième partie, que le cercle vicieux, celui du sens de la vie et du sens de l'écriture, est déjà formé : pour une activité qui elle-même est une justification à la vie, quelle justification, sinon la vie elle-même ?

La troisième partie du texte, « Une existence falote », projette le personnage dans son domicile citadin, où il passe vraisemblablement la mauvaise saison. Cette partie porte déjà pour épigraphe un « dit-il », une particularité du récit que le lecteur connaît des deux premières parties, et recentre le récit cette fois sur l'écriture, occupation principale pendant les mois d'hiver.

Les préoccupations de monsieur Songe portent toujours sur la justification de l'écriture ; dans cette partie pourtant l'écriture est davantage concrétisée : il s'avère que depuis des années monsieur Songe écrit ses mémoires :

Monsieur Songe qui a délaissé ses mémoires depuis plusieurs années se dit un jour à son réveil je vais me remettre à mon travail et pour ce faire, reprendre mes bonnes habitudes. (*ibid.*, p. 74)

Jusqu'ici pour le lecteur le texte n'était défini que comme un « divertissement » (l'« Avant-propos »), terme suggérant déjà une possible ambiguïté, la possibilité pour le lecteur de s'égarer quant à la véritable signification et intention du texte, raison de plus pour les lui indiquer ; ensuite, comme des « notes », et maintenant, des « mémoires ». Cette troisième partie, prétextant aussi la mauvaise saison (le mois de novembre), pouvant être aussi bien vue comme le milieu du texte, dévoile le mystère qui cache le sens véritable de ce texte. La citation suivante permet de créer un lien jusqu'ici non confirmé entre narrateur et personnage principal :

Monsieur Songe qui est coquet mais pas malin ajoute un dit-il à tel propos très personnel qui tombe de sa plume, croyant ainsi donner le change, faire accroire que ledit propos n'est pas de lui s'il lui paraît faible ou contestable. Il tombe dans le panneau,

prenant ses distances par rapport à un monsieur Songe narrateur alors qu'il sait fort bien que c'est lui qui parle, dans ce cas-là du moins. (*ibid.*, p. 82)

A part cette explication très significative, rattachant littéralement les trois instances du texte (qui pourtant continue à exhiber un personnage dont les actions sont décrites à la troisième personne), cette troisième partie du texte révèle d'autres particularités de son écriture : l'éventuel public (une dame dans le train, ainsi que « ses neveux ») ; des particularités de l'énonciation de l'œuvre littéraire (« Monsieur Songe a toujours confondu parler avec écrire ») ; des maximes vues comme une production littéraire sans lendemain :

Si mes neveux lisent mon cahier ils me rendront cette justice, je suis redevenu un homme qui parle pour le plaisir.

Note. Monsieur Songe a toujours confondu parler avec écrire. Pour la bonne raison qu'étant fort insociable il se créait un auditeur avec sa plume. Il aurait pu parler tout seul c'est entendu mais que faire alors de cette plume ? (*ibid.*, p. 88)

Et finalement, les quelques occurrences et variantes de la proposition « ayant rédigé ce qui précède », visant toujours Monsieur Songe<sup>68</sup>, confortent le lecteur dans son hypothèse que le texte présent est un autoportrait masqué en journal.

Il note dans son cahier travailler pour se passer l'envie de ne plus travailler qui mène à regretter de ne plus en avoir envie. (*ibid.*, p. 76)

(à propos de l'« âme saugrenue » de monsieur Songe dont les manifestations peuvent s'observer le matin :)

C'est ainsi qu'en la surprenant à ces heures on pouvait en tirer comme d'un petit violon mal verni des sons étranges et monsieur Songe le savait bien qui s'obligeait à se lever et à sortir pour sa promenade au cours de laquelle il notait dans sa tête les dissonances qu'il utiliserait ensuite comme condiment si l'on peut dire de son journal.

Quand il ne sait pas que noter dans son journal monsieur Songe se dit d'abord pourquoi noter quoi que ce soit, cette broutille ne servira à personne [...] (*ibid.*, p. 77)

(à une inconnue dans le train qui lui demande ce qu'il lit, alors qu'il lit son propre cahier :)

Monsieur Songe bafouille oh ce sont les notes... les notes d'un vieil ami... que je m'oblige à lire à sa mémoire. (*ibid.*, p. 84)

Si mes neveux lisent mon cahier [...] (*ibid.*, p. 88)

La grande difficulté quand on écrit son journal dit monsieur Songe c'est d'oublier qu'on ne l'écrit pas pour les autres... (*ibid.*, p. 93)

---

<sup>68</sup> Entre autres, pp. 78, 115, 119.

Cette partie donne aussi à voir diverses préoccupations de l'autobiographe, depuis la dissociation entre une conscience de l'auteur et une autre du juge de cet auteur (« ce petit jeu qui se joue entre monsieur Songe écrivant et monsieur Songe jugeant ce qu'il écrit », *ibid.*, p. 95), passant par les émotions que lui procure l'écriture (plaisir, rire, mélancolie), pour arriver à une attitude complètement distanciée à l'égard de son *personnage*, quand il propose de lire de petites anecdotes de l'« existence falote » qu'*il* dit mener. Le chapitre se clôt sur des maximes où transparaît la désillusion de l'écriture, y compris la désillusion des maximes mêmes :

Les gens qui font des maximes ressemblent à des commis voyageurs qui auraient loupé le train. (*ibid.*, p. 97)

La quatrième partie, « Une fête chez monsieur Songe », est consacrée aux mouvements de la mémoire, et ceci à l'occasion d'une fête que monsieur Songe entend organiser. Il invite ses trois vieux amis, qui ont chacun une famille nombreuse ; or, après la fête, pour mettre par écrit certains événements mémorables, il se voit contraint de recourir également aux souvenirs de son neveu, surtout pour débrouiller les liens de parenté. C'est en effet le compte-rendu fait par le neveu qui figure dans le carnet de monsieur Songe, la mémoire de celui-ci étant trop faible. Ainsi, ce qui devrait représenter un événement important dans la vie de monsieur Songe, par lequel il renouerait avec le passé (car autrement il ne voit plus ses vieux amis), est subverti par sa mémoire, « falote » elle aussi. L'entreprise biographique se trouve, du même coup, minée : si ce n'est qu'à travers les récits des autres qu'on se souvient de sa vie, on ne pourrait pas vraiment dire qu'on est en train de rédiger soi-même un écrit qui nous représente.

La cinquième partie, « L'hôtel des voyageurs », reprend, par un biais différent, le même sujet : qu'en est-il de notre image dans l'esprit des autres ? Peut-on appeler une survie le fait que les autres se souviennent de nous après notre mort ? Ou dans la formulation de monsieur Songe :

Supposé le cas de quelqu'un qui n'aurait jamais évoqué son passé ou dont personne ne l'aurait évoqué, ce quelqu'un n'aurait jamais existé.

Sophisme ? se demande monsieur Songe. (*ibid.*, p. 123)

Pour essayer la teneur en logique de cette affirmation, suivent les trois variantes de l'histoire d'un voyageur à qui on apprend qui est monsieur Songe ; or, le seul fait qu'on puisse évoquer à propos de monsieur Songe est qu'il fréquente le marché avec un cabas vide. Les deux variantes qui suivent ne font même pas mention du nom de monsieur Songe,

d'autant plus que la dernière représente plutôt un traité littéraire sur les manières de suggérer au lecteur qu'une lecture « intelligente » de l'histoire s'impose, c'est-à-dire brouiller ses attentes au point que toute l'histoire perde son fil et par là son sens (voir la citation complète p. 91) :

Reste à savoir si ce lecteur ne lirait pas autre chose à la place, un porno par exemple ou un policier, afin d'oublier précisément que son intelligence ne lui sert qu'à en dénoncer les méfaits. (*ibid.*, p. 129)

La dernière partie, « Conclusion », portant pour épigraphe « La belle époque ! » (toujours une citation de monsieur Songe), replace celui-ci et son journal dans un contexte de gens qui « tâtent de la chose écrite », mais au regard desquels il sent la déficience de ses notes, soit passées de mode, soit trop peu organisées :

Puis avec un faux sourire [La Lorpailleur] demande à monsieur Songe s'il taquine toujours la muse. Il rougit et répond que non. Il aurait même eu honte d'avouer qu'il rédigeait encore son journal car ce doit être un genre bien périmé. (*ibid.*, p. 134)

Néanmoins, son neveu<sup>69</sup>, critique littéraire, l'encourage à publier son journal, et formule la seule justification qu'il pourrait y avoir à son travail (non sans une certaine référence à Montaigne) :

Il m'a répondu rassure-toi, aucune importance, l'essentiel est de les avoir rassemblées, tu t'y retrouves toi-même tel que tu es, sans égard pour personne, c'est un réconfort qui en vaut bien un autre<sup>70</sup>. (*ibid.*, p. 135)

Cette affirmation qui rappelle le dessein de Montaigne l'ayant fait écrire ses *Essais*<sup>71</sup>, redonne au texte sans cesse mis en doute (quant à sa lisibilité, quant à son intérêt), sa qualité première : l'important, ce n'est plus l'opinion du public, celle des congénères, des critiques, de monsieur Songe lui-même, mais c'est l'existence propre du texte, le fait qu'il représente un tout et se prête à la lecture. La potentialité du texte, mérite suffisant, permettrait à tout instant (un instant inconnu, pas encore réalisé), de retrouver son auteur dans la plénitude de sa personne, et ceci sans attendre le jugement d'un public éventuel.

Par la référence implicite à Montaigne, Pinget renoue avec toute une tradition littéraire, celle de l'écriture de *mémoires raisonnés* ou simplement commentés. Le nouveau

---

<sup>69</sup> Transformation de sexe de la nièce déjà mentionnée due à la mauvaise mémoire de monsieur Songe qui semble tout confondre, comme c'est expliqué dans le texte.

<sup>70</sup> Nous soulignons.

<sup>71</sup> « Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans étude et artifice : car c'est moi que je peins. », Montaigne, *Essais I*, avis « Au lecteur », récupéré sur <http://www.ebooksgratuits.com>.

devenir de l'écriture, acte vide, retourne pourtant de manière postmoderne l'importance et le prestige d'un genre très prisé dans les époques précédentes et jusqu'ici rarement mis en cause. *Monsieur Songe*, texte à la troisième personne, crée son réseau de sens en reprenant certains modèles (celui du journal intime, celui des mémoires) pour en montrer les dessous vides et inopérants face à la désillusion d'une vie arrivée jusqu'à la fin de l'écriture : l'écriture de ses propres faits et gestes à la troisième personne, autrefois utilisée par Jules César pour conférer de la grandeur à ses propres mémoires, n'est plus là que pour cacher la trop grande vanité de celui qui écrivait à la première personne. Les entrées typiques pour un journal représentent autant de commencements qui n'aboutissent pas, des histoires dont le nœud, le dénouement et la fin retombent dans l'insignifiance au point de faire perdre à l'histoire son intérêt ou d'apporter du réconfort à son auteur. On observe le même procédé chez Guéorgui Gospodinov : son *Roman naturel* est tissé de débuts (prometteurs, contenant de bonnes résolutions) et de fins possibles, heureuses et gratifiantes, mais c'est l'entre-deux qui manque, c'est un vide impossible à combler. Cette image de l'histoire fictionnelle n'est pas sans rappeler, métaphoriquement, l'impasse devant l'entreprise d'autodescription qui bute, elle aussi, dans ses bonnes intentions, contre l'impossibilité de créer un lien entre personne référentielle, image voulue de soi-même et imperfection du système langagier pour rendre les idées de l'auteur.

### 4.2.3 Récits alternant première et troisième personnes

*Ruine* et *Les Romanesques* présentent deux histoires parallèles dont les points de recoupement deviennent de plus en plus fréquents, à la différence d'*Un roman naturel* où la même histoire de vie est vécue par deux personnes qui portent des noms identiques.

#### 4.2.3.1 *Ruine*

Le procédé de l'écriture immédiate que nous avons déjà signalé (le narrateur homodiégétique écrit le roman *Ruine*) est le seul qui nous permet de qualifier cette œuvre de récit personnel. Quelques pages plus loin nous apprenons le prénom du personnage : Martin, et plus tard son nom : Sestrimski. L'histoire parallèle qui met en scène l'ami proche de Sestrimski, Boyan Tilev, est menée à la troisième personne, par un narrateur classique omniscient. Ces deux narrateurs ne sont pas explicitement interchangeables, même s'il est possible d'imaginer que Sestrimski, en écrivant *Ruine*, écrit en effet la vie de Tilev. Il n'en reste pas moins que, à la fin du roman, le récit de Tilev change de narrateur : Tilev assume le récit, et les deux *je* fusionnent, dans une même scène.

Le récit de vie de Martin Sestrimski, mené à la première personne, suit donc une stratégie contraire à celle de Victor Paskov : le narrateur n'est pas identifiable à l'auteur par son nom. En revanche, ce même narrateur assume l'écriture du roman présent, tout au long du premier fragment de l'histoire :

*[pendant la veillée de sa mère, morte à l'hôpital :]*

La misère de l'hôpital qui se présenta graduellement à mes sens me calma ; j'aperçus les lits écornés et le bassin que j'avais moi-même tenu sous le corps de maman il y a à peine une demi-heure, et dans mon esprit brilla le titre du roman que je projetais d'écrire depuis des années – *Ruine*. (*op. cit.*, p. 16)

Quelques pages plus loin il annonce le titre à sa femme, elle-même traductrice ; à cette époque, leur mariage ne représente qu'une coexistence mal supportée :

— *Ruine*... c'est comme ça que le roman s'appellera.

— *Ruine* ? ça sonne forcé, mélodramatique même. — Elle versa l'oignon dans l'assiette, je sentis qu'elle ne m'avait jamais aimé avec une telle abnégation et une telle sincérité qu'elle mettait à me haïr maintenant. — Fais comme tu veux... (*ibid.*, p. 20)

Décidé à écrire, assis déjà devant l'ordinateur qu'il partage avec sa femme, Sestrimski se fait la réflexion suivante :

S'il y a une chose qui ne m'a jamais trahie, c'est Sozopol, l'été à Sozopol qui vous fait tourner la tête. Certains sont fascinés par Paris, d'autres préfèrent Rome ou Venise, moi j'adore Sozopol, la liberté de la mer et de l'air, qui ne se transforme jamais en démocratie. L'intimité de ma vie est incrustée dans cette ville et, ce qui est encore plus important, elle représente toujours une attente. Par raillerie envers moi-même, j'écris en lettres capitales sur l'écran de l'ordinateur :

RUINE. (*ibid.*, p. 27)

Ainsi, le roman censé exprimer l'état de son esprit, un esprit ayant conservé au moins une émotion pure, celle du bonheur ressenti au bord de mer, porte pour titre *Ruine*, même si tout n'est pas perdu d'avance, comme on peut le voir. Cette contradiction est maintenue tout au long de la narration, dans des moments de la vie quotidienne ou des événements censés encourager le déroulement de l'action, et même dans les moments les plus désespérés il y a un repère qui reste, ce lieu magique en dehors du monde, vers lequel Sestrimski/Tilev voyagera à la fin du roman.

Le pacte autobiographique de Philippe Lejeune n'est ainsi pas respecté dans le roman de Zarev : le personnage qui assume la narration autodiégétique a un nom différent de celui de

l'auteur. Nous voyons donc se dessiner une stratégie d'éloignement du personnage référentiel de son prototype réel, l'auteur, tout en restant suffisamment identifiable à lui. Le personnage « purement fictionnel » représente pour sa part un personnage plutôt typé, sous les traits d'une nouvelle figure sociale qui apparaît en Bulgarie pendant la période de la transition : le nouveau riche ayant fait fortune d'affaires illicites qu'il a plus tard légalisées.

#### 4.2.3.2 *Un roman naturel*

Dans le cas d'*Un roman naturel*, l'unique histoire de vie est assumée par plusieurs narrateurs. Le récit est mis en abyme : il commence comme l'histoire de vie d'un narrateur anonyme qui dit *je* (attribué, par défaut, à l'auteur, Guéorgui Gospodinov) et s'interrompt au troisième fragment, intitulé « Note du rédacteur », qui précise qu'il s'agit d'un texte écrit par un clochard, dont G. Gospodinov n'est que le rédacteur. A sa stupéfaction, lors de sa rencontre avec le clochard, Guéorgui Gospodinov-rédacteur apprend que celui-ci s'appelle lui aussi Guéorgui Gospodinov. Ce dédoublement d'auteur-narrateur-personnage commence à se résoudre à partir du moment où Guéorgui Gospodinov-rédacteur, ayant préparé un contrat d'édition à l'intention de Guéorgui Gospodinov-clochard mais ne trouvant pas trace du véritable auteur, se trouve contraint de signer le contrat lui-même. Graduellement il usurpe l'identité de l'ancien clochard, devenant lui aussi clochard à la fin du roman.

Parallèlement au récit de vie se déroulent des réflexions sur le roman qui dessinent un métadiscours, à retrouver dans des séquences à caractère différent. Deux *dialogues socratiques* autour d'une table provoquent également des réflexions sur l'art, évoquées par des convives non identifiés, des voix plutôt. Tous les deux portent sur les toilettes et leur importance (d'ailleurs ils n'entrent pas dans l'ordre de la numérotation des fragments, ayant comme titre « 00 »), sujet qui introduit l'opposition binaire entre le haut et le bas, le paradis et l'enfer, la terre et l'au-delà. D'autres éléments qui viennent en commentaire de certains aspects de la trame principale sont une vingtaine d'histoires anecdotiques qui se déroulent parallèlement au récit de vie, assumées par un narrateur neutre (non nommé), à la troisième personne.

Enfin, deux séquences plus larges, et uniques, donnent des clés de lecture du roman. La première est une histoire allégorique, rappelant plutôt un conte, celle du Naturaliste, vieillard soucieux de l'équilibre du monde menacé par le règne du Signe, qui devrait être renversé. Cette histoire est suivie justement par les Notes dudit Naturaliste, où il expose ses idées. La deuxième séquence unique est un fragment décrivant la vie de *celui-qui-a-divorcé*,

rédigée à la troisième personne, où les personnages de Guéorgui Gospodinov-rédacteur et de Guéorgui Gospodinov-clochard s'entremêlent.

Le texte est donc entièrement assumé par un prénommé Guéorgui Gospodinov, mais n'en reste pas moins polyphonique. En effet, entre l'auteur et le personnage, qui portent apparemment tous les deux le même nom, se situent une multitude de voix et de styles narratifs qui constituent le récit proprement dit. Comme on le voit plus loin, le récit amalgame en une simultanéité l'existence et le récit de vie de celui qui vit son divorce et de celui qui y a survécu. Il n'y a pas de véritable dédoublement du personnage principal, si ce n'est celui, paradoxal, de pouvoir se rendre compte que sous la même identité, un an plus tard, une personne différente pourrait vivre notre vie.

#### 4.2.3.3 *Les Romanesques*

*Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet mettent aussi en place une identification ambiguë entre l'auteur et un personnage fictionnel souvent associé à ce dernier, parfois assumant la narration de la vie de celui-là. A la différence des autres auteurs, Alain Robbe-Grillet annonce, en critique littéraire, ses intentions d'auteur, ainsi que les tenants et aboutissants de son œuvre, tout au long de son écriture.

Dans le premier volume des *Romanesques*, *Le Miroir qui revient*, Alain Robbe-Grillet présente, en lignes assez claires, la répartition des multiples voix narratives à venir dans *Angélique ou l'enchantement* et dont les pistes seront définitivement brouillées dans *Les derniers jours de Corinthe*. En effet, dans ce qu'il appelle « l'entreprise réaliste, biographique et représentative », qualification qui pourrait s'étendre à l'ensemble du *Miroir qui revient*, le récit de vie autobiographique, relayé et renforcé par le discours auctorial, couvre presque la totalité du roman. Signalant que le récit fonctionnera à l'aide d'*opérateurs textuels*, sans préciser leur nature, Alain Robbe-Grillet en donne l'exemple avec la mer et la peur, les citant comme deux mobiles à son écriture. A partir de ce point, le lecteur peut s'attendre à tout type de procédés, éléments et techniques qui feraient lire *Les Romanesques* à un deuxième degré. Un de ces opérateurs, clairement identifiable par sa présence saugrenue et invraisemblable, est le personnage fictionnel du comte Henri de Corinthe, une fois trouvé mourant et sauvé par le trisaïeul d'Alain Robbe-Grillet, au milieu du XIX<sup>e</sup> s., et une autre fois, « beaucoup plus jeune » que le père d'Alain Robbe-Grillet :

Mon père avait vingt ans en 14 et Henri de Corinthe, beaucoup plus jeune que lui, n'était certainement pas en âge de participer à cette guerre-là, fût-ce comme engagé volontaire à la veille de l'armistice. (*Le Miroir qui revient*, p. 71)



Cependant, dans *Angélique ou l'enchantement*, Corinthe est évoqué comme le camarade d'armes du père de Robbe-Grillet.

La rupture du pacte autobiographique de Philippe Lejeune, dont Alain Robbe-Grillet critique ouvertement les préceptes, s'effectue ainsi d'abord au niveau du personnage. Après la quasi stricte référentialité de la première partie de la trilogie, dans *Angélique ou l'enchantement* on trouve ce passage inattendu :

Je suis en train de m'égarer. C'est de Corinthe qu'il devrait s'agir (non de moi) et, en premier lieu, de ce que nous pouvons rassembler encore aujourd'hui comme témoignages concernant l'impact ou le développement de ses singulières idées, avant, pendant et après la guerre. (*op. cit.*, p. 24)

On voit Alain Robbe-Grillet qui renonce à l'entreprise autobiographique en la transformant en biographie, terrain beaucoup plus propice à une narration fictionnelle. Il prétexte avec trop d'insistance une recherche documentaire qui révélerait la personnalité historique de Corinthe, perdue pour les contemporains. Mais vers le milieu d'*Angélique ou l'enchantement* on retrouve un soudain déboîtement du narrateur, qui n'est plus Alain Robbe-Grillet, mais Henri de Corinthe, racontant sa propre expérience du front, et notamment la rencontre de Frédéric de Boncourt, arrière-petit-fils du poète allemand Chamisso de Boncourt. Le *je* est même contraint de décliner son identité dans un dialogue, principe courant de dénomination objective que l'on retrouvera dans nombre d'autres romans :

Ensuite, toujours d'un geste très ample, majestueux, il rabaisse son bras, [...] tandis qu'il incline imperceptiblement à mon intention sa tête à la chevelure dorée ; puis, sitôt redressé, s'exprimant avec une superbe un peu enfantine, [...] il dit :

« Lieutenant Frédéric Chamisso de Boncourt. »

En réponse à ces civilités hors de propos, avec pourtant un léger retard, [...] j'entends mes propres paroles trouer le silence [...] :

« Capitaine Henri de Corinthe. » (*ibid.*, p. 138)

La voix narrative revient à Alain Robbe-Grillet, après cet épisode plutôt court, mais ce n'est que pour s'installer plus durablement, dans *Les derniers jours de Corinthe*, dans la personne du comte. Ainsi, après le personnage, le narrateur est lui aussi atteint par cette *mue fictionnelle*. Finalement, les derniers paragraphes du troisième volume nous confortent dans l'hypothèse d'un subvertissement de la troisième instance : celle de l'auteur. Les derniers souvenirs rapportés se rattachent aussi bien à la vie d'Alain Robbe-Grillet qu'à celle d'Henri de Corinthe. Ainsi, le texte signé par le *je* à la fin est associé à la fois aux deux mémorialistes.

L'aspect paradoxal de cette affirmation s'explique facilement : lire de manière référentielle ou fictionnelle une œuvre écrite revient au même, et en fin de compte l'axe fiction-référentialité n'est pas le bon. L'œuvre crée toujours son propre univers et sa logique propre, et croire qu'on puisse représenter une réalité en écrivant un texte est un leurre. Alain Robbe-Grillet l'affirme dans les derniers fragments du *Miroir qui revient*, par une présentation de l'évolution littéraire depuis les premiers auteurs réalistes, Defoe, Richardson et Fielding, jusqu'à Robbe-Grillet lui-même, présentation qui tient plutôt compte du manque comme figure de représentation que du plein.

En fait, depuis le milieu du dix-neuvième siècle, deux familles de romanciers vont se développer parallèlement. Ceux, d'une part, qui s'obstineront – puisque les valeurs bourgeoises sont toujours en place, à Rome comme à Moscou, même si personne n'y croit plus nulle part – à bâtir des récits codifiés une fois pour toutes selon l'idéologie réaliste sous-balzacienne, sans contradiction ni manque dans la trame signifiante. Et ceux, d'autre part, qui voudront explorer, chaque décennie plus avant, les oppositions insolubles, les éclatements, les apories diégétiques, les cassures, les vides, etc., car ils savent que le réel commence juste au moment où le sens vacille (*op. cit.*, p. 212).

#### 4.2.3.4 *L'Amant*

*L'Amant* reprend plusieurs éléments du récit d'*Un barrage contre le Pacifique*, première œuvre autobiographique de Duras, mais sur un mode très différent. Dès les premières lignes, l'intention autobiographique y est annoncée, par le récit à la première personne d'une situation donnant lieu à parler du visage du narrateur, un visage déjà vieillissant. L'épisode suivant fournit aussitôt le prétexte à l'écriture de *L'Amant*, le déclencheur : une image de la narratrice-adolescente prise sur le bac qui passe le Mékong. Il s'avère pourtant que la photographie de cette scène n'a jamais existé, comme l'affirme plus loin l'auteur. Son seul lieu de vérité demeure la mémoire de l'auteur, et donc il est facile de la reléguer au domaine de la pure invention.

Une identification onomastique est impossible à faire ; les personnages principaux sont désignés par leur relation de parenté avec la jeune fille (la mère ; le petit frère ; le frère aîné). Il est intéressant de voir que des désignations de première personne apparaissent dans le livre, mais elles ne sont pas les premières. « La mère »<sup>72</sup> précède « notre mère » ; « le petit frère » et « le frère aîné », pour leur part, ne sont jamais désignés par des possessifs de

---

<sup>72</sup> « Celle qui a acheté le chapeau rose à bords plats et au large ruban noir c'est elle, cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère. » (*op. cit.*, p. 21).

première personne. La seule instance dans le texte où un nom intervient, c'est la mention du nom de la mère : « [...] celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix, elle parle de son innocence, de ses économies, de son espoir. » (*ibid.*, p. 59).

Des indicateurs indirects d'identification de l'auteur au narrateur et au personnage sont présents : la description d'une photo du fils de Marguerite Duras :

J'ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans. Il est en Californie avec ses amies Erika et Elisabeth Lennard. Il est maigre, tellement, on dirait un Ougandais blanc lui aussi. Je lui ai trouvé un sourire arrogant, un peu l'air de se moquer. Il se veut donner une image déjetée de jeune vagabond. Il se plaît ainsi, pauvre, avec cette mine de pauvre, cette dégainé de jeune maigre. C'est cette photographie qui est au plus près de celle qui n'a pas été faite de la jeune fille du bac. (*ibid.*, p. 21)

D'autres personnes historiques que Marguerite Duras connaissait et fréquentait sont décrites au fur et à mesure de l'avancement du récit : Marie-Claude Carpenter, Betty Fernandez, Ramon Fernandez. Apparaît aussi l'engagement de Duras pour la cause communiste. Ce sont des indices extratextuels, mais qui font déjà, à l'époque de l'apparition de *L'Amant*, partie intégrante de l'image publique de l'auteur.

Néanmoins, ce qui rattache le plus fort le récit à la condition contemporaine de l'auteur, celle d'écrivain, est l'intention réitérée de la jeune fille d'écrire. Nous avons déjà cité la manière dont elle voit l'écriture, une fois que celle-ci est devenue une vocation (citation p. 50 de cette étude) ; dans le texte figure également la perspective contraire : l'écriture vue depuis la jeunesse, comme une illumination :

Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible durée, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai. (*ibid.*, p. 93)

Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie. (*ibid.*, p. 126)

Un autre opérateur d'identification représente l'œuvre antérieure de Duras, figurant encore au début de *L'Amant* :

J'ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j'ai écrit autour d'eux, autour de ces choses sans aller jusqu'à elles. (*ibid.*, p. 14)

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit [...] (*ibid.*, p. 34)

L'histoire de *L'Amant* est, de plus, chronologiquement située par rapport aux récits antérieurs de cette même époque :

Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère. De temps en temps on fait encore la route, comme avant, la nuit, on y va encore tous les trois, on va y passer quelques jours. [...] On est trop grands maintenant, on ne se baigne plus dans le rac, on ne va plus chasser la panthère noire dans les marécages des embouchures [...] (*ibid.*, p. 35)

Ces activités, « se baigner dans le rac », « chasser la panthère noire », sont décrites dans *Un barrage contre le Pacifique*, et l'auteur y fait référence comme à des événements déjà connus (il suffit de voir l'article défini : « le rac »). Une autre référence à ce premier roman est ce démenti de l'histoire, avec une adresse au lecteur :

Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. (*ibid.*, p. 36)

Ceci identifie l'amant inconnu à monsieur Jo d'*Un barrage contre le Pacifique*. En outre, des déclarations sont faites que ce récit représente effectivement le récit fidèle de la vie de Duras. Et le même passage, cité p. 50, renie d'emblée toutes les revendications de l'autobiographie classique, arguant que tout récit de vie serait impossible à faire.

Des événements de sa vie sont également cités, déjà connus dans l'espace public :

L'alcool a rempli la fonction que Dieu n'a pas eue, il a eu aussi celle de me tuer, de tuer. Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. (*ibid.*, p. 15)

Du point de vue de l'évolution linéaire du récit, nous constatons une ambiguïté diégétique qui aide à brouiller les stratégies de lecture. Au début, le récit mené à la première personne respecte le pacte autobiographique ; cependant, dès l'apparition de la scène prétendument prise en photo (ou filmée, comme en témoigne la phrase « L'image commence bien avant qu'il ait abordé l'enfant blanche », *ibid.*, p. 45), la narration bascule à la troisième personne. Cet épisode raconte la rencontre de la jeune fille et de son futur amant. A partir de cet instant, et, plus précisément, de la description faite à la troisième personne de

l'accoutrement bizarre de la jeune fille, ce sont des séquences hétérodiégétiques qui prennent en charge tour à tour le récit de l'histoire d'amour entre l'adolescente blanche et le Chinois. Les faits racontés, ou leur suite, sont presque toujours repris par le récit à la première personne, procédé qui devrait nourrir l'hypothèse de la véridicité de cet épisode. Ainsi, la narration autofictionnelle trouve un matériau, l'histoire d'amour, et un procédé : la narration hétérodiégétique faisant miroiter, avec les changements de l'instance d'énonciation, les multiples facettes de la perception et de la connaissance subjectives, et installant ainsi le flou aussi bien sur *toute la vérité* que sur *la fiction pure*, pour s'introduire à la limite entre fiction et récit référentiel.

Le pacte de lecture de la relation de la jeune fille avec le Chinois est perçu comme fictionnel : il s'agit d'une histoire provoquée par une photographie qui a été plus tard « enlevée à la somme », qui ne fait plus partie des faits de famille attestés par des photographies. Elle se transforme en opérateur de cette limite, elle introduit la fiction dans le récit de vie, c'est le *trou*, le vide, ce qui fait défaut, mais qui, une fois rempli, donne sa signification au récit de vie entier. L'idée du récit de vie fait sur un mode sincère, autobiographique, est justement de raconter un épisode insolite, imaginé, non-existant. Les deux stratégies de lecture sont conciliées de manière à donner une image révoltée de l'adolescence de l'auteur, l'image d'une jeune fille qui ne peut plus tenir dans les limites étroites qui lui sont assignées par sa famille et par la société coloniale, et qui signifie son insoumission par un acte qui renie l'essentiel de son statut : sa virginité.

## 5. Répartition par genres

Comme nous l'avons déjà vu, nous ne pouvons pas nous fonder uniquement sur ces deux genres extrêmes de l'autoécriture que sont les mémoires et l'autobiographie, pour établir les différences dans les pratiques respectives des auteurs retenus. Il faudrait apparenter les œuvres et voir ce qu'elles ont en commun avec l'autobiographie, le roman autobiographique, l'autobiographie romancée ou fictive, l'autofiction<sup>73</sup>. Pour ce faire, nous nous référerons à l'étude de Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, où l'auteur présente un tableau censé faire pendant au tableau introduit par Philippe Lejeune (*op. cit.*, p. 27). Ce tableau ne prend en compte que certaines stratégies d'identification des textes qui reposent sur des indices ponctuels. Il ne prend pas en compte le déroulement de la lecture qui apporte souvent d'autres définitions et caractéristiques du texte. Ce développement fera l'objet du chapitre « Effets de lecture ».

---

<sup>73</sup> Une remarque s'impose à propos de l'autofiction d'après Kosinski, définition à laquelle nous nous tenons au long de cette étude : elle engage beaucoup l'historicité (la connaissance du contexte historique par le lecteur, le dessein de l'auteur de recréer ce même contexte de manière vraisemblable).

Donc, s'il faudrait répartir les œuvres d'après les critères proposés par Gasparini, nous y procéderons de la manière suivante :

	Identité onomastique auteur-narrateur-héros	Autres opérateurs d'identification	Identité contractuelle ou fictionnelle
Autobiographie ( <i>Confessions</i> )	nécessaire	nécessaire	contractuelle
Autobiographie fictive ( <i>La Vie de Marianne</i> )	disjonction	disjonction	disjonction
	<i>Ruine :</i> 1) identité onomastique : disjonction ; 2) certains opérateurs d'identification sont là : le <i>je</i> est écrivain ; d'autres non : il n'a que deux filles dans le roman, alors qu'il en a trois en réalité (dédicace du livre) ; 3) présence d'une deuxième trame, ouvertement fictionnelle		
Autofiction (d'après Kosinski)	facultative	nécessaires	fictionnelle
	<i>Un roman naturel :</i> 1) identité onomastique confirmée ; 2) présence d'autres opérateurs d'identification : Gospodinov a effectivement été le rédacteur d'un journal, le <i>Journal littéraire</i> ; 3) identité contractuelle, pourtant questionnée : « est-ce moi, Guéorgui Gospodinov, qui écris ce texte sur ma vie ? »		
Roman autobiographique ( <i>René</i> )	facultative (souvent partielle, parfois complète)	nécessaires	ambiguë (indices contradictoires)
	<i>Sotzroman :</i> 1) identification onomastique partielle ; 2) d'autres opérateurs : présents, le <i>je</i> est écrivain, journaliste ; 3) identification fictionnelle présente (histoire des diamants)		
	<i>18% gris :</i> 1) identification onomastique partielle ; 2) indices extratextuels : présents (l'auteur est photographe) ; 3) identification fictionnelle présente : une trame fictionnelle		
	<i>Allemagne, conte cruel :</i> 1) identification onomastique partielle ; 2) d'autres opérateurs : partiellement présents ; 3) identité reniée de l'auteur (il refuse d'écrire le texte présent)		

Pour compliquer la donne, voici le même tableau avec les auteurs français :

	Identité onomastique auteur-narrateur-héros	Autres opérateurs d'identification	Identité contractuelle ou fictionnelle
Autobiographie ( <i>Confessions</i> )	nécessaire	nécessaire	contractuelle
	<i>Enfance</i>		
Autobiographie fictive ( <i>La Vie de Marianne</i> )	disjonction	disjonction	disjonction
Autofiction (d'après Kosinski)	facultative	nécessaires	fictionnelle
	<i>L'Amant</i>		
	<i>Monsieur Songe :</i> disjonction des trois instances ; pourtant, identité qui se construit au fil de la lecture		
Roman autobiographique ( <i>René</i> )	facultative (souvent partielle, parfois complète)	nécessaires	ambiguë (indices contradictoires)
	<i>Romanesques</i>		

Toutefois, la grande porosité des genres ici présents ne nous permet pas de trancher nettement sur le caractère des œuvres. Il est difficile de s'aligner sur la présence ou non d'un « pacte autobiographique » ou d'un « pacte romanesque », aussi simple que ceci pourrait paraître pour Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, les auteurs de *L'Autobiographie* (1997), lors de la définition du roman autobiographique :

En règle générale, la distinction ne pose pas de problèmes : si c'est un roman, on trouvera une indication sur ce statut générique, c'est-à-dire sur un caractère de fiction. Dans le cas le plus explicite, s'établit un pacte romanesque en bonne et due forme, qui peut prendre l'allure de la formule juridique sur le caractère involontaire et fortuit de coïncidences éventuelles. Il n'y a pas, sauf dans les modernes autofictions, dont la préhistoire remonte au début du siècle, des cas où l'auteur et le narrateur portent le même nom. (*op. cit.*, p. 24)

Notre questionnement portera donc surtout sur les œuvres que nous pouvons apparenter à un roman autobiographique, à une autobiographie fictive ou à une autofiction. Le roman autobiographique, comme le montre son appellation, est d'abord perçu comme un roman, et seulement ensuite comme un récit personnel. L'autobiographie fictive est le fruit d'une mystification littéraire, où l'auteur semble cacher, derrière un narrateur (ou un éditeur) étranger, sa propre vie. Elle reste proche du récit personnel du fait qu'il s'agit, d'abord, d'une biographie, donc d'un récit de vie. L'autofiction, par son indétermination, se trouve à mi-chemin entre ces deux genres :

[...] Quelques cas d'indétermination pourront subsister, où il n'y a ni traces de pacte ni indication nominale, mais il s'agira alors d'un texte *indéterminé*, pour reprendre le tableau construit par Philippe Lejeune, et non d'un roman autobiographique : le lecteur pourra lire le récit soit comme un roman soit comme une autobiographie, sans pouvoir cumuler les deux modes de lecture. Un bon exemple de ces textes aléatoires, dont le lecteur est l'arbitre et le décideur, serait *L'Amant* de Marguerite Duras. (*ibid.*, p. 25)

En général d'accord avec cette affirmation, nous soutenons également que le récit peut être lu dans son indétermination générique, sans nécessairement croire entièrement ou ne pas croire à l'histoire. Une position lectorale curieuse s'installe : c'est le fait de croire que cette histoire fictionnelle représente le plus fidèlement le vécu de l'auteur.

Dans l'ensemble des œuvres choisies, il en est deux qui créent une sorte de cadre de cet espace littéraire, par leur proximité et le nombre restreint d'effets littéraires qui font douter le lecteur : ce sont *Enfance*, œuvre la plus proche de l'autobiographie, qui explore la

possibilité de jouer sur l'indétermination des narrateurs pour démontrer la distance de l'auteur par rapport à son texte, et *Monsieur Songe*, autoportrait littéraire à la troisième personne dont la référence à l'auteur est à déduire de certaines affirmations à l'intérieur du texte. Nous passerons brièvement en revue ces genres pour indiquer le point auquel les œuvres s'y conforment.

## 5.1 Autobiographie

Le discours autobiographique d'*Enfance* fait ressortir, par comparaison, la fictionnalité de certains épisodes d'œuvres antérieures<sup>74</sup>. Dans le même ouvrage, Ann Jefferson explique l'importance de la différence pour l'écriture de Nathalie Sarraute, différence fondatrice pour toute œuvre littéraire l'extirpant de la suite uniforme d'œuvres précédentes, et elle en cite quelques-unes, ce qui rend possible la différenciation notamment entre fiction et autobiographie<sup>75</sup>.

Dans le livre lui-même le dessein d'une écriture fidèle à la réalité, sincère, est souligné dans le dialogue entre les deux instances narratives. Le *narrateur-2* reproche à plusieurs reprises au *narrateur-1* son manque de fidélité, son désir de faire un récit aux marques littéraires :

— Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n'as pas pu t'empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c'est si tentant... tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord...

— Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller...

— Bien sûr, comment résister à tant de charme... à ces jolies sonorités... roucoulements... pépiements...

— Bon, tu as raison... mais pour ce qui est des clochettes, des sonnettes, ça non, je les entends... et aussi des bruits de crécelle, le crépitement des fleurs de celluloid rouges, roses, mauves, tournant au vent... (*op. cit.*, p. 997)

Cet autre passage, lui aussi, met en garde l'auteur et le lecteur contre une surinterprétation des souvenirs, une exagération du caractère personnel et unique de l'aveu :

Passé les grilles du Grand Luxembourg, plus de savantes traversées, elle s'installe à une place pas loin du bassin, le dos tourné à la vaste façade blanche... Je ne sais pas lire sur la grande horloge pour savoir si c'est l'heure du goûter, mais j'observe

---

<sup>74</sup> « Lues en tant que récit véridique, certaines scènes se détachent comme les versions authentiques ou originales de scènes que les lecteurs ont rencontrées ailleurs dans l'œuvre de Sarraute » (Jefferson, *Nathalie Sarraute : Fiction and Theory : Questions of Difference*, 2004, p. 152, nous traduisons).

<sup>75</sup> « Dans chacun des cas, il est possible de lire l'épisode autobiographique comme la vérité complète et originale derrière son équivalent fictionnel partiel » (*ibid.*, nous traduisons).



les autres enfants et aussitôt que j'en vois un qui reçoit le sien, je me précipite... elle m'a vue venir, elle tend ma barre de chocolat et mon petit pain, je les saisis, je la remercie de la tête et je m'éloigne...

— Pour faire quoi ?

— Ah, n'essaie pas de me tendre un piège... Pour faire n'importe quoi, ce que font tous les enfants qui jouent, courent, poussent leurs bateaux, leurs cerceaux, sautent à la corde, s'arrêtent soudain et l'œil fixe observent les autres enfants, les gens assis sur les bancs de pierre sur les chaises... ils restent devant eux bouche bée...

— Peut-être le faisais-tu plus que d'autres, peut-être autrement...

— Non, je ne dirai pas ça... je le faisais comme le font beaucoup d'enfants... et avec probablement des réflexions et des constatations du même ordre... en tout cas rien ne m'en est resté et ce n'est tout de même pas toi, qui vas me pousser à chercher à combler ce trou par un replâtrage. (*op. cit.*, p. 999)

Les questions soulevées par ce passage, ainsi que par d'autres dans la même veine, portent sur les mécanismes psychologiques de traitement des traumatismes de l'enfance présentés dans le livre de Sarraute. Les grandes questions soulevées par le récit sont l'amour porté aux deux parents, les nombreuses occasions où l'enfant s'est sentie délaissée, humiliée et abandonnée par l'un d'eux ou par les personnes qui s'occupent d'elle ; la recherche constante d'une source d'affection et d'appréciation, d'une stabilité affective. Le questionnement qui régit le récit, par le dialogue entre les deux instances narratives, porte sur les bases mêmes d'un récit : quels faits choisir, comment les agencer, quels termes employer pour mieux les traduire, et, surtout, comment ne pas les surinterpréter. La fiction ou la fictionnalisation apparaît souvent comme un simple procédé de recouvrement de certains épisodes trop émotionnels (positivement ou négativement) dans l'œuvre : soit pour les adoucir, soit pour les rendre plus âpres, plus piquants et douloureux qu'ils n'ont été. Le récit revient toujours sur lui-même et se cherche afin de mieux faire ressortir l'émotion cachée. En ceci il s'apparente à une cure psychanalytique, où l'importance des mots est primordiale pour déterminer l'issue.

Le doute quant à la véracité de cette autobiographie réside précisément dans cette méfiance envers les mots, leur agencement, les éventuels espaces blancs qu'ils laissent et où pourrait s'infiltrer le doute du lecteur : doute porté à la sincérité de l'auteur dans tel épisode ; à l'interprétation donnée d'une situation ; doute enfin quant au dessein qui meut l'écriture. C'est le langage qui en est la faute : il se dérobe devant le détail des sentiments, il lui est impossible d'aller aussi loin que ces souvenirs qui disparaissent déjà dans un passé révolu. Cependant, l'effet de véracité et le dessein autobiographique se trouvent en même temps

confirmés par ces va-et-vient : n'était-ce le dialogue des deux narrateurs, il serait d'autant plus difficile de chercher la limite entre le vraisemblable fictionnel et l'invraisemblable réel. Le manque de très peu d'indices qui constituent pourtant les frontières solides du récit amènerait à des formes connexes, tenant de l'autofiction : le manque de chronologie apparenterait ce récit à un autoportrait où les épisodes décrivent une personnalité constante ; le manque de dialogue entre les deux instances mènerait à un récit où le style littéraire, ainsi que des épisodes trop vraisemblables, comme tout faits, feraient penser à une fictionnalisation sûre, et à une autofiction. Nathalie Sarraute se préserve même trop d'une éventuelle retombée dans la fiction pour pouvoir qualifier son récit de « fictionnel », et donc lui refuser le caractère autobiographique.

Il faut avouer, avec Ann Jefferson, que, bien qu'il existe des épisodes communs entre *Enfance* et des œuvres antérieures, il en existe aussi qui sont traités de manière différente, voire contraire<sup>76</sup>. En ceci le rapport entre la partie fictionnelle et la partie référentielle de l'œuvre de Sarraute est au détriment de cette dernière, et pourrait infirmer certains récits et affirmations. Néanmoins, comme nous ne sommes pas intéressée tellement par la référentialité de tel ou tel épisode, il semble surtout que là où les choses se mettent à « vaciller », c'est précisément dans cette recherche de la véridicité poussée à l'extrême, dans la réflexion en cours d'écriture sur le texte qui est en train de s'écrire. Nous avons choisi ce cas limite qui reste valable pour tous les autres romans : ils figurent tous un questionnement sur le texte, et c'est là que se trouve leur principale faiblesse comme textes référentiels : dans l'impossibilité de faire un récit sans *trous*, sans possibilités que le doute du lecteur s'installe plus durablement.

## 5.2 Roman autobiographique

Le « roman autobiographique » ou « roman personnel », tout décrié qu'il est surtout à cause du manque de pacte de lecture clairement défini, mérite d'après nous une plus grande reconnaissance. Vincent Colonna, dans la revue qu'il fait de *Est-il je ?* de Gasparini (« Défense et illustration du roman autobiographique », 2004), rappelle que le roman personnel a été injustement relégué parmi les genres mineurs, alors que de nombreux exemples tout au long de l'histoire de la littérature témoignent de sa reconnaissance. L'expression même définit des frontières assez larges pour la notion, souligne le caractère

---

<sup>76</sup> « Il y a identité ou différence dans une mesure égale dans ces scènes, mais sous une forme qui sous-entend que l'on utilise la première comme base ou mesure pour la seconde. Des questions de « vérité » ne semblent plus pertinentes et il nous est laissé simplement deux versions du même matériau : deux variations de même force sur un même thème, plutôt qu'une vérité autobiographique sur laquelle nous pourrions mesurer une distorsion fictionnelle. » (*op. cit.*, p. 155, nous traduisons).

fictionnel de l'écrit, et c'est pour cette raison que nous utilisons ce terme pour une partie des romans bulgares, notamment *Sotzroman*, *18% gris* et *Allemagne, conte cruel*. Il s'agit d'un livre que le lecteur perçoit comme un roman, mais qui s'avère, plus tard, autobiographique.

Pour les auteurs qui ont choisi cette forme, le récit de vie n'est qu'une variante du genre romanesque. La composante autobiographique est là pour déstabiliser le récit. La vie est un matériau difficile à mettre par écrit, si l'on pose les choses techniquement. A ceci s'ajoute le nouveau centre d'intérêt pour l'œuvre romanesque, notamment la vie personnelle, la biographie, le vécu, mis en exergue par les particularités historiques et artistiques de l'époque postcommuniste. Ainsi, pour ces trois auteurs, la signification de l'œuvre littéraire passe non seulement par une écriture nouvelle qui s'est débarrassée du carcan totalitaire, mais aussi par une recherche de sources d'inspiration qu'ils trouvent à la fois dans le modernisme bulgare décrié, et chez des auteurs occidentaux auparavant interdits.

Dans l'étude qui suit, nous avons placé *Enfance* et les deux romans autobiographiques dans le même chapitre. Nous avons cru important de relever ainsi l'effet global que créent ces œuvres, la conclusion finale du lecteur, et non la première impression que le lecteur se crée. Il est important de voir qu'il s'agit d'histoires racontées sous un voile de fictionnalité, mais qui, en fin de compte, enjoignent le lecteur de croire à leur véridicité.

## 5.3 Autofiction

Les auteurs que nous retenons ici sont Marguerite Duras, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Guéorgui Gospodinov, Vladimir Zarev. Nous regroupons dans un même chapitre l'analyse de la lecture des *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet, celle d'*Un roman naturel* de Guéorgui Gospodinov et de *18% gris* de Zachary Karabashliev, à cause de la multitude d'effets conjugués de leurs textes. L'autofiction, signalée par l'indétermination générique du texte, survient chez eux à différentes reprises dans le texte et alterne avec des épisodes tout à fait référentiels. Duras, Zarev et Pinget forment le dernier chapitre, avec la réserve que Zarev écrit une autobiographie qui n'est que partiellement fictive. En même temps, nous ne pouvons classer, entièrement, que Duras comme texte autofictionnel, du fait que les mêmes effets sont entretenus tout au long de la lecture.

Le procédé qu'ils proposent nous paraît entièrement valable, à l'exception près que les textes objet de cette étude persistent, aux yeux du lecteur, dans leur ambiguïté générique même à la fin de la lecture. Le pacte ici créé repose sur une inclusion complice du lecteur dans les errements littéraires de l'auteur, il y a un *viens, je te montrerai des contrées inconnues de mon être* sans plus, sans chercher nécessairement à établir un pacte situé sur la

ligne d'opposition vrai-faux, référentiel-fictionnel. En effet, dans la même lignée de réflexion va le raisonnement de Mounir Laouyen, qui, en citant Jacques Lecarme, soutient la recherche, dans le texte, d'indices minimaux pour le déclarer autofiction :

A l'intérieur de cette notion [d'autofiction], Lecarme distingue deux grands volets : l'autofiction au sens strict du terme, un récit de faits strictement réels où la fiction porte, non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d'énonciation et de mise en récit. *Roland Barthes par Roland Barthes* relève de cette première catégorie. Le deuxième volet, c'est l'autofiction au sens large qui associe le vécu à l'imaginaire. Ici la fiction affecte le contenu des souvenirs. La tentative de Robbe-Grillet se rattache à ce dernier cas de figure (Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », Colloque en ligne *Frontières de la fiction*, [www.fabula.org](http://www.fabula.org), 12/1999-02/2000).

En s'appuyant sur cette affirmation, nous souscrivons à l'idée de désigner d'« autofiction » les textes qui répondent à la définition large de Mounir Laouyen. Autrement, tous les textes que nous avons sélectionnés répondent à sa définition stricte.

## 5.4 Le discours autobiographique

Un marqueur important de l'écriture de soi, ainsi qu'un outil indispensable de l'analyse de l'œuvre est le discours autobiographique qu'on peut retrouver dans tous les textes. C'est ce qui correspond, comme le signale Wayne Booth, aux « apartés de l'auteur », ou simplement, dans un texte uni, ces propos qui s'efforcent à donner une explication du texte que lit le lecteur. Ce n'est pas un simple métadiscours, car le plus souvent il tient à expliquer des émotions, des événements, la fuite du temps, les causes de l'imprécision de tel ou tel souvenir, ou la particularité d'une époque, que de juger les particularités du texte qui est en train de s'écrire. Dans certains cas, le texte revient sur lui-même (Sarraute, Duras, Robbe-Grillet, Zarev, Paskov, Gospodinov), mais dans d'autres cas ce n'est nullement nécessaire. Son aspect argumentatif est ce qu'il a de plus significatif, marqué par des connexions logiques de cause, de conséquence, d'opposition, de concession, et d'autres encore.

Des exemples de ce procédé seront revus dans le chapitre « Effets de lecture ». Pour en donner une idée, nous signalerons cette citation de Gospodinov :

Comment le roman est-il possible, aujourd'hui, quand le tragique nous est refusé ? Comment l'idée même d'un roman est-elle possible lorsque le sublime est absent ? Lorsque n'existe que le quotidien, dans toute sa prévisibilité ou, pis, dans le mystère – qui le dépasse – de hasards écrasants. Le quotidien dans sa médiocrité : là,

seuls étincellent le tragique et le sublime. Dans la médiocrité du quotidien. (*Un roman naturel*, p. 47)

Ainsi, nous pouvons ranger les œuvres bulgares dans les genres suivants. *Sotzroman* est un roman autobiographique qui, de plus, introduit des histoires complémentaires. *Ruine* est une autobiographie fictive, du fait de la disjonction des identités sur tous les plans. *18% gris* est lui aussi un roman autobiographique. *Un roman naturel* peut être qualifié d'autofiction d'après Kosinski, du fait de la présence d'une identification onomastique, d'un jeu avec les autres opérateurs d'identification et de l'établissement d'une identité fictionnelle (le *je* divorce, alors que l'auteur réel n'a pas divorcé). *Allemagne, conte cruel* est, lui aussi, un roman autobiographique.

En voici la même classification pour ce qui est des œuvres françaises. *Enfance* est une autobiographie. Les *Romanesques* combinent plusieurs genres : elles sont à moitié autobiographie, à moitié autofiction. *Monsieur Songe* est un autoportrait littéraire qui repose sur un récit autofictionnel : le personnage principal est identifié au narrateur plus tard, et sans jamais être désigné par la première personne. *L'Amant* est une autofiction.

Les deux œuvres qui combinent le plus de procédés, des deux côtés, sont ainsi *Un roman naturel* et *Les Romanesques* ; elles ne se rattachent facilement à aucune des définitions. Cette répartition se trouve confirmée dans le chapitre suivant, dont les trois parties sont consacrées aux trois types plus généraux d'œuvres.

### 3. EFFETS DE LECTURE

Dans ce chapitre, nous nous efforçons de démontrer le caractère labyrinthique de l'écriture/lecture autobiographique, où l'auteur et le lecteur se perdent alternativement. Ce jeu à cache-cache que l'auteur se permet avec son lecteur n'est rien moins qu'allégorique : le dessein principal de ces écrits autobiographiques est de dire que le récit de vie classique n'a plus de raison d'être, que la communicabilité d'une vie n'est plus possible sans dire les multiples impasses et situations imprévues qui surgissent au cours de son déroulement ; c'est finalement dire que la vie n'a pas de sens sinon celui qu'on veut bien lui construire. Et, pour ce qui est de la construction du sens, rien de plus adapté que le roman, forme qui abrite par excellence les récits à signification. Le récit simple d'une vie humaine pourrait ne pas avoir de sens ; mais le récit littéraire confère déjà une signification aux termes mêmes de vie, d'existence.

Pour démontrer l'éloignement progressif que peut subir le *moi* reconnaissable de l'auteur référentiel, donc le passage d'un récit plutôt autobiographique vers un récit plutôt autofictionnel, nous avons procédé à une nouvelle tripartition des œuvres. Seront analysées d'abord *Enfance*, *Allemagne*, *conte cruel* et *Sotzroman* : tous trois présentent des identifications bien visibles entre l'auteur et son personnage principal. Ensuite viendront *Les Romanesques*, *Un roman naturel* et *18% gris*. On peut dire que ce deuxième groupe d'œuvres possède des aspects postmodernes reconnaissables, mais fait également preuve d'une composition équilibrée entre le personnage fictionnel et le *moi* de l'auteur, de sorte que rien n'est sûr quant à leur identification. En troisième lieu, viendront les œuvres qui font la plus large part à la fiction, et dont l'identification du personnage principal à l'auteur est la plus fantaisiste (ou peu nécessaire) : ce sont *L'Amant*, *Ruine* et *Monsieur Songe*.

Il est visible qu'aucune des classifications que nous avons établies jusqu'ici pour les œuvres n'est suivie dans la répartition présente. Cela est dû au fait que, à vouloir circonscrire un champ le plus vaste possible de pratiques, nous n'avons choisi que des textes qui sortent, délibérément, des limites théoriques qu'on pourrait vouloir leur assigner. C'est la position du lecteur, ses attentes et son attitude de méfiance ou de confiance qui nous guident dans cette division.

#### 1. Récits proches de l'autobiographie

Ce sont trois œuvres qui jouent avec leur caractère autobiographique et ses marques. Toutes mettent le lecteur en position de confiance ; il croit sans mal à un récit personnel véridique. *Enfance* de Sarraute donne à voir un récit linéaire, plein de faits référentiels, dont le

jeu réside dans le langage. Le lecteur se trouve face à un dialogue, donc du discours, qui vise à démontrer la manière dont la petite Natacha a réussi à surmonter l'absence de sa mère pendant ses années d'enfance. Plusieurs autres sujets s'y rattachent, tous vraisemblables, tous n'exigeant pas de preuves de réalité. Nous analyserons, pour ce roman, la manière dont le dialogue et la langue font vaciller le sens du récit personnel ou le font bifurquer et parfois se contredire.

*Allemagne, conte cruel* est un roman dont le personnage principal est identifiable à l'auteur, et dont l'histoire est, dans ses grandes lignes, vraisemblable. C'est l'expression littéraire, encore une fois, qui lui confère un aspect fictionnel : les nombreuses hyperboles ou litotes, les descriptions pleines de détails, l'énergie de l'action, le grotesque, le burlesque. La composition de l'ouvrage est elle aussi savante, faisant alterner des épisodes plus lents avec des épisodes au rythme effréné ; la fin du roman est tout aussi inattendue que nombre des événements qui s'y déroulent. C'est pour cette raison que nous avons choisi *Allemagne, conte cruel* à la place de *Ballade pour Georg Henig* : celle-ci est beaucoup plus intime, plus vraisemblable et possède les mêmes marques d'identification du personnage et de l'auteur. Ceci la rend, à beaucoup d'égards, plus proche d'*Enfance*, mais comme sa stratégie de lecture est similaire, nous y avons préféré *Allemagne, conte cruel*, afin de dévoiler encore une stratégie d'égarement du lecteur, à travers certains événements invraisemblables.

*Sotzroman* se rapproche déjà des œuvres où le récit personnel fait alterner des épisodes fictionnels et autobiographiques, comme c'est le cas des romans regroupés dans le sous-chapitre suivant. Cependant, les épisodes autobiographiques sont eux aussi racontés sur un ton qui entraîne la confiance complète du lecteur dans le fait qu'il s'agit d'une autobiographie. La trame policière du roman, celle de la recherche du diamant, combinée à l'épisode allégorique (similaire, lui, aux épisodes allégoriques chez Robbe-Grillet), est la seule qui provoque un questionnement. Elle est importante pour la compréhension globale du message de l'œuvre, mais elle ne lui est rattachée que par un seul élément : le personnage principal ; elle tranche donc sur le fond autobiographique et y apporte une signification allégorique.

## 1.1 Nathalie Sarraute, *Enfance* (1983)

Nous nous permettons de rappeler le lien subtil et pourtant significatif qui relie l'œuvre antérieure de Nathalie Sarraute à son autobiographie ; dans *L'Ere du soupçon*, elle note :

Je me suis aperçue en travaillant que ces impressions étaient produites par certains mouvements, certaines actions intérieures sur lesquelles mon attention s'était fixée depuis longtemps. En fait, me semble-t-il, depuis mon enfance. (*op. cit.*, p. 1553)

Cette citation n'a pas à être surinterprétée, ni à être prise comme une prémonition pour la publication d'*Enfance* ; elle prouve pourtant que des préoccupations semblables à celles qui commandent toujours l'écriture de Sarraute pourraient être retrouvées dans la période de son enfance. Son ouverture nous en convainc aussi : le subtil dialogue menant vers le récit proprement dit atteste de l'existence de telles sensations, d'autant plus intéressantes à mettre par écrit qu'elles n'ont pas, jusque-là, été explorées.

Nous analyserons *Enfance* en deux temps : d'abord, par le biais du dialogue qui s'établit entre deux instances narratives et par les thèmes qu'il met en avant, par la problématique de l'évocation des souvenirs ; et ensuite, par l'analyse des fragments du récit, qui décrivent sans faille (du moins visible) des moments de l'enfance de Natacha. Nous concluons sur la manière dont Sarraute met en cause le récit personnel, et sur la signification que porte son œuvre.

### 1.1.1 Rôle du dialogue entre les deux instances narratives

Il est probablement fondé de dire que le dialogue interne d'*Enfance* sert à évacuer le désir d'une trop grande individualisation, d'une mise en valeur de l'histoire personnelle, la visée postmoderne d'après laquelle on met son histoire au même niveau que celle de ses contemporains. On n'est qu'un témoin de plus, qui l'emporte sur le désir vaniteux de celui qui raconte sa vie pour mettre en valeur ses propres mérites, ses qualités. La présence d'un dialogue à l'intérieur de l'œuvre est caractéristique des idées de Sarraute, qu'elle exprime encore dans « Conversation et sous-conversation », son essai de *L'Ere du soupçon*. Comme le souligne Arnaud Rykner, « c'est lui qui, ici ou là, provoque le plus souvent les mouvements intérieurs nommés tropismes » (*Théâtres du Nouveau roman*, 1988, p. 19). En effet, le rôle principal du dialogue est de déclencher le récit, de le faire changer de direction, de confirmer ou de réfuter certains faits, allégations et interprétations.

Il s'avère que les deux voix sont celles du personnage principal, les informations qu'elles fournissent rivalisent par leurs détails et par leurs mouvements psychologiques. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un dialogue, où les deux instances, *je* et *tu*, devraient avoir des identités différentes pour pouvoir se mettre l'une en face de l'autre et dialoguer. Il est aussi révélateur que les répliques du Narrateur-2, celui qui ne *narre* pas, mais pose des



questions ou précise, soient beaucoup plus brèves et métadiscursives que celles du Narrateur-1. Dans le cas du Narrateur-2, nous pouvons parler d'un *alter ego*, définissable à partir du Narrateur-1 par des traits distinctifs minimaux, comme le permettrait par exemple une distance temporelle : le Narrateur-2 pourrait être le Narrateur-1 relisant le texte à un moment ultérieur et donnant des précisions, ou un Narrateur-1 qui doute continuellement de la sincérité de son texte et se place en interlocuteur pour mieux en saisir les moments problématiques.

En effet, le dialogue entre les deux voix révèle plusieurs moments dans le récit de Sarraute qui sont perçus comme problématiques, dont il n'est plus possible de donner une seule interprétation, et où, surtout, il ne faut pas trop s'immiscer, justement pour ne pas perdre ce qui est « encore tout vacillant » (*op. cit.*, p. 990). Pour bien cerner le dessein de l'auteur, ces trous dans la narration linéaire ont une importance considérable : ils dressent les limites du texte – limites de l'aveu et de l'interprétation psychologique (et il faut noter que malgré les nombreuses allusions, Sarraute reste en-deçà de la tentative d'analyse psychologique), limites du texte autobiographique. Ce seront les deux lignes générales selon lesquelles nous analyserons la pratique sarrautienne du texte autobiographique indissociable du dialogue intérieur.

#### 1.1.1.1 Limites de l'entreprise : trous de mémoire, surinterprétations pour combler le vide

Le texte n'est pas organisé en unités minimales bien définies, si ce n'est une vague organisation en fragments par l'introduction d'espaces blancs ; les mêmes espaces, bien que moindres, apparaissent cependant entre le récit et les répliques du Narrateur-2. Nous pouvons cependant parler d'une partie initiale du texte, consacrée à la première enfance de Natacha. Elle présente une préoccupation majeure de l'autobiographe, à savoir les limites devant son entreprise : est-il possible de se rappeler des faits très lointains de l'enfance ? Jusqu'à quelle époque ? Comment les premiers souvenirs interfèrent-ils avec les souvenirs suivants ? Se prêtent-ils à un embellissement ultérieur ?, ainsi que d'autres questions du même genre.

Le passage du goûter pris au jardin du Luxembourg, déjà cité dans le sous-chapitre « Autobiographie », illustre bien les moments hésitants du récit : d'une part, le désir (éventuel) de rendre ce souvenir bien personnel et unique, d'autre part, le désir de l'embellir avec des procédés littéraires (allitération, assonance). Nous voyons une intention du Narrateur-2 de pousser, justement, le récit dans une direction flatteuse et personnalisante : « Peut-être le faisais-tu plus que d'autres... ». Le procédé est appelé un « replâtrage » ; il sera

désormais évident que les souvenirs ici évoqués ne serviront pas à la glorification, aussi mineure qu'elle soit, du futur écrivain.

#### 1.1.1.1.1 Répliques embrayeurs : interprétation de raisons possibles pour de petits gestes, des habitudes perdues ou retrouvées

A plusieurs reprises, les interventions du Narrateur-2 révèlent un nouvel épisode, qui à première vue n'est pas en rapport avec l'épisode en train d'être raconté. Elles servent ainsi à établir un lien entre deux faits ou moments qui normalement ne devraient avoir rien en commun, mais qui se rapprochent soudain, à la lecture, et interfèrent par l'apport de certaines émotions. L'exemple avec les flacons de parfum que Natacha collectionne et chérit, pendant son séjour en Russie, épisode décrivant une manie de petite fille bien rangée, tranche avec l'histoire d'une maladie contagieuse ; cependant, ils sont juxtaposés dans le texte. La première réplique de la citation, appartenant au Narrateur-2, déclenche cette seconde histoire :

— Il est étrange que cette passion pour les flacons ait disparu dès ton départ.

— C'est vrai, je n'en ai emporté aucun. Peut-être parce que j'avais cessé d'y jouer pendant tout le temps que j'ai été malade... une de ces maladies sans gravité, mais contagieuses... était-ce la varicelle ? la rubéole ? (*ibid.*, p. 1007)

Un autre exemple, cette fois-ci plus traumatisant sur le plan psychologique que physique, est celui de Natacha, déjà écolière, qui a attrapé des poux :

Mme Bernard ne m'a jamais posé de question sur ma vie de famille, elle me disait comme aux autres « Dis à ta mère de passer me voir... » peut-être s'était-elle aperçue que c'était toujours papa qui venait... en tout cas, je ne sais pourquoi elle m'a demandé un jour si j'aimerais venir le lendemain goûter chez elle avec ses enfants... et après rester un peu, faire mes devoirs chez elle...

— C'est peut-être à cause de l'incident... tu te rappelles... les poux...

— Ah oui, les poux... (*ibid.*, p. 1121)

Les répliques du Narrateur-2 peuvent aussi orienter l'émotion d'un souvenir. Lorsque Natacha pleure dans son lit parce que sa mère lui manque, c'est lui qui met fin à cet épisode :

Après le dîner, mon père, je le sentais, était content que j'aie me coucher... et moi-même je préférais aller dans ma chambre.

— Tu ne faisais pas qu'y pleurer...

— Non, je devais lire, comme toujours... Je me souviens d'un livre de Mayne Reid, que mon père m'avait donné. Il l'avait aimé quand il était petit... moi il ne m'amusait pas beaucoup... peut-être étais-je trop jeune... huit ans et demi... je

m'évadais des longues descriptions de prairies vers les tirets libérateurs, ouvrant sur les dialogues. (*ibid.*, p. 1151)

Ces répliques peuvent aussi établir le lien entre un souvenir physique et un souvenir psychique. La visite de la maison de glace à Saint-Petersbourg amène un dialogue avec la bonne de Natacha sur le tzar. Cet échange de répliques et le champ sémantique de la royauté vont provoquer un détour de la narration, introduit par le Narrateur-2 :

On rit autour de moi dans la cuisine surchauffée où je me tiens debout dans un grand baquet de bois, tandis que Gacha me fait tourner en tous sens, me savonne et me rince.

— C'est à peu près à ce moment qu'est entré dans ta vie, et n'est plus sorti, cet autre livre : Le Prince et le Pauvre. (*ibid.*, p. 1031)

Le contraire est pourtant aussi possible : le Narrateur-2 intervient pour semer le doute, mais cela ne fait que conforter le Narrateur-1 dans sa position initiale, allant dans un sens particulier d'interprétation. Voici ce passage sur la mauvaise vue de la mère de Natacha :

Son regard était assez étrange... fermé et dur parfois et parfois vif, naïf... Souvent comme absent...

— C'était peut-être sa mauvaise vue...

— Mais non, il y avait bien chez elle cette absence qui la rendait par moments inaccessible à tous... (*ibid.*, p. 1040)

Il est encore un exemple plus décisif qui porte sur « les idées » de la petite Natacha : elle a en effet des doutes sur sa mère, qu'elle appelle « mes idées ». Elle la trouve parfois pas belle, parfois méchante, et éprouve à cause de ces pensées un grand remords et une peur de les avoir eues. Ces « idées » peuvent aller jusqu'à représenter un mode de vie différent. Une fois que la fille a quitté la maison de sa mère, elles ne sont plus revenues. Voici pourtant une réplique du Narrateur-2 qui pose une question décisive sur le développement de l'enfant : ces idées auraient-elles pu revenir si elle retournait dans la maison de sa mère ?

Jamais plus ça ne m'arrivera, jamais...

— Mais si tu étais revenue là-bas ? Es-tu sûre de n'avoir pas redouté, même un seul instant, même très fugitivement que là-bas, auprès de ta mère, ça puisse te reprendre ?

— Je ne le pense pas. Il me semble qu'à ce moment-là, j'ai cru posséder pour toujours une force que rien ne pourrait réduire, une complète et définitive indépendance. (*ibid.*, p. 1064)

Ce dernier exemple montre des interventions du Narrateur-2 qui ne sont, elles, en relation avec aucune interprétation, ni déjà commencée, ni prochaine :

Maman nous gronde gentiment, elle aime y jouer, elle nous comprend... « Mais quelle folie, il est minuit, quelle mine tu auras... — Mais demain je peux me lever tard. »

— C'est vrai, quand on y pense, pourquoi n'allais-tu pas en classe comme à Paris ?

— Je ne sais pas. Je me souviens vaguement d'une salle de classe [...] Je ne suis pas allée dans cette école ni dans aucune autre.

— Pourquoi ?

— Vraiment j'ai beau chercher... Peut-être pour qu'on n'ait pas l'air ici de céder à mon père sur ce point. Mais jamais un pareil soupçon ne m'a effleurée en ce temps-là. Je crois l'avoir déjà constaté : je ne me posais pas de questions de ce genre.

Et ma mère était toujours pour moi, aussi bien que mon père, au-dessus, au-delà de tout soupçon. (*ibid.*, p. 1027)

Natacha se trouve encore en-deçà de tout jugement sur ses parents ; ils sont encore les instances suprêmes de son existence et de son amour. Ce sentiment domine la première partie du récit, où la période racontée ne concerne que la petite enfance.

Nous voyons ici un premier rôle du Narrateur-2, censé intervenir là où se glisse une hésitation ; hésitation aussi bien du temps de l'écriture qu'hésitation perçue par le lecteur, capable de se poser les mêmes questions.

#### 1.1.1.1.2 Le Narrateur-2 et son pouvoir d'impulsion

Outre les questionnements qui orientent le texte dans une direction ou une autre, il en est d'autres répliques du Narrateur-2, beaucoup plus développées, qui cherchent à donner une interprétation plus poussée d'un événement particulier. Au sujet du respect envers les parents, il en est encore un mouvement intérieur du jeune enfant : ne pas se montrer capricieuse, qui est décortiqué par le Narrateur-2. Ce passage montre l'hésitation de la petite Natacha entre le désir que son père reste avec elle, et le désir de le laisser partir, de ne plus l'occuper :

... il va entrouvrir tout doucement la porte... alors je toussote, je pousse un grognement... mais je ne parle pas, cela pourrait me réveiller complètement et je veux dormir, je veux qu'il puisse partir, cela m'ennuie de le retenir...

— Vraiment ? Ne crois-tu pas que lorsque tu le sentais derrière ton dos, les yeux rivés sur toi, chantonnant de plus en plus faiblement, [...]... ne crois-tu pas que ce qui te faisait sortir une main, toussoter, grogner, c'était le désir d'empêcher ce qui se préparait, ce qui allait arriver, et qui avait déjà pour toi le goût de la trahison sournoise, de l'abandon ?

— Je reconnais que tout paraissait réuni pour que cela se forme en moi... Mais, [...] alors tout sera pour moi très bien, je ne sentirai plus rien et tu pourras tranquillement me laisser, t'en aller... (*ibid.*, p. 1018)

C'est la description d'un *abandon permis*, pour ainsi dire, de l'enfant elle-même : assigner des limites pour la sollicitude et l'attention de son parent, de manière à ce qu'il puisse retrouver sa propre liberté après avoir fait tout le nécessaire pour laisser l'enfant tranquillement endormi.

#### 1.1.1.1.3 Questionnement sur la possibilité d'un souvenir spécifique : interférence de l'âge adulte

Voici encore un exemple des limites que l'écrivaine explore : ici il s'agit des limites mentales du jeune enfant :

« Est-ce que tu m'aimes, papa ? » dans le ton rien d'anxieux, mais quelque chose plutôt qui se veut malicieux... il n'est pas possible que je lui pose cette question d'un air sérieux, que j'emploie ce mot « tu m'aimes » autrement que pour rire... il déteste trop ce genre de mots, et dans la bouche d'un enfant...

— Tu le sentais vraiment déjà à cet âge ?

— Oui, aussi fort, peut-être plus fort que je ne l'aurais senti maintenant... ce sont des choses que les enfants perçoivent encore mieux que les adultes. (*ibid.*, p. 1020)

Dans cet extrait deux émotions se bousculent : pour la jeune Natacha, le doute quant à la façon de poser la question à son père. Et pour Sarraute autobiographe, le doute de la surinterprétation éventuelle : comment savoir si c'est un souvenir véritable.

Voici le cas contraire, où la précision de la part du Narrateur-2 est nécessaire. Dans l'épisode où Natacha trouve une poupée bien plus jolie que sa mère, elle parcourt les scénarios possibles des réactions de celle-ci :

Ou encore maman dira : « Eh bien, j'en suis ravie. Tu te souviens comme ils étaient gentils, ces petits singes. »

— Une réplique que tu imagines maintenant...

— Bien sûr... mais j'attendais sans pouvoir l'imaginer exactement quelque chose de cet ordre... (*ibid.*, p. 1044)

Ces interférences où l'âge adulte a sûrement son mot à dire sont des plus importantes dans le récit ; il ne s'agit plus de raconter un souvenir, mais de se mettre dans la peau d'un enfant, ce qui n'est évidemment plus possible. C'est encore une des limites qu'atteint l'entreprise autobiographique de Sarraute : à quel point peut-on raconter la vie d'un être qui n'existe plus, variante plus jeune et déjà *périmée* de celui qui raconte ?

#### 1.1.1.2 Importance de certaines répliques récurrentes dans le dialogue entre les deux instances : « je ne sais pas », « c'est vrai », « je crois », « pas même », « j'ai beau »

Sur un niveau encore plus proche du texte, nous pouvons détecter cette difficulté à trouver le souvenir primordial dans les termes mêmes qui relient les répliques des deux narrateurs : des « je ne sais pas », « c'est vrai », « je crois », « pas même » ; les questions sur le modèle de « ne crois-tu pas ? », le manque traduit par les nombreux « j'ai beau ». La récurrence de ces répliques donne l'image d'une logique fluctuant sans cesse, tel le mouvement des vagues sur une plage. C'est ce même mouvement qui dessine les limites de l'entreprise autobiographique pour Sarraute : parfois réussie, ce que l'on pourrait croire des nombreux épisodes qui ne sont pas ponctués des répliques traîtresses du Narrateur-2 ; et parfois mise en doute, comme dans plusieurs cas où l'auteur cherche à gratter les couches de souvenirs pour faire émerger l'histoire *vraie*. Dans cette quête, il est important de signaler que l'effort principal de Sarraute ne porte nullement sur la recherche de la plus grande adéquation entre réalité vécue et souvenir, mais sur la traduction du souvenir en termes langagiers ; comme dans ses autres œuvres, elle hésite lorsque les moyens langagiers sont insuffisants ou collent mal à la sensation éprouvée par Natacha, et non, comme chez nombre d'autres autobiographes, lorsque les souvenirs nécessiteraient une réinterprétation ou un ajustement pour les rendre plus conformes aux modèles.

#### 1.1.1.3 Quelques cas significatifs

Il y a dans le texte des instances qui rendent le dialogue beaucoup plus présent, plus tendu et problématisant que dans d'autres parties. Nous analyserons ces parties pour mettre en valeur ces cas traumatisants et en même temps voir l'importance du dialogue entre les deux narrateurs.

##### 1.1.1.3.1 L'*incipit*

La question métatextuelle par excellence est posée dès le début du roman et donc donne lieu à un dialogue emporté entre le Narrateur-1 et le Narrateur-2. Ce dialogue explore les limites de l'entreprise autobiographique, la mettant d'abord en dérision (Narrateur-2), et

ensuite recherchant les moyens de la faire entrer dans la logique de l'œuvre entière de Sarraute. C'est ici un des cas exemplaires parmi les œuvres objet de cette étude : non seulement le titre affirme l'intention de faire une œuvre autobiographique (même si, comme nous l'avons vu avec Ann Jefferson, elle peut être lue sous un code fictionnel), mais l'*incipit* renchérit sur l'intention de faire un texte sur ce qui n'est pas encore établi. La phrase « évoquer tes souvenirs » apparaît à quelques reprises au début (*ibid.*, p. 989), seulement pour être évacuée et remplacée, par des répliques du Narrateur-1 d'abord hésitantes, mais de plus en plus rassurées, par « ton élément, où jusqu'ici, tant bien que mal... » (*ibid.*, p. 990). Le Narrateur-1 évoque cette « crainte » qui figure au début de tout texte. La volonté du Narrateur-2 de mettre en garde le Narrateur-1 contre d'éventuelles « trappes » (« Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas... pas assez... que ce soit fixé une fois pour toutes, du « tout cuit », donné d'avance... », etc.) ne fait qu'encourager le Narrateur-1 dans sa voie.

Ici, le dialogue ne prend pas fin sur un accord entre les deux instances, comme à maintes fois à l'intérieur du texte. Il suggère seulement le fait que le texte entre dans le domaine de prédilection de l'auteur. Et, à l'échelle des valeurs sarrautiennes, quoi de plus important que de décrire des souvenirs de manière tout à fait contraire à celle du « petit fait vrai » contre lequel elle se dresse dans *L'Ere du soupçon* ? L'*incipit* du texte est, par son dialogue et le sujet traité, un *credo* qui pourrait être partagé par nombre d'autres auteurs : Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Robert Pinget, Victor Paskov, Dimităr Choumnaiev. En un certain sens, si l'on accepte que l'autobiographisme d'un texte littéraire/fictionnel se crée très souvent grâce à l'écriture, le style, et, en moindre mesure, à l'aide de faits référentiels et vérifiables par le lecteur, tous les romans objets de cette étude pourraient se rallier à l'*incipit* d'*Enfance*.

#### 1.1.1.3.2 L'image de la mère

La deuxième fois qu'un échange de répliques aussi controversé émerge dans le texte est lors de l'évocation du souvenir d'une fausse lutte entre la mère de Natacha et son deuxième mari, Kolia, ayant provoqué la jalousie de l'enfant. Pour donner les dimensions véritables de cet événement au sein du récit, nous ferons d'abord le point sur l'image de la mère telle qu'elle est perçue tout au long du récit.

En général, l'image de la mère est assez ambiguë dès le début du roman, pour devenir nettement négative vers la fin du récit. Dès la première partie figurent des images de la mère restées dans la mémoire de l'enfant qui témoignent de l'amour de Natacha mais aussi d'un

certain éloignement. Nous avons déjà cité l'affirmation que ses parents sont « au-delà de tout soupçon ». Cependant, dès la première évocation du personnage de la mère, il devient clair que la petite Natacha subira plus tard une déception dans leurs rapports avec sa mère, ce qui est rendu explicite dès la première apparition de ce personnage dans le récit. Le questionnement très vague qui apparaît dès ce premier passage porte sur le rôle de la mère auprès de son enfant : est-elle bonne ? Est-elle méchante ? :

— Combien de temps il t'a fallu pour en arriver à te dire qu'elle n'essayait jamais, sinon très distraitemment et maladroitement, de se mettre à ta place...

— Oui, curieusement cette indifférence, cette désinvolture, faisaient partie de son charme, au sens propre du mot elle me charmait... Jamais aucune parole, si puissamment lancée qu'elle fût, n'a eu en tombant en moi la force de percussive de certaines des siennes.

« Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs... » (*ibid.*, p. 1001)

La mère est la détentrice des clés du positionnement de l'enfant dans le monde : elle charme la petite Natacha, ses paroles l'influencent comme celles de personne d'autre. Elle guide ses pas à travers le monde, au lieu de « se mettre à [sa] place » ; et pourtant, la logique du texte montre que c'est précisément en cela qu'elle est perçue comme « méchante », insouciante ou absente. Ce passage, tout comme le suivant, montre un enfant qui en veut à sa mère, qui cite des cas où il s'est senti offensé, laissé de côté ; ce n'est que plus tard que cette position se précisera :

Maman est là aussi, mais je ne la vois qu'assise à la table [...]. Ou alors maman est dans un fauteuil en train de lire...

— Sois juste, il lui est arrivé pendant cette maladie de venir s'asseoir près de ton lit avec un livre.

— C'est vrai, et pas avec un livre à elle, avec un livre à moi... [...] (*ibid.*, p. 1007)

Voici encore une question du Narrateur-2 guettant une éventuelle surinterprétation du souvenir : le Narrateur-1 ne cherche-t-il pas à charger de plus d'émotion un détail de ses souvenirs ?

... quand je lui dis que j'ai sommeil ou que je suis fatiguée, elle referme le livre très vite, il me semble qu'elle est contente de s'arrêter...

— Tu sentais vraiment cela à ce moment ?

— Je crois que oui, je le percevais, [...] ?



[...] Debout dans la chambre, encore pas très solide sur mes jambes, j'ai entendu par la porte ouverte maman disant à je ne sais qui : « Quand je pense que je suis restée enfermée ici avec Natacha pendant tout ce temps sans que personne ne songe à me remplacer auprès d'elle. » Mais ce que j'ai ressenti à ce moment-là s'est vite effacé...

— S'est enfoncé, plutôt...

— Probablement... assez loin en tout cas pour que je n'en voie rien à la surface.

(*ibid.*, p. 1008)

A la différence de la première partie de cette citation, où l'enfant ressent l'ennui mal caché de sa mère, dans la deuxième partie le manque de jugement de sa part est étonnant, à tel point que le Narrateur-2 l'interprète comme un souvenir refoulé, une déception ravalée. Cependant, la position du Narrateur-1 ne chancelle pas : il n'admet que l'éventualité de cet événement, et il ne cherche que les souvenirs « à la surface », sans chercher à trop les expliquer ou à en tirer des conséquences ultérieures sur sa vie psychique, ses actes ou comportements.

Une conclusion semblable s'impose en lisant le passage suivant :

Une vraie maison de conte de Noël... et qui de plus est ma maison natale.

— Et pourtant quelque chose l'empêche de figurer parmi « les beaux souvenirs d'enfance » comme y avait droit la maison de ton oncle.

— Je le sais bien : c'est l'absence de ma mère. Jamais elle n'y apparaît un seul instant.

— Elle serait apparue si tu étais de ceux qui ont le don de conserver des souvenirs remontant très loin... c'est tout juste si chez certains ils ne remontent pas à leur naissance...

— Oui mais moi, je n'ai pas cette chance... rien n'est resté de ce qui a précédé mon départ d'Ivanovo, à l'âge de deux ans [...] (*ibid.*, p. 1010)

Voici dressée une des limites du récit autobiographique : il est sûr que cette maison, où la petite Natacha a vécu avec sa mère, ne subsiste que dans des images plus tardives dans sa mémoire (les phrases « je n'ai pas cette chance », « quelque chose l'empêche de figurer parmi « les beaux souvenirs d'enfance » »). La qualité de ces mêmes souvenirs, leur conformité à un modèle reconnu et apprécié (nous verrons cela plus loin) dépend de la présence ou non de la mère. Il devient désormais évident que la présence ou l'absence de la mère régit la qualité du récit, qu'elle est une condition indispensable pour entrer dans la communauté de tous ceux qui ont des souvenirs agréables et faciles à raconter. L'absence de la mère se transforme en un

trauma ; en même temps, c'est peut-être ce point qui fait avancer le récit, qui le provoque et le conditionne.

Ce trauma se trouve le mieux exprimé dans le dialogue déjà annoncé entre les deux narrateurs, à l'occasion d'une lutte entre la mère et son deuxième époux, Kolia :

Ce qui passait entre Kolia et maman, ce courant chaud, ce rayonnement, j'en recevais, moi aussi, comme des ondes...

— Une fois pourtant... tu te rappelles...

— Mais c'est ce que j'ai senti longtemps après... tu sais bien que sur le moment...

— Oh, même sur le moment... et la preuve en est que ces mots sont restés en toi pour toujours, des mots entendus cette unique fois... un petit dicton...

— Maman et Kolia faisaient semblant de lutter, ils s'amusaient, et j'ai voulu participer, j'ai pris le parti de maman, j'ai passé mes bras autour d'elle comme pour la défendre et elle m'a repoussée doucement... « Laisse donc... femme et mari sont un même parti. » Et je me suis écartée...

— Aussi vite que si elle t'avait repoussée violemment...

— Et pourtant sur le moment ce que j'ai ressenti était très léger... c'était comme le tintement d'un verre doucement cogné...

— Crois-tu vraiment ?

— Il m'a semblé sur le moment que maman avait pensé que je voulais pour de bon la défendre, que je la croyais menacée, et elle a voulu me rassurer... Laisse... ne crains rien, il ne peut rien m'arriver... « Femme et mari sont un même parti »... l'air un peu agacé...

[...]

— C'est vrai... je dérangeais leur jeu.

— Allons, fais un effort...

— Je venais m'immiscer... m'insérer là où il n'y avait pour moi aucune place.

— C'est bien, continue...

— J'étais un corps étranger... qui gênait...

— Oui : un corps étranger. Tu ne pouvais pas mieux dire... C'est cela que tu as senti alors et avec quelle force... Un corps étranger... Il faut que l'organisme où il s'est introduit tôt ou tard l'élimine...

— Non, cela, je n'ai pas pensé...

— Pas pensé, évidemment pas, je te l'accorde... c'est apparu, indistinct, irréel... un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard... et de nouveau un épais brouillard le recouvre...

— Non, tu vas trop loin...

— Si. Je reste tout près, tu le sais bien. (*ibid.*, p. 1029)

L'appartenance de la mère à un couple, celui du mari et de la femme, dont l'enfant est exclu, est impensable pour la petite Natacha : c'est à ce moment qu'elle se rend compte des limites de son lien avec sa mère, et une prise de conscience dure s'impose à elle (qui s'effectue normalement encore très tôt dans le psychisme infantin, mais est ici mise en image par cette scène plus tardive) : l'enfant et la mère ne sont pas, ou plus, la même personne ; cette unicité, aussi longtemps qu'elle puisse être entretenue, arrive à un point où elle se brise, et ce irrémédiablement. Cette rupture est ici montrée dans un jeu, qui pour les adultes pourrait revêtir un caractère humoristique, pas sérieux, mais qui aux yeux de l'enfant est une véritable révélation. A ceci s'ajoutent les incitations du Narrateur-2 qui cherche à interpréter l'épisode, à lui rendre une importance peut-être plus grande qu'il n'en mérite.

Une autre occasion donne à l'enfant les moyens de se constituer en juge de sa mère, et provoque de nouveau un long dialogue entre les deux instances narratives. Une poupée que l'enfant trouve très belle et qu'elle compare aussitôt à sa mère, sachant qu'on lui attribue aussi cet adjectif, fait chanceler ses idées : elle ne trouve plus sa mère aussi parfaite qu'avant, et ceci provoque en elle une détresse, une perte de repères. Cependant, même si elle est déçue de son piédestal de personne la plus belle au monde, la mère reste toujours celle qui peut apporter du réconfort à son enfant, et c'est d'elle que Natacha attend le jugement suprême : sera-t-elle capable de chasser cette nouvelle pensée ? En effet, la mère réagit à l'opposé des attentes de l'enfant : elle la gronde, ce qui ne fait qu'« enfoncer » la pensée dans l'esprit de Natacha :

Mais maman a un rire méprisant et elle me dit : « Eh bien, je te remercie... On n'est pas plus gentil... »

Je ne crois pas que j'aie jamais été plus seule avant cela – ni même après.  
Aucune aide à attendre de personne... [...]

Le mal était en moi. (*ibid.*, p. 1045)

Elle n'ose plus y penser :

Ce n'est qu'une fois rentrée, quand je serai seule, que je l'ouvrirai pour voir ce qu'il contient...

— C'est cette habitude de ne jamais ouvrir aussitôt ce genre de paquets et d'attendre pour examiner à loisir ce qu'ils renferment qui peut expliquer ton manque de répartie, ton « esprit de l'escalier ».

— C'est sûr. Mais dans ce cas aucune repartie, même si j'en avais eu le don, n'aurait été possible...

— Il est probable qu'elle s'était mal exprimée. Ce qu'elle avait sans doute voulu dire était : Un enfant qui aime sa mère ne la compare jamais à personne.

— C'est ça : un enfant qui aime sa mère ne l'observe pas, il ne songe pas à la juger...

— Et aussi ce qui avait dû l'agacer, c'est que tu l'avais tirée d'où elle se tenait... au-dehors, au-delà, et que tu l'avais poussée parmi les autres, où l'on compare, situe, assigne des places... elle ne se mesurait à personne, elle ne voulait avoir sa place nulle part.

— Mais cela, je n'étais pas capable de le discerner, les mots qu'elle avait employés le masquaient. (*ibid.*, p. 1041)

Ce dialogue entre les deux instances en dit long sur les rapports déjà problématiques de la mère et de la fille. Le moment où l'enfant a atteint un degré de raisonnement qui lui permet de mettre en doute des valeurs qu'il a tenues pour sûres est un moment crucial dans sa vie : désormais il est en mesure d'agir conformément aux principes qu'il a acquis, et non plus par simple sympathie ou attachement. C'est le moment où l'impossibilité d'émettre un jugement sur le comportement des parents donne place à son contraire : le surplus de jugement, une idée qui fait chavirer le monde tel que Natacha le connaît.

Une autre image, liée à la mère, porte une interprétation cette fois-ci prémonitoire. La question est si la petite Natacha pouvait savoir que son dernier départ pour rejoindre son père serait le véritable point de rupture avec sa mère, et qu'elle ne reviendrait plus chez elle :

— Il est étrange que ce soit juste cette-fois-là que tu aies ressenti pour la première fois une telle détresse au moment de ton départ... On pourrait croire à un pressentiment...

— Ou alors chez maman...

— Oui, quelque chose qui t'aurait fait sentir que cette fois ce n'était pas un départ comme les autres...

— J'ai peine à croire, oui, peine, au sens propre du mot, que déjà à ce moment-là elle ait pu envisager... Non, il n'est pas possible qu'elle ait délibérément voulu me laisser à mon père.

— Ne nous suffit-il pas de constater que nous étions en février et que tu savais que la séparation serait plus longue que d'ordinaire, puisque cette fois, tu devrais rester chez ton père plus de deux mois... jusqu'à la fin de l'été. (*ibid.*, p. 1048)

La peur se manifeste au détour des répliques : la mère pouvait-elle vraiment vouloir laisser son enfant ? Et un rôle du Narrateur-2 qu'on ne lui connaissait pas jusqu'ici : celui non plus de creuser et de chercher plus d'information, mais de couvrir le cas pour apaiser la lecture, trouver une condition minimale existante pour déculpabiliser la mère : cette fois-ci, l'absence est prévue pour durer plus longtemps (ce que l'enfant devait savoir). Sur un plan psychologique, il est pertinent de dire que le dernier d'une séquence d'événements est celui que l'on se rappelle le mieux ; de plus, comme Natacha n'a plus regagné la maison de sa mère, il est vraisemblable qu'elle ait évoqué ce départ plus d'une fois, notamment lors des lettres échangées avec cette dernière.

Quoi qu'il en soit, cette première rupture avec un monde familial et rassurant, bien que présentant quelques déceptions non négligeables, est très significative et semble être la condition de certains « mouvements » chez la jeune Natacha, à retrouver dans les parties qui suivent, et que nous ne verrons qu'au passage : le sentiment de « malheur », la solitude, le rejet de la part de Véra, la deuxième femme de son père.

#### 1.1.1.3.3 L'importance des images et des livres. Les premiers essais d'écriture

Certains souvenirs de Natacha sont conservés sous forme d'images, ce qui leur confère à la fois une forme statique et une certitude, inébranlable devant d'éventuels questionnements de la part du Narrateur-2. D'autant plus que c'est lui-même qui l'affirme :

Comme dans une éclaircie émerge d'une brume d'argent toujours cette même rue couverte d'une épaisse couche de neige très blanche, sans trace de pas ni de roues, où je marche le long d'une palissade plus haute que moi, faite de minces planchettes de bois au sommet taillé en pointe...

— C'est ce que j'avais prédit : toujours la même image, interchangeable, gravée une fois pour toutes.

— C'est vrai. Et en voici une autre qui apparaît toujours au seul nom d'Ivanovo... (*ibid.*, p. 1009)

Ce souvenir-image est bientôt relayé par un autre, cette fois-ci une véritable image tirée d'un livre pour enfants. Le lien entre les images mentales et les images véritables se précise :

Dans les dessins de mon livre préféré, *Max et Moritz*, avec ses vers si drôles que je sais par cœur, que j'aime scander, rien ne me fait jamais peur, même quand je vois les deux méchants garnements ficelés sur un plat, prêts à être enfournés et rôtis comme deux petits cochons de lait...

— Est-il certain que cette image se trouve dans *Max et Moritz* ? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier ?

— Non, à quoi bon ? Ce qui est certain, c'est que cette image est restée liée à ce livre et qu'est resté intact le sentiment qu'elle me donnait d'une appréhension, d'une peur qui n'était pas de la peur pour de bon, mais juste une peur drôle, pour s'amuser. (*ibid.*, p. 1014)

Le mouvement intérieur que les images portent est lui aussi important, il est peut-être plus important que le souvenir lui-même. A tel point que certaines images ne peuvent plus être oubliées :

— C'est à peu près à ce moment qu'est entré dans ta vie, et n'en est plus sorti, cet autre livre : *Le Prince et le Pauvre*.

— Je crois qu'il n'y en a aucun dans mon enfance, où j'aie vécu comme j'ai vécu dans celui-là.

— Pas même quand tu étais *David Copperfield* ou le héros de *Sans famille* ?

— Non, même pas. Leurs vies ont été les miennes, comme elles ont été celles de tant d'autres enfants, elles n'ont pas laissé en moi ces sillons... deux sillons que deux images, et elles seules, ont creusés... (*ibid.*, p. 1031)

Les images et les livres pour enfants entrent en rapports étroits avec l'apprentissage de l'écriture : les passages unissant les premiers souvenirs aux souvenirs de livres enfantins et plus tard, aux leçons d'orthographe, portent la même émotion. Le dialogue entre les deux instances est très présent lors de l'épisode décrivant un des premiers essais d'écriture littéraire pour la petite Natacha, vivant encore avec sa mère :

Maman me presse, me gronde doucement... « Ne te fais pas prier comme ça, ce n'est pas gentil, ce n'est pas bien, va le chercher, viens le montrer... » Et aussi la présence du Monsieur assis à contre-jour, le dos à la fenêtre, son silence attentif, son attente pèsent sur moi, me poussent... mais je sais que je ne dois pas le faire, il ne le faut pas, je ne dois pas céder, je m'efforce comme je peux de résister... « Mais ce n'est rien du tout, c'est juste pour m'amuser... ce n'est vraiment rien... — Ne sois pas si timide, Vous savez que ce qu'elle écrit, c'est tout un long roman... » Le Monsieur...

— Qui était-ce ? je me le demande.

— [...] peu importe son nom. Cette estime, cette affection ont rendu plus forte encore, irrésistible la pression des paroles qu'il a prononcées, tout à fait sur le même ton que s'il parlait à une grande personne : « Mais ça m'intéresse beaucoup. Tu dois me le montrer... » Alors... à qui n'est-ce jamais arrivé ? qui peut prétendre ignorer cette

sensation qu'on a parfois, quand sachant ce qui va se passer, ce qui vous attend, le redoutant... on avance vers cela quand même...

— On dirait même qu'on le désire, que c'est cela qu'on cherche...

— Oui, ça vous tire... une drôle d'attraction...

[...]

Il referme le cahier, il me le rend et il dit : « Avant de se mettre à écrire un *roman*, il faut apprendre l'orthographe... »

J'ai remporté le cahier dans ma chambre, je ne sais plus ce que j'en ai fait, et tout cas il a disparu, et je n'ai plus écrit une ligne...

— C'est un des rares moments de ton enfance dont il t'est arrivé parfois, bien plus tard, de parler...

— Oui, pour répondre, pour donner des raisons à ceux qui me demandaient pourquoi j'ai tant attendu avant de commencer à « écrire »... C'était si commode, on pouvait difficilement trouver quelque chose de plus probant : un de ces magnifiques « traumatismes de l'enfance »...

— Tu n'y croyais pas vraiment ?

— Si, tout de même, j'y croyais... par conformisme. Par paresse. [...] Mais maintenant, quand je m'efforce de reconstituer comme je peux ces instants, ce qui me surprend d'abord, c'est que je ne retrouve pour ainsi dire pas de colère ou de rancune contre l'« oncle ».

— Il a dû y en avoir pourtant... Il avait été brutal...

— C'est sûr. Mais elle s'est probablement très vite effacée [...]... un peu comme ce qu'on éprouve après avoir subi une opération, une cautérisation, une ablation douloureuses, mais nécessaires, mais bienfaitantes...

— Il n'est pas possible que tu l'aies perçu ainsi sur le moment...

— Evidemment. Cela ne pouvait pas m'apparaître tel que je le vois à présent, quand je m'oblige à cet effort... dont je n'étais pas capable... quand j'essaie de m'enfoncer, d'atteindre, d'accrocher, de dégager ce qui est resté là, enfoui. (*ibid.*, p. 1034)

La déception que provoque le commentaire de l'« oncle »<sup>77</sup> est d'autant plus forte que la petite Natacha a été forcée de présenter son travail contre son gré. La volonté de sa mère de montrer le produit des efforts de sa fille dévoile sa vanité d'écrivaine, de *femme de lettres*. La petite Natacha, grondée pour son orthographe, a tôt fait d'oublier cet épisode désobligeant, une première déception qui n'affecte pas pour autant son amour des mots et des phrases. Le

---

<sup>77</sup> Appellation que donnent les enfants dans certains pays slaves aux hommes adultes (précisé dans *Enfance* aussi).

Narrateur-2 dévoile ici encore des détails quant au souvenir qui autrement seraient restés à deviner pour le lecteur : « Il a dû y en avoir pourtant... » (pour continuer la progression attendue de l'histoire), « Il n'est pas possible que tu l'aies perçu ainsi sur le moment » (pour éliminer une description métaphorique des sentiments éprouvés sur l'instant par la petite Natacha). Toutefois, cet épisode n'est qu'une preuve démontrant que Natacha a su passer outre ces premiers obstacles devant sa volonté d'écrire qui se transforme plus tard en une véritable passion pour l'écriture. La preuve en est l'épisode de la rédaction sur le sujet « Mon premier chagrin », qui sera décrite plus loin (dans les récits linéaires d'*Enfance*).

Au cours du récit, nous avons le loisir d'apprendre plus sur les réactions de son père sur ses écrits. Il s'agit de rédactions d'écolière ou de collégienne :

Mon père est toujours réservé, il ne se répand pas en compliments [...]. Pas une seconde entre nous il ne s'agit d'une appréciation d'un autre ordre que celle qu'il ferait sur n'importe lequel de mes devoirs. Jamais n'est même de loin suggérée, jamais ne vient nous frôler l'idée de « dons d'écrivain »... rien n'est aussi éloigné...

— En es-tu sûre ?

— Absolument. Je n'ai fait qu'un très bon devoir. Je ne me suis rien permis, je n'en ai d'ailleurs aucune envie, je ne cherche jamais à dépasser les limites qui me sont assignées, pour aller vagabonder Dieu sait où, là où je n'ai rien à faire, chercher je ne sais quoi... ou plutôt ce que mon père déteste par-dessus tout, ce qu'il n'évoque qu'en plissant d'un air méprisant ses lèvres, ses paupières, et qu'il appelle « la gloriole »... certes non, je ne la cherche pas. (*ibid.*, p. 1109)

C'est une réaction que l'on pourrait presque qualifier de contraire à celle de la mère. Alors que la mère favorise les écrits « libres », artistiques, que l'enfant s'est proposé de sa propre volonté de réaliser, le père donne son opinion sur des écrits « formatés », faisant partie du curriculum scolaire. L'émotion que les deux parents communiquent à leur enfant est elle aussi différente : alors que la mère est enthousiaste, elle voudrait montrer les efforts de sa fille sans doute pour l'encourager à continuer dans la même voie, le père est économe en félicitations, il ne fait que constater le bon caractère d'un devoir, sa conformité au modèle reconnu. Nous pourrions opposer les réactions du père et de la mère sur l'axe vanité – humilité, mais aussi sur celui d'audace et de précaution. Finalement, les appréciations de Natacha sont elles aussi d'ordre inverse : l'épisode avec sa mère la montre déçue, et celui avec son père, plus enthousiaste et sûre d'elle-même :

L'idée ne me vient jamais de devenir un écrivain.

[...]



Le jour où la maîtresse nous rend nos devoirs, j'attends avec le pressentiment, mais c'est plutôt une certitude, que la liste commencera par mon nom. La note inscrite sur la copie a moins d'importance... elle sera probablement un 8 ou un 9... Mais il faut absolument pour que soit confirmée ma réussite que le devoir soit en tête de la liste !  
(*ibid.*, p. 1109)

#### 1.1.1.3.4 Interprétation du type de souvenirs et de leur conformité aux modèles ; suggestion qu'un souvenir trop conforme ne peut être vrai

La forte littéarité apparaissant parfois lors de la description des souvenirs, telle qu'on peut la voir dans le souvenir du « roman » présenté à l'« oncle », est souvent soulignée par le Narrateur-2, qui signale ainsi la tendance du texte à se transformer en un amalgame mal discernable d'impressions à dehors littéraires, de souvenirs réinterprétés par l'adulte, de débuts ou de fins d'épisodes manquants... En ceci il enlève une part d'herméticité du texte, que le lecteur ne saurait autrement démêler ; d'autre part, sa seule présence est un marqueur de la littéarité du texte, une « fiction » (une présence feinte), et un détecteur de moments formellement littéraires, pouvant donc dévoyer le texte de son dessein autobiographique.

Le métadiscours concernant le genre de l'œuvre et surtout sa « conformité aux modèles » est encore un élément provoquant le dialogue entre les deux instances narratives. Voici quelques citations qui traitent de ce problème :

Ce vers quoi nous allons, ce qui m'attend là-bas, possède toutes les qualités qui font « de beaux souvenirs d'enfance »... de ceux que leurs possesseurs exhibent d'ordinaire avec une certaine nuance de fierté. Et comment ne pas s'enorgueillir d'avoir eu des parents qui ont pris soin de fabriquer pour vous, de vous préparer de ces souvenirs en tout point conformes aux modèles les plus appréciés, les mieux cotés ? J'avoue que j'hésite un peu...

— Ça se comprend... une beauté si conforme aux modèles... Mais après tout, pour une fois que tu as cette chance de posséder, toi aussi, de ces souvenirs, laisse-toi aller un peu, c'est si tentant...

— Mais ils n'étaient pas faits pour moi, ils m'étaient juste prêtés, je n'ai pu en goûter que des parcelles...

— C'est peut-être ce qui les a rendus plus intenses... Pas d'affadissement possible. Aucune accoutumance... (*ibid.*, p. 1003)

Apparaît l'idée de l'auteur que ses souvenirs à elle ne sont en général pas conformes aux modèles répandus et préconisés. En même temps, ces modèles sont vus comme « beaux », désirables, reconnus, et le fait de retrouver un souvenir qui y soit conforme apporte de la

satisfaction. Sarraute parle ici de la conformité à certaines scènes traduisant le bonheur de l'enfance, des souvenirs idylliques que plusieurs autobiographes semblent posséder. La constitution d'un tel groupe, par le terme de « modèles », est évidente ; il reste à savoir si vraiment ces modèles sont dignes d'être suivis. La réplique du Narrateur-2 nous en donne la clé : « laisse-toi aller un peu, c'est si tentant... ». Cette invitation qui contredit le désir de se « tenir au plus près » de l'émotion, suggère la fausseté de ces souvenirs, par une trop grande conformité aux modèles. Heureusement, par l'échange qui suit, il s'avère que ces épisodes ont vraiment eu lieu, même s'ils étaient brefs : « je n'ai pu en goûter que des parcelles... ». Et le Narrateur-2 de confirmer cette véracité : « Pas d'affadissement possible. Aucune accoutumance... ».

Dans le passage suivant, que nous avons déjà cité à l'appui d'un autre argument, le caractère faux des souvenirs conformes aux modèles est pourtant encore une fois stigmatisé :

— Là se terminent les « beaux souvenirs » qui te donnaient tant de scrupules... ils étaient trop conformes aux modèles...

— Oui... ils n'ont pas tardé à retrouver l'avantage de ne ressembler qu'à soi... Debout dans la chambre, encore pas très solide sur mes jambes, j'ai entendu par la porte ouverte maman disant à je ne sais qui : « Quand je pense que je suis restée enfermée ici avec Natacha pendant tout ce temps sans que personne ne songe à me remplacer auprès d'elle. » Mais ce que j'ai ressenti à ce moment-là s'est vite effacé...

— S'est enfoncé, plutôt...

— Probablement... assez loin en tout cas pour que je n'en voie rien à la surface.

(*ibid.*, p. 1008)

Un rapprochement linéaire, au sein du texte, signe la fin des « beaux souvenirs » en y opposant la réplique décevante de la mère. La phrase « ils n'ont pas tardé à retrouver l'avantage de ne ressembler qu'à soi » désigne les limites de ce qui est bon, valable, approuvé par l'auteur, et de ce qui est faux et inacceptable : les souvenirs dignes d'être retranscrits sont ceux qui ont leur propre caractère, signification, des détails personnels qui les détachent de tous les autres auxquels ils pourraient ressembler. Finalement, les souvenirs qui ont pour caractéristique de porter une ressemblance quelconque à des modèles, à d'autres souvenirs, ne seraient pas les vrais. Dans l'esprit du lecteur surgit pourtant cette petite phrase au sujet du comportement de Natacha au jardin du Luxembourg, et le fait que le Narrateur-2 cherche à dévoiler une particularité bien personnelle du petit enfant parmi les autres. Le Narrateur-1 dénie pourtant cette possibilité et affirme ne se souvenir de rien de plus particulier qui pourrait constituer une différence. C'est ainsi que les traits distinctifs du genre autobiographique sont

d'emblée évacués : d'une part, l'enfance idyllique, belle et heureuse, d'autre part, le caractère particulier du développement du personnage principal, son individualité unique qui pourrait faire de lui une personnalité connue : peintre, écrivain, homme politique. Du côté des « modèles » se rangent, de manière inattendue, les autobiographies des auteurs bulgares membres de l'Union des écrivains du temps du totalitarisme ; de l'autre côté, les récits personnels des auteurs ici étudiés.

Voici un dernier indice des « beaux souvenirs » : la présence de la mère :

Une vraie maison de conte de Noël... et qui de plus est ma maison natale.

— Et pourtant quelque chose l'empêche de figurer parmi « les beaux souvenirs d'enfance » comme y avait droit la maison de ton oncle.

— Je le sais bien : c'est l'absence de ma mère. Jamais elle n'y apparaît un seul instant. (*ibid.*, p. 1010)

Du moment où la mère est absente du tableau, il n'est plus possible de concevoir de « beaux souvenirs ». Il faudrait se demander si d'autres indices ne pourraient également enlever le caractère idéal de tels souvenirs ; ce qui est néanmoins sûr, c'est que la présence de la mère apporterait ainsi une touche de finition au tableau tiré d'un « conte de Noël ». Bien sûr, il ne s'agit pas ici d'un indice sûr, mais plutôt de la sensation que le souvenir projeté, dénué comme il l'est d'un de ses éléments constitutifs. Le mouvement de l'écriture sarrautienne, un mouvement archéologique, détecte que dans l'image qu'elle s'est formée des souvenirs modèles il faudrait, dans son cas, figurer l'image de sa mère. Cette recherche continuelle, touchant à tous les épisodes racontés dans *Enfance*, est très bien décrite dans ce petit échange de répliques entre les deux narrateurs :

J'ai beau chercher, comme au « jeu des erreurs », je ne découvre pas la plus légère modification.

— Ah, tu vois...

— Oui... mais je ne peux pas y résister, cette image immuable, j'ai envie de la palper, de la caresser, de la parcourir avec des mots, mais pas trop fort, j'ai si peur de l'abîmer... (p. 1010)

L'un des cas les plus flagrants où le bonheur est absent, est la situation où Véra dit à Natacha que « Ici ce n'est pas ta maison » :

« Ce n'est pas ta maison »... On a peine à le croire, et pourtant c'est ce qu'un jour Véra m'a dit. Quand je lui ai demandé si nous allions bientôt rentrer à la maison, elle m'a dit : « Ce n'est pas ta maison. »

— Tout à fait ce que la méchante marâtre aurait pu répondre à la pauvre Cendrillon. C'est ce qui t'a fait hésiter...

— En effet, je craignais qu'en revivant cela, je ne me laisse pousser à faire de Véra et de moi des personnages de contes de fées...

— Il faut dire que Véra, par moments, quand on s'efforce de l'évoquer, donne le sentiment de décoller du réel, de s'envoler dans la fiction...

— Mais ne pourrait-on pas, cette fois, pour se maintenir dans la réalité, essayer d'imaginer que ces paroles, elle les a prononcées parce qu'il restait entendu que ma mère allait me reprendre, il ne fallait pas trop m'habituer à me sentir chez moi dans une maison que je devrais bientôt quitter... elle voulait m'éviter un nouveau déchirement...

— Admettons-le... Et admettons aussi qu'elle commençait peut-être à craindre que tu ne restes ici... c'était pour cette jeune femme une lourde charge... tout à fait imprévue... rien n'avait pu lui faire penser qu'elle devrait pour toujours l'assumer... et quand tu lui as fait entendre que c'était ta maison où tu comptais rentrer, elle n'a pas pu se retenir, elle n'a pas su arrêter l'impulsion qui la poussait à t'arracher à cette maison, à t'empêcher de t'y installer comme chez toi... Ah non, pas ça... « Ce n'est pas ta maison. »

Il faudrait pour retrouver ce qui a pu faire surgir d'elle ces paroles réentendre au moins leur intonation... sentir passer sur soi les fluides qu'elles dégagent... Mais rien n'en est resté. (*ibid.*, p. 1060)

D'autres épisodes dans lesquels le dialogue entre les deux instances est fortement présent sont par exemple le scandale de la part du père au sujet des bonbons volés ; les devoirs de maths ; la mère de Natacha qui veut la reprendre ; la première composition française titrée « Mon premier chagrin » ; les religions, et d'autres encore.

*Enfance* se clôt sur un dialogue qui renoue avec son *incipit* :

Rassure-toi, j'ai fini, je ne t'entraînerai pas plus loin...

— Pourquoi maintenant tout à coup, quand tu n'as pas craint de venir jusqu'ici ?

— Je ne sais pas très bien... je n'en ai plus envie... je voudrais aller ailleurs...

C'est peut-être qu'il me semble que là s'arrête pour moi l'enfance... Quand je regarde ce qui s'offre à moi maintenant, je vois comme un énorme espace très encombré, bien éclairé...

Je ne pourrais plus m'efforcer de faire surgir quelques moments, quelques mouvements qui me semblent encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, de ces épaisseurs blanchâtres, molles, ouatées qui se défont, qui disparaissent avec l'enfance... (*ibid.*, p. 1145)

Le rôle du dialogue qui ouvre et referme le livre est celui de considérer le récit précisément comme un discours, comme un grand dialogue où les parties monologiques ne sont que de longues répliques de la part du Narrateur-1. Le dessein de révéler ce qui n'a pas été du « tout cuit », de raconter des épisodes fondateurs pour la personne de l'auteur, est maintenant réalisé, une autre période de la vie commence, qui ne se prête pas au même mouvement narrateur.

Nous avons essayé de résumer, ainsi, les deux mouvements importants révélés par le dialogue entre les deux instances : premièrement, la recherche d'éléments manquants, « comme au jeu des erreurs », des faits ou des sensations pour ainsi dire « extérieurs » à l'écriture, qui sont obligés plus tard d'entrer dans son matériau. Deuxièmement, le fait de les engager dans un récit, de les « palper » avec des mots, mais sans oser trop de définitions, sans se laisser guider par les réseaux de signification déjà établis dans le langage, justement parce qu'il s'agit d'un élément qui ne se prête pas facilement à la transcription langagière et qu'il est crucial de ne pas écraser.

### 1.1.2. Thèmes du récit qui apparaissent en monologue

Ces thèmes sont d'autant plus intéressants qu'ils pourraient paraître aux yeux du lecteur non prévenu comme du « tout cuit », comme prévient le Narrateur-2 au début du roman : ils ont un côté bien littéraire, ils maintiennent souvent une interprétation psychanalytique.

Parmi les 68 séquences du livre (divisées dans l'édition des *Œuvres complètes* par une étoile) une alternance des séquences monologiques et dialogiques est à observer. Le rythme du récit est ainsi défini : dans certains chapitres, on ne retrouve qu'une forme narrative ; dans d'autres, des répliques isolées du Narrateur-2 se transforment graduellement en dialogue ; dans d'autres encore, le dialogue entre les deux instances narratives est à son tour doublé par un dialogue au discours direct ou rapporté introduit dans le récit. Nous analyserons les caractéristiques et les cas limites d'apparition de ces séquences, pour essayer d'en déduire le caractère particulier ou problématique de certains épisodes. Notre hypothèse est que les cas de souvenirs problématiques interviennent plutôt en situation d'échange de répliques qu'en situation monologique. Il serait ainsi intéressant de relier certaines thématiques à des procédés de narration particuliers.

Pour commencer, il faut dire que les séquences monologiques, représentant des épisodes, des événements ou des situations isolés, sont beaucoup plus nombreuses que les séquences dialogiques. Il est désormais évident que le mode de narration choisi par Sarraute

est quand même le mode linéaire, et que, si notre hypothèse se révèle vraie, il y a plus de séquences non-problématiques que de séquences problématiques. Cependant, le dialogue représentant un procédé typographiquement marqué, sa présence est beaucoup plus ressentie par le lecteur que celle des moments monologiques. Le seul véritable dialogue, mettant en scène des personnages du récit et non rapporté entre guillemets, est celui, venant assez tôt dans le texte, où Natacha prie sa mère d'avaloir de la poussière pour avoir un bébé. Sinon, les tirets (« libérateurs », comme dans les lectures de Mayne Reid) sont réservés au dialogue entre les deux instances narratives.

Les séquences rédigées entièrement sous forme de monologue (21) ne mettent pas en question le récit qui s'y déroule. Ceci ne voudrait pas dire que ce récit est privé de tout questionnement, qu'il ne révèle pas des doutes et des sensations désagréables, voire déroutantes pour l'enfant. C'est simplement un récit où le tissu mémoriel se prête à une verbalisation linéaire, où il vient dans les mots plus naturellement, ce qui nous amène à dire qu'il ne présente pas de difficulté à être évoqué. Si cette évocation, pour sa part, aussi lisse et suivie qu'elle soit, rend des événements ou des sentiments problématiques, est une toute autre question. Ce sont des événements déjà introduits dans le vécu, comme dans le cas de l'épisode où Natacha, sentant une affection grandissante pour Véra, demande par écrit à sa mère de l'appeler « maman » :

J'essaie de retenir mes larmes, elles coulent de plus en plus fort, je les essuie avec mon mouchoir, je me mouche... mon père a son air agacé, fâché, ses paupières plissées... il me tapote brièvement l'épaule... « Ne t'en fais pas... ce mot qu'il employait toujours quand il me voyait "dans tous mes états"... Ne t'en fais pas, ça n'en vaut pas la peine, je t'assure. » Mais il ne sait pas ce qu'il y avait dans cette lettre... le chagrin, l'indignation de maman... Il faut manquer de cœur, être insensible, ingrat, oublier les liens les plus sacrés, ce qu'on doit avoir de plus cher au monde, sa mère, un nom qu'aucune autre femme ne peut porter, pas question de dire même... c'était l'alternative que je lui avais proposée... « maman-Véra ». Ce nom, maman, ne peut s'accoler à aucun autre. Je n'avais sur terre qu'une seule mère... et elle n'était pas encore morte...

Mes larmes, celles d'autrefois ; taries depuis près de deux ans... mais comme à cet âge-là les années étaient longues... ces larmes reviennent plus âcres encore, plus rongeantes. (*ibid.*, p. 1111)

Le dialogue entre le père et la fille intervient entre guillemets, il fait partie intégrante du récit. Le Narrateur-2 n'a pas sa place dans cette séquence, tout comme dans d'autres

séquences assumées uniquement par le Narrateur-1 (la bonne aux cheveux trempés dans du vinaigre ; la rencontre avec Véra ; la peur irrationnelle du noir, etc.). D'autre part, à l'intérieur des chapitres dialogiques, interviennent aussi des séquences monologiques ininterrompues, autosuffisantes, ce qui augmente sensiblement le nombre de ces dernières. Comme nous l'avons vu, il s'agit de textes qui suivent leur propre logique et qui font le matériau même du récit.

### 1.1.3. L'alternance des séquences monologiques et dialogiques. Les deux voix qui fusionnent

Assez largement, le mouvement rythmique du texte peut être vu comme un passage du dialogue (début du livre) au monologue (seule exception : dernier souvenir des vacances à la montagne, suivi par la rentrée au lycée, et par le dialogue entre les deux instances qui clôt le récit). Le récit s'apparente aussi à une séance psychanalytique : au début du livre, l'épisode 9 présente un grand nombre de courtes séquences monologiques, interrompues par quelques répliques seulement du Narrateur-2. Les épisodes où la mère de Natacha est présente donnent lieu, comme on vient de le voir, au plus grand nombre de séquences dialogiques. En même temps, sa vie avec son père et Véra est racontée plutôt sur un mode monologique. À part des différences stylistiques qui pourraient suggérer un moindre ou plus grand degré d'assurance quant à sa vie avec chacun de ces couples, le dialogue pourrait correspondre à celui avec un psychanalyste qui veut aller au fond du problème. Comme nous l'avons pourtant vu, ce ne peut être le cas, du fait que Sarraute évacue les références psychanalytiques.

Le dialogue peut alors être vu comme un véritable dialogue théâtral, ce qu'il devient lors de l'adaptation d'*Enfance* pour la scène, dialogue qui introduit un « drame » dans le texte, drame langagier plus qu'existential. Voici quelques passages où les répliques du Narrateur-2 apparaissent précisément à des moments où la conceptualisation du sentiment éprouvé renforce l'impression du texte :

Je parle le moins possible de maman... Chez mon père tout ce qui peut l'évoquer risque de faire monter et se montrer au-dehors... pas dans ses paroles, mais dans le froncement de ses sourcils, dans le plissement de ses lèvres qui s'avancent, dans les fentes étroites de ses paupières qui se rapprochent... quelque chose que je ne veux pas voir...

— De la rancune, de la réprobation... osons le dire... du mépris. (*ibid.*, p. 1059)

C'est le Narrateur-2 qui appelle les choses par les noms qu'ils devraient avoir. Le récit sans ses répliques serait moins fort, les épisodes manqueraient de clarté, et il se rapprocherait

beaucoup plus du type de narration que pratique Serge Doubrovsky dans *Fils* (1977). Les interventions du Narrateur-2 apportent une meilleure compréhension du texte, tout en le faisant jouer sur des lignes que Sarraute elle-même ne voudrait pas se permettre. Nous savons que pour elle le fait d'employer des noms précis pour certains sentiments et mouvements de l'esprit n'est qu'une trop grande contrainte, manquant à la liberté de ces derniers. La conceptualisation de la part du Narrateur-2 est à la base de ces répliques qui semblent interpréter et mieux connaître les tenants et les aboutissants de certains épisodes racontés par le Narrateur-1 :

« Ce n'est pas ta maison »... On a peine à le croire, et pourtant c'est ce qu'un jour Véra m'a dit. Quand je lui ai demandé si nous allions bientôt rentrer à la maison, elle m'a dit : « Ce n'est pas ta maison ».

— Tout à fait ce que la méchante marâtre aurait pu répondre à la pauvre Cendrillon. (*ibid.*, p. 1060)

La véritable immersion du Narrateur-2 dans le récit se fait au cours de quelques descriptions et événements où il semble presque assumer la fonction de narrateur principal (par exemple, lors de la veillée du père auprès du lit de Natacha malade (*ibid.*, p. 1018) ; les caprices de Lili (*ibid.*, p. 1068) ; au sujet de « Véra est bête », le Narrateur-2 rétorque : « Non, là il faut que je t'arrête » (*ibid.*, p. 1092), etc.). L'impression du lecteur est que les deux voix fusionnent, et par ce rapprochement nous pouvons voir la véritable implication du Narrateur-2 :

— Oui, ces paroles de maman dans la chambre d'hôtel à Berlin, le soir qui a précédé notre séparation : « Véra est bête »... un paquet qu'elle m'a donné à emporter, comme ceux qu'on remet à son enfant qu'on va placer comme interne au collège... Tiens, mon chéri, ça pourra te servir quand tu seras loin de moi, tu pourras en avoir besoin là-bas...

— Non, là il faut que je t'arrête, tu te laisses entraîner, jamais ta mère n'a songé à te donner ça comme ces provisions ou ces remèdes familiaux dont on munit les enfants qu'on amène en pension... C'est toi qui l'as contrainte par tes questions : « Qu'est-ce que l'oncle t'a dit, maman ? De qui il t'a parlé ? » C'est parce qu'elle a fini par te céder qu'elle t'a répondu : « L'oncle m'a dit que Véra est bête »... [...] (*ibid.*, p. 1092)

Le Narrateur-2 est celui qui, ici, décide du vrai et du faux. Il ne faut pas accuser la mère d'avoir fait quelque chose qu'elle était pressée de faire. De plus, il s'agit ici d'un « faux mensonge » : le lecteur se doute bien que ce que la mère apprend par l'intermédiaire de l'ami



commun avec le père, c'est que Véra est enceinte, ou un fait pareil, du moins quelque chose qu'elle ne peut avouer à sa fille. Ce mensonge, qui vise toujours Véra et dit du mal d'elle, est cependant bien innocent aux yeux de la mère, tout en accusant Véra d'un défaut général et bien pardonnable. La mère ne pourrait pas se douter qu'un jour sa fille, vivant depuis des années dans la maison de Véra, le lui dirait. Les rôles des deux femmes dans la vie de Natacha sembleraient à première vue s'être inversés, mais on voit que ce n'est nullement le cas. La mère de Natacha reste aussi présente dans sa vie qu'elle l'était lorsque les deux vivaient ensemble.

Il est fondé de dire, après les observations faites ci-dessus, que le Narrateur-2 a quelques fonctions bien distinctes dans le récit autobiographique de Sarraute. Il est celui qui oriente certaines séquences qui semblent se prêter difficilement au récit. Il est également celui qui apporte de la catégorisation, de la conceptualisation à certains événements, et de cette manière les explique, le rend plus proches au lecteur, quelque chose que le Narrateur-1 n'oserait pas faire. De plus, par ses questions, il fait surgir des détails inattendus, restés cachés dans le souvenir. Nous pouvons également dire que pour l'auteur il sert de guide, c'est l'« auteur impliqué » du texte qui le regarde d'une position à moitié extérieure, qui le dirige et en fournit, souvent, les détails les mieux gardés. Le dialogue extériorise le processus de l'écriture en en faisant un processus de lecture-discours, il ôte ce que le texte aurait de figé si c'était un récit purement linéaire, et en fait un aveu, un récit oral où le sentiment d'être tout près de l'être ayant vécu ces moments est omniprésent.

#### 1.1.4. Ecrire et dire sont-ils équivalents ?

L'écriture qui se déploie dans *Enfance* est aussi vive que la parole, et possède beaucoup de sa force. Les virevoltes, détournements de situations, interprétations et réinterprétations de souvenirs que nous avons vus ci-dessus démontrent le processus même de fabrication du récit personnel, le flot incessant de paroles qui le fonde et qui présente le discours autobiographique dans son pur élément. Les nombreuses marques d'un texte argumentatif, ou plutôt d'un débat (nous nous trouvons toujours dans du dialogue) : l'expression de l'opposition, de la concession avec toutes ses nuances, l'accord, l'énumération, et le fait que souvent les deux narrateurs surenchérisent sur les détails de l'événement. Un récit personnel composé à la manière d'un dialogue possède plusieurs traits qui brouillent la lecture : la pluralité des opinions, le retournement des détails, l'impossibilité fréquente de séparer le sentiment des faits qu'il ombrage. Ce sont autant de pièges au-devant du lecteur, dont l'effort ne porte pas tellement sur le débrouillage des pistes, que sur

l'identification du sentiment, de la pulsion et du mouvement de l'esprit qui se cachent derrière le labyrinthe ainsi dessiné. C'est, en effet, le même effort déployé devant tout autre écrit de Sarraute, représentant le point ultime de sa recherche en littérature.

## 1.2. Victor Paskov, *Allemagne, conte cruel* (1992<sup>78</sup>)

A la différence d'autres œuvres du corpus, dont la lecture peut être qualifiée d'archéologique ou de policière, la lecture d'*Allemagne, conte cruel*, tout en maintenant l'équilibre entre la fiction et la référentialité, suit un mouvement continu du début jusqu'à la fin du roman. La lecture commence par une histoire fortement référentielle ; elle progresse en s'appuyant sur des effets de fiction de plus en plus prononcés, pour arriver à une fin complètement inattendue. Ainsi, l'œuvre ne tranche pas sur son caractère générique et reste dans l'ambiguïté, permettant des lectures multiples.

### 1.2.1 Déroulement du récit

#### 1.2.1.1 *Incipit* du texte et attentes du lecteur

L'*incipit* du texte fait partie d'une sorte d'Introduction non annoncée, à la différence des chapitres numérotés qui suivent. Marie Vrinat-Nikolov signale le caractère de chant de ce premier chapitre, « préambule tragique placé sous le signe de la *Complainte* de Rutebeuf mise en exergue du livre [...] le narrateur fait ses adieux à ses amis, tous morts prématurément, victimes d'une manière ou d'une autre du régime communiste » (« Crises historiques et mythes identitaires : quelques illustrations dans la littérature bulgare du XX<sup>e</sup> siècle », 2002).

C'est la séquence zéro de l'œuvre. Elle pose le personnage principal, un jeune Bulgare de dix-neuf ans, dans un milieu historiquement reconnaissable pour le lecteur bulgare, et entièrement vraisemblable pour le lecteur européen : l'été 1968, ayant suivi le printemps de Prague. A cette période, à Sofia se déroule le Festival international de la jeunesse organisé par le pouvoir, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre « Contextes »<sup>79</sup>. Le personnage principal, désigné comme « Vic » dès la page 14, passe cet été en compagnie de son groupe d'amis, et fait également connaissance avec plusieurs ouest-européens. Dès les premières pages du roman, les éléments principaux de l'intrigue sont annoncés. Tous les amis de Vic ont fini le lycée. Lui a été exclu à la fin de l'année scolaire, pour problèmes disciplinaires, ce qui lui ferme la voie des études supérieures en Bulgarie. Il lui reste, pourtant, une opportunité :

---

<sup>78</sup> C'est l'année officielle de publication. Le roman est écrit en France pendant les années 1990-1991.

<sup>79</sup> Pour rappel, son objectif est de camoufler les réactions négatives de la communauté internationale au sujet de la participation de troupes bulgares dans les répressions du mouvement d'émancipation à Prague.

celle de partir en RDA rejoindre son père, musicien dans un opéra de province, qui lui assurera l'entrée dans une université. Il apprend l'allemand, il écrit, il joue de la guitare : des chansons de groupes occidentaux interdits en Bulgarie, sous prétexte de décadence.

Tous ces éléments se dévoilent lors du récit d'une soirée à *La Fée*, restaurant célèbre à l'époque, la veille du départ de Vic pour l'Allemagne. Il fait ses adieux à ses amis ; d'un point de vue rétrospectif, l'auteur note qu'il ne va jamais les revoir, et donne brièvement l'histoire de vie de chacun d'entre eux : une vie qui sera détruite par le régime, par les préjugés, par l'alcool, par la drogue. C'est donc le premier grand paradoxe que pose le roman : ceux qui sont restés en Bulgarie, et avaient l'esprit libre, n'ont pas pu survivre au régime ; ceux qui, comme l'auteur identifiable au personnage principal, ont émigré, se sont, dans tous les sens du terme, sauvés.

Les récits de vie des amis sont entrecoupés par les événements de cette soirée, donnés à un rythme qui s'accélère. Suite à une bagarre dans le restaurant, Vic cherche protection chez la présidente du komsomol, Nastassia, une amie. Il se blesse le bras en cassant la vitre de la porte d'entrée de son immeuble. Il monte tant bien que mal et la rejoint dans sa chambre ; dans la chambre d'à côté sa sœur et son copain font l'amour ; Vic et Nastassia font, eux aussi, l'amour. C'est le petit matin, Vic commence à retrouver ses esprits après la soirée bien arrosée. Son train part dans deux heures ; il va à l'hôpital, on lui bande le bras ; il appelle sa mère et lui demande de préparer ses bagages et de les apporter à la gare. Tous ces événements créent l'idée d'un délire, d'une recherche frénétique du plaisir, de l'assouvissement des passions, mais également de la fuite des autorités. Vic est déjà un hors-la-loi, ces événements signent ses adieux définitifs avec sa ville et son pays natals. Le geste d'adieu symbolique de sa mère à la gare ferroviaire rompt la dernière attache qui le retenait à Sofia. Quoi qu'il en soit, cette « séquence zéro » du roman se clôt sur le refrain :

Love ! Love ! Love !

En dépit de la vie, tout est amour ! (*op. cit.*, p. 29)

Ainsi, le style de véracité et la vraisemblance dans cette première partie du texte vont main dans la main. Le contexte est clairement reconnaissable ; la Bulgarie totalitaire et la RDA sont les deux entités territoriales qui organisent le déplacement du sujet. Son désir d'émigrer, calqué sur celui de son père et vu sous le signe d'un projet familial à long terme, est aussi entièrement compréhensible. Les actes et la conduite typiques pour son âge sont présents, il est audacieux et avide d'aventures, d'amour, de joie. Un début qui, ne serait-ce qu'à travers le langage littéraire, le rythme accéléré du récit et la succession (déjà) de faits les

uns plus surprenants que les autres, ne ferait pas douter de l'intention autobiographique de son auteur. Les adieux touchants faits aux amis, après le récit de leur vie au futur proche (telle une prémonition), ajoutent à cette sensation d'un récit trop littéraire pour être vrai.

### 1.2.1.2 Passage d'un espace à un autre : voyage vers la « terre promise »

A partir du chapitre 1 commencent à se nouer, une à une, les différentes lignes de l'intrigue, qui se dénoueront de la même manière, dans les derniers chapitres du roman. Dès le début du chapitre, on retombe dans un récit plus calme, permettant d'être vu comme référentiel : il s'agit du voyage en train de Sofia à Dresde. Il ne manque pas de faits marquants : la présence de deux Serbes proférant des jurons sur les Bulgares (à cause de la conjoncture politique ; cependant, « ils ne devaient pas savoir que, cette année, nous étions de nouveau amis et que nous marchions du même pas vers un avenir radieux », *ibid.*, p. 33), la déception que provoque Belgrade chez Vic, alors qu'il s'attendait à un niveau de vie beaucoup plus élevé. Le chapitre est important par son rôle annonciateur du grand mouvement qui gère la composition du roman entier. Celui-ci part de la Bulgarie, pays natal, symbole de la famille et des amis, des liens émotionnels forts, des premiers apprentissages, et arrive en Allemagne : un espace transcendantal revendiqué, une sorte d'Eldorado pour ceux qui ont fait leurs preuves d'artistes talentueux. Le récit fait des va-et-vient fréquents entre les deux espaces, que Vic compare sans cesse. Le chapitre raconte le passage des frontières, un long voyage de 48 heures à travers l'Europe de l'Est, un *no man's land* qui lui permet de faire un bilan sur sa vie.

Cet espace creux du voyage favorise le regard en arrière, et le texte passe donc vite aux réminiscences : le récit de la petite enfance de Vic, du dévouement et du courage de son père. La nostalgie est partout présente ; sans solliciter la croyance du lecteur, elle joue sur la compassion qu'on se doit d'éprouver pour la destinée malheureuse, somme toute, de la famille. Le récit de l'enfance possède une composition claire, il est fait d'un ton sûr : il commence par la description des longues heures d'absence du père, consciencieux au travail, puis il continue par la possibilité qui s'offre à lui de partir en Allemagne, et se termine sur un ton joyeux, annonçant la réussite future de Vic dans la vie :

Il travaillait constamment. Depuis ma petite enfance jusqu'à maintenant. Le matin, il déjeunait silencieusement sur le pouce, saisissait sa trompette et courait à l'opéra pour travailler. [...]

Il était obligé de se maintenir en forme. Ne nous nourrissait-il pas, ne nous habillait-il pas ? Il ne buvait pas comme les autres musiciens. Il ne se fourvoyait pas

dans des histoires de femmes. Dans la famille, il n'y a jamais eu d'esclandre à ce sujet. Les scènes de ménage qui éclataient étaient le résultat de silences accumulés car dans les rares moments où il n'entretenait pas sa forme, il se taisait, se taisait, se taisait. A un moment donné éclatait une scène monumentale. Ma mère criait qu'elle n'en pouvait plus. De quoi tu n'en peux plus, demandait-il. Elle ne savait pas.

[...]

Une commission était revenue de RDA pour choisir des musiciens. [...] L'un des membres de la commission était un certain Monsieur Heimann, directeur de l'opéra de Freiberg. Ce n'était pas un musicien mais un homme cultivé et compréhensif. Il avait fait venir mon père pour discuter avec lui. Celui-ci avait dû expliquer à nouveau pourquoi il voulait s'enterrer en province. C'est alors que mon père avait eu une illumination et avait dit qu'il le faisait à cause de moi, afin de me garantir un avenir et pour que je puisse faire mes études dans le grand pays qu'était la RDA. [...] Heimann avait promis que le théâtre aiderait Monsieur Paskov junior à s'inscrire à l'Université de Dresde en études germaniques.

[...] Et voilà : je voyageais vers la terre promise qui se fichait pas mal que mon père soit exclu du Parti et ma mère sanctionnée. (*ibid.*, pp. 35-37)

Cette épopée du père qui réussit à tirer son fils de « ce bouge », comme la mère qualifie leur maison, possède des traits typiques d'un récit mythique : dans le choix du lexique et de la syntaxe, les « toujours », « jamais », les « rares moments », etc. ; dans la description du travail forcené du père ; enfin, le moment où toutes les portes semblent s'ouvrir devant eux : « mon père eut une illumination », « Monsieur Heimann, un homme cultivé et compréhensif », et le voyage lui-même : « je voyageais vers la terre promise ». C'est peut-être un des moments qui présentent le mieux l'opposition entre le passé, pauvre et ingrat, et l'avenir, radieux et prometteur d'un nouveau destin. Le voyage de Vic en Allemagne présente un procédé fréquent en littérature : le passé et le présent s'opposent aussi de manière spatiale, entre un « ici » et un « ailleurs ». Cependant, cette structure du récit n'enlève aucune de ses subtilités. L'une d'entre elles est le cadre général du récit : le régime totalitaire, où les possibilités d'émigrer étaient réduites au minimum. Une autre est le statut de la famille, très mal vue par les autorités, ce qui renforce le sentiment qu'il s'est produit un miracle. Enfin, tout récit d'émigration fait à l'époque tenait de l'information clandestine, de l'apocryphe, et donc pouvait revêtir les traits d'un récit mythique, plein d'hyperboles et de tours inattendus et merveilleux.

A ce moment du texte, pendant son voyage vers l'Allemagne, rien ne semble pouvoir noircir l'avenir de Vic. Son esprit décidé et son espoir percent à travers cette certitude :

Adieu, ô imbéciles qui ne savez pas estimer vos compatriotes à leur juste valeur ! Allez au diable. Un jour, je reviendrai avec un diplôme dans chaque poche, un tas de livres que j'écrirai dans un milieu plus civilisé que le vôtre ! Dieu vous vienne en aide lorsque nous tous, les exilés dans les universités européennes, nous rentrerons et prendrons les choses en main ! (*ibid.*, p. 37)

Cependant, le véritable changement d'espaces se fait lorsque Vic quitte le *no man's land* et que le train entre dans la gare de Dresde (chapitre 2). A partir de ce moment-là, toute l'action du roman se déroulera en Allemagne, et c'est ce chapitre qui introduit le lecteur dans un monde autre. Ce monde est plus littéraire que référentiel, tel le récit d'un voyageur dans des terres lointaines qui ne pourrait pas être vérifié et que l'on devrait croire sur parole. En effet, le contexte entier du récit est composé à la fois d'une charpente vérifiable et d'éléments de détail plutôt invraisemblables, surtout à cause du fait qu'ils sont exprimés dans une langue littéraire. Ainsi, la ville de Freiberg et son opéra sont bien vérifiables ; pourtant, la présence dans la ville d'une petite communauté de musiciens bulgares recrutés par le chef de l'Opéra, en 1968, est déjà un élément sujet au doute. Serré dans une seule auberge et à la merci de sa propriétaire ainsi que du chef de l'opéra, son employeur, ce groupe semble frappé par tous les vices et les déformations physiques et psychiques qui soient. En effet, la déception que l'arrivée en Allemagne provoque chez Vic fait replonger le récit dans la sphère de la fiction et de l'invraisemblable.

### 1.2.1.3 Premières déceptions

L'entrée en Allemagne est donc ponctuée de déceptions. D'abord, c'est la transformation notable qu'a subie le père de Vic : son comportement craintif et servile est mentionné à plusieurs reprises :

... C'est alors que je le vis.

Les pans de son manteau se déployaient à vingt ou trente mètres de moi. Il tournait et virait autour du quai. Des voyageurs le poussaient. Il ôtait son chapeau mou d'un geste désuet : « Excusez-moi... Excusez-moi... ». Avec, sur son visage, le sourire confus qui me tourmente encore quand je me tourne et me retourne, à trois heures du matin, dans le gouffre du sommeil.

Ce n'était pas son visage. Mon père était un bel homme aux pommettes saillantes, au front blanc et à la peau tirée ; aux yeux flamboyants et au menton volontaire... Celui-ci regardait d'un air inquiet, furtif, son visage était mou, ses joues

creuses, son front ridé. Mon père, bien que de taille moyenne, était robuste et large d'épaules, il avait un pas énergique et un dos bien droit, tandis que celui-ci... les épaules de celui-ci retombaient, ses genoux flanchaient, comme s'il s'efforçait de paraître plus petit que tous ceux qui l'entouraient.

« Qu'a-t-il ? » me demandai-je. « Que lui est-il arrivé ? » (*ibid.*, p. 40)

Le changement d'attitude du père de Vic, ainsi que la question finale de l'extrait, trouvent graduellement sinon une réponse, du moins une explication. L'échange entre les deux hommes n'est pas chaleureux, et les premières questions que pose le père à son fils révèlent son inquiétude constante d'avoir oublié un détail, de trancher par ses manières, bref, de ne pas se comporter comme le reste des Allemands et de faire mauvaise impression :

– Tes papiers sont-ils en règle au moins ? Sache que tous tes papiers doivent être parfaits... Ici, ce n'est pas la Bulgarie. (*ibid.*, p. 41)

– Fais attention de ne pas jeter ton mégot sur le quai. Cela ne se fait pas en Allemagne.

[...]

– Peux-tu mener une conversation simple ?

– Même une compliquée, me vantai-je, la bouche pleine. Je peux donner une interview !

– Ici, personne ne te demandera d'interview. [...] Le meilleur conseil que je puisse te donner, c'est d'oublier le milieu dans lequel tu évoluais jusqu'à présent ! Tu recommences à zéro. Comme si tu renaissais...

– Qu'est-ce que je recommence à zéro ? demandai-je en tendant l'oreille.

– Ce sera pour une autre fois... Attends qu'on arrive d'abord à Freiberg. Qu'est-ce que je voulais dire ? Ah oui, la langue. Les Allemands détestent qu'on leur parle avec un accent. C'est un peuple qui aime la correction. Nous les Slaves, nous avons un accent épouvantable. (*ibid.*, p. 42)

Je sentis une boule me monter à la gorge. Cela m'arrivait pour la première fois. Je regardai mon père avec reconnaissance. Malgré tout, sans lui... Et qui sait ? Peut-être étaient-ce vraiment les soucis qu'il se faisait à mon sujet qui l'avaient éreinté à ce point... oh, si seulement pouvaient disparaître sa gêne, ces révérences, ces sourires ! (*ibid.*, p. 44)

Vic apprend plus que ce qu'il attend de son père : le fait d'être Bulgare pourrait signifier ne pas être accepté en Allemagne. Il faut se méfier de sa propre personne, la

transformer autant que possible, pour réussir. La « terre promise » s'avère être un espace plein de chausse-trapes.

La deuxième déception est représentée par le lieu de vie (le *Gästehaus*), hébergeant tous les musiciens bulgares employés à l'opéra de Freiberg. Il est décevant à plusieurs égards : d'abord, il est sale, froid et lugubre ; ensuite, il n'y a rien à manger ; et enfin, la communauté bulgare, que son père lui présente comme entretenant de parfaits rapports de respect et d'estime (« Les collègues attendent avec impatience de te connaître. Nous nous estimons mutuellement. Ce sont tous des musiciens de haut rang, des virtuoses », *ibid.*, p. 47), se présente à lui sous un aspect qui tranche, de manière grotesque, avec cette affirmation. Ils tombent sur Madame Dimi, épouse de Borislav Grigorov, le vieux maître de Paskov-père, qui s'adresse à celui-ci en ces termes :

– Il peut bien crever, Borislav Grigorov. [...] Qu'il soit enterré dix mètres sous terre... Bouffé par les chiens... Cette espèce d'alcoolique... [...] Toi, au moins, tu n'es qu'un coureur de jupons...

– Ferme la porte ou je te casse la caboche, espèce d'épouvantail ! cria une voix furieuse de l'intérieur. Et lave-toi ou je vais vomir ! (*ibid.*, p. 49)

L'estime mutuelle et le respect ne semblent donc pas être aussi répandus que l'affirme le père de Vic. La communauté des musiciens bulgares s'avère un nid de vipères. C'est à ce moment que Vic a l'idée, pour la première fois, de faire marche arrière et de rentrer à Sofia. Considérant ses chances, il se rend compte qu'il ne lui manque que l'argent.

Le récit progresse à travers de multiples écueils et déceptions le long des chapitres qui suivent. Après le passage chez le responsable des visas bulgares qu'il faut soudoyer pour obtenir le visa de Vic, suit la présentation de Vic au chef de l'opéra Heimann, celui-là même qui lui avait promis des études supérieures en Allemagne. Cette situation commence comme toutes les autres, pleine d'espoir qui tourne à la déception. On nomme Vic machiniste à l'opéra, « pour faire ses preuves » et mériter de faire des études de dramaturgie. Ceci lui gagne la réputation, parmi les autres machinistes, de « flic » de Heimann.

#### 1.2.1.4 Position sociale et symbolique du personnage principal : la non-conformité

Le personnage de Vic ne change pas au cours du récit, il ne devient pas *autre*, pour qu'on puisse parler d'un effet de fiction qui s'exerce sur le personnage principal. Cependant, sa non-conformité aux différents groupes où il fait sa vie est évidente. Jusqu'à présent, Vic a évolué dans trois groupes sociaux différents : celui de Sofia, composé de ses amis et de sa



mère, symboles d'affection et d'acceptation entière, une sorte de tremplin, de point de départ de la vie. Ensuite, il part tout seul retrouver son père et entamer une vie dans ce qui semble le paradis sur terre, il espère donc monter dans l'échelle sociale. Pourtant, en fin de compte, il intègre le groupe des musiciens bulgares, exclu de la société est-allemande ; de plus, il est relégué dans le groupe subalterne des machinistes de l'opéra, dont le travail est exclusivement manuel et très dur. Jusqu'ici, donc, le voyage lui a fait perdre plus qu'il ne lui a fait gagner comme acquis sociaux.

Le groupe de ses collègues machinistes représente un amas de personnalités aussi différentes qu'insolites. Ils sont décrits par leurs nombreux défauts, au lieu de caractéristiques positives. Pour la plupart, ce sont d'anciens prisonniers que leur chef, Georges, recrute dès leur sortie de prison. L'arrivée de Vic, nommé par Heimann et non par Georges, est aussi inattendue que mal prise. Afin qu'il fasse ses preuves auprès de ses nouveaux collègues, Georges le charge d'un travail à l'impossibilité ridicule : rentrer, à la pelle, les 10 tonnes de charbon déchargées devant l'entrée principale. Il accepte le défi et, au prix d'un effort herculéen qui l'épuise physiquement et psychologiquement, il réussit à venir à bout du tas de charbon. Cet exploit lui vaut aussitôt l'estime et la vénération des « machinistes ». Il en ressent l'importance à sa manière :

Cette semaine-là, je pris de l'âge. Pas au point de trembler et de tomber à genoux, mais je pris de l'âge. C'était incroyable. C'était de la trahison et de la bassesse, c'était visqueux et affligeant :

« Chacun contre chacun. Heimann contre tous. » (*ibid.*, p. 89)

La vie des émigrés, en général, qu'ils soient des étudiants riches ou des musiciens pauvres et mal vus (« Les mots « artiste » ou « musicien » étaient des mots obscènes en RDA », *ibid.*, p. 75), est absurde sous un ou plusieurs de ses aspects. C'est une communauté en marge, elle vit dans la même ville que les Allemands natifs de Freiberg, mais d'une vie tout à fait différente. Cette sensation de l'émigré d'être constamment à côté de la vie sociale de son pays d'accueil est rendue encore plus aiguë du fait que ce sont des artistes, des gens qui *font* la vie culturelle du pays, émanation par excellence de civilisation et de société humaine, et qu'ils en sont les acteurs principaux.

C'est également l'élément qui replace le récit dans son contexte fictionnel, un contexte de non-participation à la vie générale de la ville. La communauté des émigrés d'une ville est en dehors de son histoire officielle (référentielle). Elle a son propre développement, ses propres lois (souvent en infraction par rapport aux lois officielles), ainsi que son histoire ;

celle-ci pourrait être mise en récit par un de ses membres, mais ne restera pas moins sa propre version des faits, tels qu'il les connaît. Il est donc difficile de raconter une histoire de vie d'émigré, car c'est rarement une histoire vraisemblable et lisse. De plus, comme Vic fait une sorte d'apprentissage au cours de l'histoire (il apprend des choses sur son nouveau lieu de vie, sur les manières, les mentalités, il se fait à une nouvelle conjoncture), c'est une histoire au développement hasardeux, dont le début pourrait contredire la fin. Ainsi, le récit de vie d'un émigré, du fait de sa singularité, porte une plus grande dose de fiction que le récit de vie d'une personne qui fait partie de la société majoritaire d'un pays. La publication de tels récits est elle aussi sujet à caution : dans le cas de Victor Paskov, la publication d'*Allemagne, conte cruel* en Bulgarie crée un sens pour le lecteur bulgare, il se reconnaît largement dans le personnage de Vic ; pour un habitant de Freiberg de 1968 pourtant, ce même récit contiendrait une dose bien plus importante d'exotisme et de fiction (même si le lieu lui est plus intimement connu). Une définition de ce groupe en marge de la société est donnée par Heimann, et développée par Vic :

— A l'opéra, les gens forment une étrange tribu, Herr Pasko. Ils préfèrent être entre eux.

C'était vrai. Ils formaient une étrange tribu et vivaient entre eux. Ils se mariaient entre eux. Divorçaient entre eux. Se faisaient des scènes entre eux. La ville de Freiberg et ses habitants n'étaient que des spectateurs. En dehors de l'opéra, il se passait des histoires et des événements qui ne touchaient pas ceux de l'opéra.

Ils préféraient être toujours fourrés au club : là, personne n'avait de secret pour personne, les habitudes de chacun étaient connues de tous, la vie personnelle et intime était exposée comme derrière une vitrine et tout faisait partie du domaine public. Et, bien entendu, le crédit fonctionnait comme un système construit et désiré de tous. Heimann avait raison. (*ibid.*, p. 141)

Le récit depuis l'arrivée en Allemagne jusqu'à l'épisode du charbon, comprenant les chapitres 2 à 5, est un véritable parcours du combattant, une sorte de labyrinthe, qui a pour but de donner à Vic l'accès à la société allemande et de lui assurer une place, si petite qu'elle soit, parmi les autres : machinistes, musiciens, bulgares, allemands. Il ne s'agit nullement d'une intégration, ce que d'ailleurs Vic lui-même ne semble pas souhaiter. De plus, dès ses premiers jours à Freiberg l'idée de rentrer à Sofia ne le quitte pas. Pour l'instant, cependant, ce voyage est impossible, et Vic se rend à cette évidence :

J'avais enterré mes illusions d'acheter un billet pour Sofia. Il me fut clair que personne ne financerait mon retour. Lui [son père], moins que quiconque. Je compris que si je voulais vraiment rentrer, il me faudrait gagner ce maudit argent.

Le voulais-je vraiment, c'était un autre problème.

Personne ne m'attendait là-bas. Ni mes amis, ni ma mère.

Mon apparition équivaldrait à une défaite. (*ibid.*, p. 91)

Une fois arrivé en Allemagne, les portes derrière lui sont closes. Il n'y a donc plus de retour possible, même si l'endroit si convoité s'avère, à de nombreux égards, pire que la Bulgarie que Vic voulait fuir. L'apport symbolique du voyage, du changement d'espace, est ici qualifié pour la première fois dans le récit : il s'agit, encore une fois, de faire ses preuves dans ce nouveau pays, d'après les règles de celui-ci. Le lien entre le comportement effacé et serviable du père et sa constante inquiétude est soudain révélé : c'est sous peine de se voir « renvoyés sous escorte » que tous les Bulgares, ainsi que tous les immigrés des autres pays du bloc soviétique, endurent cette vie ingrate. En effet, aux récits circulant en Bulgarie du « succès » des personnes qui « se sont sauvées » à l'Ouest, succèdent des récits, courant parmi les immigrés bulgares, de ceux qui, suite à un incident, se sont vus « renvoyés sous escorte ». Cette formulation fait une profonde impression à Vic :

Je m'expliquais les choses de la manière suivante : tout opéra de RDA avait son Heimann qui possédait le pouvoir mythique de vous renvoyer sous escorte. Heimann vous renvoyait à Dietze [chargé des visas]. Dietze vous renvoyait à l'ambassade bulgare. L'ambassade vous faisait monter dans un avion et vous envoyait directement à la police bulgare, où... et ainsi de suite, d'escorte en escorte, jusqu'à ce que vos traces se perdent dans un labyrinthe d'étapes. (*ibid.*, p. 88)

Le retour en arrière comporte donc bien plus qu'une déception : il peut être dangereux, au point qu'on se perde : « C'était un fait qu'aucun de ceux qui avaient été renvoyés ne réussissait à refaire sa vie. Heimann vous renvoyait avec un dossier écrasant. » (*ibid.*, p. 88).

Pourtant, depuis l'« épopée charbonnesque » de Vic, le récit retrouve une certaine stabilité. La vie est toujours aussi dure : Vic est constamment injurié et humilié par ses collègues ; son père semble l'avoir abandonné, une fois qu'il a trouvé du travail ; et la communauté des musiciens bulgares semble trop occupée de ses soucis et rêves personnels pour s'intéresser à lui. Cependant, le fait que Vic trouve un travail à l'opéra signifie qu'il pourra, dans les mois qui viennent, s'acquitter de ses dettes auprès de son père et acheter un billet de retour à Sofia. Il est sorti de l'impasse où l'a jetée son arrivée à Freiberg, il possède déjà un moyen de changer la situation en sa faveur.

### 1.2.1.5 Fiction contre autobiographisme à mi-chemin du récit

Jusqu'à présent, les étapes par lesquelles passe le récit tiennent fortement du référentiel et du fictionnel. D'un côté, les rapports du père de Vic avec ses supérieurs ou avec les responsables des services d'émigration sont une réplique, un peu grossie, des rapports instaurés avec tout représentant du pouvoir (ou administrateur) de l'époque totalitaire en Bulgarie : il faut faire très attention à ne pas provoquer leur colère. Le lecteur ne doute pas un instant que ce sont des attitudes et des dialogues tout à fait vraisemblables, possiblement référentiels. Les récits d'émigration étaient rares à cette époque, pour pouvoir vraiment les comparer, mais il n'est pas étonnant qu'un émigré soit sujet au doute, ou franchement mal traité dans le pays d'arrivée.

En même temps, la suite de tant de malheurs ne peut que soulever le doute, parfois même provoquer le sourire du lecteur, comme dans cette description du froid et cruel chef de l'Opéra Heimann :

Ses doigts me frappèrent. Ils étaient anormalement fins, anormalement longs et anormalement blancs, avec les ongles roses idéalement formés. Lorsqu'il les remua, ils se mirent à se tordre dans dix directions différentes, comme des limaces prises de paranoïa. (*ibid.*, p. 97)

Dans toutes les occurrences suivantes du terme, les doigts de Heimann seront toujours désignés par « les limaces ». Une interruption de ce même épisode où Vic est tenu en effroi et en dépendance totale au chef de l'opéra, via l'entrée du chef des machinistes, provoque elle aussi un effet comique :

Heimann s'inclina au-dessus du dictaphone.

— Faites venir Georges. Immédiatement.

[...]

Tandis que je restais assis, bouche bée, la porte s'ouvrit.

Elvis Presley entra.

Ce Georges ressemblait tellement à Elvis Presley que mon premier réflexe fut presque de bondir sur mes pieds. (*ibid.*, p. 99)

Bien qu'il soit ponctué d'épisodes humoristiques, le ton général du récit est sombre, la difficulté de mener la vie est apparente, la fausseté des rapports humains est déprimante. A ce moment du récit, il est donc plus difficile qu'au début de supporter l'hypothèse du caractère référentiel du récit.

### 1.2.1.6 Sortie de l'impasse initiale

La vie malheureuse de l'émigré Vic est pourtant loin de finir ; tant bien que mal, elle s'organise. Il commence à fréquenter les mêmes endroits, il se fait au rythme de vie dans le *Gästehaus* et aux étrangetés de ses habitants.

La situation de son père apporte des éléments de modèle à une vie possible de l'émigré est-européen en RDA. On apprend que l'appellation « coureur de jupons » que son père s'est vu attribuer est due à sa liaison avec la tenancière d'un bistrot, Gisela, qui a elle-même deux enfants de pères différents, l'un blanc, l'autre noir. Vic fait connaissance avec elle et bientôt elle l'invite dans son appartement, où son père habite lui aussi. Vic se rend compte alors que son père s'est trouvé une nouvelle famille ici. La situation, telle qu'il la connaissait en Bulgarie, et telle qu'elle est à Freiberg, est présentée en un parallèle bouleversant :

Ses mythes se sont effondrés.

Les miens aussi !

L'homme qui se sacrifiait pour sa famille, qui courait d'une représentation à la maison et inversement, qui n'osait pas boire un verre d'eau-de-vie avec ses collègues de peur de porter atteinte au budget familial, n'était pas parmi nous. Il était resté en arrière, dans ce naguère [...].

Celui-ci refusait d'être responsable de sa vie. De ses actes. C'était de nouveau une victime.

– [...] Quoi ? On dit qu'elle me nourrit ? Qu'elle m'entretient ? Foutaises ! Tu le crois, toi ? Et pourquoi ne me nourrirait-elle pas ? Où a-t-elle vu un homme comme moi ? (*ibid.*, pp. 135-136)

Marin Paskov a renoncé à sa vie en Bulgarie, et au lieu de cela, il a refait sa vie avec Gisela, la tenancière de l'*Erbisches Tör*. Ceci n'a rien d'étonnant ; seulement Vic, ayant des attentes tout à fait différentes quant à son séjour et son voyage, se sent délaissé, il est complètement désillusionné. Il semble que la séparation de la vie en un *avant* et un *après*, signalée par ce « naguère », ait fonctionné également pour son père. Dans les projets sur la vie en Allemagne qu'ils se sont faits, tous les deux, il y avait eu une dose d'imprévu, qui créerait plus tard leur grande désillusion : elle est visible dans le fait que Marin Paskov, tout en ayant promis d'accueillir son fils et d'assurer ses études, ne le peut pas, une fois venu en Allemagne.

L'apparition de Gisela dans le récit oriente la vie de Vic lui-même sur un trajet semblable à celui de son père. Gisela comprend que Vic accuse son père de ses rêves fracassés. Elle décide donc de lui présenter son ancienne baby-sitter, Ilona, belle jeune fille de

18 ans, dont Vic tombe amoureux en un instant. Il passe les semaines suivantes dans l'appartement de Gisela : la phrase « nous vivions dans un heureux quatuor familial » se répète à plusieurs reprises dans ces chapitres. Marin et Vic ont donc tous les deux la chance d'intégrer la société allemande d'une manière subie : grâce à une liaison amoureuse, plutôt que grâce à leurs capacités. Le récit ne laisse pas juger si c'est la faute du caractère du père, passif et veule ; si c'est la faute aux circonstances, parmi lesquelles l'apparition de Gisela, ou bien à cause du pouvoir insurmontable de Heimann, de celui de Dietze et des agents de la Stasi qui apparaissent plus tard. Quoi qu'il en soit, pour le lecteur c'est un effet conjugué de toutes ces influences. Vic se rend compte qu'il n'a pas de véritable soutien dans ce pays étranger : il est seul, sans études, il a un des pires emplois et il habite chez une entremetteuse.

Toutefois, le récit fournit une caractéristique positive de Vic : il est présenté à plusieurs reprises dans le roman comme un « écrivain », « l'écrivain », bien que dans la bouche de certains elle devienne péjorative, et que ce n'est pas une occupation à laquelle il se livre régulièrement. C'est d'ailleurs par cette appellation que s'adresse à lui Borislav Grigorov, lorsqu'il le voit pour la première fois, et qui lui vaut le sobriquet de « Goethe ». On ne voit Vic écrire ou penser à l'écriture qu'à quelques reprises tout au long du roman ; cependant, rien que la mention de cette occupation lui vaut la qualification dérisoire d'« intellectuel » de la part des machinistes. Ce retournement curieux des rôles est lui aussi significatif du changement de lieu : on apprend qu'en Bulgarie Vic jouait de la guitare, écrivait et était même interviewé à la télévision. En Allemagne, il renonce presque totalement à l'écriture et à la guitare, mais cela n'empêche pas qu'il soit mal vu.

Cette situation peu réconfortante commence à prendre fin avec l'épisode où Vic s'empare pour la première fois d'une guitare. Les valeurs retournées de la société des émigrés et des travailleurs subalternes semblent revenir à leur place. Un soir, au club de l'opéra, Vic joue, à la demande de son chef Georges, plusieurs morceaux d'Elvis. Sous les accords de la guitare, la soirée tourne à la fête débridée. Vic gagne en renommée auprès de Georges, ainsi que dans le groupe de ses collègues. Malheureusement, cela se fait aux dépens du respect de Heimann, qui le réprimande sévèrement dans son bureau le jour suivant. Vic a néanmoins réussi à trouver sa place dans le collectif des machinistes, et, qui plus est, à retrouver ses capacités de musicien, chose qui lui manquait beaucoup. Cet épisode est prémonitoire de l'épisode final du roman, où le fait de jouer de la guitare lui ouvrira les portes de la société est-allemande.

Cet événement fait partie du dénouement de l'intrigue, qui commence un peu avant. Son premier signe est la trahison d'Ilona, qui déclare une nuit qu'elle est de garde à l'hôpital ;

Vic découvre rapidement que c'est un mensonge. C'est cette nuit que Vic se saoule au club et joue de la guitare. Ses collègues prennent très mal le fait qu'il soit appelé par Heimann : ils s'acharnent sur lui comme sur « l'homme de Heimann ». La reconnaissance éphémère que Vic obtient grâce à sa virtuosité renforce la mauvaise opinion du chef de l'opéra. Les choses vont de pire en pire et annoncent une fin catastrophique.

### 1.2.1.7 Dénouement et fin du roman

Le séjour de Vic à Freiberg devait prendre fin le 31 décembre 1968, à l'expiration de son visa trimestriel. Il ne pense pas le renouveler, et économise de l'argent pour le billet de retour. La fin du roman représente de nouveau une suite d'événements inattendus, établissant un parallèle avec les événements de son arrivée en Allemagne, mais cette fois-ci cela suscite plutôt le désespoir et un certain dégoût que l'incompréhension du début.

Le dénouement de cette avalanche de malchance et de faux pas arrive la nuit de Noël, où il semble tomber le plus bas possible : il couche avec la femme de ménage de l'opéra, une retardée mentale, obèse et peu hygiénique. Le contraste avec Ilona est établi aussitôt, du fait qu'elle rend visite à Vic le matin de Noël : elle vient lui dire qu'elle est enceinte. Vic organise son avortement, et à force de prendre des médicaments Ilona frôle la mort. L'avortement est un échec et signe la fin de leur relation.

Le jour du Nouvel An, Vic touche son dernier salaire. Cette même nuit, libéré de toutes les possessions et des liens éphémères qu'il s'était créés lors de son séjour, il est prêt pour son départ. Il va voir en concert un groupe local de rock, qu'il qualifie lui-même de « paralytiques ». Le chef du groupe l'avait invité à jouer avec eux, après le concert improvisé que Vic avait fait dans le club de l'opéra. Vic avait refusé, ne voulant pas se ranger sous les drapeaux du Parti par sa participation dans un groupe officiellement reconnu par les autorités. Cependant, la nuit du Nouvel An, au concert, les circonstances se retournent : les voyant jouer, il ne tient pas le coup et monte sur scène, en colère, leur montrer la véritable façon d'interpréter *Hé, Joe* de Jimi Hendrix. Ils le tirent dans les coulisses, reconnaissent en lui ce Bulgare qu'ils avaient invité à jouer avec eux, et sont émerveillés par ses capacités. Le chef du groupe, Steiner, lui refait aussitôt sa proposition. Vic est dubitatif. La fin de la nuit du Nouvel An, une fois le concert fini, Steiner essaie longuement de le convaincre de ne pas partir et de rester avec eux. Vic passe en revue tous les arguments pour et contre. A la fin même du livre, il se décide à rester en RDA, et sort vainqueur sur scène jouer lui-même *Hé, Joe*. Ce dernier chapitre se clôt sur le même refrain que le premier :

Love ! Love ! Love !

En dépit de la vie, tout est amour. (*ibid.*, p. 265)

Un retournement inattendu est ainsi à l'œuvre à la fin du roman. Il reprend plusieurs éléments déjà discutés. D'abord, sur un plan strictement personnel, Vic délaisse en quelques heures son projet de rentrer en Bulgarie, auquel il réfléchit et qu'il prépare depuis les premiers jours de son arrivée en Allemagne. Ce même jour, le 31 décembre, il a symboliquement quitté Freiberg : il a touché son salaire, il a réglé ses comptes avec son ennemi au sein des machinistes, Konny ; il sait qu'il ne reverra plus jamais Ilona. Il a donc fait table rase de sa présence à Freiberg, il est libre de ses attaches émotionnelles.

Ensuite, sur le plan de ses capacités, il a montré aux machinistes à quel point il joue bien de la guitare, et aussi qu'il peut divertir les spectateurs. Ses capacités de musicien sont avérées. Il ne joue pas d'un instrument classique, comme son père à l'Opéra, et aux yeux de Heimann, ce n'est pas avec de tels exploits qu'il est possible d'accéder au rang de musicien. Cependant, il ne représente pas moins le digne héritier de Marin Paskov : un véritable virtuose, comme le confirme Georges.

Ces deux lignes de l'intrigue, sa décision de partir et sa qualité de musicien, opèrent donc le retournement, grâce à une situation où Vic réagit de manière tout à fait inattendue : le fait de monter sur scène, poussé par la colère d'entendre mal jouer un de ses morceaux préférés. Ceci pose un défi à son oreille musicale, et par un acte de transgression des convenances lors d'un concert (le fait de monter sur scène), il arrive à faire valoir sa véritable vocation, celle d'un musicien. Ce grand apport symbolique lui ouvre les portes d'un métier qu'il considérait indigne de lui (il avait déjà refusé une offre de collaboration de leur part, du fait que c'était un groupe entretenu par l'Etat), mais qui apparaît beaucoup plus désirable, à un moment de défaite spirituelle qu'est le départ pour la Bulgarie. Cette situation fait l'effet d'un miracle pour le lecteur, qui ne s'attend pas à une fin heureuse.

### 1.2.2 Quelques conclusions sur la nature du récit

Ainsi, nous voyons un récit personnel à forte composante fictionnelle, créée surtout par des procédés littéraires qui font chanceler le récit véridique. Un personnage principal qui possède des traits d'identification stables avec l'auteur entre dans un monde invraisemblable : celui de l'émigration, où il doit se frayer un chemin. Comme le dit la quatrième de couverture, nous pouvons parler d'une autobiographie romancée, et nous ajouterons qu'elle porte les gros traits d'un roman d'apprentissage. Celui-ci est pourtant, d'une certaine manière, inversé : il ne s'agit plus pour un jeune homme naïf et crédule d'apprendre comment faire sa vie avec des êtres bien plus rusés, ou dans les circonstances rudes d'une vie d'adulte. Le roman



d'apprentissage ou d'initiation tel le *Jeune Werther* pose ce passage comme une nécessité, coupant court aux idéaux du jeune homme. Ici la donne est différente : Vic est bien un jeune homme naïf, aimant la bonne vie, l'amour, l'alcool et la musique. Il apprend pourtant que rien n'est aussi simple : la contrepartie de toute action dépend de la volonté de la partie adverse, qui n'est pas nécessairement bienveillante.

D'abord, la situation où il se retrouve en RDA est matériellement très difficile pour lui, pour son père et pour les autres musiciens. La bonté de Heimann réside dans le fait d'avoir extirpé les musiciens de la misère en Bulgarie pour les replonger dans la misère, mais en RDA. L'ascension sociale que Vic avait espérée ne se réalise pas ; il est déçu par rapport à sa situation en Bulgarie. Tout acte venant de sa part, provoqué par la sympathie, la compassion ou l'amour, est coupé court. Pour cette raison, au milieu du récit, il a déjà appris à ne donner qu'autant que la situation l'exige, pas plus. Son désespoir et son indigence le mènent, dans la dernière partie du livre, à tout perdre (cf. la description de la nuit de Noël : au lieu de passer une nuit douce et calme, il se soûle et traîne chez lui une femme monstrueuse ; au lieu de célébrer la naissance du Christ, il est tenu de provoquer un avortement ; au lieu de passer ce moment dans la présence de sa famille, il le fait en la présence d'Ilona, celle qui ne deviendra jamais sa femme). L'apprentissage de la vie se clôt sur la conclusion qu'il ne sert à rien de donner sans attendre de contrepartie.

Dans cette logique, la fin du roman ouvre un chapitre tout à fait différent : le groupe de rock qui l'adopte finalement, l'avait vu jouer dans un moment de défoulement, où il n'en pouvait plus de ne pas jouer de la guitare. Vic leur est apparu alors comme un virtuose, et la définition même de cette *vertu* contenue dans le mot est le fait de donner sans contrepartie. Grâce à sa virtuosité, à son désir d'atteindre un idéal de l'exécution du morceau de Jimi Hendrix, il trouve ce qu'il cherche : une vie de musicien véritable.

### 1.2.3 Un roman intertextuel

Nous ne pouvons pas laisser de côté la relation d'*Allemagne, conte cruel* à son architecte, *Allemagne, conte d'hiver* de Heinrich Heine. Il est intéressant d'apprendre que Heine est un des célèbres auteurs européens encore connus de son vivant en Bulgarie. Déjà Petko Slaveïkov, poète du Réveil national bulgare, lui consacrait des articles à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort, en 1866, donc 12 ans avant la Libération (Konstantinov, *L'œuvre de Heinrich Heine en Bulgarie*, 1982). Après une réception controversée entre les deux guerres, Heine est très bien reçu pendant la période totalitaire bulgare, jusqu'à devenir

un des poètes-clés étrangers de l'idéologie. La traduction d'*Allemagne, conte d'hiver* en bulgare, datant de 1969, est tout à fait attendue.

La satire contenue dans *Allemagne, conte d'hiver* de Heine est à rapprocher de celle d'*Allemagne, conte cruel*. Le point de vue est essentiellement différent : alors que dans l'un des cas c'est un Allemand qui fait la critique de son propre pays, dans l'autre cas c'est un étranger, un immigré, qui critique sa propre communauté se trouvant dans l'espace incommode de ce nouveau pays. Des paradoxes apparaissent dans les deux œuvres : Heine rentre en Allemagne et éprouve à la fois de l'affection pour son pays natal et du dégoût quant à ses mœurs et traditions. Pour sa part, Paskov trouve en Allemagne à la fois la réalisation d'un de ses rêves : partir à l'étranger faire ses études (il est plein d'espoir au début), et la déception et le dégoût provoqués par le milieu dans lequel il est censé vivre. L'ancienne Allemagne est évoquée à plusieurs reprises par les deux auteurs : par Paskov, dans la personne du criminel du Moyen-Âge dont le monument, représentant sa tête coupée, domine la place centrale, et par Heine, évoquant l'histoire séculaire, les légendes et l'héritage ancien qui, hormis le caractère particulier qu'il confère à son pays, n'a d'autre effet sur lui que de retarder son développement.

Victor Paskov détourne l'appel de Heine au progrès et à la nouveauté. Vic adresse à la vie en Allemagne plusieurs reproches qui se trouvent également dans la bouche du poète : sa tranquillité, son esprit méticuleux et borné, le respect d'anciennes règles désuètes, la jouissance calme et mesurée des fêtes, s'exprimant toujours dans les mêmes gestes et attitudes. Cependant, il s'agit pour Vic d'un pays qu'il ne cherche pas à réformer ; bien au contraire : ce pays est pour lui l'émanation d'une vie meilleure, d'une plus grande liberté ; la signification du confort, du progrès : des qualités essentiellement modernes. Ce dont il se rend compte, c'est qu'une communauté minoritaire ne peut que se greffer imparfaitement dans ce pays, elle ne peut que constituer une excroissance hideuse sur une vie de société complète, parachevée, auto-suffisante, bref, étrangère. Vic ne cherche pas à progresser à tout prix dans cette vie : il cherche à survivre pour regagner son point de départ, pour échapper à la vie absurde qu'il aura comme pseudo-membre de la société allemande. Pour lui, la révolution n'est plus une valeur, si elle en était une pour Heine ; il ne cherche pas à transformer le monde et les manières de penser. Il est un être que l'on trompe continuellement, souvent pour son bien, dit-on, mais pour qui ces efforts n'aboutissent pas. Les deux systèmes de valeurs, représentés par les intentions de Vic et par celles de son père, n'ont pas de point de recoupement, et c'est précisément en cela que réside leur conflit.

La solution finale qu'apporte le roman est aussi inattendue que pleine de controverse. Vic triomphe de la société allemande par ses capacités de musicien : il s'avère qu'il connaît mieux le développement de la musique occidentale et qu'il a acquis plus de savoir-faire dans un pays où le seul nom de Jimi Hendrix était une donnée clandestine, que les musiciens reconnus par les organes officiels dans un pays autrement beaucoup plus favorisé, ne serait-ce que par sa seule situation à la frontière du Bloc soviétique. Ce capital symbolique que représente la virtuosité, commun non seulement à Vic et Jimi, mais à Steiner aussi, allant au-delà des frontières spatiales et temporelles, et la reconnaissance qu'il apporte, peut finalement permettre à Vic de choisir l'endroit où il fera sa vie. Personnage en perte de repères, il s'accroche à l'unique chose qui pourra lui apporter une identité positive. Chassé de son pays, mal reçu comme fils de son père à l'étranger, il finit par trouver sa place et retrouver une identité dépouillée des données traditionnelles (temps, lieu, nationalité...) : un musicien de son époque.

*Allemagne, conte cruel* raconte la non-présence dans le monde d'une manière humoristique et en même temps inquiétante. Un mal-être constant qui est celui de l'immigré, mais aussi de tout homme à la lisière de deux époques (le roman est écrit en France, en 1990-1991, juste après la chute du mur de Berlin). Pour un auteur dont les œuvres portent jusqu'à ce moment-là, toutes, un sentiment fort de rébellion et qui veulent choquer son lecteur, il ne dévie pas beaucoup de cette veine. Seulement, dans *Allemagne, conte cruel* nous retrouvons un récit personnel aspirant à l'universalisme, fictionnalisé pour englober justement plus d'identités possibles et pour favoriser l'identification du lecteur avec le personnage principal. Un personnage fictionnel ne pourrait pas faire ressortir à ce point les moments invraisemblables et absurdes ; il ne ferait que confirmer le lecteur dans l'hypothèse d'un récit fait pour le plaisir de l'hyperbole. Un récit privé de ces hyperboles, de ce rythme rapide et saccadé, alternant humour, beuveries, travail forcené, volonté brisée et désir de s'épanouir, ne ferait qu'apitoyer le lecteur sur le destin malheureux de Vic. Ce mélange savant des deux est, au goût du lecteur des changements de 1989, suffisamment réaliste pour dire l'absurde de l'émigration, et suffisamment fictionnel pour être lu jusqu'au bout. On s'y reconnaît juste au point de ne pas y croire entièrement.

### 1.3 Dimităr Choumnaiev, *Sotzroman* (2007)

Ce récit personnel couvre à peu près la totalité de la période du régime socialiste. Il commence aux alentours de 1940, un peu avant la naissance de l'auteur en 1947, et se termine en 1990. Ce cadre événementiel englobe, symboliquement, la vie de l'auteur, et lui confère un

surplus de signification : il s'agit non seulement d'un récit personnel, très individuel, mais également d'un échantillon de vie sous le régime communiste, pareil à beaucoup d'autres.

Le personnage-narrateur Choum, identifiable à l'auteur, pose son récit personnel dans le contexte absurde du régime totalitaire en Bulgarie. Originaire d'une famille bourgeoise, il devient d'emblée un objet de soupçon. Cette position initiale est pourtant vite surmontée ; il réussit dans son dessein de se faire une place dans la société, à moitié grâce à ses propres efforts et à moitié grâce à la protection inespérée du chef d'Etat, Todor Jivkov. En même temps, ce n'est pas vraiment un serviteur fidèle du régime : il cherche plutôt l'occasion de retourner toute situation en sa faveur. Cependant, il n'est pas non plus dénué de noblesse : voulant se venger de la mort abrupte de son ami par balle ennemie, en 1968, lorsqu'il faisait partie des troupes militaires de répression du printemps de Prague, il tue son capitaine. Le récit personnel montre la trajectoire accidentée aux tournants inattendus d'une vie sous le régime totalitaire, d'un personnage ayant des vices et des vertus tout à fait humains.

La trame fictionnelle part, elle aussi, des origines bourgeoises du personnage principal. C'est l'histoire d'un diamant, propriété de son grand-père, conservé dans les trésors de la société *De Beers* aux Pays-Bas. Elle s'insinue lentement dans le récit autobiographique, et prend graduellement plus de place pour, finalement, donner une réponse allégorique aux errements du personnage principal, par une histoire biblique consignée dans le cahier du grand-père. Grâce à cette lecture, les fils décousus de la vie de Choum trouvent un centre organisateur : la vérité suprême qu'il faut aimer son prochain. Son existence, submergée par les intrigues de la vie professionnelle et les aléas de la vie amoureuse, retrouve un sens. C'est à ce moment qu'il arrive à retrouver le fameux diamant, le Mamba vert ; une découverte sur fond des événements bouleversants des années 1989-1990 en Bulgarie. La recherche du sens de la vie que l'on retrouve dans ce roman, typique d'une grande partie des récits personnels, est traduite par une histoire fictionnelle et, finalement, allégorique.

### 1.3.1 Structure du roman

Le roman est composé de quelques types de séquences qu'il présente en alternance. Les séquences les plus faciles à délimiter racontent la vie, autobiographique et linéaire, du personnage-narrateur. A l'intérieur d'elles-mêmes, on retrouve souvent un autre type de séquences identifiables : des séquences lyriques qui développent dans une rêverie les impressions autobiographiques.

En deuxième lieu, viennent des séquences fictionnelles mettant en scène ce même Choum comme acteur principal dans une opération de réappropriation du diamant de son

grand-père, mais cette fois-ci sous une allure invraisemblable, perçue comme fictionnelle. Ces épisodes n'ont pas de limite très nette avec les séquences autobiographiques, du fait que le nom du personnage reste le même ; cependant, elles sont reconnaissables par leur invraisemblance.

Enfin, des fragments de textes apparaissent entre les séquences de narration, que l'on pourrait appeler des séquences d'information : des citations d'encyclopédies, des bulletins d'information à la Radio (parfois les mêmes bulletins dont l'histoire est racontée dans les séquences autobiographiques) ; des rapports d'information de la Sécurité d'Etat.

Une partie de la narration échappe à l'alternance de ces trois types de séquences : c'est le récit du cahier du grand-père, introduit par une adresse au lecteur, une des rares à retrouver dans le récit. Il représente une brève histoire au style archaïque et aux références bibliques qui se déroule dans un passé immémorial. Elle met en scène un *je* prénommé Yak-Gah : il a pour mission d'introduire les mesures et les poids dans la tribu Zuru, qui, elle, vit très bien sans eux. Accompagné par son frère, Yak-Gah s'essaie à cette mission civilisatrice, uniquement pour rencontrer la méfiance des Zuru, qui jettent les deux hommes en prison. Yak-Gah y cherche l'algorithme de cet événement, et il arrive à une conclusion énigmatique : ce sont les chiffres 0 et 1 qui régissent tout dans la vie.

Les séquences narratives sont groupées en épisodes, délimités typographiquement par des espaces blancs. Ils contiennent à chaque fois un nombre différent de séquences, suivant un ordre lui aussi différent. Ceci confère à la narration un caractère inattendu et surprenant et contribue à sa fictionnalité.

Le style des séquences autobiographiques est concis, les phrases ne sont souvent composées que d'un verbe. Les événements sont pourtant décrits dans le détail, parfois sous un aspect suscitant l'émotion (l'humour, la tristesse, l'angoisse, etc.). Sous ces dehors, des détails peu connus de la vie de la Radio nationale bulgare et de l'origine de certains de ses bulletins d'information sont mis à découvert. Dans les séquences lyriques, le style se répand en métaphores, en longues comparaisons décrivant des mouvements subtils de l'esprit, des émotions ténues, rattachées à un moment précis, mais mémorables par leur force et par leur caractère particulier, souvent provoquées par une passion amoureuse. Le style de véracité dans les séquences autobiographiques est présent. Certains moments sont invraisemblables ; ils ne paraissent pourtant pas sortir du cadre autobiographique. Pour d'autres séquences, où apparaît aussi bien un récit autobiographique qu'une digression lyrique, le lecteur ressent la fiction qui s'insinue, et n'est pas prêt à les prendre au pied de la lettre. Les événements de la trame fictionnelle du récit, la recherche du diamant, sont historiquement invraisemblables : à

cette époque, il n'était pas possible de mener une investigation sur un héritage perdu entre les Pays-Bas, l'Afrique du Sud et la Bulgarie, sans que tout ceci se sache, sans qu'on devienne suspect et donc objet de tout type de sanctions (les cas les plus fréquents pourraient se ranger de la confiscation du bien acquis jusqu'à l'emprisonnement). Ils composent un volet de la narration qui est d'emblée sujet au doute. De plus, c'est sur cette partie de l'histoire que porte le récit biblique, représentant une allégorie de la quête de Choum. Donc, pour ce qui est de la recherche du diamant, nous pouvons parler sans aucune hésitation d'une histoire fictionnelle.

Cette composition particulière du roman exige du lecteur une position double : à la fois une croyance aux affirmations de l'auteur, confortée par de nombreux faits historiques qu'appuient également les extraits de documents référentiels de l'époque, et une méfiance, du fait que la quête du diamant, qui se transforme en une quête du passé et des origines, est complètement invraisemblable, étant, de plus, narrée dans un style policier, sans détails excessifs à part ceux qui font progresser l'histoire. Cette façon de raconter contraste fortement avec les séquences référentielles, où, au contraire, les détails abondent et confèrent au récit une « couleur locale » et un goût propres à l'époque totalitaire et facilement reconnaissables pour le lecteur bulgare.

### 1.3.2 Etude générique à travers le déroulement du récit

C'est précisément ce mouvement de va-et-vient entre la fiction et l'autobiographie qui rend difficile la définition générique du texte. Les premières attentes du lecteur, déclenchées par les deux composantes du titre *Sotzroman*, font déjà une large part aussi bien à l'autobiographisme qu'à la fiction : c'est un « roman », mais qui réfère à un temps historique défini par l'abréviation « sotz », encore proche à l'époque contemporaine, et dont il existe toujours des témoins. Cette particule devient alors la caution de vérité, de témoignage du roman. Suit l'épigraphie, composée de deux citations : l'une tirée de l'Acte constitutif du Parti communiste bulgare, et l'autre de l'Encyclopédie concise bulgare de 1969, qui, toutes les deux, expliquent le rôle dirigeant du Parti communiste dans le gouvernement de l'Etat bulgare. Ces éléments paratextuels préparent déjà une lecture référentielle du texte. Le *je* qui apparaît dès le premier paragraphe est aussitôt rattaché à la personne de l'auteur.

Cependant, dès le premier épisode, relatant sa vie dans le régiment à Prague, le doute d'une narration possiblement fictionnelle s'insinue. Nous apprenons que le narrateur autodiégétique fait partie, en 1968, des troupes d'occupation de Prague. Les troupes sont chargées de la protection de l'aéroport de la ville, et la tâche principale des soldats est de maintenir une surveillance constante, nuit et jour. Lorsque le narrateur homodiégétique est en

poste la nuit, il reçoit souvent la visite de jeunes filles tchèques qui lui rendent des services sexuels contre du parfum soviétique. Ce fait saugrenu, d'autant plus qu'il s'agit d'une transgression des normes de la vie du régiment, suscite déjà le doute du lecteur. De plus, il s'avère que ces filles font partie d'un groupe rebelle qui provoque un attentat sur les casernes bulgares. Le narrateur, qui était censé être en poste à ce moment-là, réussit à faire parler les faits en sa faveur. De cette façon-là, il sauve tout le régiment de la honte et du tribunal. Ceci lui vaut une décoration et l'appellation de « héros de Prague ». Le jour suivant survient le meurtre du capitaine de ce même régiment, officiellement par balle ennemie ; le lecteur est pourtant introduit aux détails de l'histoire, et apprend que les coupables réels sont le narrateur et son meilleur ami. Le cas de ce meurtre ne sera pas résolu jusqu'à la fin du roman, lorsque le narrateur lui-même avoue sa culpabilité.

Ce premier épisode pose les grandes lignes du récit à venir : comme nous l'apprenons plus tard, la recherche de plaisirs sexuels et l'alcool sont les deux grands faibles du narrateur ; son talent de la parole pourtant le sauve de multiples occasions où il risque des dangers d'importance différente. Ainsi, les épisodes mettant en scène les *vices* du narrateur sont racontés dans un style lyrique, censé à la fois traduire la préciosité de l'instant et cacher une partie de sa crudité. Il s'agit de ces mêmes séquences lyriques dont nous avons parlé plus haut.

### 1.3.2.1 Les amours

Les aventures sexuelles sont, d'après le narrateur, très présentes pendant la période totalitaire :

A cette époque, l'amour sous toutes ses formes était perçu comme faisant partie de l'atmosphère de travail. Une connaissance consciente au nom de la réussite collective. [...] A cause de son importance de propagande, la Radio était bourrée de flics. On ne savait plus devant qui critiquer la dernière incohérence du Parti : c'est pourquoi, au nom de la sécurité, les reporters préféraient commenter leurs propres incohérences sexuelles. Occupation thématique fondamentale. Sujet libéré de tous les pièges. Ou émanation de la dissidence ? Tu te venges du système de la manière la plus douce. Qui oserait t'accuser de partialité politique ! (*op. cit.*, p. 17)

Cette affirmation du côté de la société en est relayée par une autre, cette fois-ci attestant de l'importance des relations amoureuses d'un point de vue personnel. Le narrateur dit à sa femme, qui est également son premier amour :

Chérie – dis-je – je m’en suis rendu compte un peu tard, dans le récit ce n’est pas la première, mais la dernière phrase qui compte. C’est de même dans la vie : ce n’est pas la première, mais la dernière femme qui compte. (*ibid.*, p. 20)

Les récits des attachements amoureux durables du narrateur font partie constitutive du récit autobiographique, tout comme la tâche quotidienne de survivre dans un système où il faut à la fois être fidèle à l’idéologie, entretenir les bons contacts et échapper à la menace permanente de perdre certaines acquisitions sociales pour fautes plus ou moins graves. Toute activité sociale est surveillée ou du moins notée, même par le plus humble des collègues ou des connaissances. Elle pourrait attirer l’attention des services secrets si celui-ci décidait de les en informer. Les différentes maîtresses correspondent également à des moments différents dans la vie ; tout en signifiant l’éloignement du confort familial, la fuite de la vie matrimoniale morne et routinière, elles décrivent la capacité de l’auteur d’entretenir une relation, d’éprouver de l’amour. Il n’est pas étonnant, alors, que les maîtresses représentent les marches d’une échelle : d’abord Anélia, relation plutôt fugitive (elle a également d’autres amants) ; ensuite Mima, chez qui Choum déménage pour le grand étonnement de sa femme, qui n’y croyait pas ; et après le meurtre de Mima – Rossitza, celle qui lui apprend l’amour véritable, dont le prix est l’attente.

Les aventures sexuelles, racontées sur un ton lyrique, n’infirmement pourtant pas l’hypothèse de lecture référentielle. Ces séquences lyriques peuvent être qualifiées simplement de *littéraires*, très stylées et parlant par allégories pour communiquer la préciosité de l’instant. Il en est ainsi d’un des premiers épisodes, où le narrateur homodiégétique raconte sa visite, avec Anélia et Mima, ses deux collègues de la Radio, à Plovdiv. Le but précis de la visite n’est pas mentionné. Ils sont accueillis par le restaurateur et le conservateur du musée de l’architecture du Réveil national, qui les fait visiter d’anciennes maisons de la ville. Des préférences intimes se tissent entre Mima et ce dernier, ainsi qu’entre Anélia et le narrateur. La visite tourne vite à la beuverie et au sexe, dans les anciennes maisons ouvertes aux journalistes par le conservateur. La crudité du moment est pourtant atténuée par une description assez lyrique, décrivant une atmosphère de paix et de détente, de rêverie et de *carpe diem*. Parmi la foule de détails qui composent les fragments autobiographiques, une nonchalance pareille est pour le moins étonnante pour le lecteur. Il ne sait plus à quoi s’attendre : à un récit autobiographique ou à un récit fictionnel plein d’impressions lyriques d’où le *je* est presque absent.



### 1.3.2.2 Une vie racontée

Une autre ligne de réflexion, partout présente, est comment raconter une vie. La composition du récit est rendue plus particulière du fait qu'il repose sur deux types d'événements : les événements officiels, connus, et les événements privés. Parmi ces derniers il y en a qui ne pouvaient pas être racontés du temps du régime, du fait de leur caractère illicite, immoral, ou tout court interdit. Avec la chute du régime, cette limite entre l'officiel et le privé (ou les secrets, même) s'est déplacée. La narration montre donc, d'abord, l'ancienne ligne de partage, à l'époque où ces notions portaient des valeurs différentes, et ensuite la transgresse pour mettre à découvert un nombre important d'événements qui n'étaient pas publiquement connus ou avoués. Cette nouvelle répartition entre moments plus importants et moins importants fait ressortir certains côtés insolites d'un épisode, détourne les modes de pensée largement présents pendant le totalitarisme.

Le ton prédominant des séquences autobiographiques est familier, à certaines reprises, obscène. Il vise à minimiser l'importance des événements présentés comme officiels : des dîners rassemblant les écrivains chez Todor Jivkov ; des manifestations du 1<sup>er</sup> mai qui doivent être couvertes par la Radio ; le ton risible est présent même dans les conversations que le narrateur a avec les agents de la Sécurité d'Etat, lorsqu'ils viennent l'enrôler.

La différence entre la vie dite, montrée, et la vie cachée, est un sujet de réflexion pour le narrateur. Nous apprenons sa biographie véritable, à la différence du *curriculum vitae* qu'il présente à ses supérieurs :

Je me suis introduit à tâtons dans le système. Maudit par la peur permanente de ne pas être attrapé pour des trous dans l'autobiographie. J'omettais toujours de noter que mon grand-père, retourné de Vienne avec le titre de docteur et avec de l'argent, rachète la deuxième plus grande imprimerie en Bulgarie, rue Veslets à Sofia, qu'il publie des revues et des journaux, qu'il est rédacteur en chef de *La semaine artistique*. Et pendant tout ce temps : un riche. Confiscation des biens en 1947. Dieu soit loué, sans arrêt judiciaire. Heureusement que les professeurs ne l'avaient pas inclus dans l'*Histoire du journalisme en Bulgarie*. (*ibid.*, p. 20)

Originaire d'une famille aisée avant le 9 septembre, le narrateur ne peut pas s'attendre à un bon accueil si ce *trou* dans son autobiographie devient public. La narration s'en ressent : elle est tenue de combler les trous, de dire ce qui n'était pas dit pendant de longues années. Cependant, c'est ce grand-père qui est à l'origine de l'histoire fictionnelle : il reste mythique, et sa présence énigmatique. En effet, il est ce *trou* de l'histoire dont parle Robbe-Grillet, qui

est très nécessaire au jeu des éléments autobiographiques et fictionnels. Il est ici, par excellence, l'« opérateur de fiction »<sup>80</sup>.

### 1.3.2.3 Rapports entre les séquences autobiographiques et fictionnelles

Les séquences rédigées dans un style de véracité présentent un récit autobiographique bien identifiable, même si sa chronologie n'est pas linéaire. La vie de l'auteur jusqu'au moment où l'histoire du diamant commence est présentée dans les détails, beaucoup moins pour l'adolescence, simple tremplin ouvrant ou fermant les possibilités de poursuivre ses études au supérieur, que pour son parcours professionnel, rendu possible par la décoration militaire et le titre non-officiel de « héros de Prague », ce qui lui ouvre la voie vers les études de journalisme et vers son premier poste, celui de rédacteur en chef du quotidien *Jeunesse populaire*. Sa vie manque d'élan, l'ambition est maintenue dans les limites du possible, tout comme le sentiment amoureux. Elle est prévisible, possède ses brèves passions (premier amour ; premier contact sexuel ; les amitiés, qui sont peu à peu délaissées ; l'émulation parmi les collègues à la Radio), mais, en fin de compte, elle est dépourvue de signification, écrasée devant l'importance du projet idéologique sous lequel l'Etat entier avance.

Le récit autobiographique sert donc de fond pour l'événement, annoncé par l'histoire fictionnelle. Par ses éléments principaux, elle confère une signification particulière au récit personnel. Elle fournit non seulement des détails importants, mais également une intrigue véritable et présente le narrateur autodiégétique devant des choix à faire.

Le premier détail qui ressort de cette histoire, c'est le nom du narrateur-personnage. Une rencontre clandestine et bien organisée par le professeur Vassilev, ami du grand-père de Choum et ancien professeur du jeune Choum, se déroule entre celui-ci et Kurt Sterzing, représentant de la société hollandaise *De Beers*.

— N'est-ce pas, jeune collègue, vous ne vous offenserez pas du fait que mon ami Kurt Sterzing prononce difficilement votre nom de famille. De plus, d'après le récit de M. Sterzing, votre grand-père aurait signé un document par le nom de Choum. Ainsi on le pensait juif. Et le commerce des diamants est dans les mains des Juifs. (*ibid.*, p. 138)

On apprend de la conversation que le grand-père Choum, journaliste et rédacteur du journal *La Semaine artistique*, dénoncé comme « fasciste » par le pouvoir de 1944 qui confisque tous ses biens, se trouvait en possession d'un diamant précieux, le Mamba vert,

---

<sup>80</sup> Terme introduit par Robbe-Grillet dans *Le miroir qui revient* (*op.cit.*, p. 18).

dont les droits d'héritage ont depuis longtemps passé à la société *De Beers*, à Amsterdam. En effet, dans sa jeunesse il était parti en compagnie de sa femme, une Française, chercher des diamants en Afrique du Sud, à Kimberley, pendant la « ruée vers les diamants » au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire du grand-père est distillée à petites doses, elle surgit au détour d'une information que Choum cherche du professeur Vassilev : quelle orientation politique avait le journal de son grand-père ? La réponse de Vassilev, en partie attendue, est « de gauche », et voici la plus grande tache de la biographie de Choum lavée. Le professeur va jusqu'à confirmer cette information dans une émission radio.

Lors de cet entretien, nous apprenons que le grand-père Choum avait des magasins de joaillerie à Sofia ; qu'ils étaient certifiés par *De Beers*. Dans ce contexte surgit la visite inattendue de Kurt Sterzing, qui délivre les détails supplémentaires de l'histoire. Il devient évident qu'on attend de Choum d'entreprendre des démarches pour retrouver les traces du diamant précieux de son grand-père. En effet, le diamant avait été transporté clandestinement de Kimberley en Europe, sans être enregistré dans les annales de la société d'exploitation ; ceci ne signifie pas moins qu'il lui appartient de droit, du fait qu'il avait été découvert dans ses terres. Choum, pour sa part, doit fournir la clé du coffre-fort de son grand-père.

A ce moment-là surgit la deuxième circonstance qui confère du relief au personnage : la recherche de son passé. Dans le quotidien peu varié de l'*homo soviéticus*, le passé n'est plus une origine, une appartenance sociale (réalisée ou non) : ce n'est qu'une donnée de plus qui sert à promouvoir son possesseur ou à le reléguer dans le néant. Ceux qui se sont fait un passé glorieux grâce à la *révolution* de 1944 ne sont non plus de véritables héritiers de leurs pères : ils ne font qu'exploiter la situation politique. Ainsi, sous ce nouvel ordre de l'Etat, les époques révolues sont oubliées, le présent est exalté et l'avenir est radieux. La poussée moderniste à l'extrême renouveau tire chacun vers le futur, et l'attardement sur un passé peut-être tout aussi radieux et digne de remémoration n'est pas à l'ordre du jour. L'acte de revivifier le passé de son grand-père est donc un acte sinon rebelle, du moins minoritaire et mal compris à cette époque. Il importe donc qu'il soit fait en cachette, et l'histoire du Mamba vert en est une excuse formidable.

Le maillon unissant Choum à son grand-père : son père, est rarement mentionné par le narrateur. La première fois, c'est au moment où lui et sa mère décident de mettre leur fils à l'école industrielle de la gare Iskar ; la deuxième fois, c'est au moment de la mort du père ; la troisième fois, une réminiscence du mariage de Choum, quand son père, d'une famille bourgeoise, rencontre son beau-père, simple ouvrier d'une famille paysanne. L'héritage que lui laisse son père au moment de sa mort laisse l'avocat perplexe :

Je pris [...] un gramophone manuel, à pavillon, et une petite valise en bois. A l'intérieur il y avait un encrier enveloppé dans du papier d'emballage, ainsi que quatre numéros de *La semaine artistique*.

– Hum. Les pères de familles aussi anciennes laissent des actes de propriété. Ici, des journaux. (*ibid.*, p. 123)

L'inconsistance apparente de l'« héritage », son insignifiance dans une société où les biens devraient être partagés et où pourtant il n'y a pas plus important que l'acte de propriété est apparemment un paradoxe, et encore un obstacle à la recherche de la clé du coffre-fort du grand-père.

L'irréalité de l'histoire est suggérée par des rêveries du narrateur concernant la véritable réalisation de cette entreprise périlleuse qu'est la recherche du Mamba vert :

Je devrai un soir, lorsque la famille s'est calmée dans ses lits, ouvrir le coffre, mettre le pavillon du gramophone et chercher la deuxième clé. Je frémis, je sais qu'il faudra la chercher. La trouille viendra au moment où je la trouve. Pour cette raison mon instinct ajourne l'expédition vers le passé. Une clé ? Une clé réelle ? Un code ? Ou les deux ? Bon, je les trouve – et alors ? Tenez, M. Kurt Sterzing, mais bien sûr que je serai présent à l'ouverture du coffre-fort dans la succursale à Vienne, mais ne vous inquiétez pas, les colonels de la Radio m'ont assuré personnellement le visa et le passeport. Et voilà le Mamba vert ! Quel pourcentage pour moi ? Un, moins d'un. Je rentre à Sofia et j'achète Korekom<sup>81</sup> ! (*ibid.*, p. 151)

La trame fictionnelle commence alors à tourner autour de la possibilité pour le narrateur de partir à l'étranger, chose très compliquée car de surcroît, Choum est déjà visé par la Sécurité d'Etat à cause de ses multiples contacts sexuels. Les agents de la SE essaient même de l'embrigader en tant qu'informateur ; comme il n'est pas en position de renoncer, il est recruté, mais ensuite renonce à donner quelle information qu'il soit à propos de ses collègues. Eux, pour leur part, ne sont pas si innocents : un de ses collègues proches, Le Bonbon, est pris par Choum en flagrant délit de rédaction d'un rapport d'information sur ses supérieurs.

L'imbrication de l'histoire fictionnelle et du récit autobiographique passe ainsi par un nouveau stade, celui du soupçon et de la répression imminente sous toutes ses formes. C'est à ce moment-là que surgissent des témoignages des atrocités commises dans les camps de concentration en URSS et en Bulgarie ; la maîtresse de Choum est tuée de manière

---

<sup>81</sup> Magasin où l'on vend des articles d'importation ; le seul où l'on peut trouver certains objets (jeans, marques occidentales de chocolat, de cigarettes, etc.).

particulièrement cruelle, et c'est lui qui la trouve le premier chez elle. Il est emprisonné pour une période indéterminée, forcé à subir l'agression des autres prisonniers. A sa sortie de la prison, bien que d'une conduite exemplaire, il est poursuivi, un jour, par un personnage suspect. Il s'avère que c'est encore un agent de *De Beers*, du nom de Sami Gal. Il vient rappeler à Choum sa promesse de chercher la deuxième clé. Il a été choisi pour cette mission à Sofia du fait qu'il y est né, et qu'il connaît assez bien la ville. Son histoire personnelle à lui est tissée de périples familiaux autour de la Seconde Guerre mondiale : l'exil de ses parents de la Bulgarie, son enfance passée en Allemagne. Choum n'est toujours pas persuadé de la nécessité de la recherche du diamant, mais un soir, lorsqu'il veut mettre le tourne-disque, il se rend compte qu'il tient la deuxième clé dans sa main : c'est la clé du tourne-disque, et de plus elle a l'aspect d'une véritable clé de coffre-fort.

Les conversations avec Kurt Sterzing et Sami Gal révèlent un côté du Mamba vert qui est peut-être la raison principale de leur insistance. Le prix du diamant est très élevé, il est vrai, et il appartient de droit à la société *De Beers* ; toutefois, ils ne peuvent pas forcer Choum à collaborer, car eux aussi, ils seraient persécutés par les agents de la SE. Donc ils décident de persuader Choum en évoquant un aspect symbolique du diamant : son histoire. L'histoire des diamants est, disent-ils, beaucoup plus importante que leur prix. C'est une question d'honnêteté que de rendre à un diamant son histoire. Kurt Sterzing parle de la « morale » (p. 143) de *De Beers*, qui serait mise en question par un éventuel procès pour finalement pouvoir ouvrir le coffre. Sami Gal évoque la compréhension de Choum :

Vous comprenez, cher monsieur, que le Mamba vert a besoin de son histoire pour qu'il puisse remonter au faite de la montagne – si je peux préciser, le diamant s'y trouve encore maintenant, mais ce sont les sentiers qui manquent pour y arriver. Les pages de son périple manquent elles aussi. [...] Pour ainsi dire, l'artiste est sorti sur la scène sans son texte. (*ibid.*, p. 199)

Cette nouvelle dimension du récit révèle à quel point toute préciosité est à chercher dans le relatif ; toute exceptionnalité est telle parce qu'il n'y a pas d'autre pareille. Le Mamba vert n'est pas seulement un diamant, un objet que le grand-père Choum avait en sa possession et qui le rendait riche ; c'est d'abord l'histoire d'une vie commune, celle du diamant et celle du grand-père. Il s'agit de reconnaître le caractère unique de ce que représente l'héritage du grand-père. Cet héritage où le diamant tient une place primordiale est pourtant aussi celui de la vocation journalistique, de la vocation de l'homme de lettres, de l'écrivain, et c'est là que

Choum trouvera, beaucoup plus que dans la découverte véritable du diamant, la valorisation de sa propre personne et la quête de sa vie.

Nous passerons brièvement en revue les étapes suivantes de la recherche, privilégiant le fil rouge de l'histoire du diamant. La clé trouvée du coffre-fort s'avère la moitié de l'information : il faut également un code pour ouvrir la porte. A l'aide du professeur Vassilev, Choum le retrouve finalement sur les pages des quatre numéros de *La Semaine artistique* légués par son père : le numéro de téléphone de la rédaction, imprimé au coin de la une, est plus long de deux chiffres sur un des numéros, ce doit donc être le code. Choum réussit à se déplacer jusqu'à la centrale de *De Beers* pour ouvrir le coffre, dans la plus grande solennité et en présence d'un notaire. Mais quelle est sa perplexité quand il n'y trouve qu'un cahier, et pas de trace du diamant. C'est ce cahier qui cache l'histoire biblique, censée être la véritable clé à la recherche du diamant.

Ces entrefaites sont coupées par divers événements autobiographiques et historiques décrivant le contexte d'évolution de la vie de l'auteur. Avant de retrouver le cahier où son grand-père avait noté l'histoire énigmatique du diamant, le narrateur rencontre celle qui deviendra « la dernière femme de sa vie » (ou du moins « la dernière phrase du récit »). C'est une personne, comme lui, aux assonances référentielles : c'est la traductrice du roman devenu célèbre de Toni Morrison, *Beloved*. Le titre de la traduction bulgare est remplacé par un synonyme ; le prénom de la traductrice fictionnelle, Rossitza, donné en l'absence du nom de famille, n'est pas celui de la traductrice référentielle (Jacqueline Haïmova). Cependant le lecteur est amené à croire qu'il s'agit de la même personne. Le roman en fait une description presque aussi énigmatique et invraisemblable que celle de la quête du diamant. Rossitza parle par énigmes ; familière avec l'histoire de la tribu Shona, vivant à Kimberley et possédant une riche mythologie, elle compare l'acte sexuel à une initiation religieuse telle qu'elle est pratiquée devant leurs temples. Elle compare son propre sexe à un temple, et demande au narrateur d'attendre le moment propice pour y entrer, ce qui énerve considérablement celui-ci. Pourtant, une fois ayant lu l'histoire biblique et ayant fait le voyage à Kimberley, il se rend compte de la justesse des propos de Rossitza ; elle réussit à lui ouvrir les yeux à la beauté du sentiment amoureux.

L'histoire biblique du cahier du grand-père joue sur quelques axes de signification : le voyage initiatique du personnage principal, toujours un narrateur autodiégétique, du nom de Yak-Gah, vers une terre inconnue, l'empire Zuru ; sa mission : faire connaître et de cette manière imposer les poids et les mesures sur ce nouveau territoire, afin de le subjuguier par l'esprit. La mission échoue : une fois arrivé dans l'empire, Yak-Gah découvre avec stupeur

qu'il s'agit d'un peuple n'utilisant aucune mesure ni poids. Ils ont pourtant une langue, ils construisent des maisons, ils travaillent la terre. Il apprend d'un des esclaves qui lui sont affectés qu'il existe quelques mesures, dont les étalons sont pourtant jalousement gardés par les prêtres. Il essaie de propager la connaissance des poids et des mesures dans le pays, mais rencontre une indifférence presque totale. Son frère, qui l'accompagne, dresse un plan pour prendre le pouvoir de l'empire. Il ne réussit pas, et est cruellement torturé et exécuté devant les yeux de Yak-Gah. A ce dernier il est accordé un délai d'un mois avant sa mort, et il décide de rédiger son message final, une sorte de testament :

Plus je gribouillais sur le papier, plus je me rendais compte qu'il me reste de moins en moins à écrire, que les chiffres ne sont que deux. [...] Et alors, je les écris, pour qu'ils puissent m'exprimer le plus exactement. 0 et 1. (*ibid.*, p. 277)

Les deux éléments du code binaire que l'auteur, ou le copiste de cette chronique apocryphe, a laissés comme seul code quant à la localisation de la pierre précieuse, peuvent être rapprochés aux principes masculin et féminin, à l'absence et à la présence, à l'énigme et à sa solution. Ces deux chiffres forment un réseau d'associations, dans le texte, avec plusieurs éléments. D'abord, c'est le travail de John Atanassov, un émigré bulgare à la citoyenneté américaine ayant mis en place le premier ordinateur digital : c'est un des sujets peu discutés pendant l'époque totalitaire, et c'est une information du journal à la Radio que le narrateur lui-même avait insisté d'inclure. Choum, pour sa part, effectue un voyage aux Etats-Unis à la faveur d'une bourse de l'Union des écrivains, pour améliorer sa pratique de l'anglais et pour achever un de ses romans, et ceci à l'université où Atanassov avait enseigné, le Collège d'Etat d'Iowa.

Ensuite, une autre image du 0 et du 1 est celle de la Tour de Shona, une construction en forme de phallus géant et creux, où la tribu Shona actuelle, de même que les habitants de l'ancien empire Zuru, jette les condamnés à mort, pour qu'ils soient broyés par un système de pierres tournantes. Le 1 signifierait ainsi le sexe masculin, et le 0, le sexe féminin. Le phallus géant les unit, il est protubérant et visible pour rappeler l'autorité patriarcale, mais engloutit, cache et voue à la mort tout ce qui y tombe (comme une contre-métaphore de la naissance, sortie de l'utérus : la mort, l'entrée dans l'utérus ultime, la terre).

Le voyage du grand-père Choum en terres Zuru est connu au jeune Choum. Il décide de suivre l'itinéraire de son grand-père, et après l'ouverture du coffre-fort à Vienne s'embarque pour Harare, afin de visiter la veuve d'un ami bulgare de son grand-père, une Boer. Elle confirme l'authenticité du cahier, et les étapes du voyage entrepris par le grand-

père vers le nord, une fois la concession écoulée. Sur les pas de son grand-père, Choum se rend compte des véritables motifs de ce dernier. Il n'a pas déterré le Mamba vert à la concession de Kimberley. Il l'a reçu comme cadeau des esclaves Shona qu'il avait libérés, une fois arrivés aux côtés du phallus géant. Donc il s'ensuit que le jeune Choum n'a pas de comptes à rendre à *De Beers*, et que le Mamba vert est sa propriété personnelle :

Pourquoi expose-t-il la pierre précieuse en 1932 à Antwerpen ? Et seulement des jours après il la reprend ? Pour lui donner un prix, messieurs. Il la fait sortir de l'obscurité. Il l'introduit dans les catalogues du marché. Il lui crée une biographie.

Comme vous aimez dire, tout diamant a besoin d'une mythologie. Et la mythologie ne se crée pas dans l'utérus. Elle veut la lumière. Les exploits nécessitent le soleil, pour être aperçus des chroniqueurs. (*ibid.*, p. 281)

Les chiffres 1 et 0 régissent également les relations de Choum et Rossitza, les deux « derniers » amants. Rossitza, voyant Choum traumatisé par de nombreux problèmes personnels, le compare à Télèphe, qui, blessé par Achille, doit trouver de la rouille de la même lance pour l'appliquer sur la blessure et guérir. Les blessures dont souffre Choum lui sont pourtant infligées par lui-même, et il doit fabriquer sa propre rouille pour guérir. Après le retour de Choum de l'Afrique, Rossitza décide de le quitter, parce qu'elle dit l'aimer trop.

Le décryptage du cahier du grand-père est, en fin de compte, donné au lecteur, dans la scène suivante. Le professeur Vassilev, sentant la mort approcher, avoue devant Choum qu'il a été l'amant de sa grand-mère, une Française, et que c'est elle qui avait transporté le diamant dans « le facteur le plus secret du monde » : son vagin. C'est de cette manière que les chiffres 1 et 0 trouvent leur raison d'être.

Le diamant est finalement trouvé au moment où les deux amants, Rossitza et Choum, se réunissent après leur rupture. Dansant de bonheur dans le salon, ils font tomber l'encrier, héritage du grand-père, qui se brise en mille morceaux, parmi lesquels gît le Mamba vert.

#### 1.3.2.4 Crédibilité grâce aux détails

La situation du récit dans un cadre spatio-temporel et socio-historique reconnaissable pour le lecteur, la présence de nombreuses circonstances particulières de l'époque, ainsi que la description de faits et gestes, d'anecdotes et de manières de dire typiques de leur temps, représente un canevas propice à l'adhésion du lecteur à la vérité de l'histoire. Ce grand nombre de détails apparente le récit à la chronique historique, créant un volet supplémentaire à l'histoire. (Il est d'ailleurs pertinent de se poser la question à quel point le récit d'une vie uniformisée relève plutôt de l'autobiographie ou de la chronique historique.)



La narration est d'autant plus crédible du fait que l'auteur est écrivain et journaliste et qu'il a travaillé pendant de longues années à la Radio nationale bulgare. Certains bulletins d'information sont cités dans leur intégralité, d'autres sont présentés au discours rapporté. Ces derniers entretiennent un rapport étroit avec les séquences citant des documents officiels : des bulletins de presse sur l'adhésion de la Bulgarie au CAEM ; des extraits d'encyclopédies, notamment sur le Parti communiste bulgare et son rôle dirigeant dans la vie du pays ; des extraits enfin du dossier secret de l'auteur constitué à la Sécurité d'Etat et régulièrement rempli par des informateurs parmi ses collègues. Cette information perçue comme *vraie*, référentielle, donne un contexte général de véridicité du récit, lui assigne une place individuelle dans le grand développement historique du pays pendant la période totalitaire. Certains de ces bulletins d'information sont rédigés par l'auteur lui-même, et signifient la part qu'il prend à la réception des événements du monde dans un pays où l'idéologie règne sur toute information. L'auteur est censé présenter cette information d'une manière *correcte*, dont les règles sont établies par le Parti. Ceci signifie qu'il ne présente souvent pas les événements sous une lumière impartiale. Un des exemples flagrants de ce phénomène est le commentaire négatif, d'après la ligne du Parti, qu'il fait à la radio au moment de l'émergence de la figure de Lech Wałęsa en Pologne à la tête du mouvement *Solidarność* et ses initiatives. Il reçoit de nombreuses critiques de la part de ses proches et de ses amis et collègues de la Radio pour s'être plié aux injonctions de l'idéologie. Il s'en repent, mais dit ne pas avoir pu faire autrement : il était envoyé en mission à Gdansk pour écraser, dans ses commentaires, toute réaction similaire chez des intellectuels bulgares.

L'homme manié, manipulé et ballotté par l'histoire, figure référentielle aux yeux du lecteur, est presque sur le point de rester en-deçà de la fictionnalité : sa mission clandestine en Afrique du Sud, censée lui faire découvrir le trésor de son grand-père, est interceptée par les canaux de la Sécurité d'Etat. Le lecteur apprend avec Choum qu'il y a des informateurs qui l'ont suivi et qui ont parlé de ses tribulations aux étages supérieurs. Cependant, c'est une donnée qui n'est pas attestée par un document tiré de son dossier, comme le sont d'autres faits de sa vie (notamment son penchant pour le plaisir sexuel). Le fil ténu de la fiction reste donc ininterrompu, et la rumeur qui court sur ses voyages suspects ne fait que confirmer cette impression.

Tous ces aspects de l'œuvre de Dimităr Choumnaiev confortent l'hypothèse qu'il s'agit d'une autobiographie à forte composante fictionnelle, clairement délimitable. Les séquences fictionnelles sont rattachées à la narration autobiographique uniquement par le nom du personnage principal. En même temps, celle-ci est aussi mise en cause, par le grand

nombre d'épisodes au style lyrique, qui la rendent invraisemblable. Il n'en reste pas moins que, loin d'être un appendice de pure invention, l'histoire fictionnelle apporte du sens à la narration autobiographique, et le récit personnel qui en résulte trouve une fin significative et cohérente.

### 1.3.3 Consistance du personnage principal

Dans une telle variété de situations et de circonstances, on pourrait s'attendre à des changements de la part du personnage principal, pour arriver à une sorte de roman d'apprentissage. Pourtant, ce n'est pas le cas. Le personnage principal, tout en étant fortement marqué par ses voyages et expériences lors de la quête du Mamba vert, n'en est pas vraiment affecté jusqu'à devenir méconnaissable ou à évoluer dans un monde merveilleux. Les faits autour de la recherche du Mamba vert sont, finalement, peu nombreux : la première rencontre avec Kurt Sterzing, arrivé en mission clandestine en Bulgarie pour demander la clé du coffre-fort de Choum-grand-père ; la recherche d'une clé possible de la part de Choum, dans les papiers et les objets laissés par celui-là ; la rencontre d'un deuxième agent secret, Sami Gal, censé l'emmener aux Pays-Bas ; un voyage clandestin, passant par Vienne sous prétexte de déplacement professionnel à Prague, et s'embarquant sur un vol pour l'Afrique du Sud, pour rencontrer un témoin de l'excavation du diamant, la veuve d'un ami proche du grand-père ; enfin, ayant trouvé le code du coffre-fort dans un journal laissé en héritage du grand-père, Choum ouvre la petite boîte sous les yeux ébahis des représentants de De Beers et d'un notaire, pour y trouver seulement un vieux cahier contenant une histoire quasi-biblique de la mission de deux frères partis au royaume Shona pour leur apprendre à utiliser des mesures. Après cette histoire, il s'avère que la recherche du diamant devrait passer par une sorte d'initiation à la philosophie Shona, qu'il s'agit d'un lent mûrissement qui atteindrait à la vérité suprême, route à la fin de laquelle brillerait le Mamba vert. Choum retourne donc à sa vie régulière, elle-même marquée par le mouvement de la péestroïka et par nombre d'événements signifiant la prochaine chute du régime en Bulgarie (la formation de clubs de réflexion, les attentats provoqués par la minorité turque après le changement forcé de leurs noms par des noms bulgares, etc.).

Il faudrait par contre signaler le changement de ton depuis le début jusqu'à la fin du récit. La dérision et le confort précaire, mais autosuffisant du début du roman cèdent la place à des questionnements de plus en plus importants, allant au-delà de la vie surveillée (avec ses occasionnels événements festifs clandestins, donc se voulant subversifs). La fin du roman présente un narrateur beaucoup plus sobre, se rendant peu à peu compte que, de tout temps, il

y a des valeurs universelles auxquelles il souscrit : l'histoire personnelle et familiale, l'amour, l'attachement, l'appréciation juste des événements de son temps. Alors qu'au début du roman il est fortement impliqué, imbriqué dans le cours des événements et n'ose pas relever la tête, à la fin de l'histoire il s'est rendu compte que cette actualité qui semble aussi importante n'est que passagère. C'est le véritable legs que lui laisse son grand-père, par le geste symbolique de laisser quatre numéros d'un journal inexistant depuis longtemps. Le titre même de *La Semaine artistique* est significatif : les actualités littéraires d'avant la Deuxième Guerre mondiale ne sont vraisemblablement plus importantes, mais elles représentent un héritage, un élément d'identification pour celui qui sait y chercher un code, le code de son identité de journaliste.

### 1.3.4 Rapport aux autres textes analysés

Par l'interconnexion des deux histoires, Choumnaïev se rapproche beaucoup plus de Robbe-Grillet que Zarev. Il est lui aussi en train d'écrire son autobiographie, ouvertement. Cependant, il truque la lecture d'une (ou même de plusieurs) trames fictionnelles, la plus large d'entre lesquelles est la quête du Mamba vert. La faille dans le récit se déplace ici de la même façon que chez Robbe-Grillet : les agents de la société *De Beers* se remplacent l'un l'autre ; l'intrigue est d'abord présentée comme une histoire dangereuse sous un régime totalitaire, menaçant directement son auteur ; ensuite, comme une histoire policière avec le passage des frontières ; ce n'est qu'à la fin du roman qu'elle acquiert un caractère de révélation, de recherche de la Vérité et d'une clé vers le diamant. A ce moment-là, nouveau déplacement : le diamant n'est plus important, le plus important, c'est de retrouver la femme bien-aimée. Le récit se clôt sur l'année 1989, ouverture symbolique sur une nouvelle vie, et non plus fermeture du récit autobiographique telle que suggérerait le *happy-end*.

Plusieurs effets d'écriture laissent l'impression d'un texte qui ne cesse de se chercher. Le changement constant du style, du ton, les séquences alternant récit autobiographique et quasi-autobiographique, le scepticisme quant à l'importance de la vie, de la littérature et de tout récit, sont autant de caractéristiques propres à d'autres œuvres. L'idée d'une fin de l'histoire, de l'irruption d'un passé inattendu dans un présent absurde, le truquage des identités (une identité officielle et *plate* cachant une identité intime, beaucoup plus valorisée), l'évitement, dans la mesure du possible, de l'influence sur la vie d'un pouvoir jugé absurde et ridicule, rendent des images d'identités recomposées, à multiples facettes, des récits de styles différents s'imbriquant les uns dans les autres (discours énigmatique et mystique sur la recherche du Mamba vert confronté au discours familier d'un quotidien risible, sur lequel il

est vain de s'attarder). Les anecdotes de la période totalitaire sont tout aussi présentes, comme chez Guéorgui Gospodinov : ce sont des fables où l'absurde est devenu un mode de vie. Il n'est que la fin du roman qui laisse un doute, par cette union improbable dans le bonheur du personnage principal et de sa bien-aimée, et par l'annonce de leur mariage. Cependant, elle n'est pas, à elle seule, suffisante pour annuler l'effet décapant du récit, mettant à mal toutes les illusions d'une vie sous le régime.

## 1.4 Conclusion

Les trois récits personnels que nous venons d'analyser possèdent tous une particularité stylistique qui provoque l'hésitation du lecteur, autrement confiant. Il s'agit d'un élément subversif qui n'est présent que dans certaines parties du texte, et qui agit donc par contraste avec les parties que nous appellerons *neutres*, où l'identification entre les trois instances est à l'œuvre. Pour Sarraute, les parties neutres sont les épisodes racontés en monologue, où il n'y a pas d'intervention de la deuxième voix ; pour Paskov, ce sont des épisodes où le rythme de la narration est normal, voire lent (exemple : son départ pour Dresde et la rencontre avec son père) ; pour Choumnaïev, ce sont les épisodes au style plutôt télégraphique, documentaire ; des épisodes *banals*, racontant des détails de sa vie quotidienne à la radio, ou faisant cas de circonstances domestiques qui l'exaspèrent.

A ces parties neutres succèdent, chez les trois auteurs, des fragments, paragraphes ou parties du texte qui provoquent la surprise ou le questionnement du lecteur. Chez Sarraute, cela peut être une réplique ou un dialogue suivi entre les deux voix, qui sème aussitôt le doute quant à l'épisode précédent ; ils apportent une rectification, une précision, posent une question. Cela montre que dans la linéarité du récit autobiographique il y a tout de même des failles qui doivent être comblées. Chez Paskov, c'est l'intrusion d'une narration beaucoup plus détaillée, aux événements rapidement décrits, au rythme saccadé ; tout ceci pourrait être dit sur un ton enjoué, ou, au contraire, apocalyptique. Le lecteur ne sait pas comment interpréter ce changement brusque de langage, et donc est enclin à lui accorder moins de crédibilité qu'aux faits relatés jusque-là. Cela peut même aller jusqu'à un fait assez invraisemblable, comme la tâche de Vic de rentrer le charbon, vêtu d'un costume. Ces interruptions sont fréquentes, et l'épisode culminant pour *Allemagne, conte cruel*, celui où Vic rejoint le groupe de rock, en est un des plus révélateurs : porteur d'invraisemblance et avec un rythme infernal, il se clôt sur l'affirmation qu'« En dépit de la vie, tout est amour ». La présence d'épisodes invraisemblables qui se succèdent à la fin du récit, ne peut que laisser le lecteur dans le doute quant à l'autobiographisme du texte.

Chez Choumnaïev, les épisodes neutres sont relayés par des épisodes plus épanouis, détaillés, avec un souci apparent de composition, donc un caractère bien littéraire, contrairement au style télégraphique des épisodes autobiographiques. Le lecteur retrouve aussitôt un intérêt croissant pour la narration, d'autant plus que le ton change aussi : du sarcasme et de l'ironie, voire de la vulgarité, l'auteur passe à la douceur, à la précision des termes, à une certaine poéticité de l'expression, n'épargnant pas les figures de style et les métaphores filées. Ce changement est visible aussi bien dans des épisodes qui mettent en scène certains de ses collègues, ou une de ses maîtresses, que dans ceux qui racontent l'histoire de la recherche du diamant. Celle-ci va jusqu'au mysticisme, et suggère une différence sensible avec la vie quotidienne sous le régime. En effet, les définitions que nous avons données du style peuvent aussi décrire les sujets eux-mêmes : la vie sous une idéologie asphyxiante, où tout semble ne pas avoir d'avenir, ne peut être décrite que dans une langue crue et rude. Par contre, ce qui touche au domaine de l'imaginaire, de l'esprit : les épisodes où il y a des scènes d'amour, où le personnage voyage à la recherche de l'énigme du diamant, traduisent l'espoir, le positivisme, les possibilités infinies de découverte du monde.

Nous pouvons conclure sur une intention commune de ces trois textes. Ils possèdent tous une base autobiographique, assurée par une grande quantité de texte où l'identification des trois instances et l'énonciation ne sont pas remises en question. On peut dire que c'est une caractéristique de la narration tout court qui provoque la recherche d'une pratique autobiographique *autre* : à savoir le fait que le récit, et à plus forte raison le récit littéraire, représente un double de la vie vécue. Il ne se rapproche jamais suffisamment d'une narration autobiographique classique, et donc provoque toujours le doute du lecteur. Le récit de vie permet également à son auteur de chercher du sens, de la continuité entre les faits et les événements qui composent son existence. Cette recherche n'est pourtant pas toujours réussie, car une vie n'est pas tissée uniquement de choix bien fondés ou d'une suite ininterrompue d'événements conduisant à un certain objectif. Ainsi, les incohérences fréquentes du récit autobiographique dans les séquences problématiques, épisodes ou procédés littéraires que nous avons signalés, ne sont pas là pour créer un véritable effet de fiction, mais pour signifier, telle une allégorie, l'instabilité foncière du récit de vie.

A la différence de ces trois textes ancrés dans l'autobiographie, où le style et les modes de dire sont toujours décisifs pour leur caractère autobiographique ou fictionnel, les textes suivants mettent la fictionnalité et l'autobiographisme sur un même plan, cherchant, plutôt qu'à approfondir, à abolir cette distinction.

## 2. Récits en position médiane, à composantes postmodernes

Ces trois textes possèdent plusieurs marques qui les rapprochent en tant que pratiques. La plus évidente, à la différence des auteurs précédents, est le fait que la fiction est plus intimement liée au récit personnel. En effet, le rôle du lecteur n'est plus, ici, de croire à la véridicité du récit, comme chez Sarraute, ou bien de délimiter épisodes fictionnels et épisodes autobiographiques, comme chez Choumnaïev. Bien que dans *Les Romanesques* on retrouve des fragments de narration autobiographiques, y compris des adresses à des lecteurs désignés par leur nom (Marguerite Duras et Claude Simon), on ne peut pas dire que Robbe-Grillet est en train de faire un récit plutôt autobiographique, car en effet nous en apprenons juste certains détails : ceux qu'il croit pertinent de dévoiler. De plus, ces fragments qui pourraient composer un récit de vie référentiel sont donnés dans le désordre, et en fonction d'épisodes fictionnels qui en provoquent parfois l'apparition. Donc, tout comme dans *Un roman naturel* et *18% gris*, le lecteur est amené à faire le va-et-vient entre faits réels et faits inventés, et à évaluer, à tout instant, la teneur en fiction ou en autobiographisme. Ceci fait avancer le récit sur une mince crête, bordée de deux abîmes.

Les aspects postmodernes des trois œuvres sont leur caractère fragmentaire, la mise en cause du *je* du narrateur, l'impossibilité de l'identifier entièrement à l'auteur ou au personnage principal, l'idée que l'art et la vie peuvent participer du même monde ; la transgression, enfin, de tous les acquis de la littérature classique<sup>82</sup>. Nous allons voir de quelle manière sont agencées les deux lignes de suggestion des œuvres, la ligne autobiographique et la ligne fictionnelle, ce qui permet aux auteurs de maintenir l'appartenance générique indéfinie de leurs œuvres.

### 2.1 Alain Robbe-Grillet, *Les Romanesques* (*Le miroir qui revient*, 1985 ; *Angélique ou l'enchantement*, 1988, *Les derniers jours de Corinthe*, 1994)

« [...] sur toute la ligne syntagmatique, l'inanité de la lecture réaliste est complète. » (Roger-Michel Allemand, *op. cit.*, 1996, p. 31)

---

<sup>82</sup> Ihab Habib Hassan, *The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*, Oxford University Press, 1971.

Les deux notions-clés de cette affirmation : « lecture » et « réaliste », vont constituer la base de notre analyse. La lecture représente un des phénomènes de recherche constants pour les romans d'Alain Robbe-Grillet ; la notion de « réaliste », qu'elle soit appliquée à la narration ou à la lecture, est elle aussi centrale pour Robbe-Grillet, qui dit créer sa propre illusion de réel. Dans le cas des *Romanesques*, la polémique autour de ces deux notions apparaît sous un nouvel éclairage, et leur problématique est encore renforcée par le caractère autobiographique de l'œuvre.

D'autres éléments qui ont de tout temps été objet de questionnement dans les œuvres de Robbe-Grillet sont le narrateur et le personnage. Ils se combinent souvent pour former ce que la critique appelle l'*œil neutre* des romans de Robbe-Grillet<sup>83</sup>, représentant à la fois un personnage immiscé dans l'histoire et une voix narrative privée d'identité précise. Dans sa recherche d'une pertinence littéraire, l'œuvre autobiographique de Robbe-Grillet élargit la recherche en y incluant l'instance de l'auteur. Comme il s'agit d'un récit personnel, sa présence au sein de la narration nous permet de parler d'un discours, ou plutôt, d'un récit qui s'effectue dans le cadre d'un discours. Le personnage-narrateur raconte les faits de l'histoire sans les extérioriser, il adopte un point de vue interne à l'action, qui permet au lecteur d'entrer dans le récit, de s'identifier aux sensations décrites, et de subir l'émotion qui s'en dégage. Ainsi, dans *Les Romanesques*, le point de vue en question est doté d'un nom : c'est soit Alain Robbe-Grillet, référentiel, soit le comte de Corinthe, fictionnel, deux voix qui alternent.

Les procédés de lecture truquée que pratique Robbe-Grillet dans *Les Romanesques* mettent donc en question les acquis de la narratologie (la triade auteur-narrateur-personnage) et jouent sur les concepts de lecteur, de récit et d'histoire, au sein des débats à cette époque. Robbe-Grillet assigne au lecteur un rôle souvent inattendu qui vise à transformer ses attentes initiales. Le mode de lecture est celui de plusieurs œuvres de Robbe-Grillet : on arrive souvent à des impasses, à des bifurcations ou à des retours en arrière. Certaines histoires s'arrêtent court sans crier gare ; plusieurs séquences peuvent être lues seulement à la lumière d'autres ; un troisième type de séquences rappelle des détails déjà cités, avec cependant de légères modifications, ce qui pourrait obliger un lecteur soucieux de revenir en arrière pour chercher la première apparition du passage en question.

L'auteur impliqué indique à plusieurs reprises qu'il écrit une autobiographie ; pourtant, il affirme souvent que ce texte est de la pure fiction. Les passages autobiographiques sont clairement identifiables à la véracité de leur style. La présence de personnages

---

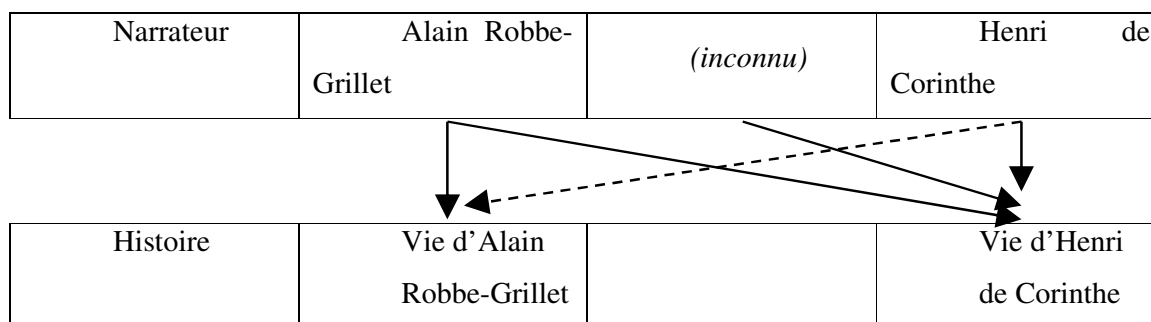
<sup>83</sup> A retrouver notamment dans *La Jalousie* ou *L'année dernière à Marienbad*.

historiques identifiables n'est pas une caution de récit autobiographique, car ils peuvent aussi bien figurer dans le récit de vie du double fictionnel de Robbe-Grillet, Henri de Corinthe, personnage de son invention. Le texte strictement autobiographique pris à part serait le compte rendu sincère (aux yeux du lecteur) de la vie de Robbe-Grillet. Le personnage fictionnel est celui qui représente son inconscient et structure ses fantasmes. Cette dimension de la personne de Robbe-Grillet reste ainsi cachée sous le voile de la fiction. La seule preuve qui atteste de l'innocence de Robbe-Grillet est que « le pervers inconscient (c'est le plus répandu) n'aime pas qu'on lui désigne et démonte ainsi ses propres fantasmes » (*Angélique ou l'enchantement*, p. 190). Donc, Robbe-Grillet se pose en *pervers non ordinaire* et il en fait œuvre, se permettant justement de démonter et de mettre au clair le mécanisme de ses propres fantasmes.

### 2.1.1 Déroulement du récit

D'après un modèle que nous utilisons également dans l'analyse de *L'Amant*, nous allons démontrer ici le va-et-vient des instances narratives, le changement de focalisation et la prise en charge du récit par des narrateurs à l'identité différente. Le narrateur principal reste, de manière générale, identifiable à Alain Robbe-Grillet, grâce à de multiples indices tout au long du récit. Cependant, il n'est pas rare que certains passages soient racontés par un narrateur très effacé, « œil neutre », passages qui mettent souvent en scène Henri de Corinthe. Enfin, une troisième partie du récit qui apparaît dans *Angélique ou l'enchantement* et continue dans *Les derniers jours de Corinthe*, est narrée par Henri de Corinthe (dont on sait d'ailleurs qu'il est lui aussi en train de rédiger ses mémoires).

La matière du récit, les faits racontés, peuvent eux aussi varier, et les trois types de focalisation déjà énumérés portent, tour à tour, sur la vie de Robbe-Grillet et sur la vie d'Henri de Corinthe. De sorte qu'on peut avoir le schéma suivant :





Les flèches dans le schéma pourraient être substituées par le terme *raconte*. La flèche en pointillés désigne la seule instance où Henri de Corinthe se réfère à Alain Robbe-Grillet, et c'est pour citer ses mémoires :

[...] le nom de Corinthe, porté par ma famille depuis sept siècles, est une déformation hellénique de l'ancienne appellation qui désignait notre fief médiéval : Quimper-Corentin. Alain Robbe-Grillet raconte dans ses mémoires qu'il y avait encore au château d'Eu, lorsqu'il y a connu Nathalie Sarraute, une splendide vaisselle dorée aux armes de don Pedro, dans laquelle les vieux domestiques de la comtesse de Paris (qui était aussi une Bragance) leur servaient les repas du colloque. (*Les derniers jours de Corinthe*, p. 86)

Passant sous silence la prolifération de détails sur des personnages qui figurent dans leur importance historique et sociale, mais dont celle-ci a un faible, sinon aucun, impact sur l'histoire, le retournement des instances dans ce dernier volume des *Romanesques* est complet. Auteur et personnage intervertissent leurs rôles et suggèrent ainsi l'idée que ce n'est pas l'auteur qui dirige son écriture, mais que le monde fictionnel de la littérature crée la vie de celui-ci.

Dans le schéma ci-dessus, une case reste mal exprimée, et une autre, vide. Le narrateur inconnu est soit un narrateur de focalisation zéro, voix indéfinie, soit un narrateur qui ne porte qu'un nom faisant référence à certaines œuvres de Robbe-Grillet : Jean Robin. Ce dernier prend en charge explicitement le récit, mais aussi de manière énigmatique : l'accent est mis sur son nom, et non sur l'histoire qu'il raconte :

J'aurai en somme seulement, depuis *Le miroir qui revient*, compliqué un peu plus la donne et proposé comme nouveaux opérateurs de nouvelles cartes truquées, en introduisant cette fois parmi les effets de personnages qui avaient nom Boris, Edouard Manneret, Mathias ou Joan Robeson, un autre effet de personnage qui s'appelle moi, Jean Robin. (*Angélique ou l'enchantement*, p. 69)

La case vide est l'endroit où devrait se trouver le narrateur fictionnalisé apparaissant à la place de Corinthe. Ce troisième degré de fictionnalisation n'est pas exploité par l'auteur.

Les trois volumes des *Romanesques* évoluent chacun autour d'une thématique littéraire particulière, englobant à la fois son traitement critique (en métatexte), sa mise en place en contenu littéraire et son rattachement à des épisodes autobiographiques. Ceci donne à voir un canevas littéraire assez dense, et confère différents rôles à son lecteur : un rôle de contemporain qui possède aussi bien des connaissances des différentes époques historiques

que des connaissances théoriques en littérature ; un rôle de lecteur de fiction subissant les effets de son écriture ; et un troisième rôle, d'analyseur de ces mêmes effets à la lumière des affirmations théoriques.

### 2.1.1.1 *Le miroir qui revient*

Le premier roman de la trilogie, dans sa partie métatextuelle, annonce l'intention de Robbe-Grillet de continuer les actions *terroristes* de sa jeunesse, donc de poursuivre le projet moderniste à tout prix :

En ce début des années 80, la réaction est soudainement redevenue si forte contre toute tentative d'échapper aux normes de l'expression-représentation traditionnelle, que mes imprudentes remarques de naguère, au lieu de jouer leur rôle décapant contre un dogme nouveau qui commençait alors à s'introduire (l'antihumanisme), n'ont plus l'air aujourd'hui que de glisser sur la pente savonneuse du discours dominant restauré, l'éternel bon vieux discours de jadis que j'avais au départ si ardemment combattu. Dans la vague de « retour à » qui déferle sur nous de toute part, on risque fort de ne plus voir que j'espérais au contraire un dépassement, une relève. (*Le miroir qui revient*, p. 9)

Quelles que soient les raisons pour lesquelles Robbe-Grillet trouve regrettable le retour de l'humanisme en littérature, il en est une qui constitue, classiquement, la cause de tout dépassement moderniste d'une certaine étape, à la recherche du renouvellement constant : le fait que toute nouveauté se fige inexorablement en norme :

Maintenant que le Nouveau roman définit de façon positive ses valeurs, édicte ses lois, ramène sur le droit chemin ses mauvais élèves, enrôle ses francs-tireurs sous l'uniforme, excommunie ses libres penseurs, il devient urgent de tout remettre en cause, et, replaçant les pions à leur point de départ, l'écriture à ses origines, l'auteur à son premier livre, de s'interroger à nouveau sur le rôle ambigu que jouent, dans le récit moderne, la représentation du monde et l'expression d'une *personne*, qui est à la fois un corps, une projection intentionnelle et un inconscient. (*ibid.*, p. 12)

Le dessein de s'aventurer sur le terrain d'un renouvellement, cette fois-ci du genre autobiographique, comprend la tâche de remettre encore une fois en cause les trois instances du récit (auteur, narrateur, personnage), d'assigner au lecteur le rôle déjà décrit et de se prononcer sur certains sujets concernant l'écriture littéraire qui lui sont chers (la *profondeur*, l'écriture *morte*, son rapport aux idées de Roland Barthes, etc.)

Ceci dit, Robbe-Grillet essaie la force de son art sur un personnage fictionnel prétendument connu par les membres de sa famille, respecté, et à des fois entrevu par le jeune

Alain lui-même : le comte de Corinthe. Ainsi, dans ce premier volume des *Romanesques*, le récit fictionnel porte sur un événement merveilleux qui serait arrivé au comte de Corinthe, présenté comme un contemporain de l'arrière-grand-père de Robbe-Grillet : par une nuit de pleine lune, celui-là se jette à la mer avec son cheval pour sauver un miroir en bois massif parti à la dérive. Il y découvre non son reflet, mais celui de sa fiancée qu'il a perdue. Ce récit fictionnel bifurque à plusieurs reprises, présente des variantes successives, alors qu'entretiens le récit biographique, au présent, suit les déplacements de Robbe-Grillet, l'écriture du présent livre, et les souvenirs de gens et d'époques révolues déjà cités. L'imbrication des deux récits – la fable et le récit autobiographique, est commentée ainsi, dans un passage que nous avons déjà, en partie, cité :

Il me reste à organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui d'*opérateurs*. La loi idéologique qui régit la conscience commune, et le langage organisé, ne me sera plus alors une gêne, un principe d'échec, puisque je l'aurais désormais réduite à l'état de matériau.

Dans cette perspective, le projet de raconter ma vie va s'offrir à moi de deux façons différentes, et opposées. Ou bien je m'obstine de la cerner dans sa vérité, en feignant que le langage est compétent (ce qui reviendrait à dire qu'il est libre), et dans ce cas je n'en ferai jamais qu'une *vie reçue*. Ou bien je remplacerai les éléments de ma biographie par des opérateurs, appartenant eux ouvertement à l'idéologie, mais sur lesquels et grâce auxquels je pourrais cette fois agir. La seconde méthode donne *La jalousie* ou *Projet pour une révolution*. La première, hélas, le présent ouvrage. (*ibid.*, p. 18)

Ce commentaire qui renie au texte présent, *Le miroir qui revient*, la force subversive que pourraient avoir des romans sans attache autobiographique explicite, comme le sont *La jalousie* ou *Projet pour une révolution à New York*, n'est pas entièrement juste. La « *vie reçue* » dont parle Robbe-Grillet, signifiant une vie donnée au préalable avec son explication, une vie toute faite grâce au bon agencement de ses étapes, donnée pour de vrai (« Je ne crois pas à la Vérité. », *ibid.*, p. 11), participe, nous en convenons, de la tendance où le lecteur aurait affaire à un cliché : elle engage sa croyance, les épisodes qui la relatent exhibent une sincérité certaine dans le texte. Le fait pourtant qu'elle soit mélangée à de la fiction, et à la façon savante que nous entendons démontrer, la rend beaucoup plus curieuse et accompli, en fin de compte, l'« effet décapant » dont il est question dans le passage cité ci-dessus. Ne serait-ce que par la mise en doute suivante :

Quand je relis des phrases du genre « Ma mère veillait sur mon difficile sommeil », ou « Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires », je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage, conforme aux canons du regretté Figaro littéraire : logique, ému, plastifié. Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle romanesque, en un mot ce que j'appellerais leur arrogance. Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjectivale, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant. Tandis qu'ici j'en retrouve une maigre douzaine, isolés chacun sur un piédestal, coulés dans le bronze d'une narration quasi historique (le passé défini lui-même n'est pas loin) et organisés suivant un système de relations causales, conforme justement à la pesanteur idéologique contre quoi toute mon œuvre s'insurge. (*ibid.*, p. 17)

Ce premier livre de la trilogie, constituée après la publication de son dernier volume, *Les derniers jours de Corinthe*, ne participe pas encore de toutes les intentions auctoriales auxquelles seront subjugués les volumes qui le suivent. Il annonce certains thèmes et procédés qui seront traités également dans les volumes suivants, mais ne fait que suggérer l'importance d'Henri de Corinthe en tant qu'« opérateur de fiction ». En effet, le personnage fictionnel du comte acquerra une force prédominante dans le volume suivant, et l'identification avec l'auteur sera complète à la fin du troisième volume.

Les thèmes abordés par Robbe-Grillet dans le livre sont la littérature (histoire littéraire, tendances littéraires actuelles, évolution du concept tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, soutenue par plusieurs noms de penseurs ; le concept de réel : Flaubert et Balzac), l'écriture, ses propres débuts littéraires<sup>84</sup> (« le couple de torsion ordre-liberté », *ibid.*, p. 231, *Un régicide ; Le voyeur ; La Jalousie*), les aléas de l'écriture autobiographique (l'insécurité de la mémoire, de l'identité : les doubles que sont la mer et Corinthe ; les souvenirs comme fragments littéraires), l'histoire familiale (la mère ; le père ; les deux grands-pères, la « folie » de son père, la maison natale et ses objets, les convictions « hérétiques » de ses parents : antisémites, anglophobes, pétainistes), les obsessions psychiques (les fantasmes ou visions, les conjurer en décrivant la surface ; les personnages de romans comme des âmes errantes),

---

<sup>84</sup> A plusieurs reprises dans ce texte, comme dans des textes antérieurs, est citée la phrase que Robbe-Grillet revendique comme « répétition immémoriale d'une action toujours déjà faite, accomplie, sans qu'aucune empreinte en témoigne jamais derrière moi : « Une fois de plus, c'est, au bord de la mer, une étendue de sable fin coupée de rochers et de trous, qu'il faut traverser, avec de l'eau parfois jusqu'à la taille. La mer monte... » Le danger sournois, la peur, sont au rendez-vous, comme d'habitude. » (*ibid.*, p. 43).

les mythes fondateurs et les contes (légendes bretonnes, contes de Kipling), le sadisme sexuel (fictionnel : linge sanglant ; troubles sexuels de personnages fictionnels : Boris ; autobiographique : « sadisme précoce », *ibid.*, p. 231, etc.), la petite enfance (amour de l'apprentissage, devoirs en retard), la jeunesse (service du travail obligatoire, usine M.A.N., camp de travail en Bulgarie, diverses vacances d'été et d'hiver). Le personnage fictionnel, Corinthe, est présenté à la fois dans sa dimension merveilleuse, quasi-mythique, et dans une dimension pseudo-historique, le rattachant à de grands événements de l'histoire occidentale du XX<sup>e</sup> siècle (le nazisme et la Seconde Guerre mondiale).

Parmi cette multitude d'épisodes et de thématiques, ceux qui sont racontés à la première personne et qui mettent en avant Robbe-Grillet lui-même ne soulèvent en général pas le doute du lecteur quant à leur véracité. L'identité auteur-narrateur-personnage est attestée par l'identité du nom, les œuvres antérieures, et dans une moindre mesure par le grand nombre de personnalités historiques. Le récit strictement autobiographique contient les marques normales du récit autobiographique sincère, le lecteur ne trouve pas de raison de mettre en doute la véracité des épisodes autobiographiques.

L'intrusion de la fiction au sein du récit autobiographique se fait de quelques manières distinctes dans le texte. Henri de Corinthe étant le porteur de l'histoire fictionnelle, sa toute première apparition se fait dès le deuxième paragraphe du texte, centrant l'attention précisément sur ce personnage :

Essayons de nouveau, une fois de plus, avant qu'il ne soit trop tard, pour de bon.

Qui était Henri de Corinthe ? (*ibid.*, p. 7)

Corinthe est le sujet de plusieurs fragments entiers, mais il apparaît aussi au sein de fragments supposés autobiographiques : soit brusquement, comme ici, soit de manière plus suave, lorsque le récit autobiographique cède le pas à un passage plus poétique ou à une description, après lesquels surgit déjà Henri de Corinthe.

La question de l'identité de Corinthe et de ses rapports avec la famille Robbe-Grillet est développée sur trois paragraphes au début du *Miroir qui revient* : elle porte sur la fréquence et la durée de ses visites ; leur motif ; la raison de l'attitude favorable et respectueuse du père de Robbe-Grillet envers Corinthe ; l'interdiction enfin qui pèse sur les rencontres du jeune Alain avec Corinthe. Au détour des nombreuses questions, nous apprenons pourtant des détails sur le personnage : sa naissance et sa fortune sont tout à fait différentes de celles de ses parents ; « Comment et pourquoi, au milieu d'une vie aventureuse

et surchargée, trouvait-il le temps de demeurer quelques heures (quelques jours ?) dans un foyer si modeste ? » (*ibid.*, p. 8). La qualité d'« opérateur de fiction » de Corinthe devient claire dans ce passage :

Les histoires, plus ou moins enjolivées par papa, concernant cette période mythique d'Hagondange et de Thionville, abondaient dans le folklore familial, où chacun de nous, à tour de rôle, se moquait des autres membres du clan, avec une insistance bouffonne et déraisonneuse qui n'excluait en rien la tendresse, ni le sentiment profond de solidarité. Mais, dès que le nom de Corinthe apparaissait comme par mégarde au détour d'une anecdote, une coupure se produisait, incompréhensible. J'ai déjà parlé longuement de ces soudains silences, de ces failles béantes qui ont fort troublé ma petite enfance et toute ma jeunesse, car je m'étais vite aperçu qu'une sorte de tabou interdisait mon admission dans ce domaine-là, trop bien gardé pour être innocent, où il m'a fallu ensuite des années de recherches laborieuses, tâtonnantes, seulement pour reconstituer tant bien que mal quelques voies d'accès, puis divers cheminements possibles. (*Angélique ou l'enchantement*, p. 152)

Le nom de Corinthe possède ce même effet de coupure dans le récit autobiographique lui-même. Chacune de ses apparitions marque le récit autobiographique d'une faille : peut-être pour combler le trou d'un aveu indésirable ; peut-être pour exorciser les visions nocturnes du jeune enfant ou plus tard, de l'homme adulte. Quoi qu'il en soit, les apparitions de Corinthe se font en relation avec des passages précédents disant la peur, le désir sexuel, les convictions politiques de la famille (de droite). Nous allons en discuter quelques exemples.

Le premier élément qui propulse l'histoire d'Henri de Corinthe est la peur. Il surgit juste après la séquence où Robbe-Grillet détaille les contes de fées (le rapprochement se fait aussitôt à un niveau phonétique : comte-conte) que lui racontaient les femmes de sa famille, mettant en scène

[...] la charrette de l'*ankou* dont les grincements et cahots annoncent sa mort prochaine au promeneur nocturne, [...] espaces frappés par un enchantement, objets ensorcelés, présages et intersignes, sans compter ces innombrables âmes en peine qui gémissent sur la lande ou dans les marais [...]

Au cours des années et des récits, la famille n'a cessé de s'agrandir, accueillant toujours avec la même simplicité de nouvelles présences, depuis la pâle fiancée de Corinthe jusqu'au Hollandais maudit [...]

Et voilà le jeune comte de Corinthe luttant contre le flot qui monte, dressé sur son cheval blanc dont la crinière étincelante s'entrelace avec l'écume arrachée par la tempête à la crête des lames. (*Le Miroir qui revient*, p. 20)

Le rapport entre la peur provoquée par des notions plus ou moins floues, dont la plupart sont des lieux communs des récits merveilleux, et Henri de Corinthe passe d'abord par sa « fiancée », encore une présence féminine, pour arriver à l'autre « opérateur de fiction » dont parle Robbe-Grillet : la mer. Ici, le personnage de Corinthe remplit la case *sujet* de ces émotions : pour qu'il y ait récit, il faut un personnage. Il est donc cet élément qui permet à Robbe-Grillet de personnifier le récit de ses peurs et de ses pulsions.

Après la pure émotion, Corinthe acquiert un espace où il se manifeste, tel un esprit qui hante un endroit : c'est la maison bretonne. Dans l'extrait qui suit, il est facile de repérer la relation entre l'histoire racontée au petit Alain avant de se coucher, et l'apparition, comme dans un rêve, du comte en cavalier. Il est intéressant de noter que Corinthe rend visite aux parents d'Alain uniquement dans leur demeure bretonne, et que l'appartement à Paris est d'une certaine manière épargné de cet esprit :

Je n'ai pas connu, personnellement, Henri de Corinthe. Peut-être même ne me suis-je jamais trouvé en sa présence, comme j'en imagine aujourd'hui l'éventualité, dans ces premières années de mon enfance passées à la Maison Noire, où il venait de temps à autre en voisin, ainsi que me l'a souvent raconté mon père, le soir, avant de se retirer pour la nuit.

Je croyais alors que la vieille demeure où je suis né tenait son nom du très sombre granit dont était bâtie la façade, si lisse et dure que les siècles n'avaient pas déposé sur sa haute paroi verticale ni mousse ni lichen, hormis au creux des joints, entre les blocs rectangulaires soigneusement ajustés. Quand la bruine hivernale en mouillait la surface, ils luisaient d'un éclat de charbon entre les branches grises des hêtres, où restaient accrochées çà et là quelques feuilles rousses, coriaces, immobiles sous la petite pluie sans fin.

Corinthe arrivait par la grande allée rectiligne, entre les deux doubles rangées de fûts verticaux [...]. Les pas de son cheval ne faisaient aucun bruit sur le sol détrempe, où il s'avancait dans une sorte de danse silencieuse, comme si l'espace gorgé d'eau l'eût dessaisi de son propre poids. (*ibid.*, p. 22)

L'enfant s'assoupit et la vision de Corinthe prend la place du récit éveillé. Les éléments féériques de l'apparition : le cheval, le mouvement, l'absence de bruit, accentuent l'idée que c'est une danse, mais dont la musique, comme d'ailleurs aucun bruit, ne peut être entendue. Cet indice démontre l'appartenance de Corinthe à un monde merveilleux, à un au-delà chevaleresque et romantique.

L'espace d'apparition d'Henri de Corinthe : la maison à Kerangoff, possède également ses dimensions temporelles. Comme il se doit pour un spectre, Corinthe est fidèle à une des dimensions, l'espace, mais choisit l'autre dimension : le temps, pour sortir du prévisible. Ainsi, il est présent dans plusieurs époques différentes, et côtoie plusieurs générations de la famille Robbe-Grillet. En effet, c'est en fonction de ces apparitions que son caractère fictionnel est le mieux annoncé : il semble avoir été le contemporain du grand-père de Robbe-Grillet, Marcelin Perrier (*ibid.*, p. 89), du père de Robbe-Grillet et de Robbe-Grillet lui-même. L'histoire familiale représente encore un stimulus pour l'apparition de Corinthe : juste après la brève notice biographique sur les grands-pères de Robbe-Grillet, garnie de quelques anecdotes, suit l'histoire de Corinthe déjà mentionnée, où il lutte contre la marée haute pour sauver un vieux miroir (*ibid.*).

Le côté romantique du récit est rehaussé par la soudaine liaison faite, au début du deuxième roman de la trilogie, *Angélique ou l'enchantement*, entre l'œuvre de Corinthe, ses écrits, et les idées philosophiques contenues dans la tétralogie wagnérienne :

Un « prédicateur inspiré, visionnaire et dément », ainsi justement Henri de Corinthe était-il apparu au reporter britannique qui l'avait interviewé à Vienne, peu de temps après l'Anschluss. [...]

[...]

Parmi les diatribes forcenées qu'il vous assenait alors d'une voix trop impassible, très basse (« sombre », écrivent à plusieurs reprises les témoins directs), à la fois véhémence et comme détachée, presque mécanique, neutre pour ainsi dire à force de se croire elle-même engendrée par la sereine objectivité des profondeurs, celle du sage ou celle du surhomme, ses visiteurs abasourdis ont souvent retenu et cité l'éclairage peu orthodoxe qu'il apportait au rôle des Niebelungen dans la *Tétralogie*, interprétation d'autant plus surprenante qu'on lui croyait de fortes sympathies pour le régime national-socialiste. Je vais essayer d'en résumer ici les grandes lignes, sans m'embarrasser des développements brumeux et prophétiques dont il surchargeait son histoire. (*Angélique ou l'enchantement*, p. 19)

Pour résumer, à notre tour, ces grandes lignes, nous dirons que l'idée principale de Corinthe est celle de la recherche d'une liberté, d'une manière de se soustraire à l'ordre préétabli, symbolisé par l'anneau d'or et son vide central. En effet, il s'avère que le personnage principal de la *Tétralogie*, au lieu de Siegfried, devrait être Hagen : « Hagen, fils d'Alberich, porte au contraire en lui la négativité active qui le dresse face aux bien-pensants,



face à la nature et face aux dieux. » (*ibid.*, p. 22). Le passage ainsi que la nature des idées de Corinthe ne font l'objet que de très peu de remarques personnelles. Robbe-Grillet qualifie, il est vrai, les discours de Corinthe de « diatribes forcenées » et il se sert de la qualification du journaliste anglais, mais il ne condamne ni ne porte de jugement négatif d'une autre sorte sur ses paroles. En même temps, nous sommes de nouveau retenus, par un fil menu, du côté de la fiction, ou plutôt du côté de l'illusion de réel qui n'a pas ses preuves : il s'agit de discours, et non d'écrits (bien que ces discours soient repris à l'écrit par Robbe-Grillet lui-même) ; les témoins cités (« ses visiteurs ») sont eux aussi mentionnés sans caution, sans avoir une certitude réelle de leur existence en tant que tels. Enfin, des expressions du type « on lui croyait », « je vais essayer », très souvent rencontrés dans les passages concernant Corinthe, ajoutent au flou et à l'insécurité quant à la référentialité de ce personnage. L'effort même d'apporter des preuves en paraît paradoxal : un effort qui, finalement, n'aboutit pas.

Une autre entité significative au sein du récit conjure l'esprit de Corinthe : c'est Roland Barthes :

Et Barthes était assez subtil et retors pour transformer de nouveau ce prétendu vrai roman en quelque chose de neuf, de déroutant, de méconnaissable.

Henri de Corinthe, son souvenir du moins, m'apparaît (m'est toujours apparu ?) comme plus fuyant encore, plus insaisissable, et souvent même suspect, pour ne pas dire plus. (*Le Miroir qui revient*, p. 70)

Roland Barthes apparaît également à d'autres reprises au sein de la trilogie, comme par exemple au début d'*Angélique ou l'enchantement*, pour annoncer de nouveau l'apparition de Corinthe :

Juste au-dessous, entre les branches dénudées du quadruple alignement des hêtres qui marquent son imposante allée d'honneur, la Maison noire, dans une lumière orageuse de fin d'hiver, se dresse inutile et tenace, telle un vieux navire désarmé, battu par les vagues immuables comme elle, sur qui tomberait la neige : neiges d'enfance et de terreur, neige des rêves, neiges séculaires, neiges du souvenir. Je me rappelle qu'après la publication de *Dans le labyrinthe*, le premier de mes romans dont la grande presse ait rendu compte avec quelque faveur, Roland Barthes au contraire me reprochait cette neige trop insistante qui descendait lentement sur la ville investie par l'adversaire, après la défaite militaire de Reichenfels où le lieutenant-colonel de Corinthe, comme je l'ai déjà rapporté, s'était illustré avec un vain panache à la tête de ses dragons. La trop forte « adjectivité » de ces flocons, prétendait Barthes, qui recouvraient peu à peu la cité

déserte d'un linceul inexorable, leur conférait une sorte de valeur métaphorique, dont nous avons justement condamné l'un et l'autre les effets pervers : la formation sur toutes choses d'une croûte poisseuse qui leur ôtait en fin de compte évidence et réalité. (*Angélique ou l'enchantement*, p. 9)

Entre la maison bretonne, la neige et Corinthe se trouve la place de Roland Barthes. Il apparaît partout dans la trilogie comme le principe minant l'écriture classique, celle qui, justement, fait confiance aux mots, n'essaie pas de rompre le piège tissé par leurs significations. Dans le premier passage, Corinthe apparaît juste après le « prétendu vrai roman [...] neuf, déroutant, méconnaissable », trois qualifications tout à fait adaptées à sa personne. Dans le deuxième passage, Corinthe n'attend même pas la fin de la phrase pour se faufiler tout près du nom de Barthes. Après avoir été un simple spectre, Corinthe acquiert donc une identité plus concrète : il apparaît à des moments de mise en doute du système. Il est donc un rebelle : il soutient le principe négatif de Hagen, ainsi que les mises en doute pratiquées par Roland Barthes. Il vient pour signaler la pensée subversive, chère à Robbe-Grillet.

Les idées politiques de Corinthe renforcent le caractère extrémiste du personnage. Il est intéressant de voir qu'il est associé avec des idées politiques qui se trouvent aux antipodes de la gamme politique, à gauche comme à droite :

Il est possible, enfin, que je prête involontairement à Corinthe des traits de caractère, des faits d'armes ou des particularités biographiques plus anodines qui ne lui appartiennent pas, empruntés peut-être à d'autres personnes plus ou moins célèbres de l'époque, Henri de Kerillis, François de la Rocque, ou même le comte de Paris qui s'appelait Henri également et prétendait au trône de France. (*Le miroir qui revient*, p. 103)

[...] n'a-t-il pas été en flirt, un instant, avec le parti communiste, et cela au cours d'une des périodes les plus staliniennes de son histoire ? (*ibid.*, p. 104)

Cette contradiction apparente n'est là que pour renforcer, d'abord, le lien de Corinthe avec tout ce qui est idéologie, tout ce qui se trouve à l'extrême d'une ligne de raisonnement, ou bien ce qui la dépasse. Ensuite, elle prête au personnage de Corinthe un surplus d'indécision, elle renforce le flou, l'idée qu'il est insaisissable. D'ailleurs, les termes employés renforcent eux-mêmes cette idée : les traits qui le rapprochent des gens célèbres de la droite lui sont « involontairement prêtés » par Robbe-Grillet ; d'autre part, il est « en flirt » avec le Parti communiste : il n'en est pas membre, et la nature de ce « flirt » reste inconnue elle aussi.

Nous arrivons logiquement à l'idée qu'il pourrait s'agir d'un personnage possédant des dons de comédien, pouvant alterner ses *personæ* et adopter différentes personnalités, voire jouer des personnages opposés. Cette confirmation vient une page plus loin, toujours par une source douteuse :

David Samuelson raconte, dans ses mémoires de directeur du Théâtre-Français, que Corinthe, au sortir de l'adolescence, rêvait de devenir un grand comédien et qu'il avait joué devant le public sur de petites scènes parisiennes, quelquefois même des rôles importants. Il montrait alors une prédilection pour les pièces historiques où il incarnait des héros solitaires au destin grandiose et triste : Napoléon, Berlioz, Cromwell... Samuelson remarque à ce propos qu'il y a derrière tout homme politique une carrière ratée d'acteur. Le contraire pourrait se soutenir aussi bien. (*ibid.*, p. 105)

Du théâtre Corinthe revient en littérature, cette fois-ci par une association d'idées faite par Robbe-Grillet lui-même (bien qu'il puisse s'agir, encore une fois, d'un narrateur fictionnel). La triade Sartre – Roquentin – le marquis de Rollebon est reprise de manière curieuse par le texte :

Mais par moment je soupçonne aussi, dans ma cellule de prison où j'ai tout le temps pour réfléchir à ces problèmes, que j'ai dû confondre en quelques occasions, par certains aspects similaires de leurs troubles aventures politiques, Henri de Corinthe avec le marquis de Rollebon, auquel il vient d'être fait allusion quelques pages plus haut, à propos de *La nausée*. Cet amalgame provient sans aucun doute, en particulier, des mystérieux voyages du comte Henri – ainsi que l'appelait toujours mon père – en Russie et en Allemagne vers la fin des années 30, ou le tout début des années 40, quelque cent cinquante ans donc après ceux de Rollebon. (*ibid.*, p. 172)

Le rapprochement qui se fait entre le marquis de Rollebon, objet d'étude de Roquentin, personnage principal de *La nausée*, et le comte de Corinthe, remet, par association et par un mouvement pareil à celui du jeu de *go*<sup>85</sup>, Robbe-Grillet dans une posture similaire à celle de Roquentin : biographe faisant des recherches sur une personnalité disparue. Il devient encore une fois narrateur homodiégétique. Il reste une case vide, comme il se doit : celle de l'auteur véritable de ces mémoires, que nous savons être Robbe-Grillet, mais qui veut de tout temps nous faire croire qu'il n'en est ni l'auteur (en substituant Corinthe, plus tard, comme énonciateur du discours auctorial), ni le personnage principal (toujours remplacé par Corinthe).

---

<sup>85</sup> L'idée de Robbe-Grillet d'un rapprochement entre les principes du récit et ceux du jeu de *go* est discutée plus loin, p. 212.

Le caractère imaginé, spectral, littéraire, bref, transcendantal de Corinthe est suggéré par ce passage à propos du criminel d'un film qui disparaît sans prévenir :

Corinthe, vers la fin de cette décennie [1930], parlait souvent lui aussi de « disparaître », sans que l'on comprenne au juste s'il s'agissait de s'enfuir, physiquement, ou bien d'un vague anéantissement métaphysique, entrer par exemple en religion (chrétienne, bouddhiste, ou dieu sait quoi). Il n'était pas homme, du moins, à vouloir se suicider. « Je m'en vais, disait-il, je fous le camp... », et il ajoutait quelquefois : « ...par l'intérieur », ce qui constituait je crois une brève citation d'un livre lu dans son adolescence. (*ibid.*, p. 217)

Cette disparition peut bien être interprétée de manière allégorique, comme la disparition de la pensée subversive. Elle peut aussi être vue en référence aux événements du troisième volume des Romanesques, où l'on voit Corinthe âgé passer ses journées sur une plage brésilienne, à observer et à convoiter les jeunes filles.

Corinthe est sans aucun doute, finalement, la personnification de tout comportement sexuel perçu, à une époque et dans une situation donnée, comme un écart. Il apparaît non seulement en marge ou comme le personnage principal des fantasmes sadiques de Robbe-Grillet, mais également lors de l'évocation des attachements lesbiens de sa mère :

Je me souviens de cette grande amie dont ma mère devait être amoureuse (ou bien l'inverse), qui était chirurgien-dentiste à Brest. Elle nous a toujours soignés, dans notre enfance, et son efficace douceur s'ajoutait au charme de l'appartement – pour nous très luxueux – où elle jouait *La cathédrale engloutie* sur un piano à queue en ébène. C'est elle qui m'a parlé de cette plaie bizarre qu'Henri de Corinthe portait au cou : deux petits trous rouges, espacés d'un centimètre environ, qu'elle avait surpris lors d'une opération à la gencive pour extraire une dent de sagesse. (*ibid.*, p. 226)

Il est intéressant de voir la profession de foi suivante, par laquelle Robbe-Grillet fait un rapprochement de tous les sujets de l'imaginaire populaire et artistique, arrivant presque à une définition des personnages aussi bien traditionnels qu'imaginaires :

Les personnages des romans, ou ceux des films, sont aussi des sortes de fantômes : on les voit, on les entend, sans jamais pouvoir les étreindre ; si l'on veut les toucher, on passe au travers. Ils ont la même existence douteuse et obstinée que ces trépassés sans repos qu'un charme maléfique, ou la vengeance divine, oblige à revivre éternellement les mêmes scènes de leur tragique destin. [...] C'est là, en tout cas, l'une des « explications » les plus plausibles qu'on pourrait apporter à leur manque de « naturel », à leurs airs absents, dépaysés, en trop dans le monde, à ces poursuites têtues

d'on ne sait quoi, d'où ils ne semblent pouvoir ni s'échapper ni sortir vainqueurs, comme s'ils tentaient désespérément d'accéder à une existence charnelle, qui leur est refusée, d'entrer dans un univers véridique dont on leur a fermé la porte, ou bien d'entraîner dans leur quête impossible l'autre, tous les autres, y compris l'innocent lecteur. [...] Ces parcours labyrinthiques, ces piétinements, ces scènes qui se répètent (même celle de la mort, qui ne peut plus jamais être définitive), ces corps inaltérables, cette absence de temps, ces multiples espaces parallèles aux déboîtements soudains, ce thème enfin du « double » auquel s'alimente tout un pan de notre littérature, [...] ne doit-on pas y reconnaître précisément les signes distinctifs et les lois naturelles des éternelles régions hantées ? (*ibid.*, p. 21)

Les personnages de roman sont aussi des âmes errantes, d'où leur irréalisme. (*ibid.*, p. 229)

Ce qui frappe dans ce rapprochement, c'est l'idée que les deux catégories sont des revenants : Robbe-Grillet dessine une doublure du monde réel, toujours présente, perméable à des altérations que notre esprit lui imprimerait (existence réelle de morts, de personnages fictionnels). Nous pouvons conclure, par conséquent, que l'existence de Corinthe n'a pas à être attestée, il erre dans cette dimension imaginaire qui sous-tend notre espace-temps actuel et est donc capable de se manifester à tout moment comme une personne ayant réellement existé.

#### 2.1.1.1.1 Henri de Corinthe opérateur de fiction

Les observations ci-dessus nous permettent de qualifier le comte de Corinthe d'« opérateur de fiction ». En effet, il apparaît à tous les endroits où il faudrait soit inventer une part de l'histoire ; soit truquer l'autobiographie pour éviter des aveux trop personnels ; soit, encore, ajouter un surplus de réel à la réalité déjà existante, ou présenter une fable fonctionnant comme parabole de l'enseignement du Nouveau roman.

Le personnage d'Henri de Corinthe, apparaissant d'abord comme un souvenir flou et accessoire au récit des souvenirs d'enfance, devient avec le déroulement de la lecture un personnage central du récit, d'un récit plein de bifurcations qui fait pendant au récit autobiographique, interagissant au besoin avec lui.

Alain Robbe-Grillet cite lui-même, en tant qu'« opérateurs », « la mer » et « la peur ». Il choisit des notions à forte intensité symbolique, sémantique et psychologique pour nous inviter à une lecture ludique et interprétative de reconstruction du sens ou des sens. On pourrait ainsi définir les « opérateurs » comme des éléments dont le fonctionnement est extérieur au récit, même s'ils y sont plongés. Ils sont censés déclencher une interprétation. Ils

ne font pas sens au premier degré, et ils « opèrent » ainsi une faille entre la représentation immédiate (qu'Alain Robbe-Grillet pratique dans les séquences autobiographiques et fictionnelles) et la signification propre qu'ils possèdent. Cette faille est importante, car c'est elle qui donne au récit sa liberté. Comme Alain Robbe-Grillet le dit lui-même :

Des trous se déplaçant dans sa texture, c'est grâce à cela que le texte vit, comme un territoire au jeu de *go* ne reste vivant que si l'on a pris soin d'y ménager au moins un espace libre, une case vacante, ce que les spécialistes appellent un œil ouvert, ou encore une liberté. (*ibid.*, p. 214)

Ainsi, nous utilisons ce terme d'« opérateur », fourni par Alain Robbe-Grillet lui-même, pour désigner la fonction que possède un élément du texte dans l'ensemble du texte. On pourrait qualifier, par exemple, Henri de Corinthe d'« opérateur de fiction », car c'est à travers son personnage, prétendument ancré dans le réel, que la fiction s'introduit dans le récit autobiographique. On peut aussi l'appeler « opérateur de mémoire » : il gère les souvenirs personnels d'Alain Robbe-Grillet, il stimule la mémoire. Dans le passage d'*Angélique ou l'enchantement* déjà cité, où il est question des divers narrateurs de son œuvre, il est de nouveau question d'« opérateurs » :

J'aurai en somme seulement, depuis *Le miroir qui revient*, compliqué un peu plus la donne et proposé comme nouveaux opérateurs de nouvelles cartes truquées, en introduisant cette fois parmi les effets de personnages qui avaient nom Boris, Edouard Manneret, Mathias ou Joan Robeson, un autre effet de personnage qui s'appelle moi, Jean Robin. (*Angélique ou l'enchantement*, p. 69)

En tant qu'« opérateurs » sont perçus aussi les différents modes de présenter une histoire fictionnelle : sur le mode du conte de fées, ou celui de l'histoire policière. Ici, on pourrait aussi parler de registres génériques, mais on perdrait l'idée d'un changement, d'une transformation contenue dans le terme d'« opérateur ».

Il n'en reste pas moins que l'« opérateur » majeur, ou l'« effet de personnage » pour utiliser le terme de Robbe-Grillet, est Henri de Corinthe : à la fois aïeul, personnage de conte de fées, sosie, ami et connaissance lointaine de l'auteur ; finalement, auteur du présent texte.

#### 2.1.1.1.2 Symbolisme de l'épisode fictionnel

Nous nous proposons de voir de plus près les fonctionnements au sein du texte des trois épisodes symboliques mettant en scène Henri de Corinthe contenus dans chacune des trois parties du roman. Ceci nous permettra de conclure sur les divers rôles que Corinthe joue au sein de la narration robbe-grilletienne.

Comme nous l'avons déjà signalé, l'épisode central du *Miroir qui revient* est un événement merveilleux qui arrive au comte de Corinthe et qui réunit la plupart des éléments significatifs du texte. Le texte lui-même nomme cette histoire l'épisode « dit du « miroir qui revient » (*Le miroir qui revient*, p. 99) et le situe avant la Deuxième Guerre mondiale, le comte de Corinthe est qualifié à plusieurs reprises de « jeune ». Voici la disposition spatio-temporelle initiale de l'histoire :

[...] Henri de Corinthe, par une nuit calme de pleine lune, traverse la lande de bruyère rase qui borde une anse déserte, sur la côte très découpée du pays de Léon. (*ibid*, p. 90)

Attiré par un bruit suspect aussitôt assimilé au battoir d'une lavandière (elle-même, à cette heure, devant posséder un caractère sorcier), Corinthe décide de descendre et de vérifier ceci. Il retrouve en effet un bassin à linge, sans personne alentour. Il se rend compte que le bruit vient de la mer, et aperçoit à quelques dizaines de mètres dans la mer un miroir en bois massif qui produit le « *floc floc* » mystérieux. Corinthe s'acharne alors à récupérer l'objet, d'abord sur son cheval, ensuite, du fait que celui-ci prend peur, tout seul, moitié en nageant, moitié en marchant. Cependant, la tâche de ramener le miroir sur la terre ferme s'avère presque impossible :

L'objet lui semble si pesant que Corinthe se demande par quel miracle il demeure en surface, au lieu de couler à pic. L'homme exténué craint de ne pouvoir jamais le ramener jusqu'au rivage, il a l'impression d'avoir tout le poids du monde à porter. (*ibid.*, p. 93)

Corinthe arrive pourtant à ramener le miroir et, à bout de forces, s'effondre sur la plage :

Quand il rouvre les paupières, il aperçoit son cheval blanc penché sur lui, qui le regarde avec une expression humaine de tristesse, ou d'anxiété, ou de reproche. Le comte Henri se détourne, en se soulevant à demi sur un coude, et il porte les yeux vers le miroir [...]. [...] dans les profondeurs troubles du verre très épais, dont les teintes glauques sont accentuées par la blême clarté lunaire, Henri de Corinthe voit distinctement – et presque sans surprise – se refléter le tendre visage blond de sa fiancée disparue, Marie-Ange, qui s'est noyée sur une plage de l'Atlantique, près de Montevideo, et dont on n'a jamais retrouvé le corps. Elle est là, dans la glace, qui le fixe de ses prunelles bleu pâle avec un indéfinissable sourire. (*ibid.*, p. 94)

Peu de temps après, Corinthe perd conscience.

Cet épisode est significatif par de nombreux éléments. D'abord, l'introduction d'éléments merveilleux, tirés de légendes bretonnes déjà citées au début du texte :

[...] marins péris en mer qui viennent tirer les vivants par les pieds dans leurs lits, [...] sans compter ces nombreuses âmes en peine qui [...] agitent jusqu'à l'aube l'eau des bassines où trempe le linge répruvé. (*ibid.*, p. 20)

Cette séquence avait déjà donné lieu à la première apparition du comte de Corinthe. La conjonction de la nuit, de la pleine lune et d'une non-présence féminine, attachée à une besogne ménagère servant à blanchir, à effacer les taches du linge, signifieraient la volonté de cacher, par une activité anodine, des actes coupables accomplis par le passé. Cependant, cette hypothèse possède sa propre « faille » : l'absence de la femme du tableau, pourtant désigné comme pour son apparition :

L'emplacement serait praticable pour le blanchissage, à l'extrême rigueur, et il y a là, en effet, posé de guingois au bord de la flaque miroitante, un de ces caissons en bois rudimentaires où les femmes de la campagne se mettent à genoux pour frapper leur linge au *doué*. Mais l'ustensile, usé par l'ouvrage, paraît abandonné ; et personne ne se montre aux alentours. (*ibid.*, p. 91)

Cependant, c'est précisément cette présence que recherche Corinthe, pensant toujours que le bruit vient du travail d'une lavandière. Ce qu'il cherche pourtant s'avère absent, chose d'autant plus bizarre que tout semble conjugué pour l'y voir.

L'absence féminine apparaît aussitôt dans un au-delà signifié tour à tour par nombre d'éléments. D'abord, un objet inattendu dans ces circonstances : à l'extérieur, en proie aux éléments, un miroir d'intérieur, et d'ailleurs assez lourd, qui à présent attire l'attention de Corinthe et l'incite à le reprendre : « [...] le *floc flocc* moqueur se poursuit, peut-être même avec une vigueur accrue et sur un rythme plus agressif, plus véhément » (p. 92). Corinthe veut l'atteindre monté à cheval, mais celui-ci est pris soudain de peur et refuse d'aller plus avant, et sous les coups de son maître réussit à le désarçonner et à s'enfuir. La peur du cheval qui sera commentée également plus loin est un premier signe du surnaturel inexplicable flottant autour du miroir. Le lecteur soupçonne déjà une signification plus poussée du miroir : il est un portail vers la transcendance, il reflète un au-delà incompréhensible et redoutable. L'attrance que Corinthe éprouve pour le miroir symbolise son sort : celui d'être à moitié réel, à moitié dans l'au-delà, d'être un fantôme lui-même. En même temps, ce doit être une force surnaturelle, une sorte de destin inéluctable, qui l'attire vers l'image de sa fiancée noyée. Corinthe participe à égale mesure comme personnage dans cet épisode merveilleux et comme



un véritable « opérateur » : c'est lui que le lecteur perçoit comme réel, c'est à travers ses yeux qu'il voit la scène, et en même temps c'est Corinthe qui fait ressortir, dans cette scène, les « opérateurs » que sont la mer et la peur, deux notions créatrices d'images littéraires.

Les suites de cet épisode représentent également un procédé fréquent dans toute l'œuvre de Robbe-Grillet : le fait de donner plusieurs variantes à une même scène qui mènent parfois à différentes issues (« La suite du récit devient, à partir de ce moment-là, beaucoup plus obscure », *ibid.*, p. 98). Le comte est sauvé par un douanier de Brignogan (figure dans laquelle nous pouvons reconnaître le trisaïeul de Robbe-Grillet, Marcelin Perrier, qui lui aussi faisait des rondes sur la côte bretonne), et le lecteur se voit présenter deux versions de la fin de ce récit. Il peut aussi bien choisir laquelle croire qu'imaginer un récit qui suit une ligne du milieu. D'après la première version, Corinthe est amené dans une auberge, déjà en meilleur état, et il n'a même pas besoin de voir le docteur qu'on a appelé. D'après la deuxième version, il a la fièvre et on l'installe dans une chambre de l'auberge : « on avait même craint pour sa raison » (p. 98). Il reste une chose sûre dans les deux versions : le jour même il est revenu à l'endroit de son accident.

Pour concilier les deux versions [...] on peut imaginer que le malade, parvenant à surmonter une fièvre déjà déclarée, [...] s'était en effet esquivé très tôt sous quelque prétexte et, grâce à des réflexes de cavalier chevillés au corps, avait réussi à trotter jusqu'à la grève maléfique (considérée du moins comme telle dans toute une série de vieilles légendes et de superstitions locales, selon ce que, dans mon enfance, j'ai maintes fois entendu rapporter). (*ibid.*, p. 99)

Dans ce passage est à noter le procédé très courant qui forme un mélange savant d'affirmation et de doute : la grève est « considérée comme maléfique », ce qui est une affirmation crédible ; cependant, les sources en sont des « vieilles légendes et de superstitions locales ».

Une fois sur la grève, l'histoire se poursuit avec « un certain nombre de points peu contestables [...] fixés comme repères » (*ibid.*). Pourtant, la composition même du récit, ainsi que le grand nombre de détails, confondent le lecteur. Il se retrouve devant un véritable récit romanesque, en tous points pareil à ceux que Robbe-Grillet mettait tant d'acharnement à dénoncer : le regard « anxieux » du cavalier, la flore de l'anse, le fait que la mer s'est retirée et l'espace qu'elle a laissé découvert, finalement la description du dernier détail qui laisse le plus à douter que ce soit une légende : la découverte de pièces de lingerie fine, quoique désuète, fraîchement lavée et étendue, sur lesquelles pourtant « il y a de larges taches de sang tout frais, encore liquide, qui paraît même en train de sourdre » (*ibid.*, p. 101). C'est à ce point

que Corinthe aurait ressenti la grande fièvre qui le prend. Cet épisode aux nets contours sadiques provoquant d'ailleurs une « fièvre » chez son sujet est la description même de la manière dont les visions tendent à « hanter » leurs sujets : elles surgissent soudainement et provoquent de fortes commotions psychiques. Corinthe est à la fois le double de Robbe-Grillet sur lequel les sensations d'attraction et d'épouvante sont testées, et celui qui sert à mettre de l'avant ces mêmes sensations chez son auteur. Donc une identification du narrateur-auteur avec son « opérateur de fiction » devient désormais patente.

La signification du « miroir qui revient », métaphore par excellence du récit personnel (à la fin de la vie revient le récit de vie, tel un « miroir » visant à la refléter), est expliquée à travers l'atteinte psychologique irrémédiable du cheval :

Mais on raconte aussi que le coursier fidèle à la crinière blonde était depuis lors resté bizarre, ombrageux, difficile. Les gens de Brignogan disent que les chevaux ne distinguent pas leurs reflets dans les glaces et que, à travers les profondeurs glauques du miroir noyé, au lieu du visage de Marie-Ange, la fiancée assassinée<sup>86</sup> qui poursuivait son maître, le cheval blanc avait vu pour la première fois sa propre image, c'est-à-dire sa propre mort. (*ibid.*, p. 102)

A travers l'écriture perce une peur existentielle : celle de trouver la mort en s'écrivant. Le miroir, métaphore d'un récit personnel qui décrit sans faille le déroulement d'une vie et argumente son but, représente la mort, la finition ultime de cette vie ; l'idée qu'on est en train d'écrire sa propre mort est une hantise permanente. C'est sans doute de cette peur que parle Robbe-Grillet, peur qui fonctionne en tant qu'« opérateur » dans son œuvre, qui doit être sans cesse esquivée et exorcisée à l'aide de nombreuses failles dans le récit, où elle pourrait perdre le fil de la narration et ne plus poursuivre l'écrivain.

### 2.1.1.2 *Angélique ou l'enchantement*

Alors que le premier volume de la trilogie pose les paramètres généraux du déroulement de la lecture : rôle de l'auteur et du narrateur (en relation avec des théoriciens de la littérature, comme Roland Barthes), opérateurs de fiction mis en œuvre, et grandes lignes biographiques (concernant Henri de Corinthe : les points déjà évoqués) et autobiographiques (concernant Alain Robbe-Grillet : ancêtres, première jeunesse à Brest et à Paris, début comme écrivain avec *Un régicide*, *Les Gommages*, *Le Voyeur*, *La Jalousie*), le deuxième volume développe une nouvelle histoire fictionnelle, cette fois-ci non plus centrée sur la peur de la mort, mais sur le désir sadiques provoqué en conditions de peur et d'insécurité. Cette fois-ci,

---

<sup>86</sup> Jusque-là mentionnée uniquement comme « noyée ».

Corinthe est ancré dans le récit autobiographique en tant que camarade d'armes du père de Robbe-Grillet, et il s'avère qu'ils se sont mutuellement sauvé la vie. Cette histoire renforce curieusement la relation avec certains côtés de l'écriture de Robbe-Grillet : *L'année dernière à Marienbad*, ses voyages faits à l'occasion de conférences ou de tournages de films, pour enfin donner une histoire prétendument vraie et sincère sur le tout début de ses expériences sexuelles, avec une Angélique référentielle. L'idée que Corinthe est le « double » de Robbe-Grillet est renforcée : il écrit, lui aussi, ses mémoires, rapportées ici dans le texte.

Une des particularités significatives de ce deuxième volume est que le *je* commence à être partagé entre un narrateur encore identifiable à Robbe-Grillet, un narrateur identifiable à Corinthe, et d'autres narrateurs épisodiques identifiables à des narrateurs de divers romans de Robbe-Grillet (une citation à cet effet est prévue dans la partie « Le narrateur » ci-dessous).

La vie d'Henri de Corinthe se précise de plus en plus : il écrit ses réflexions suscitées par la *Tétralogie* de Wagner, exaltant le surhomme Hagen, un héros négatif mais actif :

L'anneau d'or [...] représenterait une métaphore de l'esprit humain selon Hegel : c'est son vide central – une absence d'or – qui le constitue en tant qu'anneau, de même que le manque fondamental qui troue le centre de l'homme apparaît comme le lieu originel de son projet d'existence, c'est-à-dire de sa liberté. Seul en définitive un noyau de néant détermine son épaisseur concrète, et c'est l'absence d'être en son sein qui le projette hors de soi comme être-dans-le-monde [...].

[...] Hagen, fils d'Alberich, porte [...] en lui la négativité active qui le dresse face aux bien-pensants, face à la nature et face aux dieux. C'est lui, il le sait, qui doit engendrer la race des hommes libres. (*Angélique ou l'enchantement*, p. 22)

Cette citation tirée des mémoires de Corinthe – donc fictionnelle, fonde en quelque sorte le mouvement moderniste de dépassement des avant-gardes. *Angélique ou l'enchantement* est pourtant de plus en plus reconnaissable comme une archéologie des idées, un repli sur sa propre écriture dédoublée par celle de Corinthe, comme nous l'avons déjà vu dans ce passage :

C'est de Corinthe qu'il devrait s'agir (non de moi) et, en premier lieu, de ce que nous pouvons encore rassembler aujourd'hui comme témoignages concernant l'impact ou le développement de ses singulières idées, avant, pendant et après la guerre. Si le manuscrit du grand livre qu'il rédigeait n'avait pas été détruit, dont nous supposons seulement qu'il contenait un mélange – mouvant lui aussi – d'autobiographie et de théorie « révolutionnaire », auquel s'ajoutait (du moins je le soupçonne) une part

indéterminée de politique-fiction, pour ne pas dire de roman, nous en saurions certes davantage sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres. (*ibid.*, p. 25)

Il devient évident qu'il s'agit d'une définition de l'œuvre même que Robbe-Grillet est en train d'écrire. Corinthe commence à devenir un prétexte pour *se dire* et à assumer pleinement son rôle d'opérateur textuel, sinon d'accaparer la plus grande partie du récit personnel.

Il devient plus intimement lié avec la famille Robbe-Grillet : les visites mentionnées au début du *Miroir qui revient* où il discourait avec le père de Robbe-Grillet trouvent, dans cette partie du roman, leur explication, elle aussi sujet à caution et à variantes.

#### 2.1.1.2.1 Symbolisme de l'épisode fictionnel

Cette fois-ci, il s'agit d'une histoire qui met en scène un champ de bataille, la nuit du 20 au 21 novembre 1914, en Bretagne, où, à l'arrière-garde, dans un espace en partie boisé, parcouru par des chemins creusés dans la terre (rappelant des tranchées), le père de Robbe-Grillet avance dans le brouillard. Le récit appartient donc au père, et Robbe-Grillet ne fonctionne ici que comme rapporteur, circonstance qui augmente le nombre des passages où la mémoire fait défaut, l'information n'est pas sûre, ni son interprétation. Ceci n'empêche pas pourtant l'insertion d'une description assez impressionnante de l'*ankou*, *alter-ego* de la Grande Faucheuse :

Long et maigre, le dos très droit, il va d'une bonne foulée régulière, à la même allure que la jument noire, en dépit d'une sorte de vacillement qui, de temps à autre, parcourt tout son corps raide comme s'il était près de s'écrouler. Mais il continue de regarder droit devant soi, sans marquer le pas ni ralentir. Il porte sur l'épaule gauche, avec dignité, une grande faux de moissonneur. (*ibid.*, p. 42)

Une conversation s'engage, et les propos du vieillard apparaissent à première vue logiques, bien qu'à la réflexion ils soient impossibles (il a coupé des ajoncs se trouvant dans sa charrette et rentre, à 4h du matin, chez lui, portant une faux sur son épaule). De plus, le langage qu'il utilise est comme sorti d'un autre temps ; finalement, il demande au chevalier de porter sa faux pour lui, disparaissant subitement dans le brouillard devenu plus épais.

Après l'*ankou*, le père de Robbe-Grillet rencontre effectivement une charrette sur laquelle se tient une jeune fille en robe blanche, et qui, elle aussi, est apparemment un spectre : elle ne lui adresse pas la parole, mais lève ses yeux étonnés vers la lame de la faux qu'il porte, et qui est montée à l'envers : c'est alors seulement qu'il se rend compte que le vieillard, c'était l'*ankou*.

La troisième apparition, ce sont quatre chevaliers pimpants, des uhlans allemands, qui arrivent très rapidement vers lui, rient, et semblent se moquer de ce « lent chevalier à la charrette qui brandit, sur sa lourde jument, son arme datant de la chouannerie » (*ibid.*, p. 51). Tels les quatre chevaliers de l'Apocalypse, ils devraient déjà lui faire penser qu'un danger mortel l'attend. Cependant, il ne le soupçonne pas du tout : jusqu'ici, il n'a pas réussi à trouver de raison à ces apparitions soudaines. La seule chose officiellement reconnue dans cette histoire, pourtant, c'est qu'« il a sauté sur une mine allemande placée au milieu de la route ». Les trois apparitions étaient donc des présages de sa propre mort. Ceci se trouve confirmé par une dernière vision :

[...] au moment même où l'éclair de l'explosion l'aveuglait, il avait vu devant lui [...] apparaître une croix de bois plantée dans la terre fraîchement remuée. Au centre de la croix, [...] l'inscription habituelle [...] : « Maréchal des logis Henri Robin, mort au champ d'honneur par malentendu ». (*ibid.*, p. 52)

Sitôt le questionnement du lecteur : pourquoi alors un nom de famille différent ? Voici encore une « faille » par laquelle s'insère la liberté du récit. En même temps, cet Henri Robin n'est pas sans rappeler le narrateur déclarant « moi, Jean Robin » qui surgira plus loin dans le texte.

C'est à ce moment-là qu'Henri de Corinthe entre en scène : quelques heures après, il retrouve le père de Robbe-Grillet grâce à sa faux qu'il voit la première (l'homme est à demi enseveli par les débris de l'explosion). Il déterre donc cet Henri Robin/Robbe-Grillet et par cet acte, il lui sauve la vie. Cette conclusion faite par le père de Robbe-Grillet dans son récit s'avère, plus loin, un acte réciproque. La mine était peut-être destinée à Henri de Corinthe, et son camarade d'armes a ainsi assuré son passage en toute sécurité :

[...] ce jeune soldat qui lui ressemblait beaucoup au physique – même taille, même corpulence, même coiffure, traits du visage assez voisins, avec les mêmes yeux enfoncés sous d'épais sourcils noirs, le même nez fort et busqué, la même dissymétrie de la bouche – était lui aussi né à Quimper un 21 novembre, à trois ans de distance jour pour jour. Tous les deux, enfin, s'appelaient Henri. Corinthe avait vingt-cinq ans ce matin-là et serait mort probablement, pour fêter son propre anniversaire, si l'autre cavalier breton, son sosie, son double, n'était passé sur la route fatale à peine une heure avant lui, et n'avait ainsi fait exploser l'engin qui lui était destiné. (*ibid.*, p. 65)

L'épisode rapproche donc curieusement les deux hommes. On en vient à se demander si Henri de Corinthe n'est pas le véritable père de Robbe-Grillet. Mais comme il a été jusque-

là identifié à plusieurs reprises avec une généalogie et une vie aux événements différents, cette hypothèse ne peut aboutir. Un deuxième rapprochement s'impose aussitôt : dans le récit, Corinthe est-il bien le double de Robbe-Grillet, ou celui de son père (apparaissant d'ailleurs sous un faux nom) ? Le lecteur n'a cependant toujours pas la certitude de tenir les clés de l'histoire ; le jeu des associations le mène toujours plus loin, sautant de personnage en personnage et d'histoire en histoire.

Il en est de même avec le récit en rétrospection expliquant la présence de Corinthe aux lieux de l'incident. Il était initialement parti à la recherche d'une ordonnance qu'il a envoyée escorter une jeune captive. Le soldat, un jeune homme du nom de Simon, n'est pas rentré à l'heure prévue. Corinthe s'inquiète du bon déroulement de la mission et part alors à sa recherche.

L'ordonnance Simon et la jeune captive (figure sadique par excellence) se sont effectivement perdus, après des épisodes où la souffrance de la jeune fille a cédé la place à sa volonté de séduire le jeune homme. Insoumise malgré les circonstances, elle a l'insolence de mentir jusque sur son prénom, qui passe de Carmen à Mina et ensuite à Manrica. Le cavalier Simon en est complètement ébahi et se retrouve dans la position de la victime, tout en essayant de garder son calme et sa rigueur militaires face aux avances que lui fait la jeune fille. Au moment du premier baiser, provocation insolente de la part de la jeune fille, l'histoire s'arrête court pour donner lieu encore une fois à la voix narrative, reconnaissable comme celle de Robbe-Grillet :

Pour qui donc est-ce que je raconte tout cela ? Ces images plus ou moins décousues dont j'essaie patiemment de renouer les fils – rompus sans cesse à nouveau – je sais qu'elles viennent d'abord de mon enfance, construites dès cette époque dans ma mémoire à partir des récits fragmentaires et pudiques se rapportant à la terrible guerre, si vivante encore au foyer familial [...]. (*ibid.*, p. 104)

Le récit qu'il fait des souvenirs de son père est ainsi peu sûr, tout comme l'est celui de sa propre vie. Suit la description d'un tableau répétant dans maints détails les scènes déjà racontées, que Robbe-Grillet dit se trouver au-dessus de son bureau lors de son déplacement aux Etats-Unis, à Saint-Louis. Les personnages en sont au nombre de trois : une jeune fille liée, à cheval, et deux personnages masculins.

L'identification est floue, les amitiés et relations de Corinthe se dédoublent sans cesse, et l'histoire fictionnelle acquiert un nouveau personnage : Frédéric Chamisso de Boncourt, déjà brièvement annoncé dans le volume précédent en tant que poète. Ici nous le retrouvons

sous une identité nouvelle : celle d'un officier allemand. Il rencontre Corinthe dans la forêt, pendant que celui-ci cherche les deux disparus, n'ayant retrouvé qu'une autre jeune fille (mais le lecteur se doute bien qu'elle pourrait être la même captive) prétendument violée et jetée dans la forêt par un malfaiteur. Cette histoire est pourtant démentie par sa robe fraîchement lavée et repassée.

Le récit s'interrompt de nouveau, et cette fois-ci nous avons droit à une explication :

Ici je me pose une question : pour quelle raison mon récit, deux pages plus haut, s'est-il brusquement interrompu ? Je crois tout simplement que la vision venait de disparaître [...].

A la place du fringant capitaine de Corinthe, [...] il n'y avait plus désormais que le comte Henri vieillissant, assis à sa table au premier étage de la Maison Noire, [...] en train de récrire une fois de plus ses carnets de guerre. (*ibid.*, p. 124)

Les va-et-vient entre fiction et autobiographie sont donc produits par de simples mouvements psychologiques de l'auteur-narrateur, et Corinthe est celui qui permet d'organiser une histoire, le centre autour duquel cette histoire s'organise. Il accapare, peu à peu, le rôle même de l'autobiographe, une particularité menée à son comble dans le dernier roman de la trilogie.

### 2.1.1.3 *Les derniers jours de Corinthe*

Le déplacement du *trou*, donc l'effet d'opérateur de fiction, suit ici un itinéraire beaucoup plus compliqué que dans les deux premiers romans. Nous omettons consciemment certains détails qui pourraient paraître superflus et rattachables à des conclusions que nous avons déjà faites sur d'autres éléments.

Le récit fictionnel commence ici par la scène suivante. Corinthe, âgé, est à la plage, et, tout en lisant un journal, il observe les jeunes filles jouant au ballon, dont sa préférée, Marie-Ange, doublée dans la vraie vie de Robbe-Grillet par une Marianne. Il se voit proposer une transaction par le prétendu père de Marie-Ange, un Allemand pour le moins bizarre : il lui donnerait pleins droits sur la vie et la possession de sa fille, mais la contrepartie reste mal éclaircie (de l'argent ? un mariage ?). La transaction se révèle pourtant douteuse, à cause de la trop grande complaisance du père et de la fausse innocence de la jeune fille. La description physique de celle-ci est cette fois-ci faite sans aucun érotisme, dans un style détaché, quasi télégraphique :

Ici prendrait place une description érotisée ordinaire de la jeune Allemande :  
chairs dodues, petits seins bien ronds, taille beaucoup mieux marquée qu'on ne la voit

en général aux filles de son âge, peau laiteuse et lisse en dépit des jeux fréquents au grand soleil, [...]. Insistance habituelle sur les charmes intimes, abus des adjectifs interdits, cruauté latente. (*op. cit.*, p. 50)

Il s'avère que ce sont des souvenirs de Corinthe qu'il retrouve dans ses notes et qu'il essaie de mettre en ordre, à la Maison Noire ; le texte passe soudain au *je* : « Ici aussi, cependant, les hautes lames déferlent et viennent même frapper, au plus fort de la marée montante, contre la muraille de mon dernier refuge. » (*ibid.*, p. 56). Il se trouve dans « la chambre – seule pièce habitable de l'ancienne batterie côtière encastrée dans le roc » (*ibid.*). A part le modeste ameublement, il s'y trouve « un pesant miroir ovale dont les profondeurs glauques sont cernées de noir » (*ibid.*). A la fin de la description de la chambre, où le narrateur est *œil neutre*, le récit passe de nouveau à la troisième personne. Robbe-Grillet, reprenant son rôle de biographe de Corinthe, rapporte le fait que celui-ci a quitté la France pour des raisons mal éclaircies, et s'est réfugié en Amérique du Sud.

Le *je*, non revendiqué par une identité, se trouve encore une fois sur cette plage quelque part en Amérique du Sud, donc il est automatiquement identifiable à Corinthe. Cependant, « L'homme qui est assis dans mon fauteuil me ressemble comme un sosie : costume de lin écru, cheveux drus et grisonnants, [...] sans oublier ma canne en argent à pommeau d'ivoire qu'il a coincée entre sa hanche et le bras du siège [...] » (*ibid.*, p. 77). Quelques paragraphes plus loin, le *je* est de nouveau identifiable à Robbe-Grillet, mais l'histoire reste la même :

Cette terreur lancinante d'avoir en quelque sorte disparu de moi-même ne m'a pas ensuite quitté, pendant des jours. Elle n'a sans doute jamais fini de me hanter en sourdine. Et aujourd'hui je me demande si le centre narratif absent de soi, ce néant menacé qui occupe le cœur de *La Jalousie* [...] ne serait pas quelque lointaine réminiscence [...] de cette expérience fondamentale d'une désertion par l'intérieur, face à l'ennemi qui a investi la place » (*ibid.*, p. 79)

Le *je* se remet aussitôt à désigner Corinthe, qui, de plus, voulant cacher son identité à l'hôtel, s'est présenté sous le faux nom d'Henri Robin, un nom appartenant

[...] naguère à un camarade du front, sous-officier du contingent qui m'avait sauvé la vie par mégarde en novembre 1914, du côté de Pertes-lès-Hurles. Mort depuis dans des circonstances glorieuses, j'avais en hommage à ce brave emprunté son identité vacante, qui figurait sur mon faux passeport de service, ainsi évidemment que sur ma réservation au Lutetia. (*ibid.*)



Nous voyons ici un retournement curieux : celui qui avait sauvé la vie de Corinthe, c'était le père de Robbe-Grillet, comme nous le savons depuis le volume précédent. Cependant, nous n'avons pas appris cette mort « dans des circonstances glorieuses » ; nous savons par contre que le père de Robbe-Grillet est bel et bien rentré de la guerre. Son identité ne pourrait donc pas être « vacante » ; elle pourrait par contre être tout à fait fictionnelle, impression s'introduisant déjà dans l'épisode de l'*ankou*. Nous voyons ainsi une couche fictionnelle supplémentaire s'ajouter au récit : un père fictionnel et ses exploits militaires, dédoublant le père référentiel de Robbe-Grillet.

Après cette *faillie*, Corinthe reprend essentiellement le récit de sa propre vie : il atteste de sa date de naissance, de la provenance de son nom de famille (« le nom de Corinthe [...] est une déformation hellénique de l'ancienne appellation qui désignait notre fief médiéval : Quimper-Corentin », *ibid.*, p. 87). Il continue avec les références faites à sa propre vie dans la littérature :

Alain Robbe-Grillet raconte dans ses mémoires qu'il y avait encore au château d'Eu, lorsqu'il y a connu Nathalie Sarraute, une splendide vaisselle dorée aux armes de don Pedro [parent de Corinthe]. (*ibid.*)

Revenant au développement de l'histoire fictionnelle, le texte porte de nouveau sur Corinthe qui retrouve, glissé sous sa porte à l'hôtel Lutetia à Buenos Aires, un journal où un reportage attire son attention :

Les enquêteurs privés y prétendent, entre autres révélations, avoir retrouvé la trace d'un Français nommé Simon qui aurait servi, il y a bien longtemps, sous les ordres du capitaine de Corynthe (ils écrivent le patronyme avec un i grec, comme pour les branches germanique et anglo-saxonne de la famille).

[...] Il pourrait y avoir eu, en effet, un cavalier portant ce nom-là, mortellement blessé en novembre 1914 dans la forêt de Pertes-lès-Hurles. Mêlé à une troublante affaire d'espionnage et de trahison, où il se serait laissé compromettre par une jeune bohémienne aux charmes ensorceleurs, on n'a jamais su clairement si la fin prématurée de ce brave était le résultat d'un crime, d'un suicide, ou de sa rencontre fortuite avec une patrouille d'uhlans. J'ai déjà raconté tout cela, il me semble, dans un volume précédent de mon rapport, ou dans un roman, ou dans ma chancelante autobiographie, je ne sais plus. (*ibid.*, p. 110)

Voici que Corinthe acquiert déjà presque la totalité des éléments d'un personnage principal ; il devient le narrateur de sa propre vie, et rivalise de plain-pied avec l'auteur de la couverture, Alain Robbe-Grillet. De plus, bien que les conjectures qui entourent plusieurs

épisodes de sa vie restent douteuses, elles sont d'un nombre aussi important et ont des paramètres si semblables que cette fiction incertaine qu'était la vie de Corinthe au début du *Miroir qui revient* représente désormais une histoire à part entière, accompagnant l'autobiographie de Robbe-Grillet. Un autre mouvement est également à signaler : dès le début d'*Angélique ou l'enchantement*, les époques d'écriture des deux œuvres, à savoir les mémoires de Robbe-Grillet et ceux d'Henri de Corinthe, commencent à se rapprocher : ils sont tous les deux dans le déclin de l'âge, ils luttent contre des souvenirs semblables, dans une grande demeure, « d'un autre siècle ». Ce sont autant d'indices qui annoncent un retournement de l'histoire, une prise de pouvoir de la part de Corinthe. Ce retournement est opéré par l'épisode allégorique qui figure à la fin du roman et met en scène cette fois-ci non plus Corinthe, mais Robbe-Grillet comme personnage fictionnel.

#### 2.1.1.3.1 Symbolisme de l'épisode fictionnel

Dans un décor austère, presque privé de détails, le *je*, identifiable à Robbe-Grillet, se trouve confronté à Igéa, divinité hellénique de l'éternelle jeunesse. Il se présente comme « Jean Robin », « cinéaste et romancier », et le prétexte de sa présence est qu'il cherche un décor pour un film. Igéa l'interrompt : « Ce que tu cherches ici, c'est l'immortalité, l'éternelle jeunesse, la survie, non de l'âme mais du corps glorieux. » (*ibid.*, p. 113). La quête de la jouvence s'avère difficile, le *je* n'a le droit d'ouvrir que trois portes parmi des milliers pour trouver la source. En ouvrant la troisième, il tombe sur une salle pleine de brume, qu'il croit être l'évaporation de la source de jouvence. Graduellement, il distingue des vieillards qui s'y tiennent et qui regardent dans la même direction. Igéa lui apprend qu'ils sont en train de voir un film.

« Cela s'appelle *l'Année dernière*.

— Qu'est-ce que cela signifie ?

— Cela dépend des gens. On peut comprendre « la dernière année », c'est-à-dire celle qui va clore définitivement la succession de jours ; ce sens-là est donc futur, bien qu'un futur limité par avance. Ou, au contraire, il s'agirait d'une allusion au passé : l'année qui vient de s'écouler, dont l'achèvement est encore proche ; mais peut-être enfin de façon plus précise : il y a un an de cela, jour pour jour... »

C'est à ce moment que s'élève, emplissant tout l'espace, une voix d'homme qui ressemble beaucoup à ma propre voix, et c'est sans aucun doute, cette fois, le film qui commence :

« Une fois de plus, je m'avance, une fois de plus, dans cette construction d'un autre siècle... » (*ibid.*, p. 142)

Ce film, reconnaissable, est *L'année dernière à Marienbad*. Les trois interprétations du titre, conjuguées à la brume, ajoutent au flou de l'épisode et créent un espace-temps dénué d'attaches claires. Ce film, exploité également dans *Ruine* (voir plus loin le chapitre qui y est consacré), symbolise dans les deux œuvres un non-lieu, le monde littéraire où les personnages s'abîment.

Igéa, d'où le terme « hygiène », intervient à la fin du récit personnel non seulement pour aider Robbe-Grillet à chercher la source de jouvence, mais pour faire place nette de ses aspirations, pulsions et désirs. Cette idée n'est pas sans rappeler l'image mentionnée par Robbe-Grillet dans *Le miroir qui revient* :

Le jeune artiste [...] m'a représenté à genoux au milieu d'une sorte d'immense désert, à la surface duquel se trouvent répandues des espèces de pierrailles, que je suis en train de laver, une à une, avec une brosse et une cuvette. En s'approchant pour regarder avec plus d'attention, on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'objets parfaitement reconnaissables, bien que fossilisés et en miettes, qui sont les débris disparates de notre civilisation, de notre culture, de notre histoire, comme le sphinx de Gizèh, la figure de Frankenstein, ou quelques fantassins de la première guerre mondiale, mélangés à des éléments brisés tirés de mes propres récits, romans ou films [...], et jusqu'à mon propre visage, et aussi moi-même à genoux en train de laver, reproduit à échelle très réduite et pétrifié comme tout le reste. (*ibid.*, p. 58-59)

Cette attention méticuleuse, ainsi que le fait de laver, jusqu'à soi-même, traduisent la tendance de Robbe-Grillet de déconstruire des objets, des mythes, ainsi que sa propre image. Ensuite, il enlève tout ce qui est superflu, ce qui cache la véritable essence des détails. Igéa l'y aide, à la fois par le choix des œuvres et par le fait de le replonger dans une œuvre où il se reconnaît.

Robbe-Grillet se retrouve à la fin dans un non-lieu en dehors du temps, ce que suggère la référence à Marienbad. Cela a ainsi deux corollaires : se regarder du dehors, voir sa propre personne comme un être à part, ce qui est la position de l'autobiographe, et se distancier de la vanité de ce monde. En cherchant la source de jouvence, Robbe-Grillet dévoile son désir de postériorité, le fait d'être remémoré dans ce monde.

Le roman se solde finalement par l'assimilation totale des deux *je*-narrateurs principaux, Corinthe et Robbe-Grillet. Pendant que Corinthe erre dans le sous-sol de son ancienne demeure, y trouve de nombreux objets datant de différentes périodes de sa vie, se souvient de nombreux épisodes de celle-ci parmi lesquels des événements appartenant

clairement au vécu de Robbe-Grillet, vient l'heure de la dernière rencontre dans le souterrain avec Mina, « lavandière de pleine lune et démons marine » :

Je vais jusqu'à la table massive – celle où j'écris d'ordinaire – et je trempe dans l'encrier cubique la plume du corbeau des océans. Dansant avec légèreté sur ses pieds nus à travers les profondeurs glauques du miroir, [...] ma fiancée s'approche peu à peu en souriant, tendant les bras vers moi dans un geste d'appel.

Le moment est donc venu. Selon ce qui a été prescrit, je signe ici mon mémoire inachevé. (*ibid.*, p. 228)

Malgré la dernière affirmation, la solution finale est satisfaisante pour le lecteur : une identification complète entre le personnage fictionnel et Robbe-Grillet est à l'œuvre. Elle signifie la conciliation fondamentale entre le monde littéraire et la réalité référentielle et représente leur accord qui, en fin de compte, n'a jamais été rompu.

### 2.1.2 Le lecteur

La position du lecteur ne reste pas sans commentaire : il est fourni tout au long du roman. Au lieu de laisser au lecteur un rôle extratextuel, Robbe-Grillet préfère lui assigner une position métatextuelle tout en interprétant le type de lecture pratiqué :

Mais une question plus générale se pose, à l'auteur cette fois. Pourquoi compliquer ainsi la lecture d'un roman par tant de traquenards et chausse-trapes ? C'est-à-dire pourquoi le texte *doit-il* être piégé ? Et comment fonctionnent ces pièges ? Quel est donc ce rapport bizarre que j'entretiens avec mon indispensable lecteur, puisque je fais tout pour l'égarer, et pour ensuite le confondre ? (*Le miroir qui revient*, p. 40)

Il est évident, par ce passage, que l'auteur impliqué est non seulement entièrement conscient de l'effet que ces procédés auront sur le lecteur, mais qu'il compatit également au destin qu'il lui fait. La réponse n'est pas à être donnée, autrement la lecture d'un roman ne représenterait pas plus que la solution d'un problème mathématique. En effet, le « rapport bizarre » est celui d'un maître à ses élèves, d'un guide à celui qu'il mène. L'autobiographie de Robbe-Grillet pourrait être apparentée à un parcours dans une région inconnue, au relief accidenté. Un des passages assez crus du texte marque également la limite où s'arrête l'intention de Robbe-Grillet de forcer l'acceptation de son lecteur :

Signalons enfin, pour clore ce long chapitre obsessionnel, où je sens déjà pointer l'agacement de mon lecteur, sinon ses reproches déclarés, que la jolie fille déshabillée poursuivie par les chiens à travers les sous-bois, mordue en haut des jambes

et alentour, figurait en illustration d'un conte de Boccace [...] (*Angélique ou l'enchantement*, p. 61)

La crudité de certaines descriptions est ainsi ouvertement reconnue comme choquante ; cependant, un comportement lectoral qui suit exclusivement la trame fictionnelle (donc qui met en valeur précisément ces moments de l'histoire) au détriment de la trame autobiographique paraît tout aussi possible, sinon plus intéressant pour l'auteur impliqué :

Le lecteur pressé qui s'intéresserait exclusivement, dans le présent ouvrage, au roman de chevalerie, à supposer qu'il n'ait pas déjà depuis longtemps refermé son volume, peut toujours sauter, maintenant, le passage qui suit. L'index qui occupera (qui occupe) mes dernières pages lui permettra même de le faire sans difficulté : cet amateur de joutes et de cavalcades y trouvera tout de suite l'endroit du texte où il doit reprendre, si toutefois les demoiselles éplorées, les palefrois et les armures y reparaissent jamais, ce dont je ne suis pas encore certain à l'heure actuelle. Sait-on où la structure d'une telle tapisserie peut, ou non, vous entraîner ? (*ibid.*, p. 158)

Ainsi le lecteur se trouve pris dans le labyrinthe d'un texte spécialement conçu pour l'égarer. Pris, car même s'il renonce à la lecture, cela ne signifierait pas pour autant qu'il aura résolu l'énigme. Pris, car même une fois le livre clos, il aura à délimiter la part du fictionnel et de l'autobiographique. Pris, encore une fois, par de telles déclarations de l'auteur comme on vient d'en lire, qui prouvent que l'auteur vise à brouiller toute attente lectorale, garantissant la compréhension des intentions de l'auteur. Certains apartés au lecteur sont pourtant conçus pour le mettre du côté de l'auteur :

Ne me dites pas que je livre ici un combat d'arrière-garde [...] (*ibid.*, p. 159)

Pour ma part, j'ai déjà formulé la question primordiale qui se pose – tout le monde est d'accord là-dessus – à propos du séjour sud-américain de notre colonel [...] (*Les derniers jours de Corinthe*, p. 65)

La route à suivre, aussi sinueuse qu'elle puisse paraître, est celle que l'auteur a dès le début dessinée, et si l'on veut apprendre l'histoire de sa vie, il faut bien suivre ce chemin.

Certaines identités lectorales sont explicitement désignées. Ainsi, il répond à Marguerite Duras quant à son engagement avec la cause du Nouveau roman, ce à quoi elle avait ouvertement renoncé dans une interview, une fois ayant conquis la gloire :

Mais ici, quand même, ma petite Marguerite, il y a des preuves matérielles – historiques, si j'ose dire – qui tempèrent sérieusement ta version des faits. (*ibid.*, p. 94)

Cette polémique, visant à rectifier une accusation injuste, est suivie par une autre, visant à « redresser le tort » que Robbe-Grillet aurait fait à Claude Simon en discutant, dans un article, sa première publication aux Editions de Minuit. D'autres polémiques, au détour d'une phrase, sont semées un peu partout dans l'œuvre, comme par exemple celle des « gardiens de l'ordre psychanalytique » :

J'ai affirmé déjà, cependant, n'avoir jamais éprouvé de pulsions meurtrières, ou seulement une quelconque rivalité, envers celui qui m'a engendré, m'a nourri, et dont je porte le nom. Jamais *consciemment*, me répondront sans hésiter les gardiens de l'ordre psychanalytique. Va donc pour « consciemment » ! (*Le miroir qui revient*, p. 78)

Bref, la lecture des *Romanesques* apporte beaucoup au lecteur en fragments, mais elle l'égaré sur le tableau général. C'est celui-ci qui reste flou, indécis, c'est le rôle de Corinthe substitut de Robbe-Grillet qui ne peut être compris dans sa totalité finie, car il se déplace sans cesse et tisse un réseau de significations qui se renouvelle à l'infini.

### 2.1.3 L'auteur

Du fait qu'il ne peut pas compter sur une réception univoque de son œuvre, et peut-être également du fait qu'il craint qu'elle ne soit mal interprétée, Alain Robbe-Grillet enrichit le texte de passages de discours auctorial visant à établir les justes limites de l'entreprise qu'il s'est proposée. Le passage suivant, bien qu'il mette auteur et lecteur sur un pied d'égalité, démontre cette tendance :

En rédigeant les lignes en question, je ne fais pas œuvre créatrice. Pour reprendre les termes proposés naguère par Roland Barthes, je n'y suis pas « écrivain », mais un modeste « écrivain » : j'ai quelque chose à dire et le contenu de mon message préexiste dans ma pensée, avant que je ne la formule ; il s'agit simplement, patiemment, de l'exposer avec le plus de clarté possible, donc selon les règles du discours qui, par chance, sont les mêmes pour mon lecteur et pour moi. Comparées à ce rôle glossateur, sans risque ni éclat, les prétentions de l'écrivain (ou du cinéaste) sont bien sûr démesurées. (*Angélique ou l'enchantement*, p. 183)

L'idée d'une œuvre où l'on pourrait lire clairement le dessein de l'auteur, qui posséderait des effets bien dessinés, est pourtant contraire aux convictions littéraires de Robbe-Grillet. C'est pour cette raison que de tels passages métatextuels ne sont pas fréquents, et s'ils existent, ils ne visent pas à argumenter dans tous les détails les intentions de l'auteur. Souvent ils sont là pour démontrer, au contraire, l'impossible définition de l'œuvre, sa fin et son propos méconnaissables :

Et ce n'est pas le moins paradoxal que les « papiers » de mes brillants élèves portent justement sur le présent mémoire sans fond ni origine, peut-être sans fin, dont je suis en train d'écrire le troisième volume que vous lisez en ce moment même, commencé après mon retour sur les bords du Mississippi, à la fin septembre (1988). (*Les derniers jours de Corinthe*, p. 17)

L'élément d'insécurité quant à l'avenir de l'œuvre est lié à l'insécurité de l'écriture elle-même : arriverait-elle à une fin, à un résultat ? Cependant, la communication nécessairement différée, dans les genres écrits, rend cette incertitude absurde : nous sommes bien en présence d'un texte achevé. Le fait d'apprendre les intentions de son auteur – de plus, pendant d'écriture du texte – est précieux, mais l'affirmation n'est plus vraie. Dans un autre passage, l'écriture est vue comme un acte difficile, voire impossible, tant que l'auteur persiste dans cet effort :

Reprenant alors avec cette force d'outre-tombe mon troisième volume d'errements autofictionnels qui de plus en plus s'enlise, je recopie les pages précédentes, à New York une fois encore, pendant le semestre universitaire de l'automne 93 [...] (*Les derniers jours de Corinthe*, p. 177)

Le glissement d'un terme de définition, « errements autofictionnels », est significatif dans ce seul texte de notre corpus. L'autodéfinition du texte ne nuit nullement à la multiplicité de ses visages : l'autoportrait littéraire, l'autobiographie, le roman autobiographique (concernant les histoires sur son père et ses aïeux). Le narrateur-auteur du texte présent est ainsi attesté en la personne même d'Alain Robbe-Grillet.

#### 2.1.4 Le narrateur

Le narrateur est lui aussi facile à reconnaître et à associer à Robbe-Grillet, dans plusieurs passages. Dans d'autres, pourtant, il n'a pas d'identité stable, comme nous l'avons déjà vu dans le passage cité plus haut sur la multiplicité des identités narratives. Les nombreux visages des « narrateurs Robbe-Grillet » égarent le lecteur dans un texte censé être une autobiographie, comptant donc sur l'unicité de la voix narrative. Ceci fonde les nombreux passages explicatifs quant au rôle du narrateur :

On a vu, j'espère, quelques lignes plus haut, comment nous avons évité de justesse le retour inopiné du lecteur surpris vers la forêt enchantée de Perte-lès-Hurles, quelque part entre Verdun et les Ardennes, en ce mois de novembre 1914 dont il a été longuement question dans le précédent volume de mon rapport. Mais voilà que revient

malgré tout le comte Henri, plus obstiné que moi encore, à la faveur de cet aparté inutilement ironique du narrateur. (*Les derniers jours de Corinthe*, p. 23)

Dans ce passage les trois rôles sont clairement délimités : un *moi*, identifiable à Robbe-Grillet, le comte Henri comme personnage fictionnel, et un narrateur plus obstiné encore que l'auteur même de ce livre. Il devient évident à quel point Robbe-Grillet trouve importante la figure de l'auteur impliqué et celle du narrateur, masque censé dissimuler l'identité référentielle et montrer les ressorts cachés de l'œuvre :

Mais une réflexion du narrateur, dans les pages précédentes (deux phrases au style indirect libre, qu'il faut sans doute attribuer au héros lui-même), doit ici nous retenir un instant, avant de poursuivre notre récit : il s'agit, on l'aura deviné, de cette allusion troublante aux multiples occasions qu'aurait le comte Henri de faire disparaître sans risque, après un usage plus ou moins prolongé, plus ou moins bref, une petite maîtresse dont déjà il se méfie, avant même toute consommation sérieuse. Comme je l'ai raconté ailleurs [...] (*Les derniers jours de Corinthe*, p. 63)

Le narrateur est en effet cette identité qui pourrait le plus facilement faire basculer le récit de l'un ou de l'autre côté (autobiographique ou fictionnel). Même si le personnage de l'auteur impliqué est clairement énoncé dans le texte, ainsi que ses desseins, le narrateur est l'identité qui fait le récit, qui forge ses réseaux de significations, qui le présente au lecteur ; et c'est de cette identité que dépend surtout la véridicité ou non du récit, dans le cas de Robbe-Grillet. Le degré de sincérité du narrateur assure ou non son lien avec la personne réelle d'Alain Robbe-Grillet, ou de celle, non attestée, d'Henri de Corinthe.

Et un discours indirect libre du narrateur :

Le narrateur, pour clore (si l'on peut dire !) le chapitre erratique ainsi mutilé, et donc à présent l'ensemble du volume, fait seulement ce commentaire : c'est dommage que Stavroguine ait enlevé les deux pages en question, car sans cela on aurait peut-être enfin compris le sens de sa conduite, apparemment incohérente, et de toute son existence ; d'un autre côté, comme il a toujours menti, du début de sa vie jusqu'à la fin, il a dû mentir aussi dans sa confession ; et il mentait également sans doute dans les pages qu'il en a ôtées. (*Le miroir qui revient*, p. 216)

L'interprétation continue des actions du narrateur destitue Robbe-Grillet de la position d'énonciateur de ces mêmes propos, comme s'il ne voulait plus les énoncer lui-même. L'interprétation allégorique de ce renoncement que le lecteur pourrait faire est, d'abord, que Robbe-Grillet pourrait tout aussi bien avoir une autre opinion qui différerait, plus ou moins, de celle que « le narrateur » énonce. Ceci porte atteinte à la vérité de toute profération de



parole, ou de tout acte écrit qui combat une certaine opinion par une autre, tout aussi valable. Le narrateur occupe ainsi le centre déstabilisant de l'œuvre, il est ce flot de parole pur qui signifie simplement que tout récit est une suite linéaire de signes linguistiques, faisant apparaître pour chaque auteur une pulsion ou une prédisposition psychologique ou artistique différente. Tout comme il en est des œuvres de Robbe-Grillet : elles sont toutes différentes, mais elles tournent toutes autour du même thème et font preuve des mêmes préoccupations de l'auteur. Il n'est donc pas important de quels événements il sera question dans son autobiographie s'ils convergent tous au même point qui signe l'identité unique et indivisible de son auteur, telle qu'il la voit.

### 2.1.5 L'autobiographie

L'entreprise autobiographique est sujette elle aussi à un questionnement constant et explicite. Mentionné à plusieurs reprises comme une définition générique de l'œuvre, le terme d'« autobiographie » est rapproché explicitement à la définition qu'en donne Philippe Lejeune dans son ouvrage éponyme. Cette mise en cause commence par des renoncements moins théoriques, mentionnés par plusieurs autobiographes :

C'est un autre problème qui se pose, du fait que je parle aussi de moi ; ou même : uniquement de moi, comme toujours. Mes parents, c'est déjà moi en train de prendre forme. A qui veut l'entendre, j'affirme récuser l'entreprise autobiographique, où l'on prétend rassembler toute une existence vécue (qui, dans l'instant, faisait eau de toute part), en un volume clos, sans manques et sans bavures, comme font ces vieux maréchaux qui remettent dans une ordonnance convaincante, pour les générations futures, leurs anciennes batailles mal gagnées, ou perdues. Or je me sens, à tout moment, menacé par cette pente, par ce précipice que je côtoie. Il ne suffit pas d'en percevoir les dangers pour échapper à sa fascination. (*ibid.*, p. 58)

Voici un aveu qui rassemble et met en relations dynamiques un premier réseau de signifiants concernant l'autobiographie et l'œuvre littéraire, en général. Nous avons déjà commenté l'impossibilité, pour Robbe-Grillet, de faire œuvre « totale », dont un des procédés est d'écrire au passé simple. Il nous en est donné un exemple avec les mémoires des vieux maréchaux. Or, comme nous l'avons appris, ce qu'Henri de Corinthe essaie d'écrire, et d'argumenter, ce sont justement de tels mémoires. En même temps, Henri de Corinthe, dans son acte d'écriture, se rapproche sur plusieurs passages de Robbe-Grillet. Mais ce dernier « récuse l'entreprise autobiographique ». Il n'est donc pas aussi facilement identifiable à

Henri de Corinthe, qui, pour sa part, reste un personnage du texte, même si des fois, comme nous l'avons vu, il accapare la voix narrative.

La peur de faire une œuvre trop bien rangée n'est pourtant pas évitée, comme le démontre un aveu personnel de la part de Robbe-Grillet. Celui-ci commente un tableau le représentant lui-même en train de laver méticuleusement de petits objets, parmi lesquels sa propre image en train de laver :

Je me reconnais volontiers dans cette allégorie pleine d'humour. Mais, après les avoir nettoyés avec soin, ne suis-je pas ici sournoisement occupé à mettre ces morceaux en ordre ? Peut-être même à les recoller ensemble, pour constituer un dessin, une statue, les terreurs et les joies du petit garçon formant une base solide pour les thèmes ou les techniques du futur écrivain. (*ibid.*, p. 58)

Ainsi, je vois très peu de différences entre mon travail de romancier et celui-ci, plus récent, d'autobiographe. Les éléments constitutifs, tout d'abord, sont bien de même nature, puisés dans le même trésor opaque. N'avais-je pas déjà introduit dans mes romans, dès le début, le décor vrai de mon enfance [...], la mesure réelle de mon propre visage [...], telle maison que j'avais en fait habitée [...], des voyages aussi que j'avais accomplis jadis [...].

Quant aux organisations des récits, dans un cas (les prétendues fictions) comme dans l'autre (les pseudo-recherches autobiographiques), je reconnais sans mal qu'elles représentent le même espoir, sous des formes diverses, de mettre en jeu les deux mêmes questions impossibles – qu'est-ce que c'est, moi ? Et qu'est-ce que je fais là ? (*Angélique ou l'enchantement*, p. 68)

Il devient évident, par ce passage, que l'écriture, acte créateur, ne peut jamais se passer des mêmes ressorts, qu'il s'agisse d'un texte référentiel ou d'un texte fictionnel. A tel point que Robbe-Grillet la compare à l'effort démesuré dont se livrait son père, maîtrisant mal l'allemand, pour rendre en français le théâtre complet de Schiller :

[...] quant à la narration présente, que je poursuis contre moi-même jour après jour, je me demande si elle diffère tellement de la transposition patiente, inexacte et absurde, du théâtre complet de Schiller. (*Le miroir qui revient*, p. 53)

Il s'avère donc que l'écriture n'est autre chose que vanité : imaginer qu'on fait œuvre créatrice, s'imaginer dans le rôle d'un écrivain, sans se soucier de la véritable portée et de l'exactitude de ses propos. Le père de Robbe-Grillet visait l'exactitude de la traduction, mais ne pouvait se rendre compte de l'erreur qui guette le traducteur au détour d'une phrase ;

Robbe-Grillet est pourtant plus avancé par rapport à son père, et il se rend parfaitement compte de la portée de son exercice. Il veut le rendre explicitement anti-référentiel.

Le manque d'ordre et d'ancrage au réel est dû au fait que le phénomène même qu'un autobiographe est censé décrire, ou raconter : sa propre vie, ne présente pas de caractéristiques stables. Le *protocole de recherche* d'un autobiographe n'est jamais bien assis, car l'expérience de sa vie n'est jamais univoque ou close, lorsqu'il se propose d'en faire le récit :

Tout cela c'est du réel, c'est-à-dire du fragmentaire, du fuyant, de l'inutile, si accidentel même et si particulier que tout événement y apparaît à chaque instant comme gratuit, et toute existence en fin de compte comme privée de la moindre signification unificatrice. L'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire. (*ibid.*, p. 208)

Il est tout à fait normal que le caractère fragmentaire de la vie soit rendu par une écriture tout aussi fragmentaire et dénuée de signification univoque. Dans le cas contraire, Robbe-Grillet dit être pris par une nausée, sans doute provoquée par un sentiment de mentir ou de ne pas rendre à sa juste valeur les faits de sa vie :

Comme à chaque fois que je me laisse aller à « raconter », au cours de ma vacillante aventure polymorphe, dans le louable souci de me rapprocher (à l'occasion) du sérieux autobiographique, j'éprouve au bout de quelques pages mainte sensation désagréable et confuse, me conduisant vite au rejet. (*Les derniers jours de Corinthe*, p. 187)

En même temps, cette même entreprise autobiographique a ses limites, comme ses propres ressorts, dont Robbe-Grillet est pleinement conscient. Il cite lui-même des limites chronologiques de son entreprise :

Du reste, je m'en doutais depuis le départ, c'est-à-dire dès les premières phrases de mes *Souvenirs du Triangle d'or*, puisque je fais moi-même dater de ce moment-là (il y a plus de quinze ans) le début de mon entreprise auto-hétéro-biographique, qui commencerait seulement pour Michel Rybalka – conservateur patenté de mes petits travaux comme de ceux de Sartre – avec le livre suivant, *Djinn*. (*ibid.*, p. 191)

Le titre de « Souvenirs » est déjà suffisamment explicite pour faire penser à une autobiographie. Pourtant, ayant jugé la teneur fictionnelle de ces textes plus grande que celle des *Les Romanesques*, nous ne les avons pas pris en compte dans la présente étude.

Et finalement le passage où Robbe-Grillet répond ouvertement aux théories de Philippe Lejeune sur l'autobiographie :

Il en irait donc pour les événements de notre passé comme pour ceux du présent : les arrêter n'est pas possible. Instants fragiles, aussi soudainement apparus que vite effacés, nous ne pouvons ni les tenir immobiles, ni en fixer la trace de façon définitive, ni les réunir en une durée continue au sein d'organisations causales à sens unique et sans faille. Ainsi ne saurais-je partager l'avis de Philippe Lejeune concernant la mise en texte des souvenirs. « L'exigence de signification est le principe positif et premier, dit-il, de la quête autobiographique. » Non, non ! Certainement pas ! Cet axiome n'est valable, de toute évidence, ni pour le manuscrit dont la rédaction a occupé Corinthe pendant les deux dernières décennies de son existence, ni pour ma propre entreprise actuelle. (*Angélique ou l'enchantement*, p. 67)

Le rapprochement explicite du travail de Corinthe et de celui de Robbe-Grillet est ici à l'œuvre ; cependant, Robbe-Grillet n'a pas entièrement raison de renier tout droit de cité à l'idée de Lejeune, car lui-même, à travers son récit hésitant et labyrinthique, est à la recherche d'une signification. Non plus une signification pleine et sans faille, mais une raison d'être, représentant le socle fondateur de toute écriture.

### 2.1.5.1 Identité impossible à définir et identité revendiquée

La pluralité d'identités englobées par une même superstructure psychique est difficile à ordonner, que ce soit de manière hiérarchique ou horizontale. Le choix d'une face identitaire plutôt que d'une autre, dans une situation concrète, est une aptitude maîtrisée par l'adulte. Qu'en est-il, alors, des époques où l'on n'était pas vraiment cette personne qu'on croit être actuellement, et notamment de l'enfance et de l'adolescence ? Voici encore une limite à l'entreprise biographique : l'impossibilité d'entretenir une identité stable et inchangée tout au long de la vie :

Comme tout cela est loin ! Quand je parle de mon enfance, j'ai toujours l'angoissante sensation de raconter l'existence problématique et contestée qu'aurait vécue je ne sais quand, je ne sais où, quelqu'un d'autre dont le nom ressemblerait au mien, et peut-être aussi la figure, mais qui ne serait pas moi. (*ibid.*, p. 28)

L'identité de l'adolescent remplacée par celle de l'adulte : c'est, finalement, un processus déjà éprouvé par le psychisme humain ; pourquoi donc ne pas le faire au sein d'une œuvre ? Le vacillement des instances narratives dont on était témoin plus haut peut participer de la même veine : la recherche d'une identité narrative de plus en plus stable, le mieux adaptée à la situation du récit autobiographique. Nous voyons, au sein du récit, une telle évolution, dans le rapprochement de plus en plus évident entre Robbe-Grillet et Henri de Corinthe. La fascination que le jeune Alain éprouve pour le comte, au début du roman, cède la place à des épisodes où l'identification avec le comte est poussée à différents degrés, mais les deux vont jusqu'à se fondre dans une même voix à la fin du roman.

Un autre mouvement n'est pas celui de s'adapter soi-même à un modèle, mais de se recréer à l'aide de l'écriture, là où Robbe-Grillet introduit le personnage de l'auteur impliqué :

J'écrivais donc ces lignes, il y a peut-être une quinzaine d'années, pendant la période en quelque sorte jusqu'au-boutiste de ma propre foi militante. Volontairement dépourvue de nuances ou de doute, elle présentait le double avantage – à mes yeux – d'assurer avec vigueur mes positions stratégiques et de mettre en rage mes ennemis. Dans les œuvres elles-mêmes, il en allait bien sûr tout autrement : mes écrits « théoriques » – je l'ai souligné dès ce moment-là aux réunions qui se tenaient à Cerisy entre gens du même bord – n'avaient aucunement pour moi valeur de vérité, encore moins de dogme, mais plutôt de lance et d'armure, ou d'aventureux échafaudage, destiné un jour ou l'autre à disparaître, ce qui m'a tout de suite séparé de mon ami Ricardou. (*ibid.*, p. 166)

Ce passage représente un résumé des intentions auctoriales de Robbe-Grillet, une réflexion sur ses positions parmi les autres écrivains associés au mouvement du Nouveau roman. Il tient à occuper, encore une fois, les premiers rangs de l'avant-garde, et par ses visions, plutôt que d'embrigader ses collègues, de fonder sa propre innovation littéraire. Une fonction très importante de l'autobiographie est ainsi complétée : celle d'affirmer sa position envers les autres membres du même groupe d'idées, et ainsi de redresser certains torts. Encore une fois, Robbe-Grillet ne se positionne pas ouvertement comme le « chef » de cette mouvance, titre qu'il dit injuste ; cependant, non seulement il se rend compte de l'importance de son œuvre, mais il va jusqu'à la signaler, cachée derrière des métaphores qui pourraient autrement signifier des jeux d'enfants, qualifier une entreprise de donquichottesque ou simplement d'inutile (« lance et armure »).

### 2.1.5.2 Le Nouveau roman et les essais autobiographiques

Robbe-Grillet tient encore une fois, comme il l'a déjà fait à d'autres occasions, à affirmer son désaccord avec le titre de « théoricien » du Nouveau roman qu'on lui prête :

Certes, le Nouveau Roman n'a jamais été une école, encore moins une théorie littéraire d'ensemble. Son existence même en tant que groupement d'écrivains a, depuis le début, été contestée, souvent par ceux-là tout d'abord que l'on considère comme les protagonistes du mouvement. (*Les derniers jours de Corinthe*, p. 84)

Cependant, tout en étant *accusé* d'avoir été à l'origine du mouvement du Nouveau roman, il ne se garde pas non plus de faire un jugement sur les écrits autobiographiques de Pinget, Sarraute et Duras. Ces derniers continuent à entretenir la continuité du Nouveau roman justement par leurs écrits autobiographiques :

Que fait maintenant le roman moderne, celui que l'on a appelé (nous allons tout de suite voir pourquoi) Nouveau Roman ? De nouveau c'est un récit, et qui recherche sa propre cohérence. De nouveau c'est l'impossible mise en ordre de fragments dépareillés, dont les bords incertains ne s'adaptent pas les uns aux autres. Et, de nouveau, c'est la tentation désespérée d'un tissu à la solidité de bronze... Oui, mais ce qui se passe dans ce tissu, le texte, c'est qu'il est à présent le territoire et l'enjeu d'un combat. Au lieu de s'avancer en juge aveugle, comme la loi divine, dans une volontaire ignorance de tous les problèmes que l'ancien roman masque et nie (celui de l'instant, par exemple), il va au contraire se livrer sans cesse à une exposition délibérée au grand jour, et à une précise mise en scène, des multiples impossibilités où il se débat, et qui en même temps le constituent. (*Le miroir qui revient*, p. 29)

Voici la véritable portée qu'Alain Robbe-Grillet voit pour les écrits autobiographiques : mettre à mal, sur son propre terrain, la littérature classique. Ce renversement des valeurs ne se fait plus sur le terrain « neutre », car entièrement créatif, du roman ou de la narration fictionnelle, mais bel et bien là où il faudrait que les écrits portent sur du référentiel, à savoir l'autobiographie. La caractéristique principale que Robbe-Grillet voit à ces écrits, c'est leur caractère mouvant, différent, autre, échappant aux qualifications. Deux faces de ce processus sont ainsi mises en avant : d'une part, sa métatextualité et sa déconstruction (« une exposition délibérée au grand jour »), et d'autre part, son mouvement qui le conduit à des impasses dictées par la logique du texte et de sa lecture (« des multiples impossibilités où il se débat »).

Tout en portant ce regard d'ensemble sur les écrits autobiographiques des « nouveaux romanciers », Robbe-Grillet fait un rapprochement entre sa propre pratique autobiographique

et celle des auteurs sur lesquels nous avons porté notre attention. Dans *Les derniers jours de Corinthe* (pp. 187-193), il parle de l'impossibilité de traduire le mouvement de la vie, les subtilités de l'instant, thème cher à Sarraute également, et, dans une mesure différente, à Pinget. L'entreprise autobiographique est impossible sans cela. Sarraute, pour sa part, ne renonce pas pour autant à faire œuvre autobiographique : elle croit en la possibilité de rendre par les paroles la multiplicité du souvenir. C'est à ceci qu'est dû le sentiment de « flou » venant des deux auteurs : Sarraute, encore en-deçà de la langue, l'utilise comme un instrument pour atteindre les recoins du souvenir et de l'âme, même si elle a aussi peur de figer, par ses efforts, le mouvement du souvenir. Robbe-Grillet est, lui, convaincu de la faille principale du langage, à savoir l'adhérence de ses termes qui fait de tout récit un mur infranchissable de *vérité*. Par cet aspect, il se rapproche de Guéorgui Gospodinov, avec qui il partage la même conviction de l'inefficacité de la langue. Celle-ci n'est qu'un instrument à fabriquer des vérités, du fait de son caractère consensuel de code de communication qui se réfère à des réalités elles aussi consensuelles. Cependant, un code pareil crée un modèle d'écriture, ainsi qu'un modèle de vérité sur la vie. L'autobiographie classique, par son discours argumentatif et par sa recherche de l'approbation du lecteur, n'est donc pas une possibilité pour eux. Ils voudraient rendre au langage sa force subversive de créateur de nouvelles réalités, et de moyen de rendre les insécurités de l'autobiographe.

### 2.1.6 Comment revenir en arrière et raconter son passé

Nous rappelons la question que nous avons posée dans la première partie de la présente étude. Il s'avère que pour raconter son passé, Robbe-Grillet s'appuie surtout sur des caractéristiques stables de sa personnalité, parmi lesquelles il arbore avec orgueil celle de « pervers »<sup>87</sup>. Comme tout autobiographe néo-moderne, il n'est pas capable, ou n'a pas envie, de décrire les stades consécutifs de sa personnalité. Il vise plutôt à faire œuvre archéologique et, comme nous l'avons vu, à dévoiler le fonctionnement du fantasme sadique à partir d'une image ou d'un récit. Sa profonde méfiance envers toute théorie (ce qu'il va jusqu'à appeler une *idéologie*) le mène à explorer ces fantasmes de manière purement littéraire, recréant ces mêmes effets de peur et de fascination qu'il dit éprouver, au lieu de tenter d'en donner une explication ou de les mettre dans une qualification plus construite.

En fin de compte, les nouveaux romanciers refusent tous, dans leurs pratiques autobiographiques, de faire *œuvre complète*, fermée et bien expliquée. Ils préfèrent laisser au

---

<sup>87</sup> D'après sa propre qualification.

lecteur le doute de ne pas avoir tout compris, le laisser avec la suggestion de certaines émotions qu'ils sèment et laissent pousser, plutôt que de lui enseigner une voie d'interprétation.

Pour leur part, les auteurs bulgares que nous avons choisis se tiennent dans le même espace incertain, renforcé dans ce cas par les nombreuses références historiques à la récente période totalitaire ou à la période de transition. Ceci n'enlève en rien le renoncement à faire œuvre totalisante qui se lit dans chacun des romans, les rendant à la fois aptes à la lecture humaniste et à la lecture postmoderne.

## 2.2 Guéorgui Gospodinov, *Un roman naturel*, 1999

A la différence d'autres œuvres, le roman de Guéorgui Gospodinov progresse par bonds, dans un mouvement de zigzag entre le passé, le présent et le futur. Il contient moins de preuves d'identification entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal que les *Romanesques* de Robbe-Grillet. Ces paramètres répondent à son propos global, qui est double. D'une part, le texte se propose d'ouvrir la vie individuelle vers les éléments communs qu'elle pourrait avoir avec d'autres vies. Ainsi, la petite enfance de Guéorgui Gospodinov n'est pas la description de détails personnels, mais, au contraire, celle de lieux communs de l'époque : musique, films, objets particuliers (« Liste des plaisirs des années soixante (de 0 à 2 ans) », « Liste des plaisirs durant les années soixante-dix (de 3 à 12 ans) »). D'autre part, Guéorgui Gospodinov entend faire un récit sur la manière dont on pourrait faire le récit d'une vie, donc construire un récit métatextuel. Il entend, par-là, tester la capacité des éléments d'une vie d'entrer dans la composition d'un récit. Le résultat est concluant : il s'avère qu'il est toujours possible de raconter sa vie et de se raconter, à condition toutefois d'introduire de nombreuses mises en garde et certains effets littéraires.

La constitution d'un récit, question primordiale pour *Un roman naturel*, dicte ses particularités compositionnelles. De fait, le roman est structuré autour de deux événements qui interviennent comme déclencheurs de souvenirs et de réflexions métatextuelles. D'une part, nous apprenons que le narrateur, rédacteur en chef d'un journal de la capitale, est en train de divorcer. D'autre part, nous apprenons qu'un jour il lui tombe sous la main un manuscrit anonyme qui semble raconter sa propre vie, dont il devient bientôt l'auteur. Raconter l'histoire de ces deux événements se révèle une tâche ardue. Leur compréhension et leur portée, virtuelle ou concrète, est l'objectif principal du roman. Ces deux événements entretiennent des liens avec d'autres événements ; le roman raconte également la genèse de



ceux-ci, imagine des fins possibles, consigne des épisodes marquants de la vie antérieure de l'auteur, ajoute des épisodes intermédiaires. Tout ceci passe par une tentative d'explication des problèmes du récit, et qui plus est, du récit personnel : le langage traître ; la signification détachée de la réalité ; les mots impropres à décrire des phénomènes.

### 2.2.1 A la recherche d'un langage naturel

Toute une partie de la Littérature moderne est traversée par les lambeaux plus ou moins précis de ce rêve : un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux. (*Le degré zéro de l'écriture*, p. 71)

L'histoire naturelle, ce n'est rien d'autre que la dénomination du visible. De là son apparente simplicité, et cette allure qui de loin paraît naïve tant elle est simple et imposée par l'évidence des choses.

M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966.<sup>88</sup>

Ces deux citations, données en épigraphe d'*Un roman naturel*, tracent la voie sinueuse qu'il se propose : dépouiller le langage de son aspect littéraire, le rendre social de la manière la plus simple possible. *Un roman naturel* est la tentative de faire le récit d'une vie et surtout d'un événement qui y provoque un changement radical : un divorce. Il entend s'y prendre de manière *naturelle*, dans tous les sens du mot : manière qui ne surprend en rien ; qui ne présente pas de paradoxes ; qui suit fidèlement le tracé de la vie, et qui soit logique et compréhensible. *Un roman naturel* pourrait être une métaphore du récit personnel : « naturel » parce qu'il n'y a rien de plus naturel que la vie, c'est le fruit de processus naturels ; « roman », parce qu'une vie est conçue comme un récit organisé. Elle a un début, un milieu et une fin, ou du moins des étapes clairement identifiables qui se prêtent à un récit cohérent, à l'évidence naturelle de la suite des événements. Le roman de Gospodinov, tout en décrivant l'existence d'avant le divorce du personnage principal et celle d'après, revient à plusieurs reprises sur ces points de réflexion, pour constater que le récit personnel est impossible, sinon dans des limites très étroites et sous beaucoup de conditions, le plus souvent dictées par le langage.

Le caractère naturel du récit se heurte à un écueil des plus importants : l'impossibilité d'utiliser le moyen naturel de la communication, la langue. Un matériau de construction, comme le mortier qu'on utiliserait pour souder les éléments d'un édifice, la langue pourrait adhérer aux événements de la vie – ses éléments constitutifs, épouser leurs formes au point

---

<sup>88</sup> Epigraphe d'*Un roman naturel*.

d'être capable de les représenter. Mais plus on en ajoute, plus la tâche s'éloigne de son objectif, et le mortier, masse à première vue inerte, développe des liens internes plus stables que ceux qu'il entretient avec la pierre. Peu à peu, il s'en détache par endroits, et forme une nouvelle construction. Il en va de même pour la langue : plus on ajoute de mots, de phrases, d'interprétations ou d'événements à un texte, plus sa signification change, plus la possibilité de faire passer un message diminue. La langue fonctionne tel un organisme vivant : au moment de sa création, elle est au plus près de ses géniteurs, mais elle s'en détache graduellement pour retrouver une autonomie et une indépendance toujours plus grandes.

Au cours du roman, on voit se développer en filigrane l'idée de Foucault d'une ligne de séparation culturelle affectant l'usage du signe, exprimée dans son ouvrage *Les mots et les choses* (1966). D'après lui, le signe se constitue comme conception assez tard dans l'histoire de l'Occident, notamment à la lisière des époques de la Renaissance et du Classicisme. La pensée de la Renaissance opère par assimilation : elle assimile les objets et les concepts les uns aux autres, elle y cherche les liens naturels, la similitude des traits inhérents des deux réalités à rapprocher. Par conséquent, l'histoire naturelle, née au cours de la Renaissance, décrit le monde par association d'idées, alors que l'évolution ultérieure de la pensée (Descartes et Francis Bacon) tend à dissocier les éléments d'un objet, à les ordonner, et finalement à les désigner par des signes. Ainsi le langage se déprend de cette proximité première avec les objets. Jusque-là Foucault parle de la « signature » que le langage pose sur les choses, voulant par-là désigner le peu de distance entre la chose et son signe. L'évolution ultérieure des modes de pensée, à partir du Classicisme, se résout en quelques paradoxes mis en avant dans l'œuvre de Gospodinov. D'abord, le langage comme système de signes acquiert une certaine autonomie dès qu'il commence à être perçu comme mécanisme de représentation du monde, et aussi comme objet faisant partie de ce monde (bipartition langage-discours). De là aussi sa double fonction qui lui permet de commenter et de critiquer, y compris des textes antérieurs. Gospodinov exploite cette idée en prenant à l'appui plusieurs exemples d'auteurs classiques de son enfance et adolescence : il se propose de faire un récit fait uniquement d'*incipit* de romans. D'horizons très différents, ces romans américains, français, bulgares, russes du XIX<sup>e</sup> siècle constituent un texte indivisible et signifiant. La littérature n'est, en fin de compte, qu'un hypertexte où les liens (créés toujours par affinité et par juxtaposition) sont évidents :

Séparés de cette manière, les incipit acquièrent leur propre vie et s'assemblent suivant d'étranges attirances et répulsions intertextuelles, comme l'ont prédit Empédocle, Anaxagore et Démocrite. Lus rapidement l'un après l'autre, ils se fondent

et se meuvent comme le feraient les images d'une pellicule de film, entrant dans une cinématique commune qui mêle événements et héros dans une nouvelle histoire. (*Un roman naturel*, p. 27)

D'après Foucault, la littérature s'est constituée au XIX<sup>e</sup> siècle comme « pur langage », dénué de fonction représentative ; aussi est-elle énigmatique, étant refermée sur elle-même. Gospodinov déplore, à maintes reprises dans son œuvre, cette nouvelle impossibilité de dire, d'expliquer, de démontrer par de simples mots, car désormais ils ne réfèrent plus à l'objet désigné, mais créent des liens intertextuels et représentent une communication au deuxième degré.

## 2.2.2 Déroulement du récit. Questionnement sur le début, l'évolution et la fin d'un récit

D'abord, pour avoir un récit, c'est-à-dire une suite d'événements, il faut commencer par un point initial. Or, c'est exactement ce que l'auteur recherche, il n'y a pas de point initial pour son récit, il est donc forcé de toujours en chercher un :

Par quoi commence une histoire ? Que dit-on au début ? (*op. cit.*, p. 52)

Ce phénomène pourrait avoir une explication possible :

L'homme est sans doute ainsi fait qu'il ne se rappelle pas le début. (*ibid.*, p. 146)

En même temps, tout événement, tel le divorce, devrait se raconter à partir d'un moment initial plus ou moins précis. Le narrateur fait maintes tentatives et il arrive finalement à trouver ce point initial, un point à partir duquel on peut faire un récit : c'est le jour où sa femme lui a avoué qu'elle porte un enfant qu'il sait ne pas être le sien. La recherche d'un début pour le récit de vie ne s'arrête pourtant pas là : la plupart des fragments réitèrent cette quête du début, ils se constituent en autant de tentatives de micro-récits. Le début d'une histoire contient à la fois son commencement, sa base, sa légitimité et son origine. Des exemples en sont fournis tout au long du roman : « Je recommence au début » (*ibid.*, p. 129), « Tout a commencé le 4 mai 18... » (*ibid.*, p. 86) ; « Si on force une mouche à raconter » (*ibid.*, p. 114) ; « Il y a bien longtemps, dans mon enfance, j'habitais à la campagne. » (*ibid.*, p. 152). Pareil à l'idée d'un roman formé uniquement d'*incipit*, c'est le roman fait de verbes :

Je pense à un roman fait uniquement de verbes. Sans explications, sans descriptions. Seul le verbe est honnête, froid et exact. Le début m'a coûté trois nuits. Je fumais cigarette sur cigarette et pour finir je n'ai rien écrit. Quel verbe devait être le

premier ? Tout semblait médiocre, inexact. Chaque verbe était le suivant. Si on s'arrête sur le verbe « enfanter », juste avant lui, il y a « concevoir », et encore avant « s'accoupler », « désirer » et ainsi de suite jusqu'à ce qu'on en revienne à « enfanter ». (*ibid.*, p. 61)

D'autres exemples de début ou de genèse, sont, par exemple, l'acte fondateur de sa vie d'écrivain, qui ne peut se passer d'un chat ou d'un fauteuil à bascule :

J'ai acheté le fauteuil à bascule un samedi au début de janvier 1997. (*ibid.*, p. 13)

L'idée du roman fait d'*incipit* est située dans un fragment qui a lui aussi son *incipit*, qui explique cette tentative, ainsi que sa genèse et ses origines possibles :

Flaubert rêvait d'écrire un livre sur le vide, un livre sans aucune intrigue extérieure « qui se tienne de lui-même, par la force intérieure du style, tout comme la terre se tient dans l'air, sans aucun soutien ». Proust a réalisé ce rêve jusqu'à un certain point en s'appuyant sur la mémoire involontaire. J'ai le désir, peu modeste, de bâtir un roman uniquement à partir de débuts. (*ibid.*, p. 23)

Le divorce représente lui aussi un début en soi. Il est d'abord une fin, celle de la vie conjugale, et ensuite un début, celui de la solitude. L'annonce de l'événement illogique de la grossesse de la femme du narrateur, dont celui-ci n'est pas la cause, provoque chez lui le sentiment de désastre :

Je suis enceinte, a dit ma femme ce soir-là. Rien de plus. Le cinéma et la littérature proposent deux réactions possibles dans ce cas précis [...]. (*ibid.*, p. 50)

Ce début ne peut être suivi par aucune des deux réactions prévues dans les récits d'art : la tendresse émue ou la froideur mal cachée, car toutes les deux présupposent que l'homme est le père. Il est donc soit responsable, soit irresponsable de son acte ; personne ne doute, pourtant, qu'il l'a effectué. Ici, le récit se casse irrémédiablement, car le narrateur n'est pas le père de l'enfant. Le manque de raccord possible entre l'événement et la réaction rend la continuation *naturelle* de la vie impossible. La volonté de la femme de les « garder tous les deux » (son mari actuel et son futur enfant), est absurde, ce qui voue le narrateur à une vie en impasse, et sa transformation en clochard commence. L'impossibilité de naturel est rendue par la dernière phrase de ce même fragment :

Chaque jour qui passe, ta femme se transforme sous tes yeux en mère, et tu ne peux être le père. (*ibid.*, p. 50)

Le début du fragment 9, intitulé « Vers une histoire naturelle des toilettes », est significatif lui aussi. Il propose plusieurs éléments concrets de début, dans un questionnement systématique. L'auteur recherche la sécurité dans une donnée stable :

Par quoi commence une histoire ? Que dit-on au début ? Par la colère, si on lit Homère. Ou bien par les noms ? Si Platon a raison dans le *Cratyle*, lorsqu'il affirme que les noms ont une exactitude innée, aussi bien pour les Grecs que pour les Barbares, cela veut dire que l'histoire doit commencer par là.

Mais peut-être le début doit-il être marqué par une date, un repère dans le temps, un chiffre. (*ibid.*, p. 52)

Cet élément concret, existant, signifiant, est mis au banc d'essai dans de nombreux débuts de fragments qui mettent en scène différents événements. En voici quelques-uns qui traitent du début d'un récit, ou de la possibilité d'un tel début<sup>89</sup> :

Lorsque j'avais dix ans, Dieu s'est révélé à moi sous la forme d'une ampoule électrique. (16)

« Liste des plaisirs durant les années soixante (de 0 à 2 ans) » (18)

« Liste des plaisirs durant les années soixante-dix (de 3 à 12 ans) » (19 : *figurant « le plaisir de la langue, du bavardage »*)

Tout a commencé le 4 mai 18...

Voilà un début possible de roman du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Je ressens un véritable attendrissement à l'idée de la certitude avec laquelle quelqu'un peut indiquer la date exacte du début. [...]

Bref, je l'ai appris le 4 mai. Mais même aujourd'hui, je ne saurais dire si c'était le début ou la fin. (21)

Bon, essayons encore une fois. (33)

Samedi. Une petite pluie répugnante : fine et froide. Un jour rêvé pour le poisson-banane. En fait, un jour rêvé pour Salinger. On se dit, soulagé, qu'il ne peut rien arriver de pire et on se laisse aller. (36)

L'homme est sans doute ainsi fait qu'il ne se rappelle pas le début. (37)

Il y a bien longtemps, dans mon enfance, j'habitais à la campagne. Le monde semblait beau, alors, comme après l'ondée. (40)

---

<sup>89</sup> Les titres sont donnés entre guillemets ; s'il s'agit d'un fragment numéroté, le numéro du fragment figure en italique entre parenthèses à la fin de la citation.

Aussi bien les plantes que les mouches et que toutes les autres créatures vivantes sont apparues sur terre plusieurs millions d'années avant l'homme. Dieu a-t-il simplement voulu préparer le berceau et la chambre d'enfant de ce dernier ? N'aurait-il pas été plus juste (une justice à l'échelle de l'univers) de créer l'homme uniquement pour divertir les plantes et les animaux qui l'ont précédé, comme une peluche, une poupée qui marche, dont ils prendraient soin ? La pensée humaine est trop égocentrique pour admettre telle probabilité. Et si on se le permettait ? Juste ici, sur le papier, en quelques lignes. (43)

Le début figure dans plusieurs éléments de recherche présents tout au long du roman. Les couples de notions suivantes se dessinent : au début de l'histoire de la pensée, c'est la philosophie classique grecque, notamment les atomistes, chez qui Gospodinov cherche une vérité sur la constitution du monde (Empédocle, Anaxagore). Au début de l'histoire religieuse du monde, c'est la Bible (ou bien la Bible des mouches, qui précèderaient l'homme ?). Au début de l'histoire naturelle se trouve Linné (« Linné, celui qui, tel Adam, a donné leur nom aux plantes », *ibid.*, p. 48), qui décrit non sans une certaine poésie les « fiançailles des plantes » (citation qui figure p. 249 de cette étude). Au début de la vie, c'est l'enfance avec ses croyances souvent illogiques, avec ses jeux de mots où l'on se prend au piège, avec une explication du monde à travers l'analogie. Au début du récit se trouve l'*incipit*, qui, comme on l'a vu, peut représenter la totalité du récit, et entrer dans des rapports d'analogie avec d'autres *incipit*. Les débuts sont bons, parce qu'ils n'expliquent rien, ils se contentent de l'affinité entre les objets, presque sans l'intermédiaire du signe. Les mots eux-mêmes, dans la bouche de l'enfant (« Tu ai bouffé la merde », *ibid.*, p. 151 ; citation qui figure p. 247 de cette étude), ne respectent pas les règles grammaticales pour échapper au piège linguistique. Langage poétique, celui qui ne se sert plus de la logique, mais de l'intuition.

La progression ultérieure du récit, sa signification même dépend de la présence d'un début. Celui-ci, problématique dans tous les fragments, est tant bien que mal dépassé pour donner lieu à une histoire (un épisode de l'enfance du narrateur-personnage, un raisonnement scientifique ou philosophique, etc.). A ce moment-là, le questionnement sur le bien-fondé du début se déplace sur le bien-fondé du développement du récit : aussi bien sur les éléments qui le composeraient que sur l'agencement de ces éléments, sur les liens à établir entre eux. Ceux-ci n'ont pas à être donnés ; ils s'assembleraient d'après des affinités et des répulsions qui s'établissent dans l'esprit du lecteur, d'eux-mêmes, de nouveau d'après le modèle des Anciens. Il se trouve pourtant un nombre assez important d'anecdotes au sein du récit. Le

manque d'introduction ou de conclusion sur ces anecdotes, donc l'absence de lien avec le tout, est aussi évident.

Voici des exemples de ce questionnement, portant sur le déroulement, le passage d'une entité à une autre, sur les imbrications ou les éléments nécessaires à l'histoire :

Comment le roman est-il possible, aujourd'hui, quand le tragique nous est refusé ? Comment l'idée même d'un roman est-elle possible quand le sublime est absent ? Lorsque n'existe que le quotidien, dans toute sa prévisibilité, ou, pis, dans le mystère – qui le dépasse – de hasards écrasants. Le quotidien dans sa médiocrité : là, seuls étincellent le tragique et le sublime. (7)

Bien entendu, entre aussi dans cette histoire naturelle la conversation qui a eu lieu à table sur les toilettes. Impossible de s'en passer. De manière générale, y entrent toutes sortes d'histoires, même les plus insignifiantes. Surtout les plus insignifiantes. (9)

Après notre mariage, nous avons vécu durant quelques années dans la maison de ma femme. (10)

Je pense à un roman fait uniquement de verbes. (11)

Plus je m'enfermais inconsidérément sur ce qui concernait notre couple, enfermement qui se traduisait surtout par le silence à ce sujet, plus je mettais de zèle à aller aux toilettes. (12)

Désormais, rien ne pouvait plus me paraître aussi tragique et important. (21, à propos d'une lettre d'amour pendant l'adolescence)

Si l'on me demandait ce que j'ai fait l'année dernière, je pourrais répondre tranquillement : j'ai fumé. (28)

« Vers l'histoire naturelle des mouches » (29)

Dans cette série, le fragment 46 regroupe une liste de phrases de l'abécédaire bulgare qui décrivent des actions vues dans leur processus, dans leur déroulement. Le confort d'une existence bien réglée y règne, tout est tranquille, il n'y a pas de début, pas de fin.

Il est évident que le questionnement à l'intérieur des fragments porte sur la possibilité même d'écrire une histoire. Le langage, instrument principal de tout narrateur, se révèle posséder bien plus qu'une simple fonction représentative ; il est surtout un système où tout se tient, et qu'il faut manier avec précaution. Dès la première enfance de l'auteur, des exemples surgissent de prise de pouvoir sur la réalité ou sur son locuteur, dans un dialogue, à travers le langage :

En tant que jeune socratique, j'avais inventé un piège verbal. On prend quelqu'un et on mène avec lui le dialogue suivant : — Je suis bien moi, n'est-ce pas ?

— Oui, c'est vrai.

— Tu es toi.

— Bien sûr.

— Alors qui a bouffé la merde, toi ou moi ?

La plupart répondaient machinalement « toi » et dans ce cas, on leur rappelait qui était ce « toi ». Peu osaient dire « moi », mais alors, les règles changeaient aussitôt et celui qui avait donné la bonne réponse se retrouvait dans une situation gênante. (*ibid.*, p. 151)

Cet épisode donne la clé de la signification allégorique du fragment « Notes du naturaliste », où le narrateur, différent de celui du reste du roman mais toujours identifiable à l'auteur, décide d'« entrer parmi les mots », de s'infiltrer dans un livre pour démonter cette conspiration du langage contre le monde réel.

La fin du roman présente, tout comme ses parties précédentes, un questionnement sur la fin :

En ce qui me concerne, il est quelque chose de plus terrifiant que la fin : l'absence de fin. Je panique à l'idée que la fin est impossible. Cette perspective est plus apocalyptique que les récits d'apocalypse. (*ibid.*, p. 176)

Plusieurs fins d'histoires sont présentes bien avant le milieu du roman ; de cette manière, les réflexions sur les trois parties constitutives d'un récit se chevauchent :

Personne n'a jamais réussi à rien rapporter de son sommeil. Il y a une douane invisible, à la sortie du sommeil, où tout est confisqué. (15)

Qu'est devenue la photographie que nous nous étions fait faire, Ema et moi, le jour du divorce ? Quelqu'un l'a-t-il prise, ensuite, de chez le petit grand-père bavard du studio ? (17)

Mais nous savions alors que la récréation était finie. (23 : *signifiant métaphoriquement la fin de l'enfance*)

Voilà, c'est ainsi que s'achève ce cahier. (23)

J'ai été mort durant quelques heures. (27 : *début*)

Je n'en arriverai jamais là. Jamais. Jamais. Jamais. Jamais. Jamais. (27 : *fin*)

Tout est cendre / Tout est fumée. (28)



Lorsque le mariage est terminé et que le dernier service a été réparti entre les deux, il ne reste plus qu'un partage : celui des amis du couple. (38)

Dans cette série, le fragment 40 contient deux fins d'histoire, en l'absence des circonstances initiales ou sans que le narrateur puisse être établi. Suit, pareille au fragment 27, une autre répétition frénétique d'un mot qui désigne le néant :

Rien. Rien. Rien. Rien. Rien. Rien. Rien. Rien. Rien. Il ne me reste que quelques feuilles que je puis remplir ainsi. Tous parlent de la fin. (45)

Je dois chercher une fin quelconque. ... Libérer la mouche dans mon crâne. (45)

Je vais disparaître massivement. (*Dernière épitaphe*)

La menace de ce futur proche inattendu démontre bien que la fin de l'histoire n'est pas encore venue. Cependant, comme cette *Dernière épitaphe* représente la fin du roman, le lecteur doit se contenter d'une fin du roman indécise.

La fin est pressentie comme tragique ; dans sa non-présence, d'autres possibilités de fin interviennent : celles, dans le fragment 41, de deux histoires d'adultère, fins assez inattendues (une femme, ayant découvert que son mari a une maîtresse, les oblige farouchement à faire l'amour devant elle et déclare, soudain attendrie : « ils sont mignons », *ibid.*, p. 163 ; un homme trompé par sa femme qui revient tard le soir et lui apporte du chocolat blanc, semble ne se rendre compte de rien, lorsqu'un soir sa femme découvre, en rentrant, écrite au rouge à lèvres sur le miroir, l'inscription « 168 tablettes !! », *ibid.*, p. 164). En effet, il y a toujours une fin, même si le lecteur d'*Un roman naturel* reste avec l'impression que l'histoire n'est pas finie. A part le long processus de passage à l'état de clochard, rien de significatif ne se passe dans le roman. Cette transformation est pourtant suffisante pour entretenir l'intérêt du lecteur et provoquer en lui un questionnement quant au destin de ce rédacteur-clochard après avoir refermé le livre.

### 2.2.3 Autobiographisme et fiction

Le récit de vie et l'histoire naturelle sont intimement liés tout au long d'*Un roman naturel*, dès son titre. Ecrire une autobiographie comme l'histoire naturelle d'une vie, est-ce encore possible, se demande l'auteur. Tout comme Linné, cité par Foucault, Gospodinov aimerait rendre compte de sa vie d'une manière univoque, où le visible adhérerait aussitôt à sa description. De surcroît, son souhait intime est effectivement d'atteindre ce stade de fidélité qui permette non seulement de rendre une image de lui-même, mais que ce soit une image cohérente, qui suive une logique évidente, tout comme celle à laquelle est sujette la vie des

plantes observées par les premiers naturalistes. On peut donner l'exemple de la citation de Linné sur la pollinisation, introduite par un passage significatif :

Linné, celui qui, tel Adam, a donné leur nom aux plantes et introduit la nomenclature binominale, ou nomina trivialia (dénominations simples) a baptisé l'une de ses premières œuvres « Introduction aux fiançailles des plantes » (écrite au début du XVIII<sup>e</sup> siècle mais publiée seulement en 1909). Voici une description de la pollinisation, tirée de ce manuscrit, qui pourrait aussi appartenir à Andersen :

« Les pétales de la fleur n'apportent rien en eux-mêmes à la reproduction mais servent seulement de couche nuptiale que le grand Créateur a arrangée merveilleusement et parée d'un lit précieux et embaumant, pour que le marié et sa promise puissent y fêter leur noce de la manière la plus solennelle. Lorsque la couche est prête, c'est le moment où le marié doit éteindre sa chère épouse et se répandre en elle... » (*ibid.*, p. 48)

La description poétique d'un processus naturel est curieusement rapprochée aux contes merveilleux d'Andersen. Toute la similitude du langage littéraire et du langage (proto)scientifique réside dans les procédés qui aident à rendre ce processus. Chaque action est apte à devenir une histoire, et elle ne serait pas moins vraie, du fait d'être rendue dans un langage littéraire.

La simplicité et l'évidence de la vie des plantes se heurtent malheureusement à tout ce qui, dans une vie humaine, constitue des sauts, des ruptures, des incohérences, des failles insurmontables, et qui est perçu souvent comme de l'injustice, surtout quand cela vient de l'incompréhension dans les relations humaines. La nouvelle de la grossesse inattendue de sa femme amène l'auteur-narrateur à réfléchir de manière paradoxale :

Chaque jour qui passe, ta femme se transforme sous tes yeux en mère et tu ne peux être le père. (*ibid.*, p. 51)

La manière naturelle, pour les plantes, d'effectuer l'acte sexuel est mise en parallèle avec les rapports sexuels inexistantes entre le narrateur et sa femme. Celui que Linné appelle un « tendre époux », dans le couple végétal, n'en est plus un dans le couple humain, même si le mariage conclu devrait lui conférer ce statut. Les relations humaines évoluent indépendamment des mots et des définitions. Ainsi se creuse un abîme que l'auteur-narrateur-personnage ne peut combler qu'en détournant le langage, et par là le récit, en lui faisant suivre des voies nouvelles, elles-mêmes paradoxales. Le récit de vie emboîté dans le récit principal, celui du clochard rencontré au début du roman, prend de la place jusqu'à devenir le récit de vie de l'auteur. L'auteur, ayant passé un an à surmonter le choc de son divorce et à rechercher

les traces du clochard, se transforme lui-même en clochard ; de là la conclusion facile que tout homme ayant vécu un divorce devient clochard. Et pourtant cette conclusion ouvre la voie à un universalisme plus inquiétant : toute personne ayant vécu les années difficiles de la transition, l'*après-89*, marche sur le bord de l'exclusion sociale. Il est facile de passer de l'autre bord, aussi facile que de vivre sa vie tranquillement, de la manière la plus *naturelle* qui soit : la laisser suivre son cours. La société entière se découvre ainsi une masse d'individus potentiellement exclus, et de là vivant une vie semi-sociale, dénuée de sentiment de solidarité envers le prochain, de sentiment d'intégration sociale à un groupe. Les identités se désagrègent au point de ne plus exister qu'avec la personne qui les porte ; au-delà de l'individu, la société et le monde sont un fouillis inextricable de *choses* qui ne se prêtent pas au langage ; pas à celui des naturalistes, pas à celui des (auto)biographes, et difficilement à celui des romanciers. L'aboutissement du récit, qui pourrait tout aussi bien être pris pour son point initial, est le signe de cette impasse du discours, impuissant de transmettre le message d'un locuteur à l'autre, mais capable seulement de se multiplier en s'enroulant sur lui-même.

Et c'est ainsi que l'on revient vers la citation de Foucault, reprise en épigraphe de l'œuvre, qui révèle les principaux ressorts de celle-ci. Elle témoigne aussi de l'inclusion du récit dans la sphère d'influence de la pensée française. En effet, le nom de Foucault comme auteur de l'épigraphe n'apparaît que dans l'édition française ; l'édition bulgare porte « un Français contemporain, 1966, Paris ». Ainsi, au cours de la lecture, plusieurs éléments ponctuels se font jour qui renvoient à cette même idée qu'il est naturellement impossible d'exprimer ce qui est perçu comme naturel, ou bien que le langage dont on dispose est en retard par rapport à l'évolution de la société et que les nouveaux rapports qui se créent en son sein sont impossibles à être décrits par le langage. Cette ligne de pensée aboutit à la conclusion que tout récit, aujourd'hui, est fallacieux, dans la mesure où il est décalé par rapport à la réalité qu'on voudrait décrire ou exprimer. Le récit de vie fait également partie de ces narrations, et c'est précisément dans le tissu indépendant du langage qu'il se constitue, comme un être autonome de toute référence.

D'abord, l'auteur part à la recherche d'un langage naturel qui puisse dire sans heurt « je ne suis pas le père de l'enfant de ma femme ». Son souci primordial, c'est justement quel matériau choisir pour bâtir son récit de vie, alors que le langage, tel qu'on le connaît aujourd'hui, présente autant de failles et n'en fait qu'à sa guise. Ce langage tout construit avec lequel nous avons grandi ne permet pas d'appréhender des faits qui sont bien réels, mais qui n'entrent pas dans sa logique. Il en ressort que cette logique, acquise à travers les siècles, est devenue si rigide qu'elle ne respecte plus que les cas majoritaires, comme celui par exemple

d'être le père de l'enfant de sa femme. Cette tautologie est même ridicule, tant elle est évidente. Mais la même phrase réitérée au négatif ne donne plus qu'un paradoxe : ne pas être le père de l'enfant de sa femme. Ce paradoxe même, tout langagier et logique qu'il est, crée un paradoxe dans la réalité aussi. L'auteur en vient à se demander plus tard ce qui est naturel et ce qui ne l'est pas, et cette phrase, centrale pour le roman, creuse l'interrogation quant à la possibilité du récit de vie. (Il est intéressant de voir que ce n'est qu'un des participants au couple, l'homme, qui y voit un inconvénient ; la femme veut les « garder tous les deux »).

Pour donner un autre exemple, plus imagé, de l'interrogation sur le langage naturel et artificiel, nous nous attarderons sur la scène qui ouvre le roman. Le narrateur fait un rêve dans lequel lui et sa femme se séparent. Quand ils décident de se partager les disques, sa femme prend un des siens et le jette par la fenêtre :

Quelque part au-dessus des bennes à ordures, il se dirige, menaçant, vers un pigeon crasseux qui vole bas. L'espace d'une seconde, il semble que le choc puisse être évité mais aussitôt après je vois avec horreur le tranchant du disque s'enfoncer mollement dans le cou dodu du volatile.

Tout se passe comme au ralenti, ce qui accentue l'horreur. On entend tout à fait distinctement plusieurs tons brefs tandis que le disque tranche le cou. L'os pointu de la trachée du pigeon retentit, une fraction de seconde, en passant sur la piste du disque. C'est seulement le début de la mélodie. Une chansonnette quelconque. Je ne me rappelle pas laquelle. *Les Parapluies de Cherbourg ? Ô Paris ? L'Auberge des Trois-Canards ?* Je ne m'en souviens pas. Ce qui est sûr, c'est qu'il y avait de la musique.

[...] Chaque tête qui tombe est saluée derrière nous par les applaudissements frénétiques de la famille. (*ibid.*, p. 11)

Nous retrouvons dans cette mise en scène insolite quelques couches significatives. Les éléments qui permettent de les identifier sont les disques, supports musicaux (la musique étant aussi une sorte de langage) ; la trachée du pigeon, oiseau qui ne chante pas, servant d'instrument pour lire, actualiser l'information sur ce support ; et les applaudissements de la famille, qui viennent comme à la fin d'une interprétation musicale.

D'abord, la signification métaphorique la plus évidente provient d'une expression bulgare : « ma chanson est chantée », voulant dire ma vie est finie, ou du moins dans sa partie heureuse. Il est évident que, par ces débuts brefs et à peine reconnaissables de chansons connues, le narrateur et sa femme ne peuvent pas actualiser leur histoire d'amour finissante. Le fait que l'instrument sur lequel se joue la mélodie est « un pigeon crasseux qui vole bas », autour des bennes à ordures, est aussi significatif : la mélodie ne s'élève pas dans les airs, au

contraire, elle meurt à peine commencée. La trajectoire du vol du pigeon est celle de l'histoire d'amour, celle-ci est en train de s'achever, et elle ne trouve d'intérêt que dans « les ordures ». Les applaudissements sont là comme pour marquer la fin ; on applaudit et on s'en va. Ce ne sont nullement des applaudissements de joie, bien qu'ils soient qualifiés de « frénétiques », ils démontrent plutôt l'impatience du public.

Ensuite, cet extrait nous mène plus loin en confrontant un support de musique (artificiel, par définition) avec un lecteur de musique *naturel*, la trachée d'un pigeon. Le disque représente sans aucun doute le langage ; la musique étant un système de signes des plus complexes, des plus construits, elle exige, pour être comprise, une culture musicale expresse. Ainsi, ne serait-ce que pour reconnaître l'époque des chansons dont il est question, on aurait besoin d'un minimum de repères sociaux et de connaissances musicales. Pour ce qui est du pigeon comme actualisateur de cette musique, ou de ce langage, c'est la seule manière dont sa trachée, celle d'un oiseau qui ne chante pas, pourrait produire ne serait-ce que le début d'une mélodie. La dissociation du langage et de son sujet est ainsi poussée à son point le plus extrême : lorsqu'on « met dans la bouche » d'un sujet inapproprié un système de signes qui lui est étranger, on provoque sa mort, ce qui est le cas des pigeons. Il n'y a que le mouvement du disque, imposé par le geste des deux époux, qui est *naturel* ; ce qui s'ensuit semble tout à fait vraisemblable et suit les lois de la physique telle qu'on la connaît. L'impossibilité pour les pigeons de chanter signifie aussi l'impossibilité de dire l'histoire telle qu'elle s'est déroulée. On retourne au paradoxe initial de la dissociation du langage et de son sujet, de l'impossibilité de faire exprimer à ce langage des vérités qui lui sont extérieures. Comment dire une histoire qui, aussitôt commencée, provoque la mort de son sujet ? Et qui ne veut point être entendue jusqu'à la fin par ceux qu'elle concerne le plus – la famille, qui ne fait qu'applaudir comme on s'empresse de le faire avec les jeunes enfants lorsqu'on veut les encourager ?

Une autre scène qui ne se prête pas à la logique acquise, et qui donc se laisse difficilement raconter, est celle du début du fragment 2, suivant de près la scène du rêve avec les pigeons.

J'ai acheté le fauteuil à bascule un samedi au début de janvier 1997. Je venais juste de toucher mon salaire et le fauteuil en a mangé la moitié. C'était le dernier de ceux qu'on pouvait trouver à des prix encore anciens, relativement bas. L'inflation incroyable de cet hiver-là soulignait le caractère irréfléchi de mon achat. C'était un fauteuil tressé, imitant le bambou, qui ne pesait pas très lourd mais paraissait énorme et difficile à porter. Il était impensable de donner l'autre moitié de mon salaire pour un taxi : je l'ai pris sur l'épaule et je suis parti chez nous. Je marchais, tout en portant le

fauteuil sur mon dos, comme un marchand de paniers, sous le regard révolté des passants, à cause du luxe que je me permettais. Quelqu'un doit décrire la misère de l'hiver 97, ainsi que toutes les autres misères : celles des hivers de 90 et de 92. (*ibid.*, p. 13)

Et comment en effet le narrateur pourrait-il faire comprendre aux passants que le fauteuil à bascule qu'il porte sur son dos, et qu'il vient d'acheter, n'est pas une acquisition de pure folie dans un des hivers les plus pauvres que la Bulgarie a connus ? En même temps, le statut d'écrivain n'est pas, lui non plus, un des plus lucratifs ; or, l'achat de ce fauteuil qui signifie le statut d'écrivain, replace son acquéreur dans une situation bien différente de celle de toute la société. L'incompréhension dont il est objet le marginalise encore plus que ne le ferait le manque d'argent ou son métier d'élite.

Le grotesque et l'hermétisme du roman présent sont finalement expliqués dans le fragment « Note du rédacteur », où il est question de « l'histoire de cette histoire » et où il apparaît des termes tels que « rédacteur » (dans le réseau sémantique du mot *auteur*, donc aussi de *narrateur* et de *personnage*). Le fragment en question tisse aussi un réseau sémantique autour de *langue* ; c'est pour cette raison que nous le citons presque dans son intégralité :

Et voici l'histoire de cette histoire.

En tant que rédacteur d'un journal de la capitale, je reçus un cahier. On l'avait fourré dans une grande enveloppe bricolée, adressée à la rédaction pour m'être remise. L'enveloppe ne portait aucune indication d'expéditeur, la colle avait débordé et séché. Je dois avouer qu'en l'ouvrant j'éprouvai un léger dégoût qui ne se dissipa point lorsque j'en retirai le cahier : environ quatre-vingts feuillets, passablement froissés, couverts recto verso d'une écriture serrée. Des envois manuscrits de ce genre n'auguraient jamais rien de bon de leur auteur : il s'agissait habituellement de petits vieux entêtés, se présentant au bout de quelques jours pour demander si l'œuvre (de leur vie, naturellement) était acceptée pour publication. Je savais par expérience que si on ne leur opposait pas immédiatement un refus sans appel, si, intimidé par leur âge, on leur répondait gentiment qu'on ne l'avait pas encore lue, ils viendraient chaque semaine faire le siège, tels des guerriers las, décidés à se battre jusqu'au bout. Et bien que leur fin ne fût pas loin, en entendant le claquement de leur canne sur les marches menant à la rédaction, je jurais comme un charretier.

Ce qui était bizarre avec ce cahier, c'est qu'on ne voyait nulle part ni titre, ni nom d'auteur. Je le rangeai dans ma serviette, résolu à y jeter tout de même un coup d'œil à la maison. Je pouvais toujours le renvoyer en prétextant que nous n'acceptons

que des travaux tapés à la machine et faire traîner les choses encore plusieurs mois au moins. Le soir, évidemment, je l'oubliai, et personne ne vint non plus chercher de réponse durant les jours qui suivirent. Je ne l'ouvris qu'au bout d'une semaine. C'était incroyable mais j'avais sous les yeux l'un des meilleurs textes que j'avais jamais lus depuis que j'étais rédacteur. Un type essayait de parler de son mariage raté, et le roman (je ne sais pourquoi je décidai que c'était justement un roman) tournait autour de l'impossibilité de raconter cet échec. En fait... c'est le roman lui-même qui se laissait difficilement raconter. J'en publiai immédiatement un extrait dans le journal et attendis que l'auteur se fasse connaître. J'avais ajouté une petite note signalant que le manuscrit était parvenu anonymement à la rédaction, sans doute du fait de l'étourderie de l'auteur, mais que nous attendions des nouvelles de celui-ci. Un mois entier passa après la publication. Rien. Je publiai un second extrait. (p. 16)

Dans cette annonce du roman à venir, qui sera présenté au lecteur à partir du fragment suivant, on est témoin de ce que Gospodinov souhaite plus loin : écrire « un roman fait uniquement de verbes », car « seul le verbe est honnête ». Il est vrai que dans cet extrait on ne trouve pas que des verbes, mais il est significatif que les verbes utilisés soient tous organisés autour de l'idée d'intellection, d'échange et de langue. Soit les verbes d'action : recevoir, fourrer, porter, ouvrir, retirer, se présenter, venir, ranger, renvoyer, accepter, faire traîner, venir chercher une réponse, ouvrir, publier, attendre, ajouter, parvenir, attendre, passer, publier. Ils sont soit de type à agir sur un objet, soit de type à engager un échange entre deux personnes. Les verbes d'intellection, d'émotion, de capacité servent toujours le même but (cette fois-ci dans le désordre) : voir, entendre, éprouver, avoir sous les yeux, lire, oublier, savoir, pouvoir, augurer, s'agir. Ils engagent tous notre esprit et l'usage dont on en fait. Enfin, viennent les verbes de parole : demander, opposer un refus, répondre, jurer, essayer de parler, tourner autour, raconter, se laisser difficilement raconter. Ils sont les principaux porteurs de sens dans l'extrait, vu qu'il s'agit d'un texte et de son sens, de son importance. Les deux autres types de verbes ne font que les entourer, ils créent les conditions nécessaires à l'accomplissement de ces mêmes actions verbales que représentent les verbes de parole cités ci-dessus. Le plus important, dans ce passage, c'est la découverte de ce cahier qui va devenir, plus tard, le roman lui-même.

Les trois épisodes que l'on vient d'analyser situent le récit du côté de la fiction. L'épisode des pigeons est une fable allégorique signant la fin du mariage de l'auteur-personnage ; l'épisode du fauteuil à bascule, tout en ancrant le récit dans une période bien reconnaissable et traumatisante pour la société bulgare, y introduit un élément absurde, un

fauteuil à bascule acheté avec la moitié du salaire ; l'épisode du manuscrit, enfin, par un procédé de mystification littéraire bien reconnaissable, veut faire croire au lecteur que le texte présent est repris par l'auteur, Guéorgui Gospodinov, à un autre auteur. L'hypothèse d'un récit fictionnel, pourtant, s'arrête là : comme nous allons le voir dans la partie suivante, Guéorgui Gospodinov de la couverture accapare l'identité de l'auteur anonyme, un autre Guéorgui Gospodinov.

## 2.2.4 Procédés d'identification mis en place dans la partie introductive de l'œuvre

*Un roman naturel* invite par la seule désignation générique de l'œuvre, contenue dans le titre, à être lu comme une œuvre de fiction. Cette hypothèse de lecture fictionnelle se trouve confortée, d'une part, par la présence d'une *histoire* et, d'autre part, par un début *in medias res* – le roman commence en effet par le récit du divorce du personnage principal.

Le jeu des deux épigraphes initiales présente lui aussi des hypothèses de lecture générique. Après l'épigraphe de Michel Foucault suit immédiatement l'épigraphe du premier fragment, où un *je* apparaît :

Chaque seconde, en ce monde, il y a une longue file de gens qui pleurent et une plus petite de gens qui rient. Mais il y a aussi une troisième file qui ne pleure plus, qui ne rit plus. C'est la plus triste des trois. C'est d'elle que j'ai envie de parler. (*ibid.*, p. 11)

Déjà, cette épigraphe formule le projet de l'œuvre. Il est vrai que l'intention contenue dans la dernière phrase pourrait provenir aussi bien de l'auteur que du narrateur ; néanmoins, comme il s'agit d'une intention, nous l'attribuerons à l'auteur plutôt qu'au narrateur. Le texte qui suit, le fragment 1, relate la séparation des biens des deux époux, et confirme le projet de faire le récit de la troisième file de gens. Le *je* de l'épigraphe cède la place au *nous* de l'histoire, celui d'un couple : « Nous nous séparons ». Les instances de l'auteur et du narrateur se trouvent encore une fois entremêlées.

Qui plus est, la scène de séparation est en fait un rêve du narrateur, histoire intercalée dans sa vie réelle présumée. Il s'agit de l'épisode déjà commenté ci-dessus : celui des disques et des pigeons. Il n'en reste pas moins que tous les disques, symbolisant les biens non matériels sujets à une séparation, finissent à côté des bennes à ordures. Lorsqu'il se réveille, le narrateur se demande s'il va bien raconter son rêve à Ema, son épouse. Il y renonce.

Dès ce premier fragment, le lecteur peut se lancer sur deux pistes tout aussi valables : l'une, suggérant que c'est un « roman », proposée dès le titre, lui ferait lire l'épigraphe de Foucault comme la véritable épigraphe de l'œuvre, et celle du fragment n° 1 comme partie de



la fiction dans laquelle il s'engage. De plus, c'est une fiction encore à cause de l'in vraisemblance de l'histoire dans le rêve. La deuxième piste est de laisser de côté le titre et l'épigraphe de Foucault, et de commencer la lecture au début du texte, avec l'épigraphe du fragment 1 qui argumente la démarche de l'auteur.

Toutefois, de cette manière l'œuvre aiguise la curiosité du lecteur, qui, pour répondre à ces doutes, passe au fragment n° 2, ayant pour épigraphe « *L'apocalypse est possible aussi dans un pays à part* ». Il s'agit de l'histoire du fauteuil à bascule, et le narrateur est vraisemblablement le même que celui du fragment 1. Installé dans l'appartement, le fauteuil à bascule survit à un cambriolage, où le seul objet volé est le téléviseur. Ema, à peine rentrée, téléphone aussitôt à la police. Le narrateur se sent « blessé dans [sa] dignité masculine » de protecteur de sa famille. Il rédige un récit où une femme, pour sauver son téléviseur, et donc son passe-temps préféré, les séries télévisées, est prête à tout faire pour décourager les cambrioleurs qui font effraction un jour dans son appartement et veulent voler justement le téléviseur. A leur demande, elle leur offre du sexe, se penchant sur le téléviseur pour le protéger. Elle leur demande seulement de se dépêcher parce que les enfants vont bientôt rentrer de l'école. Au moment où les cambrioleurs partent, la série télévisée est finie. Le narrateur se demande comment se termineront les années 90 : « comme un film d'horreur, de gangsters, une comédie noire ou une série à l'eau de rose ? »

Le fragment 2 offre déjà une hypothèse de lecture plus équilibrée. Il présente un récit référentiel, celui de l'achat du fauteuil à bascule, qui possède des références historiques reconnaissables pour le lecteur bulgare contemporain : les crises économiques qui ont touché le pays. L'épigraphe en parle aussi, les désignant comme une « apocalypse », qui, même pour un pays singulier, n'en cause pas moins de ravages. Le fragment suit une progression du réel au fictionnel en trois étapes : de la première étape, le récit référentiel, on passe à la deuxième, celle du cambriolage énigmatique où l'on n'emporte que le téléviseur. Le fauteuil à bascule, seul objet dont l'auteur se soucie, est épargné. La transition entre les étapes 1 et 2 de ce fragment se fait par une phrase qui signale encore une fois l'auteur. Il raconte les années de misère où même des gens bien habillés fouillaient dans les poubelles, et avoue : « Tout en écrivant ces lignes éparées, j'imagine des manchettes s'étalant à la une en très gros caractères » (*ibid.*, p. 14).

La découverte de l'appartement saccagé et le manque de sécurité qu'éprouve le narrateur (même lorsque sa femme appelle la police : « Ce n'était pas la peine. Personne ne réagissait plus quand on signalait des cambriolages. », *ibid.*) cèdent la place au récit qu'il rédige, inspiré de l'occasion, et qui représente le troisième mouvement du fragment. La

réaction de l'héroïne du récit, à première vue imbécile et butée, traduit en effet le désespoir qu'on peut éprouver lorsqu'on est privé de son seul échappatoire d'un quotidien harcelant. Les séries télévisées, exemplaires par leur fiction distillée et simple, offrent à la fois le soulagement d'entrer dans le monde sécurisant de la fiction narrée, aux repères stables et à la trame simple, mais d'autant plus vraisemblable, et la possibilité d'échapper à un quotidien aux caractéristiques contraires (événements compliqués aux tournants souvent invraisemblables mais réels). Ce qu'on vole à la femme, c'est sa seule fenêtre de fiction dans son quotidien, ce qu'elle apprécie le plus dans sa journée : les histoires inventées des séries télévisées. C'est pour cette raison qu'elle se plie au désir des deux hommes. La question qui clôt ce chapitre est à rapporter inévitablement à l'auteur, et sa pertinence réside dans le fait que, si quelqu'un devrait bien raconter les crises des années 90, il importe de se poser la question sur le genre de ce récit. Nous ne laisserons pas de noter qu'il s'agit, cette fois, de genres cinématographiques, et non plus d'un récit oral ou littéraire, encore moins de cette description, sans doute historiographique, citée au début du chapitre.

Le fragment 2 présente, dans ses deux parties bien distinctes, deux visions du récit : alors que le fauteuil à bascule introduit la référentialité, un degré de biographisme, avec l'allusion à l'histoire des années 90, l'histoire du téléviseur est une pure fiction et avouée comme telle, elle introduit justement le désir de fuir le référentiel, de se conforter dans le monde fictionnel.

Le jeu auteur-narrateur/personnage qui se développe dans les deux premiers fragments du roman se résout dans le troisième fragment, intitulé « Note du rédacteur ». Dans ce titre qui indique un élément du paratexte, mais qui fait bel et bien partie du texte, on retrouve un des rares épisodes de récit classique dans le roman : un récit qui fournit toutes les circonstances nécessaires à sa bonne compréhension. La première phrase du fragment en donne la clé métatextuelle : « Et voici l'histoire de cette histoire ». Il s'agit du troisième fragment commenté plus haut : un autre narrateur/personnage entre en scène, qui prétend être le rédacteur du texte qu'on est en train de lire<sup>90</sup>. Un détail arrête ici notre attention : c'est la visite au journal de la femme de l'auteur protestant que l'écrit étale sa vie privée :

Elle affirmait que les textes étaient de son ex-mari, désireux de la compromettre. Tous les noms qui y figuraient étaient réels. (*ibid.*, p. 17)

---

<sup>90</sup> Fait biographique vrai pour Guéorgui Gospodinov : il a été, pendant quelques années, le rédacteur en chef du *Journal littéraire*.

Après avoir menacé la rédaction du journal d'un procès qu'elle intenterait à leur égard, la femme cède à son émotion et raconte la déchéance de son mari : au début, c'était un homme décent qui écrivait même à ses heures. Pourtant, il n'avait pas supporté leur divorce, et menait actuellement une vie de clochard, ayant pour seule possession personnelle un fauteuil à bascule qu'il transportait avec lui, et où il restait assis, dans un des marchés de la capitale. Contre de menus services, les vendeurs lui donnaient à manger. Ayant finalement trouvé l'auteur du texte, plutôt taciturne, le rédacteur apprend avec stupéfaction qu'ils portent le même nom : Guéorgui Gospodinov. Il ressent, de ce fait, une vive angoisse. Néanmoins, après avoir donné au clochard les honoraires qui lui revenaient, et avoué qu'il divorçait lui aussi, le rédacteur du journal décide de faire publier ce texte.

Moins d'un an plus tard, déjà au printemps, quand il revient chercher l'auteur pour lui faire signer le contrat d'auteur définitif, il ne le trouve plus, et aucun vendeur du marché n'a de ses nouvelles depuis le mois de novembre. Sa colère contre l'inhumanité des vendeurs qui ne lui ont pas offert un gîte pour l'hiver se retourne graduellement contre lui-même. Il ne l'avait pas non plus aidé, et il l'idée que le clochard ait pu refaire sa vie lui paraît peu probable. Portant le contrat d'auteur sur lui, le rédacteur ne fait que ce qui lui incombe, à lui, Guéorgui Gospodinov, dans cette situation : il le signe.

Ce fragment est en effet crucial pour la lecture du texte qui va suivre et pour la compréhension du réseau d'interconnexions et d'identifications qui se tisse entre auteur, narrateur et personnage principal. Pour une première hypothèse de lecture, nous prendrons le texte au pied de la lettre et rattacherons la « Note du rédacteur » au paratexte qui explique la création du texte. Jusque-là, l'auteur identifié du texte qu'on est en train de lire est Guéorgui Gospodinov. La « Note du rédacteur » le confirme encore une fois : en effet, le clochard qui a envoyé le texte à la rédaction du journal s'appelle Guéorgui Gospodinov, et il a divorcé. Le lecteur relie aussitôt cette information aux données qu'il a déjà des deux premiers fragments : il s'agit d'un divorce, et comme auteur et narrateur ne sont pas clairement délimités (il s'agit d'un récit homodiégétique), il a tendance à attribuer le divorce à Guéorgui Gospodinov. Auteur et personnage principal sont donc associés, il reste à éclaircir le narrateur.

Une deuxième hypothèse de lecture s'impose à cause de la présence de ce second narrateur dans la « Note du rédacteur » : c'est un rédacteur de journal qui s'avère être le rédacteur de ce même texte ; il porte par coïncidence le même nom que l'auteur, le clochard. Celui-ci tient à marquer cette distance :

Je lui demandai de nouveau comment il s'appelait, encouragé par le fait qu'il s'était mis à parler.

— Guéorgui Gospodinov.

— C'est mon nom ! dis-je en criant presque.

— Je sais, répondit-il en haussant les épaules. Avant, je lisais le journal. Je connais encore sept personnes qui portent ce nom. (*ibid.*, p. 19)

Ainsi, l'auteur du texte se montre froid au fait que quelqu'un d'autre pourrait porter son nom. Il n'en est pas de même du rédacteur, qui fait office de narrateur dans ce fragment : il est au bord de l'angoisse, il ne peut pas imaginer s'identifier à l'auteur du texte, un clochard. Dans ce bref dialogue, le seul rapporté au discours direct entre les deux personnages, le narrateur refuse de s'identifier à l'auteur. Et il refuse ainsi de prendre part à cette histoire qui est en train de se dérouler, et qu'il ne fait que raconter. Cela ne le concerne pas, d'autant plus qu'il se voit répété dans plusieurs détails de la personne de l'auteur : il a le même nom, il écrit (étant rédacteur), il est en train de divorcer.

La troisième hypothèse de lecture qui se profile est métatextuelle. Sortons de la narration et des liens intérieurs à la fiction, et nous verrons que pour la première fois dans le texte apparaît un narrateur clairement identifiable, le rédacteur, qui parle d'un personnage, le clochard. Ici, les fils et les confusions se démêlent d'une manière catégorique, le narrateur adoptant la troisième personne grammaticale qui le positionne comme pur narrateur de l'histoire d'un autre. Jusqu'à la fin du fragment, la séparation des deux instances persiste. Il est en effet évident qu'on est en train de lire un roman qui raconte son propre début, par un procédé de mystification facile à percer.

La clé des trois hypothèses de lecture ébauchées ci-dessus est à retrouver dans le geste final du chapitre. En voici l'argumentation :

Pour finir, je sortis le contrat avec la maison d'éditions et fis la dernière chose qui était en mon pouvoir pour mon homonyme.

Je le signai. (*ibid.*, p. 22)

Laissons de côté pour l'instant la véritable teneur, métatextuelle, de ce geste. Il est évident que dans la fiction, il est intenté comme le seul service que le narrateur puisse rendre à l'auteur disparu sans laisser de trace. Et c'est justement par ce biais qu'il devient le mandataire de l'auteur, qu'il exerce sa volonté, pour utiliser le vocabulaire juridique, à sa place. C'est un geste à la fois désintéressé (il veut que le manuscrit voie le jour pour rendre ainsi justice à la mémoire du disparu<sup>91</sup>) et plein d'intérêt : en signant le contrat, Gospodinov-rédacteur se substitue au véritable auteur et effectue une supercherie qu'il est le seul à

---

<sup>91</sup> Nous voyons, ici, dans un récit littéraire, l'acte de « rendre » une histoire dans le sens de « rendre une dette » dont parle Ricœur.

connaître. En effet, il serait impossible d'établir, du fait de l'identité des noms, la véritable identité de l'auteur.

Néanmoins, le lecteur n'est pas dupe de ce procédé : plus qu'un ressort pour la fiction, il représente une manière symbolique pour Gospodinov (celui sur la couverture) de se démarquer de son texte, et de n'en endosser la création qu'une fois toutes les questions réglementaires résolues. Comment écrire un texte qu'on ne veut pas une autobiographie (ne serait-ce que du fait qu'à la fin le *je* menace de disparaître, et en effet il le fait avec la fin du texte), mais qui en même temps associe auteur, narrateur et personnage, pour dire qu'il est effectivement un récit de vie ? La réponse à cette question est judicieusement construite par le jeu avec les trois instances, dans les trois premiers fragments.

Voici, en résumé, les conclusions qu'en tire le lecteur pour sa compréhension ultérieure du roman. Pensons à la position du narrateur, Guéorgui Gospodinov, qui signe un texte dont il n'est pas l'auteur. Ainsi, il s'identifie à son auteur, bien qu'un léger doute persiste pour un certain temps. Ensuite, ce même narrateur, Guéorgui Gospodinov, qui parle de l'intention de raconter sa propre vie, affirme avoir envie de parler d'une partie de l'humanité, au début du chapitre 1 ; de plus, il s'agit aussi de son divorce. En même temps, dans ces deux premiers cas, l'identification du personnage avec le narrateur, Guéorgui Gospodinov, va sans dire. Troisièmement, Guéorgui Gospodinov est aussi le rédacteur du texte, et celui qui en entame la publication, et en dernier lieu, celui qui le signe. Il clôt le cercle des instances possibles de son œuvre, et peut désormais compter sur une lecture de son roman en tant que récit personnel.

Toutefois, comme on pourrait s'y attendre, ceci n'exclut pas un jeu ultérieur mêlant de nouveau ces instances. La triple identification de Guéorgui Gospodinov lui permet de s'exprimer de la part de plusieurs personnes dans son récit. Les variations d'identification entre les trois instances sont utilisées comme autant d'instruments pour créer la dimension polyphonique de la narration.

D'abord, le jeu avec les instances est métaphorique par rapport au message de l'œuvre : une personne change complètement au moment où elle divorce. Gospodinov introduit, dans la « Note du rédacteur », un narrateur et un personnage différents – le rédacteur et le clochard, pour délimiter les deux images de la même personne séparées par un an d'expérience. Dans cette optique, la rencontre dans la « Note du rédacteur » peut être vue comme, symboliquement, une prémonition de la fin du roman. Accessoirement, il est un fait connu (bien que non contraignant) qu'un auteur devrait toujours connaître la fin de son roman avant de commencer à l'écrire. Donc, dans la rencontre des deux Guéorgui Gospodinov, le

début coïncide avec la fin, ce qui actualise la représentation fondamentale du postmodernisme du temps réuni dans un présent, et l'idée que tout instant peut coïncider avec un autre. Cette vision du temps apparaît en contrepoint à un temps linéaire du récit. La chronologie est en effet exclue, en dépit du fait que tout récit de vie suppose un avant et un après, ainsi qu'un présent. A cet égard, une rencontre entre le sujet d'*avant* et celui d'*après* est absurde et irréaliste, et revient à supprimer la distance de temps qui les sépare et donc l'expérience vécue entre-temps. Pour cette raison Gospodinov-rédacteur éprouve une sorte de vertige lorsqu'il apprend que le personnage qu'il voit porte le même nom que lui. Mais il y a de surcroît cette autre complication qu'il est impossible, en effet, à démontrer : il s'agit de deux personnes différentes. Le récit de vie qui se déroule dans le roman est ainsi privé de son seul sens pertinent dans l'optique du réalisme et de la vraisemblance du roman d'apprentissage : dire le chemin qu'une personne a parcouru dans la vie.

Ainsi, la plus grande angoisse dans le roman est de dire que rien n'a changé, et que rien ne changera jamais dans la vie d'une personne, quels que soient ses efforts. C'est pourtant également le paradoxe de l'identité : on possède la même identité (nom, prénom, etc.) tout au long de notre vie, et le fait qu'on puisse, extérieurement, être identifié à la même personne qui a été née il y a X ans, reviendrait à dire qu'il n'y a que notre vie biologique qui compte. L'expérience acquise tout au long de la vie, le fait qu'on ait changé, appris, mûri, ne sont évaluables d'aucune manière, si ce n'est par un examen minutieux qu'on se fait, souvent à l'aide du récit personnel. *Un roman naturel* fait correspondre ainsi le temps postmoderne qui amalgame de nombreux éléments venus d'époques disparates, et le temps d'une vie, qui, elle aussi, pourrait apparaître comme un ramassis informe de faits et de données de toute sorte. Pourtant, afin de retrouver le sens qui réunit tous les éléments d'une vie, il faut démêler tous les fils et les remettre à leur place.

Il est possible de retrouver, dans l'extrait suivant, un exemple de condensation du temps historique dans la vie personnelle :

Si, de fait, l'ontogenèse répète la phylogenèse ou si, en d'autres termes, dans l'espace d'une vie humaine se répètent tous les siècles de l'histoire naturelle, alors l'enfance se situe quelque part entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Du moins, c'est le cas lorsqu'on entretient un rapport fait d'amour à l'égard de cette même nature. (*ibid.*, p. 48)

Les séquences autobiographiques dans le roman suivent leur propre logique d'agencement. Les séquences métadiscursives, ainsi que celles qui ne se rapportent pas à

proprement parler au récit personnel, tissent elles aussi une structure complexe qui aide à la compréhension du roman.

L'auteur-narrateur annonce à plusieurs reprises son intention : il veut écrire « un roman naturel ». Tout au long du texte, *naturel* est opposé à *social*, et *nature* à *homme*. L'écriture d'un roman naturel est celle qui se passe de tout argument : en effet, décrire un mouvement naturel ne relève pas de la question *pourquoi* ; les étapes d'une histoire naturelle se suivent sans heurt, sans rupture, naturellement, comme on voit une fleur ouvrir ses pétales. Un roman naturel serait le même type d'histoire, mais appliquée à l'homme, d'où le terme de « roman ». Ainsi, si l'ontogenèse répète la phylogenèse, il est évident que le roman naturel serait un roman personnel. Le roman personnel, ou le récit de vie, pose problème avec l'argumentation de ses étapes ; le biographe, et à plus forte raison l'autobiographe, se retrouve continuellement devant la nécessité d'argumenter ses choix. Le roman, pour sa part, genre fictionnel par excellence, déroule traditionnellement une histoire avec un commencement, un nœud, une culmination, un dénouement et une fin. Rien de tel dans le roman naturel, qui ne décrirait que ce qui devrait arriver comme il doit arriver. De ce point de vue, l'évolution dans cet ouvrage, le déroulement du temps ne suivraient vraisemblablement pas une progression, mais seraient cycliques, comme dans le roman composé essentiellement de verbes (voir citation plus haut).

Comment raconter une histoire de vie, censée être linéaire et progressive, citer ses étapes et accomplissements, les argumenter par les efforts fournis et aboutir au mûrissement d'un être, si l'on est talonné par la même identité, si en fin de compte un an après son divorce on ne serait toujours et encore que Guéorgui Gospodinov, la même personne, aurait-elle changé d'occupation et de statut social ?

Ce questionnement entre en désaccord avec la vision postmoderne sur deux axes. Le premier, c'est le déroulement linéaire du temps, et du temps d'une vie. Le deuxième est celui des valeurs : en rapprochant des éléments d'époques différentes, on les fait sortir de leur système de valeurs et on les introduit dans un ensemble où ils sont dénués de valeur, où ils devraient en regagner en côtoyant des éléments d'autres systèmes de valeurs. L'histoire naturelle, elle, est un système où tout possède une place assignée qui ne pourrait être autre. Carl Linné, ayant classifié les plantes, dresse encore un modèle de classification, cette fois militaire, de ses amis et ennemis :

Il paraît que la passion de Linné pour les plantes était proverbiale. Peut-être était-ce la passion du XVIII<sup>e</sup> siècle en général. Après avoir rangé par famille et par genre toutes les plantes connues et leur avoir donné une dénomination simple (nomina

trivialia), il réalisa une autre systématisation moins célèbre : flora officiarum, ou « flore des officiers », où il disposa dans un ordre hiérarchique strict tous les amis et ennemis en botanique.

Selon leurs mérites et leur degré d'amitié, les botanistes – ou les historiens naturels, comme la plupart s'appelaient encore – recevaient le grade de colonel, lieutenant-colonel, commandant, etc., jusqu'aux simples sergent-major et caporal. C'était Linné, bien sûr, qui était le général. L'un de ses contemporains offusqués, La Mettrie, vraisemblablement un sergent-major, a écrit un article sardonique au joli titre : « L'homme-plante », dans lequel il inverse la méthode de Linné, en fait seulement les analogies, et classe les êtres humains en dioïques, monostaminifères et monogames. (*ibid.*, p. 165)

L'image qui réunit le plus aisément nature et autobiographie est celle de l'arbre généalogique. Tout comme les branches d'un arbre, la série de vies d'une famille s'organise naturellement, par cette image paradisiaque de la fécondation qu'offre Linné. Ceci correspond difficilement au paradoxe initial, à savoir que « ta femme se transforme sous tes yeux en mère et tu ne peux être le père », où l'ordre naturel des choses est brisé.

## 2.2.5 Un roman naturel postmoderne

*Un roman naturel* se révèle donc être une œuvre postmoderne par la recherche d'un sens qui échappe toujours. Cette recherche porte sur le sens de la vie en général, sur le sens de la vie humaine, sur le sens de la vie personnelle de l'auteur. L'événement déclencheur de cette angoisse est le divorce du personnage-auteur-narrateur avec sa femme. Une référence-clé de cette impossibilité de trouver le sens de la vie est celle faite aux récits de J.D. Salinger *Un jour rêvé pour le poisson-banane* et *Teddy* : tout comme Seymour Glass, sur les pas de qui le hasard semble le mener, le narrateur est à la recherche de lui-même, mais n'arrive pas à se retrouver. Cependant, au lieu de se tirer une balle dans la tempe, comme le fait le personnage de Salinger, il ne fait que relire la fin du récit 11 fois. Pourtant, la décision du narrateur d'*Un roman naturel* d'essayer la vie des clochards (décision induite au lecteur) est elle aussi une mort symbolique : mort à l'égard de la vie sociale. C'est la même décision que prend le personnage de Paul Auster dans *Cité de verre* ; et effectivement, il y a plusieurs points communs entre cette nouvelle et le roman de Gospodinov. Encore une association s'impose ici : celle entre le nom de famille de Seymour Glass et le titre original de la nouvelle d'Auster, *City of Glass*.

Gospodinov va aussi loin que les Présocratiques, premier trait du tableau général, et trace ainsi, tout au long de l'histoire de la pensée occidentale, les grandes lignes de réflexion



qui le guident dans la rédaction de son roman. Il veut aller le plus loin possible pour comprendre le monde, en donner une image qui permette l'intellection des processus et la connaissance de ce qui nous entoure. On peut qualifier de postmoderne ce mélange de pensées de différentes époques qui convergent dans une idée, elle aussi postmoderne : il y a tellement de théories qui permettent d'établir une connaissance du monde, dont aucune n'est exempte de paradoxes, que finalement ce qui compte, c'est la logique intrinsèque de chacune d'entre elles ; ainsi, Gospodinov se permet d'« aimer » ou de « ne pas aimer » telle ou telle théorie de la constitution du monde. En appui de ses idées, il cite d'abord les théorisations du monde et de ses fonctions fournies par Empédocle, Anaxagore et Démocrite, convergeant dans la conception que le monde perceptible est constitué d'atomes, et que par conséquent il existe un matériau unique à partir duquel sont construits tous les objets portés à nos sens. Ces idées, basées sur l'affinité ou l'« amour » naturel qui associe les éléments les uns aux autres, servent à stabiliser et à dépassionner un monde où tout semble voué à la destruction, et où la croyance en la bonté intrinsèque du genre humain est constamment mise en doute. Ainsi, Gospodinov oriente le concept de *connaissance* plutôt vers la langue (car toute théorie est énoncée dans une langue, elle suit alors la logique langagière de création de sens). Mais c'est également de cette impossibilité de représentation qu'émerge la peur existentielle présente tout au long du roman : s'il n'y a de vérité que dans la logique de la langue, la vie elle-même n'existe pas, et les questions morales dont on souffre ne devraient jamais se poser.

## 2.2.6 Conclusion

Il y a donc dans *Un roman naturel* plusieurs éléments qui entrent en jeu, et qui sont organisés d'après la logique des associations. Le système digestif de l'homme est une des métaphores de la circulation naturelle des éléments, et les toilettes sont l'endroit le plus naturel au monde, car c'est là que l'on évacue les restes de la digestion, acte ultime d'un processus on ne peut plus naturel. Là-bas, la présence n'est sujette à aucun questionnement ; c'est un lieu d'aisance où on se sent plus à l'aise que dans le monde. Ce sont les mouches qui font le lien entre les toilettes, le bas, et l'homme, l'air – le haut, l'éther, le ciel ; attirées par les excréments, mais revenant sans cesse à des régions plus *hautes*, elles tissent un fil inconnu entre le lieu d'aisance et les régions nobles, l'esprit, elles sont l'émanation d'une force qui rend présente à l'esprit la totalité de l'existence. La fumée de la cigarette en fait autant, mais elle signifie aussi l'évanouissement de l'esprit humain, une mort prématurée<sup>92</sup>. Le point de vue de la mouche, œil à multiples facettes, démontre l'inanité du monde anthropocentrique, et

---

<sup>92</sup> « La grande Sandrine sans yeux s'en va aux cieus », épigraphe au fragment 28 (*ibid.*, p. 108).

donc l'inutilité de l'homme dans le monde (elles auraient très bien pu se passer de nous<sup>93</sup>). C'est à cette fin que Gospodinov imagine la Bible des mouches – verbe premier possible. Elle serait ainsi pareille au langage enfantin qui opère par rapprochement associatif des termes pour expliquer le monde ; ce rapprochement associatif se fait souvent par affinité entre ces termes, une affinité associative pareille à celle des philosophes grecs anciens. Finalement, ce qui compte donc le plus dans le monde, ce n'est pas le monde lui-même, mais la langue dans laquelle on l'exprime. Cette langue est, comme nous l'avons vu, trompeuse car en dehors d'elle existent des choses inexprimables comme dans les exemples déjà donnés ; pour exister dans la langue il faut cesser d'exister dans le monde réel où il faut se faire à l'inexprimable. Tout ceci se solde dans l'épilogue : « je vais disparaître massivement, leur dit-il, [...], comme les dinosaures » (*ibid.*, p. 183).

## 2.3 Zachary Karabashliev, *18% gris* (2008)

La fictionnalité du récit de Zachary Karabashliev est signalée dès le début, et la caution en est la figure de sa femme : figure extradiégétique, mais personnage, néanmoins, de la vie de son mari. Sa disparition transpose aussitôt le personnage, identifiable à l'auteur, dans un monde *autre*, dans une *alter-topie* où plusieurs éléments sont identiques, mais où la donne est différente.

C'est le seul des romans bulgares qui ne parle pas, ou très peu, de la période totalitaire (elle est brièvement mentionnée), et qui se concentre essentiellement sur la période après 1989, la transition. C'est cette même période dont parlent *Un roman naturel* et *Ruine*, qui, eux, présentent pourtant aussi bien la période totalitaire, en rétrospective. *18% gris*, un récit d'émigration, peut également être mis en parallèle avec *Allemagne, conte cruel* : ce dernier roman parle de l'émigration pendant la période totalitaire, alors que *18% gris* en fait le récit pendant la transition.

La stratégie de lecture adoptée pour le roman est semblable à celle de *Sotzroman* et à celle d'*Allemagne, conte cruel* : il s'agit toujours de mesurer le décalage entre le personnage identifié à l'auteur et l'histoire invraisemblable qui lui arrive. L'identification repose sur deux piliers, comme nous l'avons déjà signalé : une identification onomastique et en partie factuelle, grâce à la 2<sup>e</sup> de couverture de l'édition bulgare ; et une identification intratextuelle, signifiant l'intention du personnage d'écrire un livre ou le fait même qu'il est en train de l'écrire.

---

<sup>93</sup> Dieu a probablement voulu « créer l'homme uniquement pour divertir les plantes et les animaux qui l'ont précédé » (*ibid.*, p. 167).

### 2.3.1 Identification par l'écriture

Nous avons traité la question de l'identification des trois instances dans le chapitre consacré à ce sujet. Quant à l'identification par l'écriture, elle reste discrète, et ne prend pas le dessus sur le dynamisme et le rythme de ce *road novel*. Le caractère littéraire du récit est révélé assez tôt dans le roman, sans que son auteur ni son titre soient pourtant désignés :

La normalité de cette nuit m'est une insulte. [...] Insultante, la pensée que quelqu'un, en ce moment, écrit un livre sur tout cela. (*op. cit.*, p. 19)

Aussi minimale qu'elle soit, cette assertion ne laisse pas de doute quant à sa référence au texte même. Ce « livre sur tout cela » ne peut être que celui que le lecteur est en train de lire. La deuxième autoréférence dans le texte se trouve plus loin, dans un monologue intérieur où le narrateur, pris de désespoir, pense au suicide. C'est à ce moment qu'il ressent une injonction de mettre des mots sur papier. L'écriture devient aussi bien signe de vie que dernier acte de communication avec ses proches :

Il faut que je fasse quelque chose. Il faut que j'écrive. Je ne peux pas quitter ce monde sans avoir écrit cinq ou six phrases. Ce ne serait pas cool. Ce ne serait pas moi. Il y avait ici un tas de feuilles blanches et un stylo. Il faut que je griffonne quelques petites lignes à ma petite sœur, à ma mère. Ça n'a rien à voir avec vous, mes chéries ! (*ibid.*, p. 174)

La dernière phrase est un lieu commun des lettres des suicidaires. Elle pourrait pourtant référer non seulement à l'acte même (« ça »), mais à un ensemble de facteurs psychologiques (le désespoir ; la crise psychologique, la déprime). Qui plus est, « ça » peut également désigner le fait d'écrire (« le fait de griffonner quelques petites lignes n'a rien à voir avec vous ») ; cette même écriture pourrait s'étendre et désigner la composition et la rédaction du présent livre. Sur un autre niveau d'interprétation, si l'on se concentre sur la décision que le personnage prend, on peut en venir à penser à une méthode d'isolation des phénomènes psychologiques par l'écriture, qui les met à nu et les décortique. « Ça n'a rien à voir avec vous » peut être aussi le renoncement d'un malade mental à partager avec ses proches les étapes et les effets de sa cure, qu'il a mis sur papier. Le renoncement à écrire, tout en écrivant, a un troisième corollaire : l'histoire est banale – caractéristique négative, mais nécessaire ; le peu de qualité qu'un tel texte apporterait au lecteur est dû au fait que c'est un récit pareil à beaucoup d'autres :

Je sais bien qu'il s'est toujours trouvé quelqu'un pour écrire un livre décrivant la manière dont sa femme l'a quitté, la douleur à la folie, il conduit dans le désert tandis

que ses pensées se heurtent dans sa tête comme des mouches dans un bocal. (*ibid.*, p. 194)

Vient, enfin, la colère et le renoncement à l'écriture, dernière étape avant les événements libérateurs du troisième tiers du roman. Comme nous l'avons signalé, il existe un parallèle indubitable entre les textes de Karabashliev et de Paskov, qui, tous les deux, renoncent à devenir les auteurs du livre qu'on est en train de lire :

Et si je montais à l'hôtel et tentais d'écrire quelque chose ? Ecrire quoi ? Mon journal ? Pour quoi faire ? Pour lire mes conneries après un certain temps (à supposer que je choisisse de vivre *après un certain temps* sans elle) ? J'essaie justement de les oublier en ce moment. Qu'est-ce que je pourrais écrire ? Un roman ? Si ce qui m'est arrivé ne vous est pas arrivé, vous ne pourrez pas l'imaginer. Et si ça vous est arrivé, pourquoi vous le rappeler... Qui a besoin d'un autre livre qui parle de séparation ? Qui a besoin d'un autre livre triste ? Qui a besoin d'un livre de toute façon ! (*ibid.*, p. 210)

### 2.3.2 Séquences et rythme du récit

La préoccupation majeure du récit n'est pourtant pas entièrement l'identification ou non de l'auteur avec les deux autres instances. C'est un effet accessoire, certes instable et suggérant sans cesse la fluctuation entre les identités. L'intérêt du récit personnel réside surtout dans l'interconnexion des trois trames, ou volets narratifs qui alternent tout au long du roman, et qui sont typographiquement différenciés.

Le premier volet est le récit qui commence avec la disparition de Stella, servant de base du roman, et que l'on pourrait appeler le récit *présent-futur*, ou récit-1 : un récit à la chronologie linéaire du voyage à travers les Etats-Unis que Zack entreprend pour se débarrasser d'un sac de marijuana. C'est également la partie perçue comme fictionnelle, le roman véritable, du fait de l'in vraisemblance de l'histoire et du style particulier, dont le dynamisme, les détails et la composition rappellent parfois Victor Paskov.

Le deuxième volet est le récit *passé-présent*, ou récit-2 : toujours à chronologie linéaire, il commence au moment où Zack voit Stella pour la première fois, et se termine par sa disparition. Il vient donc en rétrospective, faisant pendant au récit *présent-futur*. Les deux récits sont présentés en alternance, par des séquences typographiquement différenciées qui se succèdent. Ainsi, le début du récit-1, la disparition de Stella, est suivi immédiatement par le récit-2 de leur première rencontre, et ainsi de suite, pour arriver, finalement, à l'épisode du récit-1 où Zack réussit à se débarrasser de son sac de marijuana et à l'épisode du récit-2 sur l'accident routier dans lequel Stella meurt. Ce deuxième récit, du fait qu'il contient de

nombreux événements historiques, est perçu par le lecteur comme le véritable récit référentiel, autobiographique, de Zack.

Enfin, le troisième volet est constitué de séquences éparses, présentes tout au long du texte, qui font irruption dans l'alternance régulière des deux récits : ce sont des échanges de répliques lors de sessions photographiques que Zack fait à Stella, des conversations intimes qui, dans leur affection et leur douceur, présentent les rapports amoureux entre les deux, posent les limites et consignent les promesses de leur relation. Ces séquences sont marquées typographiquement par un alignement à droite. C'est également dans ces dialogues qu'apparaît l'explication du titre, *18% gris* : il s'agit d'une nuance photographique du gris, prise comme base pour toute photo, par rapport à laquelle on peut situer les autres nuances du gris, plus claires ou plus sombres, dans une photographie noir et blanc.

Ces trois volets du récit sont agencés de telle manière qu'ils forment des étapes du dévoilement de la personnalité du narrateur-personnage. Des couches supplémentaires s'ajoutent l'une après l'autre, procédé qui n'est pas sans rappeler la technique picturale consistant à superposer des couleurs pour donner de la profondeur au tableau et de la précision aux détails. L'effet atteint, bien que moins clairement perceptible, est celui d'un autoportrait, dans les traits duquel convergent une multitude de récits, d'événements plus ou moins référentiels, d'images, de coïncidences bizarres souvent rapportées juste pour le plaisir d'y penser. Finalement, nous sommes en présence d'une œuvre en profondeur, un canevas derrière lequel grouille toute une foule d'éléments. C'est pour cette raison qu'à travers le déroulement du récit, ainsi qu'à travers les stratégies de lecture que nous analyserons, nous tâcherons de dévoiler le tableau général dans ses étapes principales, qui, tout en rappelant une œuvre picturale ou photographique, utilise surtout des effets de cinéma (l'image est constamment reliée au temps, au déroulement d'un récit).

### 2.3.3 Déroulement du récit

La ligne logique que suit l'histoire est celle d'une évolution, d'un changement radical qui demande une mise en récit pour être compris. Elle tient le lecteur en haleine par le brusque changement de situations, plus rapide au début et à la fin du récit. L'événement déclencheur du récit est la disparition de la femme du personnage principal, Zack. Ensemble depuis leur jeunesse, c'est ainsi qu'ils avaient tout appris : l'amour, la vie en couple, les difficultés, et avaient décidé d'émigrer aux Etats-Unis pour refaire leur vie. Pourtant, au moment où Stella rencontre déjà un certain succès comme peintre, dans le monde de l'art pictural, elle meurt dans un accident de voiture. C'est à ce moment-là qu'un bilan de la vie

s'impose. 18% gris rappelle ainsi *Un roman naturel* : au moment où la bien-aimée est partie, les repères croulent, la vie s'effondre et semble ne plus avoir de sens. Le récit personnel peut alors avoir un effet bénéfique : il peut apporter des justifications à la situation présente, ou simplement faire renouer le personnage en perte d'identité avec son identité antérieure. Les effets du récit personnel ont pour le lecteur la fonction de diminuer l'in vraisemblance d'un récit fictionnel et de rapprocher l'histoire à sa propre vie, de la rendre plus compréhensible, et, enfin, de lui permettre de se mettre à la place du personnage principal.

### 2.3.3.1 *Incipit* et attentes du lecteur

L'*incipit* du récit met en scène cet espace de temps *zéro* qui suit la disparition d'un être cher. Il nous apprend que le personnage principal a perdu sa femme ; celui-ci continue son existence habituelle comme en rêve, sans conviction, et trouve peu de sens à continuer à vivre de cette façon. Le réveil de cette forte déprime, qui a duré 9 jours, est marqué par le début de la remémoration, le début du volet autobiographique de l'œuvre. Le souvenir qui frappe soudain le personnage, celui de leur première entrevue, fait irruption dans sa vie dénuée de sens, telle une brusque illumination. Le souvenir fait lui-même partie du deuxième volet de l'œuvre, et il est marqué par une épigraphe, « 1988, Varna, Bulgarie », tout à fait suffisante pour placer la narration rétrospective dans un cadre historique reconnaissable. C'est à partir de ce moment que commence l'alternance des deux séries de séquences : la série actuelle (*présent-futur*) et la série rétrospective (ou le récit personnel proprement dit). Nous apprenons le coup de foudre que Zack a éprouvé la première fois qu'il a vu Stella, au comptoir du salon de thé où elle travaillait, et son incapacité d'entreprendre quoi que ce soit pour mieux connaître cette fille. « Les miracles, ça n'existe pas, me suis-je dit » (*ibid.*, p. 17). Une fois passé ce premier fragment de souvenirs, le personnage principal du récit-1 retourne graduellement à la vie et à ses sensations naturelles.

Ces deux *incipit* des deux récits parallèles présentent des similitudes qui demandent à être relevées. Au début des fragments, Zack est tout seul (sans Stella, sans aucun être proche, semble-t-il). Il en souffre : dans le récit rétrospectif, du fait qu'il n'a pas confiance en lui (« Avant la caserne, j'étais, disait-on, très drôle et j'avais beaucoup d'amis, mais je ne savais comment me comporter avec les filles et il faut croire que je n'apprendrai jamais », *ibid.*, p. 21) ; dans le récit actuel, du fait qu'il a perdu Stella. Les fragments se soldent par un constat de désillusion : la citation ci-dessus peut être rapprochée, par son manque de foi dans le monde, aux dernières phrases qui referment la séquence du récit-1 :

Je contemple longuement le plafond sombre, puis je roule là où elle dormait jusqu'à il y a neuf nuits. Je me recroqueville, embryon de presque deux mètres, et serre mon cœur avec mon corps. Il est comme le matou des voisins : il ne comprend pas les mots. Il ne comprend pas encore qu'elle n'est plus là. Le cœur est un animal. (*ibid.*, p. 16)

### 2.3.3.2 La nuit à Tijuana : événement déclencheur de l'action

Tout de suite après, la vie de Zack se transforme d'une suite morne d'actions privées de sens en une course à l'événement. L'humour est le premier à changer l'histoire : au milieu de la nuit, Zack est réveillé par un bruit en bas de la maison qu'il prend pour un voleur, alors que c'est un raton laveur. Cet événement inattendu le secoue fortement, au point qu'il décide de sortir de chez lui à cette heure tardive. Il démarre sa voiture et il se met en direction du Mexique ; au moment où il arrive à la frontière, il décide qu'il va bien continuer sa route. Il entre donc dans le premier bar qui se présente devant ses yeux, à Tijuana. C'est à ce moment-là que la vie de Zack change de cap, comme si le choix du Mexique, un pays très différent de son pays d'accueil, les Etats-Unis, était en mesure de lui faire vivre une nouvelle vie, une fois la frontière passée. Les décisions sont prises à l'instant, sans réfléchir aux conséquences ni établir un plan d'action. L'idée de liberté qui en découle est aussi une conséquence de la perte de Stella : dans un monde où Zack se sent si seul, en manque d'amour et d'attaches affectives, il a la liberté de faire tout ce qui lui vient à l'esprit. En effet, le manque d'un être cher et le sentiment de liberté peuvent être vus comme les deux faces d'un même sentiment : celui de ne pas être émotionnellement attaché à quelqu'un d'autre. Le récit passe donc graduellement du deuil à la réalisation de cette liberté.

La nuit, que Zack passe à s'enivrer dans plusieurs bars, se termine sur une rixe, où il réussit, à l'aide de grands efforts, à sauver la vie d'un homme. Encore sous l'effet de l'alcool, il décide de prendre la camionnette des agresseurs pour rentrer aux Etats-Unis. Une fois en sécurité, il ouvre le coffre et y retrouve un gros sac de marijuana, dont la vente va changer sa vie.

Cette séquence qui marque le début de la nouvelle vie est suivie par une séquence de récit-2, où l'on apprend la décision revisitée de Zack de tenter quand même ses chances auprès de la jeune fille du salon de thé. Il a apparemment lui aussi suscité son intérêt : ils se donnent rendez-vous, ils se promènent et se parlent longuement pendant cette première nuit. A ce moment-là apparaît également la première séquence de « dialogues » mettant en scène le peu de volonté de Stella de rester devant l'appareil photo et l'insistance de Zack de continuer la séance : le désir et l'amour de Zack pour Stella est exprimé pour la troisième fois déjà, dans

des circonstances encore une fois différentes. La première fois, c'est lorsqu'elle a disparu et qu'il est tout seul dans leur lit ; la deuxième fois, c'est le désir d'elle lorsqu'il ne la connaît pas encore, au salon de thé ; et voilà la troisième, une scène montrant les époux de part et d'autre de l'appareil photo, situation qui ne se répétera plus jamais.

Après la folle nuit de Tijuana, les changements commencent à déferler. Au petit matin, Zack continue à prendre des décisions impulsives, qui ouvrent devant lui un espace de liberté de plus en plus grand. Conduisant tant bien que mal en direction des Etats-Unis, Zack décide soudain de ne pas aller travailler, mais de rentrer. Cependant, au lieu de prendre la déviation conduisant vers son quartier, il continue tout droit sur la route, qui l'éloigne de tout ce qui avait constitué l'espace de sa vie. Il mesure la situation : il a sur lui une somme suffisante pour commencer un voyage imprévu, et il décide de ne plus regarder en arrière. Il tourne le dos à sa vie antérieure, essayant ainsi de diminuer la force brûlante du souvenir.

Le récit rétrospectif progresse lui aussi, et nous apprenons que Zack et Stella ne se quittent plus depuis leur premier rendez-vous, qu'ils habitent ensemble, qu'ils partent à Sofia faire des études de lettres anglaises. Au moment où, dans la vie actuelle, Zack décide de ne plus rentrer, le récit rétrospectif figure également un renoncement, peut-être tout aussi général : celui de participer activement aux événements de 1989-1990. L'Université de Sofia est occupée par des étudiants et Zack et Stella décident de se joindre à eux. L'occupation a pourtant un côté *tout prêt* : il semble que les étudiants-meneurs cachent quelque chose :

[ils] avaient transformé le bureau du recteur en quartier général et adopté un nouveau type de physionomies inquiètes qu'ils arboraient en arpentant les couloirs. Ils utilisaient les photocopiers, les fax et les téléphones avec une énergie telle qu'on aurait dit qu'ils se préparaient depuis toujours à cette occupation. (*ibid.*, p. 59)

Après une fête qu'un groupe d'étudiants improvise en jouant d'un piano trouvé dans un des halls et d'une guitare apportée d'on ne sait où, le « quartier général » réagit fortement, les accusant de leur manque de sérieux, et Zack délaisse la révolte :

Je me suis également juré de ne plus jamais perdre mon temps avec des coups d'Etat imaginaires et des rébellions jouées d'avance. De toute façon, les vrais changements demeurent invisibles, quant aux autres, ils ne méritent pas de sacrifice. (*ibid.*, p. 60)

En effet, cette maxime s'avère être vraie pour la narration elle-même. Les deux trames narratives, celle de la vie avec Stella et celle de l'aventure qui suit la disparition de Stella, représentent une file de changements invisibles aboutissant à de grandes transformations et



des bouleversements dans la vie. Le tragique d'une révolution n'a rien à faire dans cette narration : la situation évolue au jour le jour, et les changements se font comme à l'insu du personnage principal et du lecteur. Ici la question tant posée de *comment raconter* dans *Un roman naturel* n'existe pas encore : alors que le narrateur de celui-ci cherchait le début et la fin possibles, la mise en récit et la recherche d'une signification, Zack reste du côté des faits qui se suivent sans avoir d'explication possible. Il s'agit d'un récit qui fait le constat de la vie (elle est là pour être vécue), plutôt que de chercher une explication des actes de son auteur.

### 2.3.3.3 Début de l'aventure : artefacts du passé et franchissement de tabous au présent

Le sac de marijuana reste la plus grande préoccupation de Zack à l'heure actuelle. Le début de cette nouvelle aventure est ponctué de séquences de récit-2 qui font le point de sa vie pendant les premières années, tout aussi aventureuses, de la transition en Bulgarie. Tout comme chez Robbe-Grillet, Sarraute, Gospodinov, l'alternance des épisodes est subjuguée à la logique du récit et à la recherche de soi-même. Ainsi, un des premiers épisodes de la vie actuelle où Zack sent enfin qu'il renoue avec des valeurs sûres, c'est le moment où il arrive dans une petite ville balnéaire, sur la côte pacifique, et qu'il se jette à l'eau et nage dans l'océan, une expérience inattendue qui lui laisse le sentiment d'avoir passé un cap (de plus, regagner la plage s'avère une rude épreuve). Cet épisode vient juste après le récit rétrospectif des premiers contacts intimes entre lui et Stella, son insistance, et le fait que Zack profitait de toute occasion pour faire l'amour à Stella : « [...] à l'hôtel, dans le train, dans une voiture, dans un parc, dans la mer... » (*ibid.*, p. 42). La mer Noire du passé et l'océan Pacifique du présent raccordent l'actualité au souvenir.

Un autre élément qui surgit du passé de Zack est l'appareil photo qu'un touriste lui tend pour qu'il le prenne en photo : c'est le même que Zack utilisait autrefois. Grâce à lui, le souvenir glisse de l'objet vers le corps de Stella qu'il avait l'habitude de photographier :

Le dernier qu'on me tend est un Nikon F3. Je prends le corps bien connu dans les mains et des frissons me parcourent le dos. J'aime ce modèle. Après quelques poses, je le rends avec déplaisir. Son poids, sa fiabilité, sa grâce...

Et, de nouveau, Stella fait irruption dans mes souvenirs.

— ne prends pas mes jambes en photo, s'il te plaît

— elles font partie de ta topographie, soulève un peu ce genou.

— topographie avec des bleus. il suffit que je me cogne quelque part et hop – un  
bleu

— tu as la peau tendre.  
— je suis tendre ?  
— la plus tendre. (*ibid.*, p. 44)

Ce même appareil photo, même marque et année, avait servi pour les nombreuses séances photographiques de Stella qui apparaissent le long de la narration. Il était donc l'outil par lequel Zack véhiculait sa vision du corps de Stella, qui traduisait son désir. La même sensation revisite Zack au moment où il retrouve, par chance, le même appareil, dans un magasin d'occasion par lequel il passe lors de son voyage :

[...] un Nikon FM avec un objectif de cinquante millimètres. De profondes cicatrices sur le corps, un prisme déformé par les chutes, un objectif usé d'avoir beaucoup servi. [...] Dans cet univers photographique siliconé aux innombrables fonctions automatiques, c'est un modèle argentique vieillissant à l'objectif le plus ordinaire et au réglage manuel. (*ibid.*, p. 107)

L'ancienneté de l'objet rend parfaitement l'idée d'une connexion du présent et du passé : c'est comme un vestige du temps passé avec Stella ; il rappelle, de plus, la sensualité de son corps pris en photo.

Entretemps, le récit-2 décrit la vie à Sofia des deux amoureux. Zack joue dans un groupe de rock, il lit beaucoup : « nous menions une vie insouciant, perdions notre temps, nous en avions tellement, du temps, mon Dieu... » (*ibid.*, p. 46). « Je lisais avec frénésie à cette époque-là : Nietzsche, Kant, James Fraser, Berdiaev, Hegel, Lévi-Strauss, Propp, Mircea Eliade, Freud, Jung, Barthes, Bachelard... tout ce qui me tombait sous la main, tout ce qui était traduit » (*ibid.*, p. 69). Il faut noter le fait que Barthes et Bachelard font partie des références avouées de Zachary « Zack » Karabashliev, mais non Foucault, qui, d'autre part, est une référence revendiquée par Guéorgui Gospodinov. Ce même nom de famille n'apparaît dans *18% gris* que sous les traits d'un peintre français fictionnel, amant présumé de Stella.

De retour au présent, sur sa route à travers les Etats-Unis, Zack décide de rendre visite à un couple d'amis acteurs ayant hébergé un écrivain de scénarios, Elijah. C'est son premier contact social après la perte de Stella (nous avons déjà appris qu'il ne répondait pas au téléphone, ni à son chef, ni à ses amis). Il ne leur parle pas de la disparition de Stella ; il essaie plutôt d'obtenir le contact d'un dealer pour se débarrasser de son sac d'herbe, mais sans éveiller leurs soupçons. Il présente son cas, encore une fois, de manière fictionnelle, comme l'idée saugrenue qui lui était venue d'écrire un roman sur un type qui essaie de revendre un sac de marijuana. Voici un premier élément qui, à part les événements rocambolesques de la

nuit à Tijuana, oriente le lecteur vers l'idée de la fictionnalité de l'histoire : la mise en abyme permet à l'histoire de se mirer dans ce même acte d'écriture d'un récit en tous points pareil que le lecteur est en train de lire. Pourtant, il ne reste pas longtemps sous l'effet de ce métalangage, car Elijah s'évertue à trouver tous les mauvais côtés de cette histoire ; et d'abord, le fait qu'elle n'a pas de fin :

— Bon sang, Elijah, si je savais comment ça se termine, pourquoi est-ce que je commencerais ? Ça ne m'intéresserait pas.

— Comment tu vas atteindre la fin, dans ce cas, si tu ne sais pas où tu vas ? C'est la fin le plus important ! (*ibid.*, p. 51)

Dans cet échange de répliques Zack voit le récit comme une expérience sans fin qui pourrait le mener à différents endroits, pareille à la vie réelle dans sa réalisation à venir. Elijah, pour sa part, y pense comme à une construction toute faite, composée de plusieurs éléments agencés d'une certaine manière (« Je sais qu'il ne sort pas de chez lui, occupé à lire les innombrables manuels d'écriture de comédies romantiques [...] », *ibid.*, p. 52). Nous y retrouvons toujours la même conception d'un récit personnel, celui d'une recherche de soi-même, et non d'un récit préfabriqué dont la fictionnalité même ne présenterait plus d'intérêt pour le lecteur, tant il serait prévisible.

Zack commence à franchir des étapes de sa vie et à se faire à l'idée de cette fugue improvisée. Pourtant, il est encore loin de surmonter la perte de Stella. Tout comme chez Victor Paskov, les fils de l'intrigue, aussi bien du récit-1 que du récit-2, se démêlent peu à peu. L'histoire de la marijuana, par exemple, trouve un nouveau ressort. A la recherche d'un dealer, il appelle un ami bulgare, Danny, qui vit à New-York, à l'autre bout du pays, pour minimiser le risque d'être attrapé, et celui-ci lui promet de trouver des personnes de confiance à qui Zack pourrait vendre la drogue. Cette conversation vient sans lien évident avec des séquences antérieures ou postérieures de l'histoire ; cependant, elle désigne le but du voyage, qui se transforme d'un errement chaotique en un trajet bien droit. C'est également le moment qui annonce le déplacement de l'intérêt des événements actuels du récit-1 aux événements du passé. La remémoration prend le dessus, avec ses questionnements, ses détails, qui permettent de mettre un peu d'ordre dans les événements des dernières années de Zack et de Stella. C'est également cette conversation avec Danny qui permet à Zack de commencer à raconter ce qui lui arrive ; dans un premier temps, ceci ne concerne que le sac d'herbe :

— Ben alors, tu l'as trouvé où ?

— Dans une camionnette.

— Et la camionnette ? Tu l'as trouvée où ?

— Deux types voulaient me fourrer dedans... Et me faire quelque chose de pas bon du tout, j'en suis sûr... et j'ai...

— Et tu... ?

— Et j'ai réussi quand même à... Non mais tu ne crois pas que je me rappelle exactement ce qui s'est passé ! Il s'est produit quelque chose qui n'aurait pas dû, apparemment, avoir lieu. Le résultat, c'est que je me retrouve maintenant avec un sac d'herbe. (*ibid.*, p. 63)

Danny est le seul à qui Zack confie une aussi grande quantité d'information. Cependant, les points de suspension, le manque de sûreté et de conceptualisation dans les répliques de Zack (« quelque chose de pas bon du tout », « il s'est produit quelque chose qui n'aurait pas dû avoir lieu »), donnent l'impression d'un récit décousu, ce qui s'explique par le fait que Zack était ivre. D'un autre côté, pourtant, il s'agit d'une coïncidence d'autant plus bizarre qu'elle a donné un nouveau cours à sa vie. Le récit est mythique, inexplicable, sans relations causales, mais il a provoqué, tout de même, un grand changement dans la vie de Zack. Le changement principal, pourtant, la mort de Stella, reste pour l'instant un secret pour Danny.

La conversation téléphonique avec Danny cède la place à un autre volet de la narration rétrospective, où ce dernier apparaît de nouveau. L'idée d'émigrer est déjà venue aux deux jeunes bulgares. Ils s'embarquent donc pour les Etats-Unis et arrivent à New-York, où ce même Danny, des années auparavant, les attend. Ils visitent la ville pendant quelques jours, vont à des vernissages de galeries dont un, plus particulièrement, du Français Bernard Foucault, « Le début de la fin. Peinture française contemporaine ». Stella est émue par les tableaux, elle en a les larmes aux yeux, alors que Zack ne les trouve pas du tout intéressants. Ils font connaissance avec le peintre et passent la soirée en sa compagnie. Zack est jaloux ; il boit quelques verres de trop et se met à dénigrer les procédés utilisés par le peintre, ainsi que toute son œuvre :

Je n'arrêtais pas de le provoquer, de l'attaquer là où il s'y attendait le moins, de me moquer des clichés avec lesquels il se défendait, je ne me lassais pas de railler l'art « sublime » auquel il croyait et que je détestais. (*ibid.*, p. 100)

En effet, le titre de l'exposition, « Le début de la fin », convient tout à fait à la rupture qui se produit, à partir de ce moment-là, dans la relation entre Zack et Stella. D'abord peu sensible, elle va s'approfondissant : Stella devient de plus en plus sensible à des sujets post-modernes, peint des tableaux minimalistes et difficiles à appréhender et à déchiffrer pour

Zack. Lui ne réussit pas à trouver un travail qu'il aimerait faire, lié à la photographie, et éprouve une colère contenue et une envie à l'égard de Stella qui se consacre à son art. Toute leur nouvelle vie, sur ce continent inconnu, presque jusqu'à la mort de Stella, passe sous le signe de l'éloignement.

#### 2.3.3.4 Retour des émotions

Avant d'atteindre une sorte d'équilibre, le récit passe par deux expériences-limites de franchissement de certains tabous imposés par la société ou bien par la logique propre de l'histoire. Dans le paysage morne de la vie sans Stella, Zack éprouve pour la première fois des émotions fortes : la peur et la déception.

Le premier épisode qui retient notre attention est lié encore une fois au sac d'herbe que Zack transporte. En sortant de son hôtel, sans soupçonner qu'une opération policière est en train de se dérouler devant celui-ci, Zack est pris pour un gros trafiquant de drogue et arrêté. Il pense aussitôt au sac d'herbe dans son coffre et il vit une des plus grandes peurs de sa vie. Le danger face auquel il se trouve le fait oublier, un instant, sa douleur. Il est de nouveau plongé au sein de la société, et rompt avec l'isolation. Une première limite, un devoir moral, se dresse devant lui : pourvu que sa mère et sa sœur n'apprennent pas les faits et ne pensent pas qu'il est vraiment un trafiquant :

Pourvu que ma mère ne croie pas que je suis un dealer. Pourvu que ma sœur croie encore en moi ! Pourvu que tous comprennent un jour que ce n'était qu'un malentendu. Je me serais retrouvé au mauvais endroit au mauvais moment.

Il n'y a pas de bon endroit et de bon moment, Stella, si tu n'es pas là ! (*ibid.*, p. 74)

La nouvelle menace qui le guette à ce moment-là (le fait d'être arrêté), oriente son raisonnement vers ce qu'il lui reste comme relations stables dans ce monde : sa mère et sa sœur. Cet événement ancre le personnage dans la société et lui rappelle ses responsabilités morales et émotionnelles envers sa famille d'origine. La peur provoque donc à la fois une sortie de l'enfermement émotionnel où il se trouvait jusque-là, et elle constitue un rappel de ses devoirs, lui montre la place qu'il occupe toujours dans le monde.

Le deuxième moment d'un tel franchissement rechet sur la place de Zack dans la société : il redevient un sujet et un objet de désir. Un soir il décide de faire la tournée des bars. Il rencontre une inconnue séduisante et c'est la première fois après la mort de Stella qu'il s'engage dans un acte sexuel. Aussi brève et insignifiante que soit cette rencontre, elle brise, en quelque sorte, la solitude de Zack ; elle est là pour prouver qu'il est toujours désiré,

toujours actif, et que les autres le voient comme une personne qui est là, qui participe pleinement aux événements. L'acte sexuel n'aboutit pas, la partenaire de Zack est déçue et elle part. Ceci confère à l'événement un caractère de possibilité, d'option envisagée, de porte ouverte, plutôt que d'une relation nouvelle qui supplanterait, éventuellement, la vie avec Stella. La nature symbolique du franchissement du deuil de Stella reste entière, du fait que l'acte n'est pas consommé.

Zack continue donc sur sa route à travers les Etats-Unis. Les événements du récit actuel semblent insignifiants, comparés à ceux que raconte le récit-2 : le mariage avec Stella, l'arrivée du couple en Amérique. A partir de ce dernier événement, le rapprochement du passé au présent se fait beaucoup plus rapidement, comme si le franchissement de l'océan avait raccourci le temps.

### 2.3.3.5 Symboles du récit

Après les récits d'expériences-limites, suit une partie du récit ponctuée de clés nécessaires à sa lecture. Une première clé est fournie par la séquence de dialogue où apparaît le terme de 18% gris. En photographie, apprend-on, il représente le repère minimal pour avoir une représentation (plus ou moins) fidèle de l'image en noir et blanc. Pour ce faire, on montre à l'objectif un papier de couleur 18% gris, et il *sait* désormais que c'est le repère nécessaire. Il va sans dire qu'on peut lui montrer d'autres nuances de gris, donc partir d'autres points de repère pour distordre les rapports entre le blanc et le noir dans l'image. Ces 18% gris, pour une photographie, sont un repère extérieur, mais qui sert à la meilleure visualisation ultérieure de l'image. Entre l'œuvre d'art et l'esprit de celui qui en fait l'expérience il existe une mesure, un rapport qui permet à l'œuvre d'art d'être en phase avec les attentes de son percepteur.

Différentes manières s'offrent à nous pour l'interprétation de ce terme. D'abord, ceci pourrait être, tout simplement, la quantité nécessaire de faits ou de repères sûrs sur lesquels est basée une histoire. A ce point de la lecture du présent récit, nous avons atteint la quantité minimale requise de l'histoire pour la suivre jusqu'au bout, la présentation est faite. Une autre interprétation verrait les 18% gris comme une métaphore du jugement extérieur sur l'œuvre, de la recherche de critères : à quel point elle appartient, ou non, à un genre précis, à une manière d'écrire, à une époque. Enfin, il faudrait dire que, tout comme pour l'appareil photo qui n'aurait besoin que d'un gris de 18% (donc de relativement peu de gris), un récit personnel nécessiterait peu de repères, parsemés çà et là, qui construisent sa grosse charpente et orientent valablement le lecteur. Les 18% gris, dans ce roman, peuvent être les événements

historiques de 1989 (présentés du point de vue d'un participant) ; la teneur en autobiographisme contre la narration romanesque (ou le contraire : cela dépend de la décision du lecteur) ; la teneur en représentativité contre la teneur en invraisemblance, etc. : autant de notions qui ont leurs valeurs moyennes :

— la beauté de toute photo, Stella, réside dans le travail sur ses valeurs moyennes, le gris, le noir et le blanc ne sont que des extrêmes sans lesquels le négatif même le plus intéressant paraît dépourvu de contraste et... pas assez... pas assez travaillé. mais les détails, la vie de la photo se trouvent en réalité dans leurs valeurs moyennes (*ibid.*, p. 103)

Les valeurs moyennes sont cette absence de paroxysme qui peut rendre la nuance de sentiments, qui ne crie pas l'émotion, mais la murmure, l'étale et peut ainsi la communiquer à l'autre sans le choquer, en entrant dans son champ de vision et de perception.

Une deuxième clé symbolique de l'histoire est la parabole biblique des trois serviteurs. Zack l'entend d'abord à la radio dans sa voiture ; il fait ensuite un rêve où toutes ses dents tombent en poussière, et il se réveille en serrant fortement les mâchoires. Une suite de coïncidences se manifeste alors. Il retrouve la Bible par terre, ouverte à la page « pleurs et grincements de dents », phrase qui résume exactement son état. Il feuillette le livre et découvre que c'est la fin de l'histoire du maître et de ses trois serviteurs. Avant de partir, celui-là partage son argent entre eux, en leur confiant des sommes différentes : 5 talents, 2 talents et 1 talent. Alors que les deux premiers arrivent à valoriser et à augmenter leurs acquis, le troisième, ayant reçu le moins d'argent, l'enterre pour ne pas le perdre. Au retour du maître, les deux premiers serviteurs sont félicités pour leur esprit d'entreprise et on les récompense avec une part du bénéfice ; par contre, le troisième serviteur ne reçoit rien et il est jeté en prison. Zack réfléchit longuement aux conséquences de cette histoire, à la morale possible qu'il semble ne pas comprendre : pourquoi le serviteur est-il puni pour sa diligence ? Il aurait pu aussi bien perdre l'argent, donc il a quand même mieux fait de l'enterrer que de le perdre. Dans le développement de l'histoire au présent, Zack se rappelle sa conversation téléphonique avec Danny qui lui a appris que le sac de marijuana coûterait entre 20 000 et 50 000 dollars (si un talent biblique équivaut à 10 000 dollars, le zèle de Zack devrait se situer quelque part autour de celui des deux premiers serviteurs, ce qui veut dire qu'il fera du bien, si tout se déroule d'après l'histoire biblique). Dans le récit-2, pourtant, Zack a déjà perdu l'amour de Stella, ce peu d'amour qui lui avait été donné est parti pour de bon. Alors, n'est-il pas plutôt ce dernier serviteur, à qui on avait donné le moins, et qui n'a pas su le garder ? Zack est donc

puni par Dieu qui lui reprend Stella. Le choix entre ces deux conclusions est également laissé à la discrétion du lecteur.

Enfin, une troisième clé nous est fournie par une découverte cruciale pour l'histoire : celle du Nikon FM, dans le passage déjà cité. Le résultat de cette découverte fait penser à un véritable retour aux racines :

Je sors du magasin avec le sentiment de quelque chose qui commence bien. C'est de ce genre de sensations dont j'ai le plus besoin en ce moment. En chemin vers ma voiture, je me rends compte que, pour la première fois depuis une semaine et demie, je n'ai pas souffert en pensant à Stella pendant presque une heure. J'ai envie de hurler. (*ibid.*, p. 109)

Nous sommes en présence d'un nouveau début, peut-être du vrai début de la nouvelle vie, encore tout neuf et sans avenir, censé être ressenti dans le présent, un présent tout petit mais plein de sérénité, sinon d'espoir. L'heure est à l'enthousiasme (« J'ai envie de hurler »), une sensation totalement absente de la narration jusqu'à présent. Cette séquence entretient également des rapports avec la narration rétrospective : elle est déjà entrée dans la phase où Zack, récemment arrivé aux Etats-Unis, est à la recherche d'un emploi comme photographe, chose qui ne lui réussit pas. Stella, elle, s'adonne à la peinture, du fait que sa recherche d'emploi comme professeur universitaire n'aboutit pas ; entretemps, elle est professeur dans une école de dessin. Si l'histoire actuelle commence à prendre des couleurs, l'histoire rétrospective perd de son élan, les espoirs du jeune couple d'une meilleure vie aux Etats-Unis se fracassent les uns après les autres.

### 2.3.3.6 Eloignement du couple et recherche d'une nouvelle identité

Le couple peine à trouver une place dans la société américaine : leur talent artistique ne semble pas provoquer l'intérêt, surtout du fait qu'il n'est pas lucratif. Les époux ne renoncent pourtant pas à leurs vocations, du moins au début de leur vie d'émigrés. Néanmoins, bientôt un choix se présente à Zack : continuer à travailler dans le petit studio de photographie où des braconniers d'éléphants viennent faire développer leurs photos, ou bien trouver un autre emploi. Il n'hésite pas et fait ses adieux au patron. Parcourant les annonces d'emploi, Zack se rend compte qu'il existe des emplois beaucoup mieux payés, et probablement plus accessibles que la photographie, bien que de loin moins passionnants, dans l'industrie pharmaceutique par exemple. Afin d'être crédible, il se façonne une identité fictive, par l'intermédiaire d'un faux CV et de connaissances de base en pharmaceutique



glanés dans des vidéos sur Internet. Grâce à elles, il réussit à passer un entretien d'embauche et devient moniteur de produits pharmaceutiques pour une grande compagnie. L'équation entre rêves de réalisation artistique et réalité économique est faite en termes simples :

Les moniteurs sont des gens qui gagnent entre cinquante et cent vingt mille dollars par an.

J'ai vendu un autre Carl Zeiss et un Nikon.

La Californie avalait tout ce que j'avais amassé au fil des années : technique, plans, rêves, idées.

La Californie refroidissait mon enthousiasme, pompait mon énergie et m'avait désespérément mis à nu en quelques mois.

La Californie, cela m'apparaissait de plus en plus clairement, n'avait besoin ni de moi ni de mes photos. La Californie avait besoin du énième médicament. (*ibid.*, p. 124)

La société et l'Etat américain paraissent surpeuplés, malades, sclérosés. Les Etats-Unis s'avèrent être un pays où il n'est pas plus facile de vivre qu'en Bulgarie : la même lutte, celle d'un confort matériel permettant de faire de l'art, est à poursuivre dans les deux pays. Afin d'atteindre un niveau de vie relativement satisfaisant, il faut passer par la fraude, l'autre face du bon marketing. Zack, en tant que photographe, n'est pas un acteur social valorisé ; dès qu'il change d'enseigne, il trouve un bon emploi. Le choix de se plier aux lois du marché rappelle celui de l'écrivain Sestrimski dans *Ruine* qui fait de son mieux pour trouver une niche sur le marché littéraire après 1989. La différence, cette fois-ci, est que Zack est un étranger aux Etats-Unis, alors que Sestrimski, avant la chute du régime, était membre de l'Union des écrivains. Le personnage d'*Allemagne, conte cruel*, Vic, est lui aussi un émigré en Occident ; il cherche aussi à faire de l'art, mais on lui refuse tout et on le force à faire du travail manuel pour mériter l'opportunité de faire des études de musique. De ces trois romans, l'histoire de Zack reste la plus proche du réel, car Paskov ne franchit pas le burlesque et Zarev, le fictionnel (son personnage porte un nom de famille différent de celui de l'auteur).

Le couple Zack-Stella commence, à partir de ce moment-là, à se désagrèger. Une fatigue de cette vie difficile à endurer s'installe, ainsi qu'un désenchantement : ils se sentent trompés, et chacun commence à chercher de son côté comment s'en sortir. Les efforts de Stella, victime de l'incompréhension de Zack, sont les premiers à donner des fruits : elle continue à peindre, et peu à peu des portes s'ouvrent à elle. Zack, lui, s'abîme dans son travail bien rémunéré mais si ennuyeux et fatigant.

L'éloignement des deux époux qui passe jusque-là en sourdine d'autres événements du récit personnel, celui d'une vie pleine de nouvelles émotions, est désormais patent. Lors d'un voyage à Paris que tous les deux font dans un dernier effort de réconcilier leur couple, Stella insiste à ce qu'ils revoient Bernard Foucault, et Zack se rend compte de sa jalousie. Il en arrive à se faire des idées sur une possible intimité entre Stella et le peintre (dont on apprend plus tard l'homosexualité). Le jeu paronymique avec Michel Foucault, la qualification de ses œuvres de « post-post-modernes », finalement la colère de Zack qui éclate inopinément lors d'un dîner à trois déterminent l'éloignement de Stella :

Même l'oiseau le plus beau ne vole pas pour son bon plaisir, Bernard, mais pour des raisons pratiques. Mais, finalement, Bernard, moi, je parle de l'art véritable, celui de tes compatriotes : Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Gauguin, Matisse... ça, c'est le vrai art, et pas des espèces de merdes monumentales post-post-modernes, néo-minimalistes. (*ibid.*, p. 185)

En effet, l'incompréhension de ce type d'art que Zack montre se révèle aussi face aux tableaux de Stella :

Elle a commencé à acheter des toiles de plus en plus grandes pour ses tableaux que j'avais de moins en moins envie de voir. Lorsque j'étais néanmoins contraint de le faire, je m'y retrouvais de moins en moins. Alors qu'au début de notre vie commune, tout ce qu'elle peignait m'était proche et que nous parlions de son art pendant des heures, avec le temps ses tableaux me devenaient de moins en moins intéressants et de plus en plus incompréhensibles. Ses dernières toiles étaient des carrés de trois mètres de côté, des huiles grises qui ne me disaient rien. (*ibid.*, p. 203)

Dans sa jalousie de Foucault, Zack va jusqu'à apprendre toute sorte d'information sur lui. Cette information inclut, bien sûr, des données biographiques, et Zack devient un peu le biographe de Foucault, image en miroir du récit autofictionnel. Cependant, Zack reste perplexe devant la biographie de Foucault, qui ne semble pas avoir de sens : « Rien dans sa biographie ne permettait de comprendre le mystérieux détachement de Stella par rapport à moi. » (*ibid.*, p. 236) Il s'agit encore d'une histoire de vie qui, à son tour, ne donne pas les réponses attendues. Elle est prise comme une source première, détenant des causes éventuelles des événements qui se succèdent, mais qui ne peut donner des réponses sur les sentiments humains. L'histoire de vie n'est qu'un document à la valeur douteuse : le CV inventé de Zack et la biographie muette de Foucault sont là pour le prouver. Qu'en est-il alors du récit personnel que le lecteur est en train de lire ? Sa différence réside, d'abord, dans sa

fictionnalité ouverte, patente, et non pas dans une fictivité cachée comme celle du CV de Zack ; ensuite, dans sa construction qui évolue au fil de la lecture, et au fil des événements qui arrivent dans le récit-1. En effet, celui-ci peut être vu comme l’algorithme qui régit l’apparition des événements du récit-2. Fictionnalité et mouvement sont donc deux mots d’ordre du récit de Karabashliev.

La véritable compréhension de l’art de Stella ne va se montrer que peu avant sa mort, lors d’une exposition réussie avec d’autres peintres célèbres :

Ce soir-là, j’ai vu ses tableaux comme ils devaient être regardés, comme elle les avait toujours vus : rangés comme elle le voulait, éclairés comme il le fallait. C’était une expérience inoubliable. (*ibid.*, p. 253)

Ce qui avait attiré Jane Goldstein, c’étaient les imposants carrés dans des teintes de brun-rouille que Stella obtenait en mélangeant des peintures à l’huile, de la poussière de graphite et de fins copeaux en métal issus des ateliers de tourneurs joutant le sien. [...] Mais, dans le tableau suivant, la texture brun militaire se fissure et laisse entrevoir un morceau de ciel californien. Dans ceux qui ont suivi, le ciel repoussait progressivement le graphite vers la périphérie des toiles. Cette série a pris brutalement fin avec un triangle blanc, gras, aux couches épaisses. (*ibid.*, p. 261)

La première sensation qui se dégage de cette description de tableaux, c’est la fermeture, l’emprisonnement de l’esprit et des sensations qui cède graduellement la place à l’espoir, à la joie, à la vie. Le triangle blanc est encore un symbole biblique, celui de la Sainte Trinité ; une sérénité retrouvée émane de cette suite de tableaux. Alors que Stella avait trouvé une réconciliation intérieure grâce à son art, Zack butait toujours à des impasses, à la fois dans la vie professionnelle (il est toujours moniteur à cette époque-là) que dans sa vie amoureuse (il perd de plus en plus le moyen de communiquer avec Stella).

### 2.3.3.7 Dénouement et fin du roman

C’est dans ce cadre rétrospectif morne et sans avenir que l’histoire actuelle retrouve des couleurs. Zack a parcouru plus de la moitié de son chemin pour liquider son sac de marijuana, la plupart des difficultés sont surmontées, il ne lui reste qu’à parcourir la fin, en photographiant.

En effet, jusque-là sont posées toutes les règles et circonstances qui font sens dans le roman. La relation de Zack et Stella a touché à une impasse, mais du moins c’est une position stable. La vie de Zack aux Etats-Unis possède un cadre clair : un emploi ennuyeux mais bien rémunéré, pas de loisirs, un avenir artistique bouché ; cependant, il ne retourne pas en arrière, ce pays est toujours une terre promise où la nouvelle vie se fait tant bien que mal. Dans le

récit-1, actuel, il a, jusqu'à un certain point, retrouvé une identité, faite de quelques pièces de son identité avant le refroidissement de leurs relations (la photographie sur pellicule, la visite d'amis communs), en partie de nouvelles pièces (le voyage imprévu qu'il entreprend ; ses rapports avec les forces de l'ordre : le fait qu'il est pris pour un trafiquant de drogue, et non sans raison ; les flirts avec des femmes inconnues).

Cette nouvelle homéostasie atteinte ne laisse pourtant rien deviner de la fin du roman. Et celle-ci est d'une importance cruciale pour le message du roman. Celui-ci se comporte jusqu'ici, nous l'avons vu, comme un *road novel* classique, avec des éléments métatextuels comme l'écriture du présent texte, la recherche de l'identité, le manque de sens dans les actions aussi bien routinières que singulières, l'impossibilité d'établir une échelle de valeurs (le fait de se soûler après la mort de sa femme et de passer une nuit avec une inconnue se révèle plutôt de bon augure). Ces éléments ne vont pourtant pas, comme c'est le cas d'*Un roman naturel*, dans le sens unique de la marginalisation de l'auteur et de sa disparition, finalement, complète (« je vais disparaître massivement ») ; au contraire, ils le replongent dans la vie actuelle, ici et maintenant, et lui montrent que la perte d'un être aimé ne signifie pas la mort, la disparition totale.

Les séquences de la fin du roman possèdent elles aussi quelques clés, ou plutôt des éléments symboliques qui permettent de voir son importance. Un premier symbole est l'écoulement du sac d'herbe la nuit d'Halloween :

La fin approche, mes amis, la fin approche.

Danny me tient par la main et nous nous frayons un chemin à travers la foule, des gens, des gens masqués, des masques, des masques, encore des masques et cette dernière soirée d'Halloween qui a si peu d'importance pour moi, rien n'a d'importance pour moi... [...] Hurlement strident d'ambulances, fumée des bouches d'égouts, un masseur-bouddhiste, un mime terrifiant peint en blanc, un guitariste avec un foulard sur la tête, un clown, un homme-statue, un joueur de saxo, les lumières de Broadway sont tantôt au centre, tantôt non...

Nous prenons une rue latérale, je trébuche contre les cartons d'un SDF, il pousse un juron, nous éclaire de sa torche, me jette un regard haineux et me crache dessus ; je le comprends : moi aussi, je cracherais à sa place.

Nous descendons quelques escaliers et sonnons à une porte. Un grand Noir de deux mètres m'ouvre, vêtu comme un laquais russe tiré de Gogol. Nous avançons dans un couloir rouge et étroit qui se transforme en couloir plus étroit et lie-de-vin. Nous montons quelques marches et entrons dans quelque chose qui ressemble à un bar avec des gens en train de boire qui ont l'air normal. Aucun d'eux n'est masqué évidemment,

ce sont les imbéciles qui se masquent. Ici, c'est un refuge contre la fête dehors. (*ibid.*, p. 311)

La mascarade a un caractère apocalyptique : la signification d'Halloween, tombant le jour avant la Toussaint, est que les morts sortent de leurs tombes et errent sur terre. Les vivants symbolisent cette promenade macabre par le port de masques : mais, selon la logique de la fête, qui pourra reconnaître les morts des vivants ? L'insolite, l'identité fautive est brouillée avec l'identité réelle : le masseur-bouddhiste côtoie la foule masquée, mais qui sait s'il en est vraiment un ? Le SDF, mort pour la société ; le laquais du trafiquant de drogue, ainsi que les locaux, semblent tout droit sortis d'une pièce de théâtre. Cependant, c'est là que la fête prend fin : ce refuge est le repaire du crime, qui n'a plus besoin de se déguiser devant Zack.

Zack et Danny sont enfin présentés au Chef, le mafieux à qui Zack veut revendre la drogue. Alors, un cercle curieux se boucle : le Chef est celui qui avait perdu le sac d'herbe en premier lieu. Dans la bagarre où Zack s'était retrouvé à Tijuana, l'homme battu qui allait peut-être perdre la vie si ce n'était l'ingérence de Zack, est le frère de ce même mafieux. Le seul bémol est que la marijuana a pourri pendant le long trajet et qu'elle est donc impossible à revendre. Le Chef résume la situation :

— En fait, je n'en avais pas besoin [du sac de marijuana]. Et puis, si tu réfléchis bien, il est à moi.

Le Chef laisse son cigare dans un cendrier, se dirige vers l'un des murs, ouvre un petit coffre-fort, en sort une-deux-trois-quatre-cinq liasses de billets et se tourne vers moi. Il s'approche et me les tend.

— Je voulais voir qui tu étais, Zack. (*ibid.*, p. 323)

L'histoire est finie, la boucle se referme. Il est intéressant de voir que Zack reçoit, finalement, la somme qui était destinée, dans l'histoire biblique, au premier serviteur. Il a donc réussi à accroître la richesse du « maître », le gage matériel (le sac d'herbe) s'est transformé en gage symbolique (la vie du frère).

Toujours d'une manière symbolique, le voyage à travers les Etats-Unis mène Zack vers sa vocation première, la photographie, par un curieux retournement de circonstances. Danny travaille pour un grand photographe américain d'origine japonaise, Hito. A la vue des solutions et du papier photographique, rare à trouver, Zack, qui n'a pas arrêté de prendre des photos pendant son parcours de la Californie à New York, est séduit par l'idée de les faire développer, et supplie Danny, qui en a la clé, de le laisser travailler juste une nuit là-bas. Au

moment où Hito retrouve, plus tard, les photos développées par Zack, il est si impressionné qu'il lui propose de l'embaucher. Zack trouve donc à New York, la ville où il est arrivé et d'où il a connu les Etats-Unis, son *rêve américain* exaucé.

L'importance symbolique des 18% gris trouve elle aussi une explication à la fin du roman. Une réplique d'un dialogue avec Stella avait déjà comparé l'art photographique à un récit :

— parce que je crois que plus je maintiens le viseur ouvert, plus il entre de vie  
sur la pellicule. (*ibid.*, p. 75)

Maintenant, à la fin du roman, ce procédé trouve son explication complète dans cette réplique de Stella, toujours lors d'une session photographique :

— Zack, tu parles du temps *inversé* comme s'il y avait un temps *rectiligne* !  
[...] dans la vie, tu essaies de remplacer une linéarité par une autre. tu proposes qu'on le considère de la fin vers le début, au lieu du début vers la fin, de droite à gauche, au lieu de l'habituel gauche à droite [...] 18% gris, en réalité, la seule chose de sûre, c'est ce *maintenant*, qui est à la fois le *début* et la *fin*, *avant* et *après*, l'*alpha* et l'*oméga*, 18% gris et 100% *maintenant*... il n'y a rien d'autre ! (*ibid.*, p. 325)

Le voyage à travers les Etats-Unis a réussi à concilier également ces deux grands débuts de la vie de Zack, dans un *maintenant* irrévocable : le début de la vie avec Stella, et le début de la vie sans elle. L'histoire est réduite à un présent, le résultat d'une annulation du passé et du futur. La linéarité du récit personnel, son étendue temporelle s'est transformée en un point faisant désormais partie de la nouvelle identité de Zack, et non plus d'un passé traumatique sans cesse revisité dans ses détails et revécu dans ses situations problématiques. Les obstacles par lesquels leur relation est passée ne sont plus importants ; l'essentiel est qu'elle a existé, et sa fin même n'en est plus aussi déchirante. Il est évident à quel point cette conception rappelle celle d'une cure psychanalytique, mais il faut avouer que tous les récits personnels que nous avons sélectionnés pour cette étude possèdent ce côté identitaire de réflexion sur l'acte du récit comme acte personnel, agissant sur sa propre psychologie.

Enfin, la dernière solution qu'offre le roman est, de manière métaphorique, une réconciliation et des retrouvailles avec Stella. Ce sont les dernières pages du roman qui offrent un dénouement aussi inattendu qu'intéressant. Le jour suivant la vente de la drogue, au moment où il prend son café chez Danny, Zack retrouve par hasard de vieux enregistrements :

la vie dans un objectif de 37 millimètres de diamètre  
la vie dans une puce CDD Sony, pellicule Fuji super 8

la vie traduite en 0 et 1, 0 et 1, 0 et 1, 0 et 1, 0 et 1, 0 et 1...

[...] *zack et stella, new york, penn station, au-revoir...* (*ibid.*, p. 326)

Zack s'abîme dans le visionnement de cette dernière vidéocassette, à tel point qu'au moment où Danny rentre et lui fait part de la nouvelle que Hito veut l'embaucher, il ne réagit pas. Danny repart de plus belle, il lui explique à quel point c'est important, il lui raconte les impressions de Hito ; mais Zack commence, curieusement, à *entrer* dans le film. Il est à Penn Station, avec Stella, ils sont en train de se promener, tout comme sur la pellicule. Revenant brièvement à lui, il demande à Danny de lui apporter l'argent gagné de la vente de l'herbe. A partir de ce moment, les termes « la caméra » et « le film », utilisés pour raconter le visionnement, disparaissent du récit. Il nous est graduellement suggéré que Zack n'est plus dans la pièce, mais dans le film. Zack tend l'argent à Danny, qui ne comprend rien, et n'en veut pas. Zack menace qu'il va le laisser tomber sur les rails. Danny est hébété. Finalement,

Danny inspire profondément, tend la main, prend les billets.

— Je ne peux pas accepter !

— Si, Danny, tu peux !

— Mais, Zack, c'est un sacré paquet d'argent !

— Prends-les, fais des études et consacre ta vie à l'art ! La vie est belle, Danny.

Je pousse mon ami de côté, je dois partir. D'ailleurs, me voici déjà dans le train, ouf, il est à moitié vide. J'entends un coup de sifflet. On démarre. Je cherche Stella du regard, je la vois assise près de la fenêtre. Je sors une bouteille d'eau du sac, prends place à côté d'elle et entoure ses épaules frileuses. Elle boit longuement, sourit et appuie sa tête contre ma poitrine.

Nous contemplons le monde dehors à travers notre reflet. (*ibid.*, p. 332)

C'est la fin du roman ; Zack monte sur l'écran et nous ne savons pas s'il en descend. L'important, c'est que la boucle est fermée, l'histoire est terminée. C'est une deuxième solution que New York apporte à la quête de Zack : la première, c'était la promesse de Hito, signant la fin de sa recherche d'emploi comme photographe. Cette expérience, entièrement symbolique, annule toutes les années vécues en Californie, pendant lesquelles les époux s'éloignaient l'un de l'autre. Elle fait revenir l'histoire à un instant antérieur, suggérant, dans le sens de la série des 1 et 0 citée plus haut, la possibilité pour le système d'opération d'un ordinateur qui rencontre un problème, de revenir vers un état antérieur où le problème n'existait pas encore. L'abolissement de ces années n'annule pourtant pas le sens de la quête : sans elle, Zack n'aurait jamais retrouvé ce dernier moment de bonheur avec Stella.

Une explication logique n'est pas à rechercher : c'est un roman, et il crée des significations au nombre infini. Il appartient au lecteur de les interpréter. Néanmoins, la conclusion s'impose que toute vie est une vie racontée, qu'elle n'existe pas en dehors d'une mise en récit (ce qui est tout à fait vrai), et que c'est à l'auteur de choisir comment faire ce récit, dans quelle partie du récit il veut vivre, et comment il veut que le public le comprenne. Finalement, comme pour *Un roman naturel*, c'est la narration, le langage filmique cette fois-ci, qui représente le matériau dont une vie est construite. C'est une manière encore plus épurée, au-delà des mots, mais du côté de la simple association d'idées par les images d'un film qui se suivent, de dire que la vie est une chose construite, et non un phénomène existant en soi qu'il s'agit de mettre simplement sur papier, de *représenter*.

### 2.3.4 Le récit personnel comme moyen d'échapper à la réalité

La poursuite d'une cure psychanalytique dont nous avons déjà parlé peut être vue, en résumé, dans beaucoup d'épisodes qui parlent de tabous surmontés ou de limites sociales franchies. Nous pouvons donc trier, d'une part, les nombreuses rencontres avec des représentants de la loi (des policiers ; un meurtre commis tout juste à côté de la voiture de Zack) et les périls réels rencontrés sur la route d'Ouest en Est (le vol de sa voiture ; la quasi-appropriation du sac de marijuana par des garagistes arabes) ; d'autre part, le franchissement de tabous ou de limites physiques : le premier acte sexuel avec une femme après la mort de Stella ; les nombreuses soirées ; la diarrhée qui le prend après avoir mangé des cerises non lavées. Ces diverses péripéties provoquent plutôt un sentiment d'étonnement, parfois de rire et à plusieurs reprises de peur, qu'un regret mélancolique des temps vécus avec Stella. Ce sont autant d'occasions pour lui de se heurter à la vraie vie, de se rappeler qui il est, et de renouer avec une personnalité perdue depuis longtemps dans le quotidien d'une relation amoureuse exigeante.

Cette disposition initiale du texte, un récit fictionnel contre un récit autobiographique, avec des dialogues intercalés, n'est pas le seul jeu sur les genres que le roman étale. En effet, le récit autobiographique lui-même, d'abord perçu comme référentiel, c'est-à-dire correspondant aux données de la couverture, progresse d'étape en étape pour s'ancrer, finalement, dans le récit fictionnel. La mort de Stella, le seul événement qui complique la donne par rapport à la notice biographique sur l'auteur, est le point final du récit autobiographique : un événement « faux », inventé, qui signe l'irréalité du récit entier. Le récit, l'écrit, la photographie, tout ce qui est mis sur papier (images et mots) tissent un réseau



qui dédouble la vie réelle, possède des plis et des courbures qui n'épousent pas fidèlement le contour des notions, des faits et des événements dans l'esprit du sujet écrivain. En même temps, il devient urgent pour le personnage de s'affranchir de la réalité accablante qu'il ne peut pas accepter : ce surplus, c'est la mort de Stella, les événements rocambolesques à Tijuana, le paysage désert et les villages dépourvus de vie à l'intérieur des Etats-Unis ; le vol de sa voiture, etc. Ces événements trop crus ne peuvent qu'être atténués par l'interposition soit d'un objectif d'appareil photo, soit par l'écriture, la mise en phrases, de cette même réalité. Le CV – écrit autobiographique minimal – que le personnage-narrateur présente à d'éventuels employeurs est lui aussi presque entièrement faux. La recherche d'une nouvelle identité commence par le récit qu'on peut en faire – fictionnel, ou tout bonnement fictif.

### 2.3.5 Est-Ouest

Voilà. C'est la fin de l'Ouest. Et moi aussi, me voici à son bout. Me voilà : au bord de la civilisation occidentale dont j'ai raté aujourd'hui en dormant le couchant.

Mais à partir de là, c'est quoi ? L'Orient ? (*ibid.*, p. 78)

Le voyage inversé qu'effectue le personnage principal par rapport à son premier voyage, lorsqu'il avait entrepris d'émigrer, est symbolique à plusieurs égards. D'abord, c'est un retour, une recherche de sa propre identité après la perte de Stella. Plus important encore, c'est le reniement d'une vie qui a prouvé être aussi peu gratifiante que celle qu'il avait menée en Bulgarie : en transportant le sac de marijuana, il descend l'échelle des valeurs sociales, il se transforme en un trafiquant de drogue, il quitte sa maison (il la voit d'ailleurs brûler dans un incendie à la télévision dans un bar), il renonce à son emploi. Le changement de direction correspond au temps inversé dont parle Stella dans un de leurs dialogues : temps et espace se mettent à se dérouler à l'envers, et voilà que Zack semble perdre toutes ses possessions et privilèges gagnés aux Etats-Unis. Finalement, riche ou pauvre, son bonheur dépend de lui-même. La même question est posée par Guéorgui Gospodinov dans son œuvre : si l'on vivait à l'envers une vie qui devrait normalement commencer par le malheur, arriverait-on à être heureux à la fin (en naissant vieux pour mourir bébé) ? Les souvenirs qui resurgissent lors de ce périple (« quand je voyage vers l'Est, je retourne dans mon pays natal ») révèlent cette idée.

*18% gris* est une métaphore de la représentation, et la photographie est souvent associée, par erreur, à la représentation fidèle. En effet, pour avoir représentation, il faut un léger voile, le halo de la fiction, de l'intention, du prémédité. La représentation se fait par préméditation, nécessairement. La fin lui fait retrouver le bonheur non seulement dans l'art

comme tel, mais quelque part au-delà, peut-être simplement au-delà des frontières de la Bulgarie, comme le signale Elitza Mateeva dans son article « 18% gris : roman voyage à l'effet photographique d'agrandissement » (2008). Elle compare le monde de Karabashliev à celui de Houellebecq. Elle trouve également, et c'est une affirmation à laquelle nous souscrivons, que c'est un roman-héritier d'*Un roman naturel*.

### 2.3.6 Conclusion

Il est une partie de *18% gris* qui ne correspond pas tout à fait à la définition qu'en donne Milena Kirova dans la revue *Kultura* :

[...] *18% gris* [...] est trop « savant » et insuffisamment original. Les trois types de narration appartiennent au passé littéraire, y compris dans leur « imbrication » créant un roman-voyage, ou le traditionnel *road novel* anglo-américain. (« 18% gris : entre symptôme et événement », dans la revue *Kultura*, du 10.02.2009)

Il est effectivement vrai que le roman emprunte beaucoup à des genres déjà pratiqués, à des récits déjà faits, d'où son caractère postmoderne. L'histoire possède cependant un caractère de nouveauté indéniable : c'est un effet de la narration même, cette découverte d'un monde nouveau, semble-t-il comme après le déluge. Tout ce que Zack fait, tout ce qui lui arrive semble être le produit du hasard, il n'est tenu de rien, il n'est même pas tenu d'écrire, ce qu'il dit d'ailleurs faire rarement. Chaque nouvelle circonstance semble orienter le récit vers un développement nouveau, et la réapparition de certaines occupations stables du personnage, comme l'est la photographie, n'a pas l'effet d'un déjà-vu. Karabashliev se donne comme protagoniste d'une histoire qui possède certains aspects invraisemblables, mais qui est rendue crédible justement par leur présence. La fin de l'histoire, où il monte pour de bon sur la pellicule d'un film amateur tourné par son ami Danny, participe de cette même veine d'inattendu, c'est encore un sursaut de l'histoire toujours sur le qui-vive. A la différence des autres récits d'auteurs bulgares que nous analysons, Karabashliev ne disparaît ni ne craint une mort qu'il pense, à des reprises, être plutôt une délivrance de la souffrance d'avoir perdu Stella. A la fin du roman, il la retrouve dans le monde imaginaire et donc fictionnel (même s'il est taché d'une forte référentialité) du souvenir filmique.

## 2.4 Conclusion

Ces trois textes présentent déjà une fictionnalisation plus poussée. Dans le cas de *18% gris* c'est le seul des trois qui reste plus près d'*Allemagne, conte cruel*, en présentant une histoire de vie possible, mais invraisemblable. Pour les deux autres textes, elle s'appuie

principalement sur le brouillage des trois instances du récit, à savoir l'auteur, le narrateur et le personnage principal, en portant surtout sur le narrateur qui peut revendiquer plusieurs identités. En effet, l'apparition d'Henri de Corinthe en tant qu'« opérateur de fiction » est suffisante pour dire que la vie de ce double de l'auteur est peut-être tout aussi signifiante pour le récit que celle de la personne référentielle. Même chose dans *Un roman naturel* : d'ellipse en suggestion, le lecteur présumé du texte, Gospodinov-rédacteur, en devient l'auteur, et ensuite le personnage principal. Il s'approprie la vie de quelqu'un d'autre, et donc s'identifie à cet *autre*, considéré comme son opposé sur l'échelle sociale (le rédacteur en chef d'un journal *versus* un clochard).

Tout comme les textes les plus autobiographiques, ces trois œuvres s'appuient sur l'alternance d'épisodes à plus forte teneur autobiographique et d'épisodes plus fictionnels. Cependant, comme nous l'avons vu, un deuxième degré de fictionnalité est en jeu : à la manière de Choumnaïev et de son épisode à consonance biblique, Robbe-Grillet et Gospodinov introduisent chacun des épisodes merveilleux qui contrastent avec l'alternance normale des séquences référentielles et fictionnelles. Pour Robbe-Grillet, ce sont trois épisodes distincts dans les trois parties de ses *Romanesques* dont chacun donne la clé soit du titre, soit de la signification générale du texte. Guéorgui Gospodinov use du même procédé, avec les *Notes du naturaliste*, des séquences qui mettent en scène encore un personnage-narrateur, identifiable aux deux déjà présents par le fait qu'il possède, lui aussi, un fauteuil à bascule et qu'il aime les chats. Le Naturaliste finit par entrer dans le monde des mots pour y combattre le Mal. Ces épisodes fictionnels font jouer le merveilleux, fictionnel au plus haut point, pour démontrer l'auteur aux prises avec ses peurs, ses pulsions ou ses démons. Ils peuvent également représenter, comme c'est encore une fois le cas de Choumnaïev, une allégorie du questionnement et de la recherche qui se font au sein du récit personnel.

Chez Karabashliev, l'insolite est provoqué par les nombreux détours et épisodes surprenants qui ponctuent son voyage à travers les Etats-Unis. La trame vérifiable et linéaire de son récit rétrospectif est interrompue par des événements inattendus, dont les faits, le style et le ton tranchent avec le récit autobiographique. Ces séquences confèrent de la vivacité à l'histoire, font revenir le personnage principal à la réalité. Comme nous l'avons déjà dit, c'est grâce aux événements *actuels* qui semblent s'écrire sous nos yeux, comme un journal intime, que l'histoire rétrospective paraît avancer ; les premiers donnent la clé de lecture de cette dernière.

La caractéristique la plus importante de ces trois textes réside probablement dans la revendication d'une nouvelle identité, par l'écriture et la littérature tout court. C'est un

problème que les œuvres à plus grande teneur autobiographique ne soulevaient pas : Sarraute, Paskov et Choumnaïev ne se posent pas la question « est-ce moi ? », mais plutôt « quelles possibilités identitaires s'offrent à moi dans un récit personnel ? ». Cette identité revendiquée, pour Robbe-Grillet, est celle d'Henri de Corinthe ; pour Guéorgui Gospodinov, c'est celle du clochard et du Naturaliste ; pour Karabashliev, la possibilité de devenir, involontairement, un trafiquant. L'œuvre littéraire fait, dans ces trois cas, ce qu'elle est censée faire : créer un monde fictionnel, avec ses propres règles, et y faire évoluer les personnages. A cette exception près que cette fois-ci, ce n'est pas le lecteur qui s'identifierait à un personnage, mais l'auteur.

Ces trois textes possèdent également des caractéristiques communes avec les trois textes suivants, à plus forte proportion fictionnelle. Zarev met en place, lui aussi, deux personnages qui finissent par se fondre en une même personne à la fin du roman ; cependant, ce sont tous les deux des personnages fictionnels. L'un de ces personnages s'avère l'auteur du roman présent, comme c'est le cas de Gospodinov et d'Henri de Corinthe écrivant ses mémoires. Robbe-Grillet considère lui aussi son image fluctuante entre plusieurs identités ; Duras le fait elle aussi. Comme cette dernière, Karabashliev met en parallèle son récit personnel avec une série de photos, celles qu'il a prises pendant son voyage. L'histoire du clochard Gospodinov, complètement écarté de la société, rappelle fortement la fin de *Monsieur Songe*, où plusieurs personnes se mettent à faire le récit de vie de celui-ci, ou à le décrire, jusqu'à ce qu'il s'avère que ce récit est impossible, et que monsieur Songe disparaît dans les limbes de la parole. Cette même disparition signe la fin d'*Un roman naturel*.

### 3. Récits personnels les plus fictionnels

Les trois textes regroupés dans la dernière partie de notre analyse assignent au lecteur une position archéologique. Celui-ci, tout en lisant des récits qui ne supposent pas, à première vue, un récit personnel, est amené à découvrir, graduellement, quelques marques qui ne sauraient être attribuées à la fiction. Pour *L'Amant*, c'est l'*incipit* décrivant le visage de l'auteur et la photographie qui manque. Le lecteur ne les perçoit pas d'emblée comme des indices de la personne de l'auteur ; cependant, comme nous l'avons déjà vu, le texte exhibe un certain langage qui positionne le *je* dans un monde référentiel, et donc appelle à la confiance du lecteur. L'in vraisemblance de l'histoire ajoute à sa fictionnalité, d'autant plus que dans plusieurs épisodes le personnage principal figure à la troisième personne. Nous acceptons donc la définition d'autofiction pour ce texte.

*Ruine* présente aussi principalement des marques de roman plutôt que des marques autobiographiques. Aucun des deux personnages principaux ne porte le nom de l'auteur ; cependant, l'un d'entre eux s'est proposé d'écrire un roman du même nom, *Ruine*, et c'est également le personnage homodiégétique. Certains épisodes sont eux aussi rédigés dans un style autobiographique, ce qui fait douter le lecteur de la complète fictionnalité du texte.

Enfin, *Monsieur Songe* porte, pour sa part, des marques minimales d'identification avec l'auteur. L'action se déroule à la troisième personne, elle est d'ailleurs assez monotone. Ce n'est que dans l'acte d'écriture qu'on peut trouver des indices faisant croire que ce Monsieur Songe est, en effet, l'auteur du texte. De là, plusieurs autres éléments qui reconforment cette hypothèse se précisent ; à la manière d'une devinette, les différents épisodes du texte retrouvent une nouvelle signification, lus sous le prisme du récit personnel.

### 3.1 Marguerite Duras, *L'Amant* (1984)

Les trois romans-variantes d'une même histoire autobiographique, dont *L'Amant* est le deuxième, sont guidés par des intentions différentes et portent également une émotion et une tension différentes. Alors que, dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'histoire est un compte-rendu plutôt morne des journées sans joie de la famille qui subit déjà les dégâts causés par la montée des eaux de l'océan, cette résignation devient de la colère dans *L'Amant*, où la division en épisodes autobiographiques (ou dirons-nous du discours autobiographique, car il vise constamment à justifier le récit) et en épisodes fictionnels est beaucoup plus nette, pour revenir à un apaisement relatif dans *L'Amant de la Chine du Nord*, où l'histoire est entièrement fictionnelle et, bien que les épisodes mettant en scène de la violence soient plus nombreux, l'absence d'une prétention à la véridicité enlève une partie de la tension narrative de *L'Amant*. Nous avons choisi ce dernier pour illustrer les effets de l'intrusion d'une histoire fictionnelle (et perçue comme telle) dans un récit autobiographique qu'elle justifie.

Les fragments rédigés à la troisième personne, ainsi que ceux qui ne mettent pas en scène le personnage principal, mais représentent plutôt des îlots impersonnels désignant certaines circonstances du récit, ne sont pas nombreux. En tout, ils se résument à 28 fragments à la troisième personne et 17 fragments qu'on pourrait qualifier de neutres (ils n'ont pas de personnage identifiable, ou non, au narrateur) sur 136 au total, soit 33 % des fragments. Les 66 % qui restent sont rédigés à la première personne, dans un style et avec des informations qui ne permettent pas de douter de l'intention autobiographique.

Le récit fictionnel, clairement marqué par la troisième personne, est rattaché au récit autobiographique de plusieurs manières. D'abord, les deux émanent de la description initiale

d'une image<sup>94</sup> : elle produit à la fois le récit personnel de certaines circonstances autour de la photo, pour s'élargir et comprendre à la fin du roman un vaste contexte ; et un récit fictionnel qui prolonge la scène censée avoir été prise en photo pour en faire une histoire fictionnelle. Très rapidement, certaines scènes autobiographiques apparaissent dans le récit fictionnel, et vice-versa. Voici la première description de l'image qui mêle impersonnalité et récit autobiographique :

Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.

C'est le passage d'un bac sur le Mékong.

L'image dure pendant toute la traversée du fleuve.

J'ai quinze ans et demi, il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone, nous sommes dans la longue zone chaude de la terre, pas de printemps, pas de renouveau. (*op. cit.*, p. 11)

Après cette description concise, viennent les circonstances autobiographiques : la jeune fille, identifiable à Duras, retourne à la pension d'Etat, où sa mère l'a inscrite, par ce même bac où nous la retrouvons ci-dessus. Elle porte une robe de sa mère, elle a mis des accessoires qui tranchent avec son âge et, en général, avec sa tenue :

Je vais au lycée en chaussures du soir ornées de petits motifs en strass. C'est ma volonté. Je ne me supporte qu'avec cette paire de chaussures-là et encore maintenant je me veux comme ça, ces talons hauts sont les premiers de ma vie, ils sont beaux, ils ont éclipsé toutes les chaussures qui les ont précédés, celles pour courir et jouer, plates, de toile blanche.

Ce ne sont pas les chaussures qui font ce qu'il y a d'insolite, d'inouï, ce jour-là, dans la tenue de la petite. Ce qu'il y a ce jour-là c'est que la petite porte sur la tête un chapeau d'homme aux bords plats, un feutre souple couleur bois de rose au large ruban noir.

L'ambiguïté déterminante de l'image, elle est dans ce chapeau. (*ibid.*, p. 19)

Le passage illustré figure la fin d'un fragment autodiégétique et le début d'un fragment hétérodiégétique. C'est un passage des plus fréquents. Ici l'histoire est juxtaposée ; ce fragment à la troisième personne est pourtant bientôt confirmé comme autobiographique :

Celle qui a acheté le chapeau rose à bords plats et au large ruban noir c'est elle, cette femme d'une certaine photographie, c'est ma mère. (*ibid.*, p. 21)

---

<sup>94</sup> Une image censée être prise en photo, que l'auteur cherche, mais qu'elle ne retrouve pas dans la série. Cette photographie en puissance devient le centre moteur du récit.

Voici que l'histoire à la troisième personne, la description d'une photo, est reliée aussitôt à une autre photo. Les deux personnages, la fille et la mère, apparaissent alors comme tissant des liens dans un autre monde, fictionnel, parallèle au monde référentiel. Ce monde existe dans les photographies, et aussi dans la littérature :

Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c'est la grande auto funèbre de mes livres. C'est la Morris Léon-Bollée. La Lancia noire de l'ambassade de France à Calcutta n'a pas encore fait son entrée dans la littérature. (*ibid.*, p. 25)

Ce second degré de création de l'histoire et l'aveu direct qu'il s'agit de « littérature » a plusieurs implications sur le sens de l'œuvre. Le lien entre les termes de littérature et de fiction se fait aussitôt. Il s'établit également entre les notions de texte écrit et d'autobiographie, conférant à cette dernière un statut fort de chose littéraire. Ce que le lecteur tient entre les mains, c'est un récit personnel qui, à la fois, sort de la ligne droite des récits fictionnels et fait partie d'eux, du fait que c'est aussi un *livre* parmi d'autres. Nous voyons désormais clairement le jeu entre deux séries de référents : l'une des séries, ce sont les photographies de la famille, dont le lecteur pourrait aller jusqu'à imaginer être examinées une à une par l'auteur et donner lieu à des commentaires, transformés en épisodes littéraires. C'est ainsi qu'est créée la deuxième série, celle des épisodes qui forment le récit autobiographique. Ici, Duras utilise un procédé semblable à celui préconisé par Robbe-Grillet, en laissant subsister un *trou* dans l'une des séries, celle des photographies. Il est explicitement signalé : c'est le manque de cette même photo qui a été prise sur le bac, et c'est ce manque qui déclenche le mouvement d'associations alternatives entre les deux séries. Si chaque élément de l'une devrait correspondre à un élément de l'autre, chaque photo retrouver son récit personnel, et donc l'ensemble retrouver une stabilité autobiographique, l'élimination d'un des éléments donne lieu à un mouvement perpétuel de recherche : comment combler le vide, sinon par un récit imaginé, fictionnel ?

Une vision plus proche du modèle d'écriture littéraire pourrait donner la schématisation suivante. Le récit autobiographique, dont les détails sont donnés d'un ton déçu, morne, parfois résigné, parfois en colère, est en effet à tel point ingrat et décevant pour l'auteur qu'il demande un *opérateur* de signification au second degré pour se mettre à vivre. L'aveu d'une vie détruite par l'alcool renchérit sur ce thème de l'inutilité de l'existence, de l'indifférence générale. C'est également une possibilité lorsqu'on suppose que le récit autobiographique était censé cacher certains épisodes, dont la vérité resterait pour toujours

dissimulée. Ainsi, à la place de ces nouveaux *trous* se dresseraient les épisodes de l'histoire fictionnelle, d'autant plus qu'elle met en scène des événements jusque-là inconnus, n'ayant été révélés à personne. Ces deux suppositions concluent au caractère fortement symbolique de l'histoire fictionnelle qui s'imbrique dans le récit autobiographique pour signifier la plénitude d'un statut autonome, l'insoumission déclarée de la jeune fille, sa résolution de ne pas se conformer aux mœurs étroites et inutiles de la vie coloniale.

### 3.1.1 Déroulement du récit

La répartition des épisodes autodiégétiques et hétérodiégétiques suit quelques principes simples qui permettent à la fois de maintenir l'illusion de fiction et de ne pas rompre entièrement les liens avec le récit autobiographique.

D'abord, l'alternance des instances est le plus souvent brusque. Les fragments de l'histoire d'amour qui en racontent les détails et mettent en scène les deux amants et le déroulement de leur relation semblent faire intrusion dans la suite des fragments autodiégétiques :

Je veux écrire. Déjà je l'ai dit à ma mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard : une idée d'enfant.

La petite au chapeau de feutre est dans la lumière limoneuse du fleuve, seule sur le pont du bac, accoudée au bastingage. (p. 29)

On voit également, dans ce cas précis, que l'apparition de certains fragments hétérodiégétiques n'est pas sans avoir sa propre logique : de l'interdiction d'écrire, on passe à l'écriture fictionnelle proprement dite, comme pour démentir l'intention de la mère.

Les fragments à la troisième personne commencent ainsi à faire irruption dans le récit. Plus l'action dans l'histoire d'amour est dense et plus elle comporte de l'émotion, plus longs sont ces passages. En de telles irruptions figure le récit de la rencontre et des premières répliques échangées entre les deux amants (fragments 27, 30, 41 et 42) ; la consommation de la liaison (fragments 44 à 49) ; l'épisode où la jeune fille apprend que le père du Chinois lui a interdit de se marier avec elle (fragments 109-112) ; la séparation par le voyage et les retrouvailles téléphoniques tardives (fragments 130-136). Ainsi, le franchissement des limites de la narration traduit le paroxysme des émotions, la transgression des limites posées par le



tabou familial, et ceci aussi bien du côté du Chinois que du côté de la jeune fille. Le changement du mode de narration crée dans l'esprit du lecteur une image double, une histoire se développant comme en sourdine, qui fait interpréter ces épisodes comme des pensées inavouées aussi, ou bien des desseins réalisés contre la volonté de la mère. En effet, la jeune fille entend faire justement cela : un geste impensable, sans donner des arguments, sans penser à l'assumer de manière fondée, sans penser à le faire accepter par son petit monde. C'est en cela même que l'histoire représente un outrage : elle est vue comme un phénomène dont le lecteur peut longuement rechercher les causes, en invoquant les lois sociales qui ne permettent pas la liberté personnelle, en y voyant des réactions à expliquer par la psychologie et la psychanalyse. Ceci n'empêche pas que l'acte reste tel qu'il est, entier et intact, inexplicable.

A part le manque de raccord entre les épisodes, un autre type d'alternance existe aussi : entre les fragments auto- et hétérodiégétiques s'intercalent des paragraphes, assez brefs, qui ne possèdent pas de personnage ou de narrateur autodiégétique, mais qui servent, à première vue, à atténuer le passage. Soit ils mettent en scène des personnages secondaires, soit ils renchérisent sur des circonstances de l'histoire, comme l'est par exemple la description du car et de la Morris Léon-Bollée (p. 25), la brève mention d'Hélène Lagonelle (p. 28), la description de la photographie initiale (pp. 16-17 et 50), la mort du petit frère (pp. 128-129), le départ du bateau pour la France (pp. 134-135), et, finalement, l'épisode où quelqu'un est mort à bord du bateau. Ces fragments délimités par des espaces blancs attirent l'attention du lecteur. Des séquences similaires pourraient être trouvées aussi bien dans les fragments autodiégétiques que dans les fragments hétérodiégétiques (cf. l'épisode de la mendiante, p. 106, n'étant pris en charge qu'à sa fin par un narrateur autodiégétique : « J'ai peuplé toute la ville de cette mendiante de l'avenue »). Elles ne peuvent pourtant pas être qualifiées de passages entre les deux formes de narration.

Le dernier de ces fragments faussement impersonnels donne à voir un retournement inattendu des instances narratives. L'auteur du présent texte apparaît, l'écrivant, à la troisième personne :

Au cours d'un voyage, pendant la traversée de cet océan, tard dans la nuit, quelqu'un était mort. Elle ne sait plus très bien si c'était au cours de ce voyage-là ou d'un autre voyage que c'était arrivé. [...]

Non, à l'écrire, elle ne voit pas le bateau mais un autre lieu, celui où elle a entendu raconter l'histoire. C'était Sadec. C'était le fils de l'administrateur de Sadec. (*ibid.*, p. 136)

Le brouillage des instances est aussi un brouillage des mémoires, des faits, des prises en charge du récit. Le fait que ce brouillage intervient à la fin du roman signifie qu'en fin de compte, l'histoire fictionnelle pourrait tout aussi bien faire partie de l'histoire autobiographique, ou bien ne pas en faire partie, être prise en charge par quelqu'un d'autre, et que l'instance narrative pourrait tout simplement être le récipient de toutes ces histoires, d'une vie qui « n'a pas de centre » et qui pourrait être sujette à des prolongements, des bifurcations et des variantes infinies.

Au sein du roman sont perceptibles quelques étapes par lesquelles passe la narration, et qui pourraient permettre une division du livre en parties. La première étape du récit autobiographique met de l'avant la raison de l'écriture du présent texte, mais ne pose pas clairement les enjeux devant le récit. Nous apprenons qu'au gré des associations, la description du visage de l'auteur-narrateur la fait penser à cette autre photo qui n'a pas été prise d'elle et où son identité actuelle aurait dû se refléter le mieux :

Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] Ce visage se voyait très fort.

[...] C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. [...] cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. (*ibid.*, pp. 15-17)

Dans la recherche d'une signification pour cette image, le texte lui-même se contredit : en effet, il ne s'agit pas d'une photo perdue, c'est une photo qui aurait dû être faite mais qui ne l'a pas été. Quelle nécessité de prendre en photo un instant particulier qui, de toute façon, a continué à exister dans la mémoire de l'auteur ? La réponse est la possibilité de comparer une photo avec une autre, d'avoir un cliché qui montre la continuation indubitable d'une identité : le caractère, la connaissance du monde se lisaient déjà sur le visage de la jeune fille. Le péché aussi : car l'histoire d'amour entre la jeune fille et le Chinois, l'initiation aux secrets de l'amour et de l'identité adulte est décrite sous les dehors du péché, avec les mêmes suites que le péché originel, à savoir la connaissance et la distinction du bien et du mal.

La description de l'habillement et de l'attitude de la jeune fille qui s'ensuit rappelle elle aussi la description d'une image : statique, elle va et vient de détail en détail, elle fait un détour, de temps en temps, sur une réflexion typique de l'époque (« Ma mère me dit

quelquefois que jamais, de ma vie entière, je ne reverrai des fleuves aussi beaux que ceux-là, aussi grands, aussi sauvages... » (*ibid.*, p. 17) : cela tient pourtant aussi de la description).

Alors que, pendant la première étape du récit autobiographique, la jeune fille est encore du côté de l'innocence (« Tout est là et rien n'est encore joué », *ibid.*, p. 29), la deuxième étape est plutôt portée du côté de l'action. Il n'est pas étonnant alors qu'elle commence comme un scénario de cinéma :

L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. (*ibid.*, p. 42)

[...] Elle entre dans l'auto noire. La portière se referme. Une détresse à peine ressentie se produit tout à coup, une fatigue, la lumière sur le fleuve qui se ternit, mais à peine. Une surdité très légère aussi, un brouillard, partout. (*ibid.*, p. 44)

Le passage soudain à l'action, la figuration de l'action à la troisième personne sont perçus de manière brusque, l'histoire s'est ébranlée, un *avant* et un *après* se sont créés : « Je ne ferai plus jamais le voyage en car pour indigènes. Dorénavant, j'aurai une limousine pour aller au lycée et me ramener à la maison » (*ibid.*, p. 44). Et en troisième personne : « Elle sait aussi [...] que dorénavant le temps est sans doute arrivé où elle ne peut plus échapper à certaines obligations qu'elle a envers elle-même. » (*ibid.*, p. 46). La répétition de certains mots et tournures dans le récit autodiégétique et dans le récit hétérodiégétique est également significative de leur recouplement.

La deuxième étape de l'histoire, à la différence de la première où la famille est décrite de manière générale (membres, statut, position des enfants) pose déjà, et très tôt, les relations sexuelles de la jeune fille avec le Chinois au premier plan. Elles sont décrites aussi comme imminentes, comme un élément obligatoire de la profanation de la jeune fille. (A la limite des deux premières étapes, cette profanation était déjà signalée : « Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours. Désormais ils ne doivent plus savoir ce qu'il adviendra d'elle. Qu'on la leur prenne, qu'on la leur emporte, qu'on la leur blesse, qu'on la leur gâche, ils ne doivent plus le savoir. », *ibid.*). L'acte sexuel est accompli dans le calme et le bien-être, et ce n'est qu'après que le questionnement surgit :

Je me demande comment j'ai eu la force d'aller à l'encontre de l'interdit posé par ma mère. Avec ce calme, cette détermination. Comment je suis arrivée à aller « jusqu'au bout de l'idée ». (*ibid.*, p. 51)

Cette deuxième étape du récit est donc essentiellement vouée à dire la transgression. D'abord nous apprenons que la jeune fille, tout comme son amant, savaient que cet acte représente une transgression. De plus, pour la jeune fille il constitue un acte en soi, elle dit à son amant qu'elle ne l'aimera jamais, donc elle cherche justement le déshonneur, un statut social en marge de ce que sa mère a prescrit pour elle. Le Chinois, de sa part, éprouve une déception si grande qu'il se met à pleurer. Nous sommes donc témoin d'un pacte scellé entre les deux, à savoir que l'acte restera accompli dans son caractère symbolique, et que faire l'amour n'aboutira pas au statut de couple. Sachant l'horizon bouché, les deux amants ne parlent que de futilités :

Pendant tout le temps de notre histoire, pendant un an et demi nous parlerons de cette façon, nous ne parlerons jamais de nous. Dès les premiers jours, nous savons qu'un avenir commun n'est pas envisageable, alors nous ne parlerons jamais de l'avenir, nous tiendrons des propos comme journalistiques, et a contrario, et d'égale teneur. (*ibid.*, p. 62)

Tout comme la jeune fille, le Chinois a lui aussi, d'une certaine manière, manqué aux préceptes de sa famille : il n'a pas terminé ses études à Paris, et donc il est revenu en Indochine reprendre le commerce de son père.

Une troisième étape dans l'histoire est introduite par les dîners que le Chinois organise pour la famille de la jeune fille. L'histoire se sait donc, l'interdit ne reste pas caché, même s'il n'est jamais avoué ouvertement. La mère et le grand frère, tout en étant outrés, ne renoncent pas à ces dîners où ils ne manifestent que du mépris pour leur hôte. Cette introduction, restant toujours du côté de la fiction, permet en effet un passage vers le récit autobiographique, la vie de la famille de la jeune fille, où il s'avère que le comportement violent et froid, la résignation devant la misère et les relations humaines qui clochent sont un quotidien. En effet, alors que l'acte sexuel si redouté, vécu avec l'amant chinois, est décrit dans le calme et la sensualité, la vie de famille où il devrait régner une atmosphère comparable de douceur et d'intimité semble plutôt un champ de bataille, où une accalmie s'insinue de temps en temps. La première fonction du récit fictionnel devient donc patente : il s'agit pour lui d'introduire des éléments autobiographiques autrement difficiles à raconter, car difficiles à expliquer (encore une fois le caractère argumentatif du texte intervient). Le récit fictionnel pourrait aller jusqu'à présenter un prétexte pour la violence de la part du grand frère à l'égard de sa sœur ou de son petit frère. La colère de la mère contre sa fille et son attachement pour son fils aîné trouvent eux aussi une échappatoire :

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. (*ibid.*, p. 69)

Dans des crises ma mère se jette sur moi, elle m'enferme dans la chambre, elle me bat à coups de poing, elle me gifle [...], elle hurle, la ville à l'entendre, que sa fille est une prostituée, qu'elle va la jeter dehors, qu'elle désire la voir crever et que personne ne voudra plus d'elle [...]. (*ibid.*, p. 73)

Le récit autobiographique est donc imprégné, d'une manière ou d'une autre, par le récit fictionnel. Cet épisode montre clairement la difficulté de trouver une sincérité, ou, au contraire, de fonder sa fictionnalité. Un style tenant des deux est à l'œuvre, et il ne reste au lecteur que de questionner la fonction de tels épisodes au sein du récit. L'interprétation minimale est qu'une violence a été ressentie par la jeune fille dans sa famille, même s'il n'est pas sûr que la manière dont elle s'est exprimée est bien celle-ci. Une interprétation plus poussée, mais moins sécurisée par le contenu textuel, est qu'il s'agit d'un épisode éventuel, imaginé dans le cas de la perte de la virginité de la jeune fille.

Quoi qu'il en soit, c'est de la bouche de la mère que la jeune fille entend la sentence tant redoutée : elle ne pourra jamais se marier, elle n'aura jamais de statut « décent » dans la société. C'est ce que le Chinois lui avait confirmé, juste après leur premier acte sexuel :

Je dis que je pense à ma mère, qu'elle me tuera si elle apprend la vérité. Je vois qu'il fait un effort et puis il le dit, il dit qu'il comprend ce que veut dire ma mère, il dit : ce déshonneur. Il dit que lui ne pourrait pas en supporter l'idée dans le cas du mariage. (*ibid.*, p. 56)

La vie du frère aîné, décrit comme un oppresseur pour tous les membres de la famille, représente une sorte de quatrième étape dans le récit personnel, cette fois se rapprochant le plus à un récit référentiel, avec des dates, des lieux attestés, des références à la vie adulte de Duras. Ce récit est également entrecoupé par des marques spatio-temporelles de l'écriture du présent texte :

Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong [...]. Il était chez notre tuteur, un prêtre de village, dans le Lot-et-Garonne. (*ibid.*, p. 77)

Que je vous dise aussi ce que c'était, comment c'était. Voilà : il vole les boys pour aller fumer l'opium. (*ibid.*, p. 94)

Les déboires et la détresse dans lesquels le grand frère a finalement passé toute sa vie, les vols d'argent de sa mère et de sa sœur, sa passion pour le jeu sont décrits dans le détail. Sa méchanceté paraît être la cause de la mort du petit frère, mort d'une bronchite, mais peut-être à cause d'un acte du frère aîné : « Le frère aîné restera un assassin. Le petit frère mourra de ce frère. » (*ibid.*, p. 72).

Une clé de l'absence de la photographie si recherchée au début du texte est fournie dans la partie suivante du récit : les photos de famille. En effet, nous apprenons qu'il n'était pas aussi facile et évident d'avoir une photo de famille en ces temps-là, mais que la mère tenait à photographier ses enfants régulièrement, elle les emmenait donc au studio de photographie. Plusieurs détails de cet événement nous sont livrés : le fait que la mère elle-même s'était photographiée toute seule, avec ses bijoux, une fois qu'elle avait senti l'arrivée du grand âge ; le fait que les familles locales, elles aussi, se photographiaient de la même manière, une fois de la vie, que les femmes et les hommes avaient les mêmes tenues, le même air. La photographie recherchée du début apparaît désormais impossible : qui aurait pris en photo la jeune fille sur le bac, un jour comme les autres, et pour commémorer quoi ? L'auteur est la seule à voir une continuité, elle-même évasive.

La culmination de l'histoire, la douleur et la rancune causées par cette vie passée dans la misère, à se conformer à des règles sociales et à vouloir garder la face lorsque tout est perdu, est déjà dépassée. Le Chinois a demandé à son père son accord pour se marier avec la jeune fille blanche ; celui-ci a eu une réplique semblable à celle de la mère de la jeune fille : « Le père lui avait répété qu'il préférerait le voir mort. » (*ibid.*, p. 102). La mère s'est faite à la nouvelle situation ; elle a eu un échange avec sa fille pour savoir si cette dernière se rendait pleinement compte de ses actes : « tu sais que c'est fini ? que tu ne pourras plus jamais te marier ici, à la colonie ? Je hausse les épaules, je ris. Je dis : je peux me marier partout, quand je veux. » (*ibid.*, p. 114). L'inimaginable s'est produit : la mère accepte pleinement l'acte de sa fille. Un retournement étonnant se produit alors. Elle vient en défense de sa fille devant la directrice du pensionnat : « Déshonorée disent les gens ? Et moi je dis : comment ferait l'innocence pour se déshonorer ? » (*ibid.*, p. 113).

Par le rapprochement de ces deux termes, le déshonneur et l'innocence, les rapports de la fille et de la mère retrouvent la paix. Le ton de la narration change lui aussi, et s'apaise. Le déshonneur est ce tabou, ce mot qui n'a été proféré qu'une fois l'acte sexuel accompli, mais qu'on entrevoyait même avant, dans la tenue, l'air et les gestes de la jeune fille. Cette réplique de la mère gomme la limite que la jeune fille a transgressée. Elle la replace dans le contexte sécurisant d'avant le péché : comment une personne innocente, qui ne sait pas faire du mal,

pourrait se déshonorer, si elle ne voit pas les limites qu'elle a transgressées ? Ce questionnement relève, bien sûr, d'autres questions morales, mais il est important pour le roman dans la mesure où il signe la fin du conflit entre la fille et la mère. Cette dernière accepte l'acte de sa fille, et ne laisse pas de la protéger contre l'opinion de la société.

La paix retrouvée à la fin de la narration vient aussi de l'effort même de l'écriture et de l'aveu. L'acte est raconté, l'indicible est dit, ce qui était à avouer est mis sur la page. Un rapprochement avec la séance de psychanalyse n'est pas loin, mais ce qui importe, c'est également la qualité artistique du récit. C'est un récit personnel qui associe l'amour de l'écriture à la volonté de redresser un tort. Ce tort pourrait résider aussi bien dans l'acte sexuel tel quel, ou dans d'autres événements dont celui-ci représenterait une figuration allégorique. Il n'en reste pas moins que, tout en sollicitant la croyance du lecteur, Duras suggère que l'histoire par laquelle elle entend se dire pourrait ne pas être tout à fait vraie. Avec Robbe-Grillet, ils sont les seuls qui choisissent des histoires invraisemblables, et racontées à la troisième personne, pour suggérer qu'il s'agit de leur vécu à eux aussi.

### 3.1.2 Conclusion : fin de la littérature ou dépassement de la littérature-puissance ?

Comme nous l'avons vu, pareillement aux autres « nouveaux romanciers », Duras est aux prises avec la *littérature-puissance* et pratique une écriture personnelle repliée sur elle-même. Elle ne recherche pas de signification *autre* de sa vie, et la représentation qu'elle en donne est celle de ses limites. Alors que la question sur le sens propre du récit personnel joue sur les limites de l'invraisemblable : « Que serait-il arrivé si l'aventure amoureuse était vraie ? », la question qui va au-delà de l'œuvre est « Où étaient posées les véritables limites de mon être social et individuel à cette époque ? Est-ce le tabou de la virginité, accompagné des multiples interdictions de la mère visant à fabriquer son image idéale de la fille en moi, qui m'a provoqué à écrire ? ». Cette question passe outre la signification première de l'histoire d'amour. Le motif du récit personnel est ici transposé. Il s'agit d'un transfert d'identités entre deux êtres perçus comme différents : Duras d'avant l'amour, et Duras d'après. Duras d'avant l'amour est fermée à l'écriture, elle est un objet des soins et de l'éducation de sa mère. Duras d'après l'amour est désormais ouverte à l'écriture, elle sait qu'elle va écrire. C'est aussi un passage spatial, et historique : son départ de l'Indochine, d'une société implantée et mimant mal la société de la métropole, à une société véritable, où l'épanouissement est désormais possible. Un écho à cette existence possible est donné avec les images des deux femmes exilées, implantées en France, Betty Fernandez et Marie-Claude

Carpenter. Elles subissent mal l'intégration en France, elles cherchent le bien-être, mais cette recherche reste comme indécise, comme en-dehors de ce monde. C'est l'inverse du vécu de la fille-Duras : elle aurait pu avoir cette même vie, serait-elle restée en Indochine, n'aurait-elle pas transgressé le tabou maternel.

Le jeu avec les préceptes de la narratologie dont nous sommes témoin n'est pas un véritable dépassement de la littérature-puissance, si nous devons reprendre les termes de Jean Bessière. Cependant, nous aimerions penser à *L'Amant* comme à un livre qui, tout en restant en-deçà d'un dépassement de la littérature-puissance, et évoluant dans un monde trop-plein de référents, correspond dans ses recherches à la littérature post-totalitaire bulgare, dans la mesure où le renversement des valeurs qui est le sien s'est avéré chose faite à l'époque de la publication du roman. La véritable sincérité de *L'Amant* réside dans le fait qu'il réitère les idées de l'œuvre entière de Duras : l'émancipation de la femme, sa place dans la société, ses liens et son rôle au sein de la famille. Le contexte du récit, à savoir la société française en miniature dans un pays étranger à beaucoup d'égards, qui apporte au roman sa qualité d'« *experiment* » (*ibid.*, p. 16), est lui aussi un référent stable.

### 3.1.3 Où situer la teneur émotionnelle de l'histoire narrée ?

Nous revenons à la question posée dès le début de ce chapitre. Pourquoi avoir choisi précisément ce récit parmi les autres de Duras pour faire douter du bien-fondé de tout récit autobiographique ? La réponse est à retrouver dès l'*incipit* : c'est la photographie où peut être reconnue l'évolution du visage d'une jeune fille, personnage possible d'une histoire d'amour contre les tabous, qui est à relier au visage de la romancière âgée racontant sa vie. L'éloignement d'un récit autobiographique par rapport à la vie réelle passe toujours par des étapes, des couches successives et des détails, tout comme le visage ici décrit est passé par des étapes successives pour aboutir à celui, contemporain à l'époque de l'écriture. Tout ce qui pourrait faire douter d'un récit personnel, de sa fidélité aux faits, est ceci même qui pourrait faire douter de l'identité d'une personne : à 15 ans ou à 70 ans, est-ce la même personne, si ce n'est pas le même visage ?

## 3.2 Vladimir Zarev, *Ruine*, 2003

Le roman de Vladimir Zarev possède une composition similaire à celle des *Romanesques* de Robbe-Grillet : il met en scène deux personnages principaux aux histoires de vie parallèles, mais différentes. Cette fois-ci, néanmoins, il ne s'agit pas d'une personne référentielle et d'un personnage fictionnel (le double), mais, comme nous l'avons déjà signalé,



de deux personnages fictionnels, dont l'un peut être assimilé à l'auteur du texte. Les parcours des deux personnages convergent, finalement, au point qu'ils se substituent l'un à l'autre. A la fin du roman, un seul *je* assume le rôle des deux.

Le *je* qui entre en scène dès l'*incipit* s'appelle Martin Sestrimski, c'est un écrivain connu (dans le roman), membre de l'ancienne Union des écrivains bulgares. Le deuxième personnage, d'importance égale, est Boyan Tilev, ancien photographe, gradé, ayant travaillé au Ministère de l'intérieur, au département Agitation et propagande. Alors que la vie du premier sombre petit à petit dans la pénurie, du fait de la demande presque inexistante de production littéraire au temps de la transition, et que sa famille, elle aussi, perd les liens, la vie du deuxième semble prendre de l'élan : il devient le détenteur d'une importante somme d'argent qui lui a été confiée par un supérieur du ministère, avec la tâche d'en faire un bon usage. Ainsi, se lançant d'abord dans l'importation d'articles d'embargo, Boyan Tilev remonte les échelons des affaires clandestines et se convertit en un vrai magnat, membre du crime organisé qui contrôle une part importante des affaires du pays. Parallèlement à cela, il devient moralement corrompu et incarne la métaphore de tous les vices : luxure, cruauté, insensibilité au malheur humain, égoïsme.

Au fil de la lecture, les épisodes des histoires de Sestrimski et de Tilev suivent une alternance pareille à celle qui figure à plusieurs endroits dans les *Romanesques*. Les séquences, beaucoup plus larges, et signalées, pour ce qui est du récit de Tilev, par des italiques, laissent à peine douter qu'une autre histoire commence. Ainsi, les souvenirs de Sozopol que Sestrimski avait évoqués sont repris presque dans les mêmes termes au début de l'histoire de Tilev, mais cette fois-ci à la troisième personne. Au début, les deux personnages donnent l'impression qu'ils diffèrent à peine. Nous sommes en présence de l'idée tragique, expression typique d'une mentalité marxiste, que deux individus partis du même point initial (ils se sont connus pendant leurs études, et se sont liés d'amitié), donc possédant des chances à peu près égales dans la vie, auraient pu intervertir leurs histoires de vie. Les deux histoires de vie perdent ainsi de leur individualité, elles sont sujettes aux aléas du destin, et signalent tout au long du récit leur imperfection, l'impossibilité d'être contrôlées. Ainsi, les exigences de l'autobiographie classique, un récit de vie chargé de sens, sont évacuées d'un trait.

### 3.2.1 Particularités du contexte évoqué

Le récit se déroule pendant les années qui ont suivi la chute du régime totalitaire, en 1989, et retrace des événements et des processus devenus mythiques de la transition : l'argent du trésor public qui part dans des serviettes pour être distribué parmi des personnes fidèles au

Parti socialiste ; les fortunes illicites des chefs de la mafia ; le réseau de contacts qui fonctionne toujours entre des dignitaires bulgares et ex-soviétiques ; l'échange au noir de devise occidentale contre des levs sur le boulevard Magura ; la recherche d'une fortune facile dans les nombreuses salles de loto et casinos ayant ouvert après 1989 ; le « surplus de démocratie » (*op. cit.*, p. 21) qui ne garantit pourtant pas le pouvoir d'achat ; les retraités fouillant les poubelles le soir, en cachette. Certains de ces faits, comme le partage du trésor public ou le réseau de contacts entre des dignitaires bulgares et ex-soviétiques, ne sont toujours pas mis au clair par des recherches historiques, mais représentent un élément important de l'information non-officielle sur les processus de transition en Bulgarie qui circule toujours. Il est intéressant de voir que les faits attestés et les faits douteux sont présents aussi bien dans le récit à plus forte composante référentielle que dans le récit purement fictionnel : ainsi, la traduction et la publication de *Forever Amber*, roman d'une énorme popularité pendant la transition, est attribuée à Martin Sestrimski<sup>95</sup>. Boyan Tilev, personnage fictionnel, est une des personnes qui reçoit une certaine somme d'argent d'un haut dignitaire (appelé simplement « le Général ») afin de servir les intérêts criminels de celui-ci et de ses supérieurs. La ligne de partage référentiel/fictionnel ne suit donc pas fidèlement la ligne faits attestés/rumeurs, en ce qui concerne cette période, effectivement très floue, de l'histoire bulgare. Il s'avère ainsi qu'un fait attesté peut faire l'objet d'une histoire fictionnelle<sup>96</sup>, et qu'un fait issu de la mémoire collective, mais non attesté, peut faire l'objet d'un récit autobiographique. Ce partage inégal est là pour montrer qu'une vie n'est pas uniquement faite de « petits faits vrais », comme dit Nathalie Sarraute, et qu'un roman n'est pas entièrement inventé. Le récit, c'est là où le langage aide à la création d'un monde qui peut se rapprocher de la réalité, mais qui peut, également, fonctionner sur des éléments de fiction.

Les deux personnages suivent eux aussi une trajectoire tout droit tirée de ces années de transition, donc assez prévisible : Sestrimski, alcoolisé et subtilisant la retraite de sa mère, est quand même toujours mû par le souci d'assurer le pain quotidien de sa famille. Tilev, pour sa part, est un naïf qui apprend rapidement les détails des affaires rapportant de grosses sommes d'argent et il devient cynique et violent, son désir d'être toujours plus puissant le pousse à des extrêmes.

Les attentes du lecteur sont orientées vers une résolution de la situation conflictuelle initiale, d'une conciliation des extrêmes entre lesquels ces deux vies sont tiraillées. L'image

---

<sup>95</sup> Alors que dans la vraie vie cette publication est faite par la revue *Savremennik* (1990), dont le rédacteur en chef est justement Vladimir Zarev.

<sup>96</sup> Comme dans le cas des romans historiques, par exemple.

que nous donnent les vies des deux personnages, dans cette période historique, est celle d'une expérience scientifique dont les Bulgares ont été les cobayes. C'est, de même, une des représentations répandues dans l'imaginaire collectif pendant la période de transition : il faut constamment se réinventer une identité, non seulement pour être au pas avec les événements, mais pour survivre, tout court.

Le débat sur la période récente du totalitarisme apparaît à quelques reprises dans le roman. Nous retenons cette critique de la part de la fille cadette de Sestrimski sur le dernier roman de celui-ci :

— Dans ce roman du compromis – m'interrompt-elle – tu veux démontrer que le système totalitaire vise à nous rendre tous ses complices. Et comment ne le vois-tu pas, papa, [...] tu le sers, tu l'innocentes, tu le partages entre nous tous, tu deviens involontairement un de ses complices. En t'opposant de façon impuissante à la violence – Katarina accentua « impuissante » et déglutit, tu l'affirmes. (*ibid.*, p. 71)

En effet, l'héritage le plus lourd de la période totalitaire ne s'avère pas être l'Etat ravagé, vendu et vidé de ressources, mais une mentalité avec laquelle le personnage de Martin Sestrimski entre en lutte : celle d'être à la fois la victime de son bourreau et son complice. Cette réplique de Katarina renvoie à un débat qui est toujours ouvert dans l'espace public de Bulgarie : où situer la frontière entre la soumission au pouvoir et l'impossibilité de refuser certains privilèges, sans lesquels on met en péril son existence et celle de ses proches ?

## 3.2.2 Déroulement du récit

### 3.2.2.1 Première partie du roman

*Ruine* ne porte pas de dénomination générique. Une dédicace apparaît au début : « A Néda, Yana et Zornitsa – mes filles », un trait qui éloigne encore l'auteur du personnage principal (celui-ci n'en a que deux : Mila et Katarina). Le roman est divisé en deux parties, chacune introduite par une épigraphe tirée du *Tao-tö king* de Lao Tseu. L'épigraphe de la première partie souligne l'importance du « vide médian » qui actualise les usages d'un objet ou rend possible l'action d'un appareil (le moyeu de la roue ; le creux d'un récipient, etc.) :

La caractéristique d'une grande vertu  
réside dans son adhésion exclusive au Tao.

Le Tao est quelque chose de fuyant et d'insaisissable.

Fuyant et insaisissable, il présente cependant quelque image, [...] (*Tao-tö king*, p. 35)<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Lao Tseu, *Tao-tö king*, traduction française de Liou Kia-hway, Paris, Gallimard, 1967.

La bonté suprême est comme l'eau  
qui favorise tout et ne rivalise avec rien.  
En occupant la position dédaignée de tout humain,  
elle est tout proche du Tao. (*ibid.*, p. 19)

Trente rayons convergent au moyeu  
mais c'est le vide médian  
qui fait marcher le char.  
On façonne l'argile pour en faire des vases,  
mais c'est du vide interne  
que dépend leur usage.  
Une maison est percée de portes et de fenêtres,  
c'est encore le vide  
qui permet l'habitat.

L'Etre donne des possibilités,  
C'est par le Non-être qu'on les utilise. (*ibid.*, p. 22)

Ainsi, le titre, *Ruine*, acquiert une signification bien nouvelle. Les attentes du lecteur portent justement sur l'« usage » qu'il pourrait être fait de ce vide (si l'on considère que la ruine, c'est une absence de construction, et de là, de civilisation, de société bien policée). Cette épigraphe réfère directement à un des épisodes-clés de cette partie : la rencontre de Sestrimski avec le lama Shri Svani, lors d'une assemblée spirituelle en Serbie, où l'entraîne sa fille aînée, Mila.

La première partie du roman commence avec la mort de la mère de l'écrivain, un vide premier, qui donne le prétexte à un récit rétrospectif de son histoire familiale. Les vides semblent se suivre et s'appeler par d'étranges coïncidences et associations de l'esprit de l'écrivain. Suit le séminaire que nous venons de mentionner, où Mila et Martin apprennent comment atteindre la Phowa, ou la « mort consciente », degré supérieur de la méditation et sortie de soi-même pour atteindre le vide. Ensuite, c'est le récit de vie de la fille cadette, en proie à la drogue : elle a fait deux tentatives de suicide, la deuxième par une overdose. Sestrimski s'efforce de la soigner par l'isolement dans leur villa aux alentours de Sofia. Plus tard apparaît le récit des débuts de son amour pour sa femme, lui aussi traversé par un renoncement : elle n'ose pas avouer son admiration pour ce jeune écrivain, et lui présente ses amies avec qui il a de brèves histoires d'amour. Le désir de Véronika ne s'exprime même pas au moment où, ayant compris qu'il aura toujours besoin d'elle, il lui propose de se marier. Ces trois récits, ponctués de souvenirs de la naissance, de l'enfance et de l'adolescence de ses

deux filles, donnent l'impression que le vide régit les liens qui unissent Sestrimski à ces trois êtres aimés. Le sentiment de ne pas avoir été à la hauteur de leurs sentiments est la conclusion qu'il tire de ses souvenirs. Il n'est que sa fille aînée qui peut lire ses angoisses et qui lui apprend à les surmonter.

Le vide dans la ligne descendante de sa famille est appelé par un vide dans la ligne ascendante : les relations avec ses parents. Il se rend compte de l'amour qu'il leur porte, de ses actes manqués, uniquement après leur mort. C'est en la non-présence qu'ils ont été importants. Le père reste mémorable par son silence et sa bonté naturelle qui font l'essentiel de ses relations avec les membres de sa famille. Persécuté par le pouvoir totalitaire, pratiquant le métier rare et faiblement rémunéré de luthier, fabriquant des « âmes »<sup>98</sup> de violons, il se mure dans un silence d'où il ne sort plus, jusqu'à sa mort. La mère, elle, ne fait jamais de reproches à son fils, même lorsqu'il se tourne vers l'alcool ou qu'il vend leur villa, symbole de paradis sur terre que son père avait fait construire. La douleur d'avoir manqué à son devoir, de ne pas avoir su rendre leur dû aux êtres chers, est une idée qui ne laissera Sestrimski en paix qu'avec la fin du roman, lorsqu'il sera quitté par tous ses êtres chers. Le vide se transformera alors en une libération, et non plus en mal-être.

Cette première partie mentionne, toujours sous le sceau du vide, le roman que Sestrimski s'est proposé d'écrire. Il annonce le titre à sa femme qu'elle qualifie de « mélodramatique » et il crée effectivement un fichier dans son ordinateur à cette fin où il introduit le titre. Plus loin, nous apprenons qu'il pense toujours au bon titre (« je n'ai pas encore inventé le titre maudit de mon roman », *ibid.*, p. 112), mais en même temps il évoque son roman par son titre (« même si j'avais fini *Ruine* depuis trois ans », *ibid.*, p. 159). Les possibilités qui se dressent devant le roman, en matière de sujet, vont jusqu'à concerner Boyan Tilev (« Boyan Tilev, je dois vraiment écrire un roman sur toi ! », *ibid.*, p. 169). Si l'on considère qu'il s'agit du même roman, ce dessein est effectivement réalisé.

Le récit de vie de Boyan Tilev, alternant avec celui de Sestrimski<sup>99</sup>, est présenté, lui aussi, en rétrospective. Il commence dans un moment présent où Tilev, apparemment déprimé, ne fait que boire dans sa belle demeure et la dégrader, délaissé par tous ses proches. Il semble lui aussi en proie au vide et au sentiment d'avoir échoué. La narration, menée à la troisième personne, figure souvent ses pensées au style indirect : ce sont des souvenirs que Tilev se remémore.

---

<sup>98</sup> Petite pièce en bois unissant de l'intérieur la face et le dos du violon.

<sup>99</sup> Ils alternent sur un rythme régulier : 2 x 4 épisodes, chacun entre 17 et 27 pages, commençant par des séquences relativement plus brèves avant de s'allonger.

La ligne des souvenirs passe d'abord par la connaissance de Magdalina, qui va devenir la deuxième femme dans sa vie, après son épouse Maria. La référence biblique<sup>100</sup> n'est pas laissée sans commentaire, fermant d'emblée une pluralité des interprétations et donnant toutes les clés intertextuelles pour une œuvre censée être dénuée de profondeur :

Alors pour la première fois dans son esprit éclata l'intrusif Maria-Magdalina, il unit son épouse avec cette fille anticipée, son esprit se remplit de tout ce qu'une femme pouvait signifier, il se remplit de la femme éternelle, sans fin. (*ibid.*, p. 30)

Marie, la mère de Jésus-Christ, s'unit à Madeleine, la pécheresse qui est sauvée par son repentir et la miséricorde de ce dernier. Il reste à élucider si Tilev peut jouer le personnage du Christ, ou bien si ce rôle restera non assigné, donc vide.

L'histoire de Tilev remonte le temps étape par étape pour arriver, finalement, au moment où on lui avait proposé d'entrer en possession d'une certaine somme afin de continuer le bon fonctionnement de la contrebande qui existait encore du temps du totalitarisme. Nous apprenons l'évolution de sa relation avec Magdalina (qui devient sa maîtresse) et celle avec sa femme (qui lui propose de divorcer) ; toutes les deux parfaitement identifiables aux personnages bibliques (Madeleine la séductrice, Marie la bonne mère de famille, simple et naïve).

Quelques éléments pourtant laissent des *trous*, des vides afin de ne pas donner la signification toute prête de l'histoire. Comme nous l'avons déjà appris pour Sestrimski, Tilev éprouve lui aussi une forte affection pour la ville côtière de Sozopol, où il a passé des étés heureux au début de son mariage, en compagnie de sa femme et de ses enfants. C'est un endroit hors du temps, une sorte de non-lieu qui constitue pourtant toujours un refuge, mental (par le souvenir) et physique. Au moment où Magdalina consent à devenir intime avec lui, il décide de l'emmener à Sozopol, ce qui scelle leur relation. Le non-lieu qu'est Sozopol est souligné par son rapprochement constant avec l'émotion que Tilev a éprouvée en regardant *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais :

Il fut frappé par cette mort décomposée, l'importance fine de la *ruine*. (*ibid.*, p. 42)

Il a vu ce film en présence de Maria, en 1965 ou 1966. Il le conseille à Magdalina, qui, elle, ne l'a pas vu ; la manière dont elle se donne aux hommes lui rappelle le film :

Sans raison précise, sans savoir pourquoi il lui raconta de nouveau ce film incroyable, *L'année dernière à Marienbad* : le lent déshabillage, la mise à mort

---

<sup>100</sup> Maria-Magdalina ou Maria-Magdalena est la variante bulgare de Marie-Madeleine.

anesthésiante de tout un monde qui ne ressent pas la douleur et donc la dignité. (*ibid.*, p. 81)

Une fois en possession d'une fortune importante, Tilev engage un cinéaste pour tourner *L'année dernière à Sozopol* sur le modèle de *L'année dernière à Marienbad*. Le film n'aboutit pas : Tilev reçoit un scénario de film d'action, rempli de violence et de pornographie. Une fois lui et Magdalena arrivés à Sozopol, il s'interroge :

A-t-on peur de Sozopol ou simplement le recule-t-on dans le temps ? (*ibid.*, p. 49)

Sozopol se transforme ainsi en un non-lieu géographique et psychologique, un plaisir défendu, reculé, que l'on ne mérite plus. Il est également le lieu de pleine réalisation de l'être, comme le notent à plusieurs reprises les deux narrateurs. Le film d'Alain Resnais et d'Alain Robbe-Grillet entretient des rapports plutôt lointains avec cette idée de vide se trouvant en épigraphe de la première partie du roman. Certes, il est difficile de nier le fait que l'idée de vide, de lenteur, de manque de signification toute faite, précise, est partout présente dans *L'année dernière à Marienbad*. Cependant, le vide dans l'épigraphe tirée du *Tao-tö king* est un vide pratique, utilitaire, domestiqué, conventionnel. Le vide de Robbe-Grillet fait lui aussi marcher l'œuvre, mais sans lui conférer une signification précise, unique et conventionnelle. Il est, comme nous l'avons vu, un trou, un manque, et non un élément qui fait partie d'un objet. Le trou et le manque psychologiques sont évidents aussi bien dans le personnage de Tilev que dans celui de Sestrimski. Ils deviennent pourtant opérationnels seulement au dernier moment, quand tous les deux se retrouvent à Sozopol : le manque qu'ils éprouvaient ne peut trouver de raison d'être que dans ce lieu qui comble tous les manques, où une sorte de *vraie vie* commence.

La seule rencontre entre les deux personnages qui fait comprendre l'amitié qui les avait unis pendant la jeunesse, se trouve dans cette première partie du roman. Après maintes tergiversations, Sestrimski décide d'aller demander à Tilev de l'argent, contre un projet d'Académie des arts « à la française » que le premier mettrait sur pied. Sestrimski raconte le début de leur camaraderie, un récit sur la jeunesse de Tilev dédoublé plus tard par la narration des souvenirs de celui-ci sur la même époque. Tilev était étudiant de Lettres bulgares tout comme Sestrimski, fréquentait lui aussi les rencontres littéraires à la Maison des étudiants. Sestrimski cite un des premiers poèmes qu'il a écrits, et que Tilev avait appris par cœur :

Quelqu'un frappe à la porte.  
Ennemi ou ami ?

Si je m'en vais, qui restera ici,  
Ouvrir les portes ?  
Et si je retourne,  
Qui m'accueillera ? (*ibid.*, p. 165)<sup>101</sup>

Ce poème apparaît dans le récit de Tilev, mais avec une autre histoire : c'est sa femme Maria qui l'aurait écrit, elle écrivait des vers en cachette, et un jour Tilev, déjà riche, décide de les publier en recueil comme un cadeau-surprise pour sa femme. Elle est outrée, elle se mure dans son silence de personne bégayante.

L'information brève que donne Sestrimski sur Tilev est quelque peu méprisante :

Il réussit à se trouver un poste à l'Agence télégraphique bulgare. (*ibid.*, p. 166)

Nos rencontres étaient rares mais chaleureuses à la Karamazov, il assurait la présence de quelques filles collègues de sa sœur, elle était comédienne, et nous les menions dans ma villa à Siméonovo. Nous ne nous étions pas revus depuis longtemps, mais dans ces temps vicieux, soudain et sans raison apparente, il était devenu un homme riche. Doté d'une telle fortune et d'un tel pouvoir qu'il avait cofondé le puissant groupement financier G-13. (*ibid.*).

L'entrevue de Tilev et Sestrimski se déroule dans le désenchantement mutuel : Tilev, sous l'effet de quelques verres de trop, étale sa puissance, interrompt la discussion sans raison importante et sort de la pièce pour ne revenir qu'après un temps considérable, faisant attendre son ancien ami. Celui-ci, vêtu de son costume « d'été et d'hiver », n'ose pas faire de remarques et essaie de vendre ses services d'intellectuel au chômage, contre la somme nécessaire pour financer la publication d'un de ses livres : deux mille dollars. Tilev déclare qu'il attend le projet de Sestrimski sur papier, et lui promet sa disponibilité à toute heure. Ceci se révèle être apparemment une phrase à signification contraire, puisque Sestrimski n'est jamais gratifié d'un deuxième rendez-vous ni d'une conversation téléphonique, d'ailleurs.

L'amitié entre les deux hommes, sans avoir jamais eu de fondements très stables, semble elle aussi construite sur du vide : probablement sur la réputation d'antan de Sestrimski (presque inexistante après 1989) ; peut-être sur des soirées au goût douteux. Quoi qu'il en soit, la possibilité pour la fiction d'entrer dans le récit pseudo-référentiel et vice-versa tourne court. Tilev, pour sa part, ne rapporte pas de souvenirs de sa connaissance avec Sestrimski. Le domaine de la fiction dans le roman n'a pas d'échappatoire qui lui permette d'entrer en contact avec la partie pseudo-référentielle.

---

<sup>101</sup> Des faits supplémentaires quant à la paternité de ce texte seront discutés plus loin, dans le sous-chapitre « Identification de Martin Sestrimski avec Boyan Tilev ».



Le récit de Tilev, dans cette première partie du roman, remonte jusqu'au point où il reçoit, par l'intermédiaire du Général (à la tête du Ministère de l'intérieur), l'importante somme d'argent avec des indications précises quant à sa mise en circulation, même si le destinataire et la signification de l'opération (contrebande, blanchiment d'argent) lui échappent d'abord. C'est à ce moment-là que devient apparent le changement opéré en la personne de Tilev :

Pour la première fois dans sa vie simple et ordonnée il rencontrait l'inconnu, la fourberie d'une allusion qui porte indubitablement ses conséquences. (*ibid.*, p. 126)

L'effet général de la première partie du roman sur le lecteur est celui d'un destin maléfique qui affecte les vies des deux personnages principaux. En réalité, les éléments qui composent la « ruine » dont ils parlent sont extérieurs à leur volonté, à leurs intentions personnelles : c'est la fin du totalitarisme, la crise économique ; la société est en perte de repères. Tous les manques sont au rendez-vous : manque d'argent, manque d'identité, manque affectif, manque de position sociale. La machine totalitaire vise à se perpétuer en un réseau de personnes interdépendantes par l'intermédiaire de gens de confiance qui feront tourner les affaires. Sestrimski lutte, tant bien que mal, contre ce flot de circonstances. En rétrospective, les efforts de Tilev vont dans la même direction, à part le fait qu'il entre dans un tourbillon différent, où il réussit à trouver pied, et à se faire, tant bien que mal, aux habitudes de son nouveau milieu. Comme le suggère l'épigraphe de cette partie du roman, ce n'est qu'une sorte d'exposition de la situation, une énumération des vices et des maux qui ont frappé la Bulgarie pendant les premières années de la transition, personnalisés à travers les identités de Tilev et de Sestrimski.

### 3.2.2.2 Deuxième partie du roman

A la différence de la première partie du roman, où il s'agissait, pour les deux personnages principaux, d'apprendre à évoluer dans l'espace ruiné et vide de l'après-totalitarisme, et donc d'expérimenter les identités, la deuxième partie du roman est orientée autour de la recherche d'une identité stable et des limites, matérielles et spirituelles, de leur existence. Elle porte encore pour épigraphe une citation du *Tao-tö king*, qui, cette fois-ci, décrit l'art de la guerre et la vertu de la non-action :

Qui se connaît est éclairé,  
Qui vainc autrui est fort,  
Qui se vainc soi-même a la force de l'âme ;

Qui se contente est riche.

Qui s'efforce d'agir a de la volonté.

Qui reste à sa place vit longtemps.

Qui est mort sans être disparu atteint l'immortalité. (*op. cit.*, p. 52)

Un stratège de l'antiquité a dit :

« Je n'ose pas prendre l'initiative ;

J'aime mieux attendre.

Je n'ose pas avancer d'un pouce ;

J'aime mieux reculer d'un pied. »

C'est là ce qu'on appelle

progresser sans avancer,

repousser sans se servir de bras,

riposter sans flèches,

s'opposer sans armes. (*ibid.*, p. 96)

Le mouvement de recul dont parle le texte de Lao-Tseu est actualisé, pour les deux personnages, par des défaites respectives<sup>b</sup> qui se soldent, cette fois-ci, par une ruine financière. Le thème général de la deuxième partie est l'argent, et plus particulièrement la circulation des flux financiers. L'idée d'une autonomie des flux d'argent est expliquée dès le début de cette deuxième partie du roman, par les paroles d'un industriel allemand qui se moque du prix bien trop avantageux que Tilev lui propose, lors de la négociation d'une affaire. M. Müller exprime l'idée que les flux mondiaux possèdent une logique inhérente, indépendante de la volonté de leurs propriétaires, et qu'ils n'aiment plus les affaires louches. Au moment où les affaires en Bulgarie deviennent suffisamment importantes pour affecter d'autres acteurs, l'argent, cet être informe aux forces insoupçonnées, imposerait son besoin d'ordre. Cette idée s'exprime bientôt dans le fait que le gouvernement bulgare décide d'introduire une caisse d'émission monétaire. Ceci transforme les flux mondiaux en un phénomène tout à fait conforme au Tao : il régit le monde sans le pousser, il se trouve à l'arrière-fond de la vie, mais l'existence de tout être contemporain en dépend.

La morale à en tirer est donnée, comme dans *18% gris* de Zachary Karabashliev, par la parabole biblique des trois serviteurs. Comme le troisième serviteur, Sestrimski et Tilev n'ont pas su augmenter la fortune qui leur avait été conférée, et sont condamnés, chacun à sa manière, à perdre toutes leurs possessions. Cependant, après le krach de leurs efforts, la fin du roman reste inattendue : tous les deux s'en vont à Sozopol, ou, plus précisément, ils y retournent, pour se fondre en un seul et même personnage. Nous verrons, dans les paragraphes

qui suivent, comment leurs histoires respectives évoluent pour converger vers cet épisode final plein de questions.

Sestrimski entre dans le monde des affaires par la décision de vendre les derniers objets de valeur en sa possession : des tableaux de maîtres qui étaient des amis de la famille, des objets de l'héritage de ses parents. Dès le début de cette deuxième partie, la vie de Sestrimski reprend une direction plus active, grâce à deux nouveaux personnages, qui s'immiscent dans sa vie. C'est un couple d'antiquaires avides de nouvelles acquisitions. Décrits sous les dehors de personnes actives, guettant la moindre bonne affaire qui croise leur chemin, ils sont enthousiastes d'avoir rencontré Sestrimski, bien qu'à apprendre qu'il est écrivain, la femme soupire : « C'est vrai, maintenant, il n'y a plus de professions honteuses » (*ibid.*, p. 215). Après l'échec de Sestrimski dans la première partie du roman avec la publication de ses œuvres, cette affirmation signe sa défaite professionnelle complète. Il est donc moralement libre d'entamer tout commerce qui lui semble profitable, et il se lance alors avec eux dans le commerce d'objets anciens. Il est bientôt hanté par la vision d'une vie meilleure : un petit magasin d'antiquités que ses nouveaux amis rempliraient d'objets précieux, alors qu'il se réserverait le rôle de vendeur. Ceci lui permettrait d'écrire, les soirs, sans penser au pain quotidien. Décidé, coûte que coûte, d'assurer la survie de sa famille, il trouve ses nouveaux associés à la fois dégoûtants, immoraux, mais aussi attirants. Il ne manque pas de croire en leur humanité ou leur bonté au premier instant propice : ils lui procurent des revenus contre ses possessions de valeur ; ils l'aident dans les démarches à entreprendre lors de la mort de son père.

Toutefois, il se rend compte graduellement qu'il perd plus qu'il ne gagne : il a vendu à ces deux escrocs tout ce qu'il possédait comme objets de valeur, y compris la montre de son père. De plus, le véritable malheur arrive avec l'apparition d'un diamant que les trois projettent d'acheter, pour le revendre ensuite. Afin d'accomplir cette transaction, Sestrimski décide de vendre la villa familiale. Par cette vente, il ruine la santé de sa mère qui meurt peu après, elle aussi. Il ne reçoit cependant rien du diamant : l'organisation compliquée de sa vente clandestine s'écroule au moment où il s'avère que ce n'est finalement pas un diamant, mais une pierre semi-précieuse. Il ne se rend pas compte, à la différence de Tilev, qu'il faut posséder de l'argent et le gérer pour que sa vie change. De plus, il cherche à extirper de l'argent de partout pour se procurer de l'alcool.

Ce n'est qu'un premier échec de la série de déboires où la vie de Sestrimski semble s'enliser. La pénurie le force à demander un emprunt à un de ses anciens amis, Jivko, homme d'affaires lui aussi. Ils se voient de temps en temps pour aller à la piscine de l'Hôpital

gouvernemental, où Jivko a toujours ses tuyaux, même après la chute du régime. Très gêné, Sestrimski lui avoue, lors d'une de leurs rencontres, qu'il a d'énormes soucis financiers. Celui-ci lui prête une somme, 1 000 léva, pour qu'il puisse retrouver une certaine stabilité. Peu après, lors d'une de leurs rencontres à la piscine, un incident survient : un voleur les poursuit à la sortie, attrape le sac de Jivko et disparaît avec lui, sautant par-dessus le mur. Sestrimski se met, tant bien que mal, à sa poursuite. Au dernier instant, dans sa fuite, le voleur laisse tomber une petite sacoche dans les buissons. Sestrimski n'y prête pas attention, désolé qu'il est de ne pas avoir attrapé le voleur, et retourne sur ses pas. Mais au moment où il apprend de Jivko qu'il lui manque 3 000 dollars, Sestrimski fait aussitôt le lien avec la sacoche et il est sur le point de lui dire ce qu'il a vu. Il y renonce pourtant au dernier instant, ils se séparent, et Sestrimski revient un peu plus tard sur les lieux pour prendre le petit sac avec les 3 000 dollars. Il se convertit ainsi en voleur : qui plus est, il vole son seul bienfaiteur. Il vit cela comme la déchéance morale la plus noire qui ait pu lui arriver. Il réussit pourtant, avec cet argent, d'abord à rembourser sa dette effective auprès de Jivko, ensuite à payer le billet d'avion de sa fille cadette pour les Etats-Unis où elle va rejoindre sa sœur, à payer l'enterrement de sa mère, et finalement à faire un voyage à Sozopol. Entretemps sa femme, Véronika, lui a annoncé qu'elle le quittait.

La conclusion facile de ce déroulement des événements serait que la ruine financière entraîne la ruine morale, et de là, la dégradation complète de la vie. Cependant, Zarev décrit pour son personnage un cercle vicieux plus compliqué, celui de l'alcoolique qui, déjà, a suffisamment dégradé sa vie pour qu'elle ne puisse plus reprendre pied. La véritable critique est sociale, et elle porte certainement une note de nostalgie pour le temps révolu du totalitarisme : n'était-ce la transition, alcoolique ou non, l'écrivain recevrait ses dotations de l'Etat et ne serait pas tenu, avec un métier qui n'est plus recherché, encore moins bien payé, d'essayer toute sorte de métiers et d'occupations pour pouvoir nourrir sa famille. Le temps est à la perte des repères, à la dissolution morale, c'est une époque où aucune ligne de conduite, aucune initiative n'est sûre de rapporter quelque gain que ce soit : financier, symbolique, spirituel. La déchéance est décrite en termes crus la scène suivante : lors de la présentation du roman d'un auteur allemand, un scandale éclate entre deux femmes âgées, à l'allure décente, qui s'accusent mutuellement d'assister au cocktail uniquement pour manger et boire. Sestrimski était d'ailleurs venu, lui aussi, dans cette intention. Le personnage suscite la pitié et met en relief cette impasse où se trouve la société entière, menacée jusque dans sa survie physique.

Revenant à l'histoire du diamant, c'est à la même époque que Sestrimski demande de l'information à sa fille Mila sur le Sutra du Diamant, et ses significations. Mila lui répond avec enthousiasme qu'il s'agit d'un texte « expliquant le caractère illusoire de notre esprit et la manière la plus sûre d'arriver à l'illumination » (*ibid.*, p. 291). Il relit le texte, mais se rend compte que l'illumination qu'il propose n'est pas ce qu'il recherche :

[Dans le Sutra du Diamant] Gautama nous inculque que l'illumination n'est possible que si l'on renonce à tous nos attachements humains [...]. Mais je me demande si l'effort, la patience exigés pour nous débarrasser de tous nos sentiments, désirs et aspirations, n'est pas à son tour une forme d'attachement, différente, il est vrai, mais aussi horrible et accaparante ? [...] Si ce diamant spirituel n'est que le fruit de notre imagination et que nous l'inventons en répétant les mantras, ceci signifierait que nous devons renoncer à l'un des mensonges, la vie, et obéir à l'autre mensonge, l'après-mort ? [...] Je me souviens bien que c'est là que le bonheur m'attend, mais à qui appartiendra ce bonheur, si je ne suis pas là ? (*ibid.*, p. 310)

Sestrimski, tout tenté qu'il est par la philosophie bouddhiste, ne souscrit pourtant pas entièrement à celle-ci. Son idée de l'être, plus relativiste, considère le non-attachement comme encore une idéologie censée attacher l'homme. La sortie de l'époque totalitaire est, naturellement, une période où le renoncement à toute idéologie est souhaitable pour l'esprit trop chargé de normes et de croyances qui se sont révélées fausses. Sans pratiquer une sorte de nihilisme, Zarev représente cette méfiance envers toute construction de l'esprit qui véhicule une préconisation et édicte des règles. En ceci, il retourne vers l'instrumentalisation du non-être, et non plus vers l'existence ici-bas.

Cette nouvelle vérité qu'il découvre lui permet de mieux s'orienter dans la situation compliquée de la transition. Il se rend compte que son alcoolisme qui s'approfondit n'est qu'une fuite de la réalité, une volonté d'anéantissement qui ne lui apporte pourtant pas de soulagement. Il n'a pas besoin d'une fuite, pour atteindre la vie du Tao, mais de la création consciente de ce non-être, vu comme un espace de liberté. Les actions qu'il accomplit dans cette partie : la vente de la villa, l'appropriation non-avouée d'une somme d'argent dont le propriétaire véritable est son ami Jivko, le départ pour Sozopol, servent à assurer, à lui et à ses proches, cet espace de liberté qui permettrait l'épanouissement de leur être et la rupture uniquement de ces attaches-là qui constituent un obstacle à la vie future.

Pour sa part, Tilev réussit à investir l'argent qui lui a été confié par le général. Avant de perdre sa fortune, il atteint le sommet du cynisme humain. D'abord, il s'éloigne suffisamment de sa famille pour provoquer un geste désespéré de la part de sa femme : elle

s'enfuit, avec leurs deux filles, chez le général. Cependant, aussitôt qu'il vient la chercher, elle retourne chez lui, dévorée par le remords. Tilev comprend que désormais leur relation est à sa merci : elle a beau penser qu'elle l'a reconquis, c'est plutôt lui qui endure encore cet état des choses. Ensuite survient la mort du général : événement qui lui permet de rompre toute relation de subordination avec les structures supérieures. La fortune qu'il a réalisée avec l'argent du parti n'a jamais été présentée comme indépendante : le général s'est toujours référé à une instance supérieure à lui, qu'il n'a pourtant jamais mentionnée. Comme seule caution de loyauté, le général a légué à Tilev une moitié de billet de 5 léva, qu'il doit montrer au moment où on la lui demande. Le geste symbolique par lequel il renonce à reconnaître cet état des choses est le fait qu'il jette cette moitié.

A partir de ce moment, il n'y a rien qui puisse rattacher Tilev. Cependant, c'est un sentiment fallacieux. Son échec est dû à son excès de confiance, quand il croyait gérer la situation. Il fait le contraire de ce que préconise le *Tao-tö-king* : au lieu de reculer et par là d'avoir une véritable prise sur la situation, il décide de ressortir, de n'en faire qu'à sa guise, pour montrer à tous qui il est. Le narrateur constate alors qu'il ne joue plus le personnage de Boyan Tilev, il est devenu Boyan Tilev, il assume pleinement sa nouvelle identité d'homme puissant.

Bientôt cet état des choses suscite l'envie de ses associés. L'un d'eux, Krassimir Dionov, lui porte un coup qui sonne le glas de ses affaires. Tilev perd tous ses biens et se met à boire. Magdalena essaie de le raisonner, lui disant qu'ils peuvent toujours se remettre à vivre une vie honnête. Il est pourtant lui aussi désillusionné par la ruine :

— Tu es Boyan Tilev, répondait-elle raisonnablement, et si tu te donnes du temps, tu le comprendras. Donne-toi du temps et la ruine se dissipera, elle s'oubliera toute seule. Nous nous remettrons à vivre comme les autres, comme le reste...

— Je ne peux pas vivre comme tous les autres..., j'étais Boyan Tilev !

Ruine ! C'était le seul mot, déchirant. L'atrophie lente et enivrante de tout, le spasme de l'esprit, la paralysie de la volonté et la petitesse de la bonté encore restée en lui. Non, s'il devrait ouvrir un bar ou un bistrot, il le ferait plutôt avec Maria. (*ibid.*, p. 419)

Un détail de la philosophie de la vie de Tilev est à retrouver dans une des dernières conversations qu'il a avec le général. Une ligne de délimitation nette se profile entre la vision du général de l'histoire mondiale et celle de Tilev. L'espoir que le général entretient d'un ordre des choses se renouvelant toujours, avec de faibles modifications, est une vision moderne par excellence des choses, qui, dans sa bouche, est de plus liée à l'ordre socialiste :

— La Révolution française éclate, suit la Restauration..., après vient Napoléon et de nouveau, une restauration. L'histoire semble reculer, mais ensuite elle recommence à monter... C'est absurde, je crois simplement qu'il n'est pas possible que nos idées, vous me suivez ? que nos idées socialistes disparaissent sans laisser de trace. Peut-être ce ne sera pas ce socialisme-là, le nôtre, qui reviendra, mais du moins quelque chose de lui, quelque chose de nous... dites, M. Tilev ? (*ibid.*, p. 265)

Tilev ne répond pas avec l'enthousiasme de celui qui confirme son attachement à une idée. Par ce non-accord implicite, ainsi que par le geste de jeter la moitié du billet de 5 leva, il renonce à la continuité historique où, bien qu'il y ait plusieurs mouvements d'idées qui se confrontent, le mouvement de l'avant n'est pas mis en cause. Tilev préfère se placer en acteur individuel, en dehors du temps et de l'espace : il ne possède plus d'attaches, il est le maître de sa relation amoureuse avec sa maîtresse Magdalina ; il est le maître des autres mafieux. Mais lorsque cette première place lui est enlevée par un autre, il préfère se considérer mort, même s'il est toujours en vie et qu'il a plusieurs possessions personnelles qui lui assurent un confort considérable.

Désespéré par le tour inattendu que prend sa vie, chacun des deux personnages décide de tout abandonner et de se réfugier à Sozopol. Cette expérience se révèle être identique pour les deux, à quelques détails près. Les éléments communs des deux récits sont le fait qu'ils rencontrent tous les deux une femme qui s'appelle Lora, qu'ils la trouvent séduisante et qu'ils entament un flirt avec elle : Sestrimski dans le car où il voyage, Tilev dans le restaurant où il dîne le premier soir. Leurs dialogues avec Lora passent par les mêmes répliques. Le nom, Lora, évoque dans les deux cas l'association avec le poète bulgare Yavorov : c'étaient deux amants célèbres de la vie littéraire bulgare du début du XX<sup>e</sup> siècle. Lora se plaint de son mari qui s'est mis à boire ; les deux hommes affirment qu'ils boivent eux aussi, ce qui provoque la réplique « Oui, mais d'une manière différente ». Il s'avère que les deux Lora connaissent les deux hommes bien avant leur rencontre, de nom. Cependant, malgré la soirée prometteuse, aucun des deux ne finit par coucher avec elle. Elle se dérobe avant la fin du roman, au regret de Sestrimski, en citant Foucault : « l'histoire finit avec la mort du narrateur » (*ibid.*, p. 443). La fin de l'histoire de Tilev le montre dans la foule des gens sur la place centrale ; il sort son revolver de sa poche, se rappelle les mots du Général : « lorsque je suis énervé, j'aime bien être précis » (*ibid.*) et tire dans la foule.

Cette même fin de l'histoire, transcrite mot pour mot, apparaît sous les touches de la machine à écrire de Sestrimski. L'écriture du roman se fait sous les yeux du lecteur :

Je me suis renfrogné. Pourquoi me suis-je renfrogné ? C'était ça, la fin de mon roman ? Qui avait besoin de ces mots ? Des feuilles amassées sur la table, pleines de miettes ? De douleur et de manque d'accord ? De non-achèvement et de vérité ? Est-ce cela ma dernière phrase, ma dernière immobilisation, la fin de l'Histoire que le japonais souriant Fukuyama prouvait de manière aussi argumentée et habile ? (*ibid.*, p. 446)

Il se rend compte que l'histoire d'amour qu'il a commencée avec Lora ne tient qu'au fait qu'elle est sans cesse retardée, qu'elle reste dans l'inachèvement. Cependant, une autre fin l'attend : sa femme Véronika l'appelle pour lui dire qu'elle le quitte. C'est un événement irrémédiable, sur lequel il n'a plus de prise. Après le départ de sa fille cadette pour rejoindre sa sœur aux Etats-Unis, le départ de Véronika signifie pour lui la solitude complète et son abandon total par les membres de sa famille.

J'ai inconsciemment senti que je pouvais récupérer Véronika seulement par ce qui me ferait perdre Lora. (*ibid.*, p. 451)

Il se demande si le fait qu'il est devenu voleur, qu'il a volé son bienfaiteur Jivko, pourrait lui permettre de retrouver l'amour de Véronika, ne serait-ce que par compassion. Au même moment, il entend retentir des coups de pistolet et il se rue vers le bruit qu'il qualifie de la même manière que Tilev : « comme le claquement d'un jouet d'enfant » (*ibid.*, p. 452). Il se rend compte au même moment que le fait de dire qu'il était un voleur serait la dernière phrase de son récit, et que ceci signifierait sa mort. Il le dit à haute voix et se met à pleurer. Rien ne lui reste à faire que ce que le lama Shri Svani lui avait appris : s'abîmer dans le vide, dans la « mort droite », la phowa.

### 3.2.3 Identification de Martin Sestrimski avec Boyan Tilev

Alors que l'identification de l'auteur, Vladimir Zarev, avec le personnage de Martin Sestrimski se fait par le biais de son métier d'écrivain<sup>102</sup>, celle avec Tilev est plus difficile et n'aboutit que partiellement. Nous ne sommes pas ici en présence d'une identification complète entre l'écrivain et le personnage fictionnel, comme c'est le cas dans *Les Romanesques*. Le récit de vie de Tilev reste le prétexte à l'écriture, c'est le roman qui est en train de s'écrire.

Au début du roman, les deux personnages diffèrent considérablement. Si l'on devait parler d'une « étiquette sémantique », avec Philippe Hamon, qui soit commune aux deux

---

<sup>102</sup> Zarev choisit de ne pas donner les titres de ses œuvres, ni celui de la revue dont il est rédacteur en chef qu'il remplace par un titre factice (*Sezoni* pour *Septemvri*). Son premier recueil de récits est mentionné également sous le titre *Eloignement*.



personnages, elle n'engloberait que quelques éléments : l'âge (dans la quarantaine), les études supérieures, le sexe masculin, le contexte de la transition surtout : tous les deux sont désespérés devant autant de changement. En effet, la transition et les années de régime totalitaire qui l'ont précédée sont si décisives pour la vie de tous les personnages (et personnages-auteurs) qui figurent dans les œuvres bulgares que l'expérience personnelle devient cruciale pour pouvoir bien les définir.

Le déroulement des deux histoires de vie dans le roman est intéressant par ses étapes-clés, représentant des événements ou des évolutions sociales bien connus du public. Les vies de Sestrimski et de Tilev pourraient servir de parcours-modèles de la transition, sans pour autant faire allusion à des personnes référentielles. Dans le cas de l'écrivain, Sestrimski, une identification à l'auteur du texte est pourtant indispensable, comme nous l'avons déjà démontré dans le chapitre précédent : Sestrimski est en train d'écrire le roman présent, *Ruine*. Ainsi, les deux volets du roman, à savoir l'histoire personnelle de Sestrimski et celle de Tilev, fonctionneraient, respectivement, comme le journal intime de ce premier (rédigé pendant l'écriture du roman), et, pour le récit de vie de Tilev, comme le texte fictionnel lui-même (possédant des repères fictionnels évidents, récit à la troisième personne, raconté par un narrateur omniscient).

Sestrimski écrit *Ruine*, Tilev voudrait financer le tournage d'un film qui s'appelle *L'année dernière à Sozopol*, car *L'année dernière à Marienbad* est construit sur de la ruine, il veut décomposer de la même manière ses étés à Sozopol. Un autre petit détail, cette fois-ci intertextuel, rattache les deux personnages à l'auteur : un poème que Sestrimski aurait écrit dans sa jeunesse, et qui figure dans le premier recueil poétique de Zarev (Zarev, *Si c'est le temps [Ако това е времето]*, 1969, p. 59) :

Quelqu'un frappe à la porte :  
Ennemi ou ami ?  
Si je pars –  
    qui restera ici  
ouvrir les portes ?  
Et si je retourne –  
    qui m'accueillera ?

D'autres détails qu'ils ont en commun sont la famille (ils ont chacun deux filles). Maria, la femme de Tilev, lit de la littérature ésotérique et finance les visites du lama Shri Svani à Sofia ; Tilev et Sestrimski ont le même type de revolver : un Bouledogue.

L'antiquaire Borislav est encore un élément qui réunit Tilev et Sestrimski : il achète les objets de valeur de ce dernier et les revend au premier.

La forte référence au film d'Alain Resnais et de Robbe-Grillet *L'année dernière à Marienbad*, devenu une sorte d'échappatoire pour les deux personnages qui y retrouvent une réminiscence calme, une mise en scène de la ruine de manière artistique et recherchée, est présente tout au long du roman. Les coups de pistolet qui retentissent à la fin de *Ruine*, restant sans conséquences bien claires, répètent ceux du film. Dans le passage suivant le cheminement de ce récit est expliqué par Sestrimski :

Nous avons la capacité d'entrevoir dans notre cerveau, de nous rendre compte comment il fonctionne, de concevoir notre caractère éphémère – dis-je bêtement, mais nous ne pouvons même pas sentir notre âme. Avec sa naissance même l'homme commence à mourir, toute notre vie est un chemin vers la mort. Nous avons sans doute peur non du sacrement de la mort, mais du songe de la vie. Nous craignons que nous pouvons soudain nous réveiller dans la mort, et alors... (*op. cit.*, p. 100)

[...] notre vie humaine, si réussie qu'elle soit et sans tenir compte de l'appréciation que les autres en donneront après nous, se termine toujours par la défaite. (*ibid.*, p. 223)

### 3.2.4 Une *Ruine* postmoderne ?

Il est difficile de parler ouvertement d'un roman postmoderne, dans le cas de *Ruine*. C'est un roman qui fait part d'idées postmodernes : la fin de l'histoire ; l'impossible renouvellement ; la vie faite d'éléments disparates, souvent n'entretenant pas de relation entre elles ; les identités plurielles et les masques qui nous composent comme personnes, le simulacre. La composition du roman porte elle aussi une marque postmoderne, par le mélange des deux histoires de vie contenant des éléments communs. La narration reste pourtant réaliste, et à part le pacte autobiographique qui est difficile à établir à cause du nom différent de Sestrimski, nous sommes en présence d'un roman réaliste (s'il est toujours possible d'employer ce terme, de nos jours), psychologique, dont les ressorts ne sont pas inattendus, et dont le récit ne pose pas beaucoup de pièges au lecteur. L'influence postmoderne est plutôt décrite que mise en œuvre dans le texte. Celui-ci reste du côté de l'observateur des grands changements de pensée qui se sont faits à l'Ouest, et retient le lecteur dans cette position aussi. Le questionnement à la fin du roman qui porte sur les idées de Foucault est un questionnement quant à l'inscription possible de la littérature bulgare dans la ligne d'évolution de la littérature occidentale. Il n'est pas de position plus naturelle pour un auteur

implicite qui se dit membre de l'Union des écrivains du temps du totalitarisme. Mais il faut dire que c'est également la position de plusieurs lecteurs potentiels du roman, eux aussi mal réveillés du cauchemar du totalitarisme.

Pour ce qui est de l'appartenance générique du roman, nous pouvons dire que par l'interconnexion des deux fables, et par l'impossibilité et l'obstination de ne pas finir son roman pour ne pas retomber dans le piège décrit par Foucault, Zarev déclare cette œuvre postmoderne, mais d'une manière particulière, car elle englobe un récit personnel portant surtout les marques d'une humanité universelle, et ce n'est qu'après qu'il est possible de l'identifier au récit de vie du personnage historique qu'il tend à mettre en scène. Zarev n'entend pas nous livrer sa vie, mais seulement donner un témoignage de ce qu'a été la période de transition pour une personne dans sa situation. Il joue sur le contraire de ce qu'entend faire Robbe-Grillet : alors que ce dernier avoue ouvertement écrire son autobiographie, et la truque seulement après de récit fictionnel, Zarev reste du côté de la fiction avec des réminiscences qui nous font penser au personnage historique. Il s'agit donc d'une autobiographie voilée.

### 3.3 Robert Pinget, *Monsieur Songe* (1982)

Pinget [...] propose à la scène un itinéraire inverse : tout ce que l'on savait, ou croyait savoir, au commencement, finit par nous échapper, tout ce qui se faisait se défait et perd son sens. (Rykner, *Théâtres du Nouveau roman*, 1988, p. 87)

Nous avons choisi pour épigraphe du présent chapitre cette citation d'Arnaud Rykner qui porte sur le théâtre de Robert Pinget, mais que nous considérons également valable pour son écriture romanesque. Effectivement, il en est de même avec ce livre : tout ce qu'on savait, au début, sur le personnage, ainsi que l'amorce d'un récit littéraire, sont petit à petit déconstruits au point d'arriver, vers la fin du récit, à être entièrement décortiqués par l'analyse littéraire.

Les recherches littéraires de Robert Pinget vont dans le sens de la création d'un masque littéraire de lui-même. Le personnage principal, dont le nom figure dans le titre du livre, sert de façade à un questionnement sur soi progressif : ce monsieur Songe se désagrège pour laisser voir les préoccupations de l'écrivain vieillissant.

Cette progression du récit, depuis une narration *de surface* vers la recherche de ce qui se cache derrière elle, est visible dans la construction même du texte. Il se compose de six parties, chacune portant un titre et, en épigraphe, une citation de monsieur Songe :

LE RETRAITE. *J'aurai dormi.* Monsieur Songe ;

LE MOIS D'AOUT. *Pour sortir d'une impasse, il faut en prendre une autre.* Monsieur Songe ;  
UNE EXISTENCE FALOTE. *Dit-il.* Monsieur Songe ;  
UNE FETE CHEZ MONSIEUR SONGE. *Ma tête faiblit.* Monsieur Songe ;  
L'HOTEL DES VOYAGEURS. *Sophisme ?* Monsieur Songe ;  
CONCLUSION. *La belle époque !* Monsieur Songe.

Il est visible que le concret cède la place, graduellement, à des notions plus abstraites. De la sieste, temps mort de la journée, on passe à l'emploi du temps de M. Songe ; celui-ci étant plein d'« impasses », il donne l'image, plus large, d'une « existence falote ». Cependant, pour la redresser, il faut faire des efforts, or la tête de M. Songe « faiblit ». Les efforts de l'esprit aboutissent ainsi à des histoires à dormir debout, ou à des sophismes. Ce qui nous amène à regretter la belle époque de la jeunesse, où tout le monde s'essayait à la littérature, sans trop se préoccuper de sa personne.

Les six épigraphes annoncent les préoccupations d'un personnage fictionnel présentées dans les six parties déjà passées en revue dans le chapitre « Identification ». Elles ont pour fonction de commenter, au préalable, la partie qui suit. Le lecteur les y retrouve, parfois à plusieurs reprises au fur et à mesure de la lecture, et ainsi le contexte et leur signification se précisent.

A part une progression du récit, ces six énoncés possèdent une similitude générale : ils portent tous sur des ambiguïtés du langage. Ils décrivent une image assez cohérente de leur énonciateur : un retraité, monsieur Songe, prenant toute affirmation comme sujette à caution (« Dit-il »), mais en même temps n'étant pas sûr lui-même de ses facultés (« Ma tête faiblit ») et s'oubliant dans des rêveries (« J'aurai dormi »). Parmi les épigraphes, il en est deux qui indiquent le doute quant à toute affirmation langagière : « Pour sortir d'une impasse, il faut en prendre une autre » et « Sophisme ? ». Finalement, le souvenir du beau temps de la jeunesse « conclut » le récit. Cette circularité des épigraphes marquant un retour du texte sur lui-même, est un indice de cette posture propre au récit de vie, la métadiscursivité. Le dernier titre, « Conclusion », propose à lui seul une autre piste d'interprétation du texte, en tant que texte argumentatif. L'intention logique d'un récit personnel, le besoin de s'expliquer sur son écriture, surgit aussitôt. Un autre parallèle peut être fait avec une pièce de théâtre classique, présentant son exposition dans la première partie (avec la mise en garde que « le drame, si drame il y a » sera expliqué dans les parties qui suivent) et qui prend fin par une « conclusion », répondant (ou non) aux attentes du spectateur/lecteur.

Dans le chapitre « Identification », nous avons déjà procédé à un bref résumé du roman, afin de présenter les attentes du lecteur. Nous avons conclu qu'il s'agit d'un texte autobiographique rédigé à la troisième personne qui tient à la fois du journal intime et de l'autoportrait littéraire, et qui décrit de manière humoristique et donc fictionnelle les occupations d'un *je* transmué en *il*. Dans le présent chapitre, non sans prendre en compte ce type de progression, nous analyserons les réseaux de significations qui émergent à la lecture plus attentive du roman, et confortent l'hypothèse de lecture déjà émise.

Le livre de Robert Pinget est à la fois une manière plaisante de décrire des journées passées à chercher un sens à écrire, lorsque les forces déclinent déjà, et, tout comme nombre d'autres romans autobiographiques, une mise en doute de l'écriture autobiographique classique, visant à l'édification d'un personnage important. Nous analyserons les effets de sens qui se créent par cette mise en dérision des lieux communs de l'écriture autobiographique : la dérision du temps, du style, du personnage, du genre, des liens familiaux, et finalement, la justification de l'œuvre. Pinget indique leur non-lieu en les illustrant par des situations très simples où leur insignifiance est patente.

### 3.3.1 La succession chronologique

#### 3.3.1.1 La journée

La succession chronologique des événements dans *Monsieur Songe* est impeccable. Tout au long de la première partie, la fiction se déroule sans heurt, sans changement d'instances narratives : on apprend que monsieur Songe est un retraité qui vit dans le Midi avec sa bonne, son quotidien est décrit en détail, ses gestes et répliques habituels sont livrés au regard et minutieusement expliqués.

Les éléments humoristiques de cette chronologie se retrouvent dans une multitude de détails, dans la prévision de toute éventualité, ainsi que dans les vues sur de monsieur Songe la bienséance (« Rester assis devant la mer à dix heures du matin sans un journal ne se fait pas », *op. cit.*, p. 11). Cette suite de faits banals et ordinaires, reliés entre eux de la manière la plus attendue possible, même s'ils sont décrits avec une ironie patente, provoquent chez le lecteur un questionnement quant à la nécessité de tant de détail. A la fin de la première partie, il s'avère que « la réponse n'est pas à en être donnée ». La retranscription des événements quotidiens, et ceci au jour le jour, est un procédé typique du journal personnel ; cependant, l'excès avec lequel ce procédé est utilisé ici rend une image du moins inexacte de la vie de monsieur Songe. Il y a trop de vide, un manque de sens trop évident. De plus, la répétitivité de

ce cycle journalier n'apporte rien d'intéressant au déroulement prétendu d'une vie, comme elle serait racontée dans un journal intime.

En effet, dans le chapitre suivant nous pouvons lire à quel point le temps, et sa partition en mesures et périodes, sont importants pour monsieur Songe :

Monsieur Songe dit le fait qui s'impose est la minute présente. Méconnue à ce jour. Jeunesse projetée vers le futur, grand âge vers le passé, il y a maintenant un laps intermédiaire. Tâcher cette minute de la faire durer ou de l'abolir, ce qui revient au même. (*ibid.*, p. 27)

Le moment présent s'avère être le seul qui mérite qu'on s'attarde sur lui ; le fait de vivre dans la minute présente rappelle le vieux *carpe diem*, lui-même caractéristique de la jeunesse. Nous pouvons donc conclure, en s'appuyant aussi sur la phrase « grand âge [projeté] vers le passé », que monsieur Songe, tout en étant retraité, ne se considère pas vieux ; il a encore à vivre une période de sa vie, qu'il n'a pas de quoi remplir, précisément. Abolir la minute présente, ceci pourrait signifier l'annuler, ou bien oublier le temps qui passe, abolir ses frontières, se fondre dans un présent sans passé et sans futur. Il est vrai que dans ses carnets monsieur Songe y réussit ; cependant, ceci ne se fait pas sans de grands questionnements, à savoir que faire de cette minute présente.

Ainsi, l'ordre apparent qui règne dans la journée de monsieur Songe n'est là que pour cacher une angoisse : si un élément manquait, et qu'une période de temps se trouvait inexploitée de la manière la plus adéquate, qu'advierait-il de monsieur Songe ? Cette minute présente qu'il est important d'exploiter pour donner au quotidien son sens, qu'en ferait-il ? Il devient évident que pour l'instant il essaie de l'abolir, de chasser ses préoccupations et de ne pas y donner libre cours, plutôt que de les « faire durer » pour trouver une sortie. Mais la sortie est elle-même peu envisageable, car « Pour sortir d'une impasse, il faut en prendre une autre ».

### 3.3.1.2 La saison

La circularité des journées est jusqu'à un certain point transformée par le changement des saisons. Les occupations plus significatives de monsieur Songe se précisent elles aussi. Ainsi, pendant la haute saison monsieur Songe dit éprouver des angoisses causées par la chaleur :

Monsieur Songe dit je ne supporte pas le malaise qui me prend à la canicule, j'ai toujours pensé qu'elle était cause de cette sorte d'angoisse et quand je dis angoisse, rien de métaphysique, physique tout bonnement. Et pour plus de précision horaire, le mal me

tombe dessus l'après-midi. Et pour plus de précision du reste, toutes les après-midi de toute l'année mais plus fort par les grosses chaleurs. (*ibid.*, p. 29)

Cependant, ces mêmes angoisses lui donnent une impulsion à écrire, impulsion qu'il craint de ne plus retrouver pendant la mauvaise saison :

Et quand l'automne sera revenu pense monsieur Songe qu'est-ce que je vais devenir ? Rabâcher quart de tour à droite et à gauche sans plus arroser ? Me reposer l'affreuse question de l'opportunité de mes exercices et du bien-fondé de mon existence ? Si la chaleur s'en va mon angoisse de l'après-midi sera moindre mais alors qu'en espérer puisqu'elle n'atteindra plus à son paroxysme ? Elle demeurera moyenne et je serai condamné à ne plus noter que du médiocre ? (*ibid.*, p. 65)

Le tragique de cette situation tient dans l'idée que plus on est souffrant, mieux on écrit. Ce questionnement qui ne trouve pas de réponse et qui fait voir la véritable angoisse de monsieur Songe soulève pourtant la question de la nécessité de noter quelque chose à tout prix, ne serait-ce que du médiocre. Y a-t-il un sens, un contenu qui précède l'écriture et qui contraint monsieur Songe à le mettre par écrit, ou est-ce l'écriture qui précède son contenu ? Implicitement, le texte suggère que la deuxième option est la bonne : l'écriture doit se faire, elle doit exister pour donner lieu à des pensées, médiocres ou pas. C'est l'idée du langage qui possède son propre système, et qui fonde notre manière de réfléchir et donc de créer des œuvres.

Le tragique apparaît également à la faveur d'un changement autrement plus significatif dans le quotidien : les visites de sa nièce pendant la haute saison, juillet et août. Elle arrive et introduit de la gaieté, de la signification dans les longues journées. C'est pour elle que la bonne prépare des plats rares dans le menu habituel de monsieur Songe. Celui-ci, pour sa part, est ravi de pouvoir discuter avec quelqu'un pendant ses repas. Cet événement reste le plus important dans la succession chronologique du récit.

Les repas, centre significatif de la première partie, le sont toujours dans cette deuxième, mais dans la présence de la nièce, ce qui leur confère un caractère plus jovial ; monsieur Songe et la bonne n'arrêtent pas de manifester leur joie d'accueillir la nièce, elle-même s'empresse de créer une atmosphère de bonheur. Ses répliques se répètent avec très peu de variations. En voici un échange qui revient à plusieurs reprises lors des visites de la nièce :

[...] Sosie apporte le lapin.

La nièce dit mmm quel parfum délicieux.

Sosie dit Mademoiselle est trop indulgente avec sa pauvre vieille Sosie.

La nièce dit moi indulgente ?

Et la bonne repart tout heureuse. (*ibid.*, p. 52)

Ce dialogue exhibe des relations à la fois hiérarchiques et pleines de tendresse. En effet, la nièce occupe presque la place de l'enfant du couple, lui aussi irréalisé, de monsieur Songe et de sa bonne. Sa présence réveille des sentiments qu'autrement les deux vieux n'exprimeraient pas. La nièce est également à l'origine du changement qui s'opère entre la belle et la mauvaise saison. Ses visites structurent le quotidien, lui confèrent une chronologie, alors que la mauvaise saison est dénuée d'événement, étant définie par l'absence de la nièce. Ceci n'a pas uniquement un côté négatif ; elle se convertit aussitôt en correspondant, jugé « indispensable » :

Correspondant lointain indispensable justifier formulation économique états d'âme (p. 27).

Dans la présence de la nièce, le quotidien s'organise autrement, mais toujours de manière structurée, bien rodée, et, tout comme les affirmations sans cesse répétées de la nièce, sous la forme d'un cliché. C'est une similitude des pratiques de l'oncle et de la nièce ; une particularité également du raisonnement de monsieur Songe lui-même, qu'il étend sur toute la petite famille :

A quoi penses-tu ? demande la nièce à son oncle.

A quoi je pense ? répond l'oncle.

Oui à quoi tu penses répète la nièce.

Eh bien dit l'oncle puisque tu veux le savoir, je pensais à l'habitude qu'on prend de certaines formules, au devoir qu'on devrait s'imposer de les varier et à l'ennui qui me vient de faire des phrases. Tout ça relativement à mes exercices quotidiens. (*ibid.*, p. 52)

Le mot qui surgit déjà comme conclusion pour tout le raisonnement fait jusqu'à présent, est « habitude », mot figurant également dans la citation qui précède. Le rythme bien ordonné des journées, la prévision de toutes les éventualités possibles pour le déroulement d'une action ou d'une autre érige l'habitude en une valeur importante pour monsieur Songe. De là son grief à la supposition que la nièce ait oublié « les habitudes de la maison », lorsqu'elle ne veut plus demander le rince-doigts à la bonne. En effet, cette partie met en évidence la lutte intérieure de monsieur Songe entre ses habitudes bien assises et le besoin de trouver de l'inspiration dans la « minute présente », de vivre le moment dans son plein



épanouissement. Cependant, comme nous l'avons déjà signalé, la nièce de monsieur Songe est elle-même encline à privilégier les habitudes, y compris les lieux communs langagiers :

Pour lui éviter une réponse difficile la nièce ne trouve rien d'autre à dire que mmm cette sauce, qu'est-ce que Sosie peut bien y mettre ?

Et elle ajoute je saute du coq à l'âne mais figure-toi, je ne sais pas pourquoi je te dis ça, que j'adore les poncifs.

Comme tu me ressembles ! dit l'oncle. Figure-toi qu'ils sont ma jouvence.

Et il ajoute ne crois pas que tu sautes du coq à l'âne, c'est sûrement la langouste, poncif par excellence, comme l'ananas que nous aurons au dessert, car nous aurons un ananas, c'était encore une surprise, qui t'a inspirée. (*ibid.*, p. 64)

En effet, la langouste et le lapin sont les plats de prédilection de la vieille Sosie lors de la préparation des visites de Siso. Une fois l'esprit de famille établi, survient de nouveau la sensation tragique que la minute présente est perdue, et non plus rattrapée :

Tu me parlais de tes absences dit la nièce.

Parfaitement dit monsieur Songe. Et tu ne comprenais pas ce que je voulais dire. Eh bien voilà, en deux mots. Ce que j'appelle les absences avec un petit a c'est comment dire, c'est croire moins à ce qu'on fait. Moins y tenir. Se surprendre à penser à autre chose. Autre chose c'est-à-dire la mort. Mais oui ma chérie. Bref c'est se détacher qu'on le veuille ou non. Connaître l'indifférence. N'être plus là vraiment mais déjà dans l'antichambre fatale où... (*ibid.*, p. 50)

Cette citation est la répétition exacte, mais « oralisée », de ses pensées déjà faites auparavant. Il est de nouveau visible à quel point l'acte d'écriture est perçu de manière tragique : le fait de ne plus pouvoir trouver de sens à l'écriture fait aussitôt penser à la mort, c'est en effet l'annulation de l'être lui-même, s'il est vrai que *j'écris, donc je suis*. Le lien avec la « minute présente » est évident : les absences sont le contraire du sentiment de vivre dans la minute présente. La situation étant arrivée à ce degré d'impasse, la minute présente semble vouée à l'oubli : l'incompréhension supposée de la nièce devant les soucis de son oncle, provoquant le désespoir et la résignation de celui-ci, devrait couper court à la conversation. C'est pourtant à ce moment que l'émotion tourne à 180 degrés et qu'ils se mettent à rire d'une broutille :

Ils furent donc à cet instant dans la minute présente et ce fut pour chacun d'eux une inexprimable jouvence. (*ibid.*, p. 57)

Alors que la présence était vécue dans la joie et le contentement, l'absence de la nièce confère à l'existence un sentiment de morosité, de manque de signification :

Il décide, héroïque, de se remettre dans les conditions anciennes, de se lever avant jour et de ne pas quitter sa table de travail avant que...

Et puis il se dit à quoi bon ? Je n'aurai jamais tant de peine à en avoir une que de ne pas avoir à n'en pas chercher.

Que penser de monsieur Songe ? Serait-il guetté par la sainteté ?

Voir à approfondir cette notion.

Considération qui le fait retomber sur le mot paresse... (*ibid.*, p. 75)

S'agit-il d'une véritable paresse à écrire ? Le mot est ici plutôt à rattacher au fait qu'il s'impose d'approfondir la notion de sainteté. Ceci aurait-il vraiment un sens ? La paresse ne survient-elle pas aussi lorsqu'il y a trop de questionnements dont les réponses, même après une tentative d'éclaircissement, ne donneraient pas satisfaction à leur auteur ?

Les absences et le vide règnent pendant la mauvaise saison : monsieur Songe revient du marché avec un cabas vide, il ne trouve pas de quoi remplir ses journées, il ne trouve pas de sens à écrire. Tout ceci est résumé dans une lettre à sa nièce qui joue ainsi le rôle de correspondant lointain. Encore une fois au bord du désespoir, monsieur Songe tombe de nouveau sur un poncif :

On ne peut rien contre le temps ni contre soi, qu'on le veuille ou non. Puisse ce charmant poncif me redonner du nerf. (*ibid.*, p. 70)

La mauvaise saison passe tant bien que mal, avec certaines bonnes résolutions qui finalement ne mènent à rien de productif, sinon au retour inopiné vers une enfance non désirée : le jour où il décide de reprendre la rédaction de ses mémoires, donc de reprendre ses bonnes habitudes,

Le mécanisme se remet en branle et monsieur Songe se retrouve peu après, un cartable sous le bras, sur le chemin de l'école. [...] cette fausse manœuvre l'a troublé, il n'arrive pas à se remettre dans les bonnes conditions de travail, il se recouche et se rendort. (*ibid.*, p. 74).

L'enfance, ou une certaine source de jouvence, n'est donc non plus le bon remède.

L'entreprise d'écriture se précise de plus en plus pendant la mauvaise saison. Après l'appellation de « mémoires », survient celle de « journal » :

Quand il ne sait pas que noter dans son journal monsieur Songe se dit d'abord pourquoi noter quoi que ce soit, cette brouille ne servira à personne, surtout pas à moi

qui mis au pied du mur enjolive ou grossis des événements toujours pareils, sans influence sur l'amélioration de mon caractère si j'en ai un, pour la seule vanité, le mot est lâché, de tourner congrûment une phrase. (*ibid.*, p. 80)

Cette affirmation, se trouvant presque au milieu de son texte, résume l'entreprise autobiographique de monsieur Songe. Il s'agit, en vérité, d'écrire pour le seul plaisir de l'écriture ; les éléments accessoires de cette écriture sont les événements (« toujours pareils », mais subissant des effets littéraires), le caractère et enfin, le public éventuel. Le manque de public est ce qui met fin à la vanité d'écrire, elle-même reconnue comme mouvement principal de toute écriture. Un événement contribue à accroître le sentiment de l'inutilité de ses notes : parti rendre visite à sa sœur, monsieur Songe se rend compte qu'il a oublié sa valise, et qu'il n'a sur lui que ses notes qu'il se met alors à feuilleter dans le train :

Mais cette lecture est si... comment dire... que monsieur Songe est terrassé par le sommeil. (*ibid.*, p. 84).

Une fois réveillé, il constate à son étonnement que sa voisine s'intéresse à sa lecture. Monsieur Songe « de fil en aiguille [...] parle de ces notes à la dame qui finit par s'endormir. » (*ibid.*). Le public s'avère donc réellement inexistant.

Le changement des saisons se révèle, lui aussi, un cycle qui ne mène nulle part, du fait que les préoccupations sur l'écriture restent les mêmes. Sujet qui est résumé, vers la fin de la troisième partie, « Une existence falote », par la présence d'un certain nombre de maximes, jugées par monsieur Songe comme vides de sens. C'est à ce point également qu'est avoué le trucage de la première personne pour la troisième : le fait que monsieur Songe « ajoute un dit-il à tel propos très personnel qui tombe de sa plume » (*ibid.*, p. 82), ce qui rétablit aussitôt le régime de discours indirect libre, procédé économique pour « donner le change » (*ibid.*).

A ce point du texte, soit la fin des trois premières parties, le lecteur peut compter sur plusieurs indications qui confortent l'hypothèse qu'il s'agit d'un autoportrait masqué à la troisième personne : monsieur Songe est bien celui qui écrit le présent texte, donc l'*alter ego* littéraire de Pinget ; le texte présent se définit comme un « carnet », des « mémoires », un « journal », des « notes », autant de genres d'écriture personnelle. Reste à savoir si monsieur Songe *alias* Robert Pinget mènera à bonne fin ce projet, ce qui est le sujet des trois parties suivantes du texte.

### 3.3.1.3 L'année

Sur l'année décrite de la vie de monsieur Songe, il y a finalement un événement qui mérite ce nom : c'est la fête qu'il organise pour ses trois vieux amis, Ernest, Edmond et

Etienne<sup>103</sup>. D'abord conçue comme un repas pour les quatre, une occasion de se voir après tant d'années, elle prend de l'envergure au point de rassembler une cinquantaine de personnes : ces trois amis sont, tout comme monsieur Songe, célibataires, mais ils ont des neveux qui sont mariés, qui ont des enfants et des petits-enfants. Or, après la fête, pour mettre par écrit certains événements mémorables, monsieur Songe se voit contraint de recourir aux souvenirs de son neveu également, pour démêler avant tout les liens de parenté. C'est en effet le compte-rendu fait par le neveu qui figure dans le carnet de monsieur Songe, sa mémoire à lui étant trop faible.

L'organisation de la fête elle-même s'avère difficile, d'abord la date, ensuite le menu. Monsieur Songe et la bonne semblent sortir de leur quotidien de petits vieux ; ils trouvent prétexte à des répliques agressives, ils ont le courage de se dresser l'un contre l'autre, d'affirmer leur volonté, et, jusqu'à un certain point, de faire les choses à leur guise, donc de sortir de leur train-train habituel :

[...] Monsieur Songe pense au repas. Ne pas se montrer radin, faire les choses comme il faut. Du foie gras ? Du caviar ? Prévoyant la tête que fera la bonne il s'amuse à noter foie gras et caviar.

[...]

Monsieur Songe en catimini descend à la cave et cherche parmi les casiers qui sont tous vides. Il ne comprend pas, ils étaient pleins il y a de ça... Est-ce que ma bonne ?... Comment m'y prendre pour l'interroger ?

Il remonte et va à la cuisine où il n'a pas le temps de tourner sa phrase que l'autre lui dit j'ai tout bu n'est-ce pas ? Dites-le donc que j'ai tout bu ! Il y a vingt ans que la cave est vide, est-ce que Monsieur se paye ma fiole ? (*ibid.*, p. 106)

La fête devient ainsi prétexte à montrer à quel point monsieur Songe et la bonne se connaissent bien. Le premier paragraphe de la citation ci-dessus montre que monsieur Songe connaît très bien les réactions de sa bonne, ce qui veut dire qu'il y fait attention, même s'il dit ne pas le faire. La bonne, elle, n'est pas en reste : elle est persuadée que son maître exprimerait quelque doute ou reproche quant à l'état de la cave. Même dans la discorde, ils semblent plus unis par cette fête qui fait une entorse à leur quotidien bien lisse.

D'autres préoccupations viennent aussi miner les préparatifs de l'événement : les amis sont-ils bien toujours en vie ? Sont-ils en bonne santé ? Ce sont autant de circonstances qui

---

<sup>103</sup> Monsieur Songe, lui, porte le prénom d'Edouard. Il est visible par la répétition de la majuscule E dans les trois prénoms que cette nomination est inutile, elle ne sert qu'à différencier par principe (ou mieux confondre) les quatre personnes.

confèrent un caractère héroïque à l'entreprise. Finalement, la fête s'arrange, et juste avant le récit de ce grand événement, cette réflexion touchant au récit personnel :

Or rédigeant ce qui précède monsieur Songe se dit ce n'est pas possible, jamais je ne pourrai évoquer cette fête, réduisons le nombre de personnes à vingt, c'est bien suffisant. Car pour accumuler les détails dont je ne me souviens pas j'en inventerai et ce sera faux, je n'ai plus mon énergie d'antan.

Mais cette décision n'arrange rien et monsieur Songe abandonne sa rédaction. Il note j'abandonne ma rédaction. (*ibid.*, p. 115)

Nous voyons ici encore une marque de l'identification de monsieur Songe à la personne qui écrit le texte. Nous pouvons même affirmer voir cette personne écrire le texte, dans la dernière phrase. L'omission délibérée des guillemets, comme ailleurs, rend encore plus palpable la présence de l'auteur, par le style indirect libre, et l'impression, encore plus concrète, que le texte s'écrit sous nos yeux.

Le récit de vie est ainsi plus important que les événements réels et la rencontre tant attendue des vieux amis se transforme en un prétexte à écriture. Ceux-ci ne font que fournir du matériau narratif, et ne font nullement sens à part, sans pouvoir rentrer dans un récit. Il est vrai que tout récit cohérent devrait créer cette même cohérence par lui-même, devrait posséder les termes et la logique pour venir à bout d'un événement référentiel. Mais ceci revient à dire qu'un événement référentiel n'en possède pas en dehors de sa mise en récit. C'est peut-être une partie du véritable questionnement « qui préoccupe monsieur Songe » : à part dans ses notes, sa vie existe-t-elle pour de bon ? Question dont le doute exprime déjà la réponse.

### 3.3.2 Le style

Le style du texte et, partant, de monsieur Songe est caractérisé par une méticulosité qui a deux corollaires. En premier lieu, les phrases ne sont pas longues, mais la plupart des termes qui les composent sont bien choisis. Ainsi, tout terme qui « tombe de sa plume » est soumis à un examen, et donne souvent lieu à une phrase supplémentaire de rectification, ou d'explication. Il s'agit, comme nous l'avons vu, d'éléments de sa journée qui peuvent rarement être qualifiés d'importants ; aux yeux du lecteur, ils se passent facilement de définition. Cependant, et c'est le deuxième corollaire du style méticuleux, ils donnent à connaître une multitude de détails et ouvrent le récit à des explications bien plus riches et savantes que ne le laissait supposer la première phrase d'un paragraphe donné.

Ceci n'a rien d'étonnant : des descriptions détaillées peuvent être retrouvées partout dans l'œuvre de Pinget ; il suffit de penser à l'*Inquisitoire* avec sa foule de descriptions de plusieurs objets, des habitudes des maîtres du domestique qui répond aux questions d'une enquête policière. Ces deux termes, détails et enquête policière, apparaissent dans le même rapport chez tous les « nouveaux romanciers » ; le lecteur bute contre des détails dès le début des œuvres, qui restent souvent sans explication apparente. L'enquête policière commence là. Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, ces détails cachent un manque autrement important ; les descriptions minutieuses de la journée de monsieur Songe sont relatives à sa recherche constante, celle de la signification de l'écriture et du sens qui pourrait se dégager de l'agencement savant d'unités de langage. Il semble qu'il lui est de plus en plus difficile de s'y consacrer, à cause justement de ce doute : est-il vraiment possible de faire un récit, dont nous savons que la seule composante qui porte du sens est le langage qui ne réfère que de manière très lointaine – et aléatoire – au domaine du réel, sans chercher une signification métaphysique, au-delà du texte ?

Le fonctionnement de l'écriture de monsieur Songe est décrit dès la troisième partie du texte, « Une existence falote », dont les révélations sur le caractère du texte ont déjà été passées en revue : l'identité des trois instances et le projet autobiographique. La dissimulation du caractère autobiographique du texte est donc réussie par la dissimulation de la première personne (bien que l'aveu du « dit-il » introduit çà et là pour tromper le lecteur nous mette sur la bonne voie), par l'absence de faits marquants de la vie du personnage (prolifération de champs sémantiques signifiant la petitesse, le manque d'importance : « brouille », « petits bouts de papier », « notes », etc.). A force de minimiser l'importance de son existence et de son travail, monsieur Songe retrouve la sensation d'ébahissement qu'il éprouvait face aux textes des grands moralistes : il les admirait d'autant plus qu'ils lui paraissaient incompréhensibles. Lorsqu'il lui arrive de faire des phrases un tant soit peu alambiquées, il lui semble qu'ainsi il se rapproche de ce qu'on pourrait appeler la grande littérature :

Il note dans son cahier travailler pour se passer l'envie de ne plus travailler qui mène à regretter de n'en plus avoir envie.

Sa phrase lui paraît ambiguë mais il la garde pour se donner l'illusion de la profondeur. Car il se souvient de ses lectures de moralistes qui moins il les comprenait plus ils lui paraissaient lourds de pensée.

Il ajoute aujourd'hui que lesdits moralistes mettaient tant de coquetterie à forger leurs aphorismes qu'ils ne pouvaient pas ne pas prévoir la difficulté d'être compris. Ne se privaient donc pas non plus de l'illusion de la profondeur. (*ibid.*, p. 76)

Ce passage défait les nœuds de quelques notions ayant trait à toute œuvre littéraire et que Pinget, tout comme le reste des auteurs passés en revue dans la présente étude, dénonce. En effet, « l'illusion de la profondeur » contenue dans les œuvres des moralistes, ainsi que dans nombre d'autres œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle, paraît caractéristique d'une œuvre « lourde de pensée », et c'est une dimension comme une autre (par exemple, la linéarité) pour mesurer la qualité d'un texte. Nous avons pourtant vu que la qualité ne peut exister en dehors des effets produits de ce même texte à la lecture, et la profondeur n'est pas à rechercher, car elle ne peut être vraisemblablement un effet de lecture (dans ce dernier cas, nous parlerons plutôt d'un effet de mysticisme, ou d'ellipses, plutôt que de profondeur, qui représente la reconnaissance d'une caractéristique extérieure à la lecture). Ensuite, la profondeur amène une autre particularité du texte, à savoir sa densité cognitive : celle-ci pourrait être plus ou moins grande, ce qui augurerait de la qualité d'ensemble de l'œuvre. Finalement, la conclusion faite par monsieur Songe que les moralistes mettaient de la « coquetterie » est juste, car il s'agit bel et bien d'une intention de l'auteur qu'il transforme en effet de lecture, que de la véritable qualité intrinsèque d'un texte.

Nous ne retrouvons pas ici, comme c'est le cas d'autres œuvres faisant partie du présent corpus, de passages sincères démontrant par leur style qu'il s'agit d'une autobiographie. Les passages qui s'y rapprochent le plus sont d'abord ceux qui relatent les mécanismes de pensée de monsieur Songe, et ensuite ses maximes. Même s'il y figure toujours à la troisième personne, ils révèlent l'auteur impliqué :

Monsieur Songe se demande en notant on ne sait quoi mais qui lui fait plaisir s'il n'est pas dangereux de se laisser aller à ce plaisir justement qu'il souhaitait quelques jours plus tôt que ses neveux reconnussent dans sa manière de rédiger son journal. La facilité nous guette à ce tournant pense-t-il et le plaisir qu'elle procure ne peut être que de mauvais aloi. Monsieur Songe découvre ainsi qu'il y aurait plusieurs sortes de plaisirs et le voilà qui s'inquiète. Qu'est-ce que le plaisir de bon aloi ? Peut-il naître de la difficulté ? On l'appellerait plutôt satisfaction ou chatouillement d'amour-propre lui semble-t-il, ce qui est d'un autre ordre que le plaisir stricto sensu. De quoi donc proviendrait le plaisir supérieur ? Monsieur Songe ne pouvant opposer rien d'autre à la facilité que la difficulté, il pense alors que le plaisir, forcément de mauvais aloi, doit être banni de ses notes, ce qui le fait tomber dans une mélancolie noire, sauf le plaisir du pléonasme.

Mais monsieur Songe raisonne si mal qu'il faudrait reprendre pour lui son raisonnement à la base, comme on dit. (*ibid.*, p. 96)

Ce passage, transposé à la première personne, aurait peut-être un aspect bien plus normal : « Je me demande [...] s'il n'est pas dangereux de me laisser aller à ce plaisir justement que je souhaitais quelques jours plus tôt que mes neveux reconnaissent dans ma manière de rédiger mon journal », etc. Une certaine complaisance est à noter aussitôt ; un égocentrisme également, qu'il n'est pas de coutume de s'avouer à soi-même, reste à l'écrire, et, pour comble, à le publier. Ce passage dévoile également plusieurs actes d'intellection et les mécanismes de monsieur Songe. Le début du paragraphe suivant est une appréciation extérieure à son texte où il se dédouble, encore une fois, pour juger ses écrits.

Les maximes de monsieur Songe permettent elles aussi une plus grande sincérité, tout en masquant, comme le fait la troisième personne, l'énonciation à la première :

Il aura fallu moins d'années pour apprendre à tisser que pour désapprendre à se dire tisserand.

Si quelqu'un vous dit ah la poésie ! vous êtes prêt à lui faire écho. Mais s'il vous en débite c'est une autre affaire. (*ibid.*, p. 97)

Si monsieur Songe n'est jamais là où il se trouve qu'en sera-t-il du lieu où il voudrait ne pas se trouver ? Il deviendra le seul d'où monsieur Songe ne pourra s'enfuir. On souhaite à ce pauvre homme de ne jamais émettre le moindre vœu. (p. 98)

La conscience suraigüe des moindres mouvements de son esprit, intentions, désirs ou regrets, fatigue tellement monsieur Songe qu'il en vient à perdre le goût de vivre. Dit-il. (*ibid.*, p. 99)

La première maxime réfère au métier d'écrivain : même si monsieur Songe trouve l'écriture de plus en plus difficile et s'y adonne avec de moins en moins de joie, il ne semble pas y renoncer. La question se pose s'il peut toujours prétendre au métier d'écrivain, qu'il croit avoir déjà quitté. Cette maxime est personnalisée uniquement à l'aide du conditionnel passé au début, qui marque l'hésitation de monsieur Songe à la prendre au pied de la lettre et à l'appliquer à son cas.

La deuxième maxime n'est pas aussi impersonnelle que la première : elle réfère à un *vous* qui comprend également le lecteur. Le jugement qu'elle annonce peut être reporté à une éventualité : monsieur Songe, qui se croit « poète », aurait pu se trouver lui-même dans cette situation et éprouver la déception de son public. D'ailleurs, nous l'avons déjà vu dans une situation semblable, avec ses « notes » dans le train, et nous avons appris que la dame à côté de lui s'est endormie à leur lecture.

La troisième phrase met déjà en scène monsieur Songe, mais évoque à son propos également une éventualité, et, qui plus est, sous la forme d'une formule logique, comportant



elle aussi peu de réalité. Il s'agit de voir l'affirmation métaphorique « monsieur Songe n'est jamais là où il se trouve » sous l'aspect contraire. Cependant, si l'on prend l'expression au sens strict, et non plus sous un aspect métaphorique, nous aurions affaire à un paradoxe : du moment où il ne voudrait pas se trouver quelque part, il ne pourrait plus s'enfuir de ce lieu. Monsieur Songe semble se perdre dans des affirmations de ce type.

La dernière maxime indique bien ce qui fait le matériau même du présent récit : les « moindres mouvements de [l']esprit », ce qui pourrait être rapproché aux recherches littéraires de Nathalie Sarraute. Cependant, alors que celle-ci cherche perpétuellement du terrain inexploré pour décrire les « tropismes » (des régions de notre sensibilité qui arrivent presque à l'inconscient, à tel point ils sont ténus), Robert Pinget décrit le déroulement logique de sa pensée, un mouvement de cause à effet, la description d'une vie passée à écrire, et où l'écriture cesse peu à peu à trouver sa justification. Cette maxime nous amène logiquement au point suivant, où nous aborderons la description du personnage de monsieur Songe.

### 3.3.3 Le personnage

L'*incipit* de *Monsieur Songe* nous donne à voir un retraité assez bien campé, qui a une bonne opinion de lui-même, contrairement à nos attentes de lecteur averti d'œuvres de « nouveaux romanciers » :

Monsieur Songe est assis au soleil sur son balcon. C'est un homme à la retraite. Il séjourne avec sa domestique dans une ville en bord de mer non loin d'Agapa, petite station balnéaire pleine de monde l'été et très ennuyeuse l'hiver.

Monsieur Songe a devant lui sur une table sa tasse de café vide et la feuille régionale qu'il ne lit pas, elle lui donne une contenance vis-à-vis de lui-même. A son âge, quand on a passé sa vie à surveiller ses moindres penchants, à justifier ou à condamner ses moindres réactions on ne peut plus guère se laisser vivre. On a dans la tête un certain nombre d'attitudes qui doivent refléter l'état d'esprit d'un homme respectable, sa bonne conscience. Rester assis devant la mer à dix heures du matin sans un journal ne se fait pas. (*ibid.*, p. 11)

L'observation savante qui suit et qui porte sur ses réactions lors de sa sieste, montre également un personnage tout à fait prévisible, même stéréotypé, au point qu'il provoque le rire :

Monsieur Songe va s'asseoir à la table de fer où est resté posé le volume du Virgile et ressort de sa poche les factures. S'il ne s'est pas assoupi pendant ou après son café il lui arrive alors de s'assoupir. Cela se passe très simplement. Soit qu'il annote une facture soit qu'il n'en annote pas, au bout d'un moment d'examen desdites sa tête d'un

seul coup tombe en avant. Il la relève et regarde autour de lui, vieille habitude de fonctionnaire qui se sait observé. Il se remet à son examen ou à son annotation mais sa tête retombe. Alors monsieur Songe qui est aujourd'hui retraité et que personne n'observe plus, vaincu par la fatigue et faisant taire ses derniers scrupules prend le parti délicieux de s'abandonner au sommeil dans le creux de son bras, affalé sur la table. Il lui arrive ainsi de dormir une demi-heure. Puis il se réveille et dit de la tenue voyons, reprend un moment ses factures ou se lève et fait le tour du jardin mais sans rien voir. (*ibid.*, p. 23)

Plusieurs éléments dans ces deux passages vont à l'encontre d'une description du *je* dans une autobiographie classique : alors qu'on pourrait s'attendre à une description physique et psychique du personnage, de ses habitudes, de son mode de vie, de ses prédilections, proche du vraisemblable, il nous est livré une description pleine d'ironie : des actes pris dans leur sens contraire, qui « ne se font pas » ; des attitudes qui reflètent la nécessité du jugement extérieur, qui « donnent de la contenance ». Les habitudes, elles, sont décrites dans un détail aussi infime que le lecteur risque à plusieurs reprises de se perdre. La description minutieuse de la journée se termine par l'« assoupissement » de monsieur Songe, interruption malencontreuse plutôt que conclusion logique de ses actes (il ne vient pas à bout des factures ; il ne lit pas Virgile). Les apparences doivent dans ce cas encore être respectées, même si « personne ne l'observe plus ». Il s'avère, de ces deux passages, que monsieur Songe est surtout préoccupé à se mettre dans la peau d'un retraité, chose qui ne lui réussit que par moments. Voulant vaincre ses scrupules du *paraître* plutôt que de l'*être*, il ne devient que plus comique, alors que s'il se livrait à ses désirs, il aurait atteint avec plus de certitude la qualité de retraité. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit ici d'un portrait autobiographique très peu convaincant, signifiant l'absence de qualités plutôt que la description détaillée et savamment construite d'un personnage. Le personnage à première vue bien campé laisse la place à des questionnements et à des manques, au point de renier tout projet autobiographique classique. C'est encore un exemple du début trompeur pratiqué par Pinget : les données initiales ne sont là que pour subir une dégradation ultérieure et se perdre dans le doute et l'incertitude.

Les occupations de monsieur Songe font partie intégrante, comme nous l'avons signalé, de son personnage. L'information sur son occupation principale, l'écriture, est introduite par étapes, non sans une certaine coquetterie masquée comme de la modestie, dans les trois phases suivantes :

Car monsieur Songe est poète. Il n'abuse pas du je, sa figure pâlie sur la photo de famille ne lui inspirant qu'une confiance médiocre. (*ibid.*, p. 28)

Car monsieur Songe étant poète il écrit. (*ibid.*, p. 29)

Car il appelle bien-fondé de son existence les seuls petits exercices que contient son cahier. (*ibid.*)

La poésie étant un art exprimant l'intimité d'un *je*, lyrique parce qu'il se chante, la remarque explicative de la première citation n'est pas sans fondement. Mais le titre de poète pourrait également couvrir toute activité créatrice liée à l'écriture. Ces trois citations, apparaissant à de courts intervalles, décrivent sommairement, mais exactement, la condition de monsieur Songe.

Cependant, ce qui cloche dans le comportement et l'occupation de monsieur Songe, c'est un détail qui, comme c'est souvent le cas dans les récits de Pinget, provoque un décalage avec les attentes du lecteur. En effet, il n'est pas rare pour Robert Pinget de donner à ses personnages des allures bien reconnaissables, un profil assez net pour que le lecteur puisse savoir (ou penser savoir) à quoi s'en tenir. Comme il exploite largement le dialogue, le lecteur conclut sur le type de personnage auquel il a affaire par ses paroles (cf. *Clope au dossier, L'Inquisiteur*). Il n'est pas nécessaire qu'un grand nombre de détails soient donnés sur le personnage pour en faire un « masque » prévisible. Certains événements, paroles ou aspects du comportement ne s'accordent pas avec l'image déjà formée dans l'esprit du lecteur. Pour le domestique de *L'Inquisiteur*, c'est le grand nombre de détails qu'il se met à décrire, bien qu'il utilise une langue fortement marquée par le dialecte et le style parlé. Monsieur Songe est lui aussi sujet au doute, lorsque surgit cette question initiale que nous avons déjà mentionnée, « Qu'est-ce qui préoccupe monsieur Songe ? », et qui clôt le premier chapitre du livre. Ce sont ces détails, parfois infimes, qui créent la véritable intrigue, qui confèrent du suspens à la narration. La première description, donnant l'idée d'un personnage stable, n'est en effet qu'un masque creux, qu'une construction grossière où les trous et les fentes sont patiemment agrandis au point qu'elle se désagrège pour laisser la place à une image tout autre. Monsieur Songe lui-même, pris au début pour un personnage de roman, se convertit en double de Robert Pinget.

L'évolution que subit monsieur Songe part d'un personnage reconnaissable au début du roman pour le transformer en sujet écrivant le texte. Le caractère important du personnage au début, un individu aux traits reconnaissables, aux contours clairs, est typique d'une narration à la troisième personne. Elle est par contre atypique d'une autobiographie (si le récit était mené à la première personne), où les événements qui permettent de faire cette même mise au point sont d'abord le lieu de naissance, la famille proche, etc. Prenons le cas d'un autoportrait littéraire : le personnage-narrateur-auteur pourrait aussi se décrire, décrire sa

situation actuelle, son physique, ses préférences, etc. : dans les deux cas, nous avons affaire à un acte de présentation de celui qui écrit. Ce n'est pas, bien sûr, une partie incontournable pour les deux genres, mais c'en est une coutumière, que de se présenter, lors d'un récit ou d'une description littéraire de sa propre personne, à celui qui va lire le texte. La présentation de monsieur Songe, faite en régime fictionnel, vise à nous faire croire que c'est un personnage important dans son propre monde littéraire, alors que, dans les textes autodescriptifs et autonarratifs, cette présentation présume l'importance de cette même personne dans le monde réel, commun à lui et au lecteur.

Certains traits du caractère de monsieur Songe font de lui un objet d'observation digne d'intérêt :

Monsieur Songe est né méditatif. Il intervertit les images ou les confond suivant les yeux qu'il ouvre, ceux du dehors ou ceux du dedans. (*ibid.*, p. 31)

C'est au cours de ses promenades du matin qu'il aurait fallu croquer monsieur Songe sur le vif, non son aspect extérieur qui était bien anodin mais l'intérieur, celui de l'âme. Son âme n'était donc pas anodine ? Non. Ce n'était assurément pas non plus ce qu'on appelle une grande âme, mais saugrenue ça oui elle l'était. On entend par là imprévisible, quinquise, d'humeur fantasque. Oh pas à grands mouvements contradictoires, rien d'excessif, mais suffisamment inconfortable pour être remarquée. (*ibid.*, p. 77)

La bienséance initiale où se tient monsieur Songe se défait peu à peu et donne à voir quelqu'un qui, tout en tenant fermement à certaines idées et habitudes, cherche à tout prix à « se donner une contenance vis-à-vis de lui-même », car il en manque de plus en plus. C'est, en outre, quelqu'un de bien particulier, qui possède un psychisme et un esprit intéressants, bien qu'il paraisse au début une personne tout à fait ordinaire.

Monsieur Songe manque de volonté, comme nous l'avons vu, pour faire ses exercices quotidiens, mais aussi bien pour faire face aux désirs de sa bonne. Il mène une lutte quotidienne avec elle pour garder ses positions :

La bonne se dit trop fatiguée pour monter à l'étage plus de deux fois par jour, le matin vers huit heures après son café pour servir celui de Monsieur et épousseter, et le soir pour aller dormir. Elle désirerait même coucher en bas sur le divan de la salle à manger contiguë à la cuisine mais son maître s'y refuse. On n'a jamais vu une bonne coucher dans une salle à manger. Et cela obligerait à en déménager certains meubles dans le salon et certains de ce dernier dans le fumoir où on ne pourrait plus tourner. La bonne a pensé aussi au fumoir pour y faire sa chambre mais Monsieur Songe a été tout

aussi catégorique. C'est une pièce où il reçoit les visiteurs qui ne s'annoncent pas, le salon étant réservé aux autres. Et puis on n'a jamais vu non plus une bonne dormir dans un fumoir. (*ibid.*, p. 13)

(*au sujet du facteur qui arrive en visiteur non annoncé*) :

Monsieur Songe dit alors à la bonne pourquoi venez-vous crier sous ma fenêtre au lieu de m'appeler du couloir, je vous ai dit cent fois que je n'aime pas ce genre. (*ibid.*, p. 14)

D'autre part, la description de ses pensées intimes, qui commence dès le début de la deuxième partie (ou, si l'on compte la question « Qu'est-ce qui préoccupe monsieur Songe ? », dès le début de la première), s'introduit insidieusement pour occuper, à la fin, la totalité des gestes et actes décrits. Le style indirect libre en est le porteur le plus fréquent :

Monsieur Songe a des sortes de malaises ou d'angoisses provoquées il croit par la canicule. (*ibid.*, p. 27)

Il ajoute que c'est à ces moments-là, qui provoquent son besoin de réagir, que lui vient, paradoxale, une relative certitude quant au bien-fondé de son existence. (*ibid.*, p. 29)

On peut aussi se demander si cette entente avec sa nièce monsieur Songe ne l'a pas un peu exaltée l'imagination aidant. (*ibid.*, p. 35)

Monsieur Songe se remémore l'accident en arrosant le potager. (*ibid.*, p. 36)

Monsieur Songe découvre avec amertume qu'on peut employer indéfiniment les mêmes formules dans des situations différentes. (*ibid.*, p. 41)

Sur ces entrefaites ou sur les suivantes, car noter tout ce qui se passe dans un cerveau est un travail d'Hercule... (*ibid.*, p. 47)

Ainsi, la narration se tisse de plus en plus à l'aide des fils d'associations et des réflexions provoquées dans la tête de monsieur Songe. Apparaissent certaines descriptions de son comportement qui tranchent avec le personnage décrit au début du récit. Par exemple, il se rend compte qu'il fait toujours des efforts pour avoir un extérieur agréable, chose qu'il juge comme signe d'une vanité inutile :

Monsieur Songe sort de son lit et met son caleçon de bain pour sa baignade matinale.

Il dit d'aussi loin qu'il me souvienne j'ai toujours fait l'effort de rentrer mon ventre et je le fais encore. Il me reste donc de la coquetterie. Ce qui implique que je désire plaire. Mais à qui ? A ma bonne ? (*ibid.*, p. 39)

Ce mini-épisode se rapproche de celui où il tient à se donner de la contenance vis-à-vis d'un observateur éventuel. Il n'a donc pas perdu ce minimum de conscience sociale, bien qu'il n'ait plus de contacts, hormis avec sa bonne et avec sa nièce.

Un autre exemple du fait qu'il vit plus dans sa tête que dans le monde réel sont les nombreuses rêvasseries auxquelles il s'adonne :

Monsieur Songe découvre avec stupeur et désarroi qu'il n'est jamais là où il se trouve. (*ibid.*, p. 57)

Un exemple du raisonnement de monsieur Songe, souvent provoqué par une situation inattendue, aux détails incongrus, tournant au ridicule suite à l'étourderie de monsieur Songe, est la rencontre de l'aveugle en bigoudis. Monsieur Songe a souvent assisté au spectacle bizarre : une dame aveugle, qui porte des bigoudis, passe dans la rue, accompagnée par une autre dame. Un jour, il décide de les aborder pour en savoir plus sur cette promenade insolite, mais habituelle. Cependant, il paraît, là encore, qu'il ne possède plus l'aptitude du langage social. Ses propos sont à tel point littéraires, que la dame qui accompagne l'aveugle ne le comprend presque pas. Elle, pour sa part, fait montre d'un langage très régional, et voilà qu'ils arrivent à peine à se comprendre. Il aurait voulu donner à l'aveugle des tomates de son jardin, mais il apprend qu'elle n'est pas l'unique aveugle qui se promène en bigoudis, au contraire : elle vient d'un pensionnat où c'est la norme. Monsieur Songe conclut donc que cette aveugle, pareille à tant d'autres, devrait moins mériter le don de ses tomates. L'inanité de cette réflexion est démontrée dans le passage qui commente la rencontre :

Raisonnement qu'on fait hélas trop souvent. Car qui nous dit qu'un singe parce qu'il est en tous points semblable à ses congénères n'est pas plus singe qu'il ne le souhaiterait ? (*ibid.*, p. 61)

Cette citation démontre le penchant de Monsieur Songe à la réflexion philosophique, et dans une certaine mesure son caractère introverti : il trouve souvent prétexte à des maximes dans des situations quotidiennes. Il en est de même avec l'autre grand sujet de commentaire, à savoir les failles de sa mémoire :

Il oublie la fin de sa sentence... (*ibid.*, p. 65)

L'oubli est une des caractéristiques permanentes de l'existence commune de la bonne et de monsieur Songe : c'est encore un exemple des manques, des failles, des trous dont la vie est pleine. Ce qui tranche avec le personnage décrit au début, qui paraît plein et autosuffisant,

c'est l'effort de noter des tâches « urgentes », pour perdre aussitôt le bout de papier, et refaire parfois deux fois la même chose :

Quand l'inspiration lui fait défaut pour son petit exercice quotidien monsieur Songe afin de tracer quand même quelques mots note sur un bout de papier les choses urgentes à faire. Il a toujours pratiqué ainsi et toujours perdu ces bouts de papier.

Sosie note aussi de son côté, pour une autre raison que celle du défaut d'inspiration, les choses urgentes à faire. Et il arrive que ce soient les mêmes auxquelles a pensé monsieur Songe. Mais elle perd aussi ces bouts de papier.

De sorte qu'il s'ensuit soit que les choses auxquelles a pensé monsieur Songe mais auxquelles n'a pas pensé Sosie, ne soient jamais faites, soit que les choses auxquelles a pensé monsieur Songe mais auxquelles n'a pas pensé Sosie soient faites avec retard par monsieur Songe qui s'en ressouvient par hasard, soit que les choses auxquelles a pensé monsieur Songe et auxquelles a aussi pensé Sosie ne soient jamais faites, soit qu'elles soient faites avec retard par monsieur Songe qui s'en ressouvient par hasard, soit qu'elles soient faites par Sosie dans les mêmes conditions, ... (*ibid.*, p. 44)

Il est intéressant de voir que cette activité est réalisée dans les moments où « l'inspiration lui fait défaut », la notation de tâches urgentes apparaît dans les moments de manque, d'incomplétude, et de ce fait ne peut être remplie et effectuée comme il se devrait. Le personnage lui-même se trouve dans un état psychique lui interdisant, évidemment, d'accomplir et de mener à bien la tâche qu'il s'est proposée. Les mêmes manques, gestes et comportements inutiles apparaissent dans d'autres activités quotidiennes :

On voyait monsieur Songe tous les mercredis au marché avec son cabas vide. Il s'arrêtait devant un étalage et regardait, regardait... Puis il passait à un autre et regardait, regardait... Et il rentrait chez lui avec son cabas vide. (*ibid.*, p. 76)

Ces éléments s'agglutinent pour donner, dans la quatrième partie du livre (la fête), un personnage qui ne peut pas vivre l'intensité de l'instant, quoique reconnu, aimé et célébré par ses proches. L'occasion de voir des amis, les préparatifs de la fête et les tracasseries de l'organisation remplacent l'émotion de voir ses amis. Il trouve difficile même de les reconnaître, ne serait-ce que d'écouter leurs histoires. Il apparaît comme quelqu'un qui ne vit qu'à moitié dans le monde ; l'autre moitié de son esprit est continuellement occupée par l'écriture. Plus que sa mémoire défaillante, c'est cette absence qui rend le récit de sa fête aussi incomplet : il n'y a été présent qu'à moitié. Ce comportement peut être résumé par la phrase de la bonne apparaissant déjà dans la deuxième partie (« Le mois d'août ») : « Amour des phrases, désamour des gens. » (*ibid.*, p. 33)

Les forces et les capacités déclinantes de monsieur Songe provoquent ainsi une insécurité quant à son identité et sa situation (« Il n'est jamais là où il se trouve. »). Ce sentiment d'identité chancelante est encore renforcé par la désignation explicite de ses deux doubles, à savoir sa nièce et sa bonne, par les prénoms de Siso et de Sosie qu'il leur donne. Jusqu'à présent, le développement de l'analyse suggère la possibilité qu'elles soient prises pour des voix intérieures de monsieur Songe, plutôt que des identités différentes, l'hypothèse d'une schizophrénie littéraire du personnage ne pouvant trouver de preuves à l'appui. Néanmoins, nous avançons l'hypothèse que monsieur Songe se projette dans l'image de sa bonne et de sa nièce pour se voir de l'extérieur, pour essayer d'avoir un jugement un peu plus objectif sur sa personne : soit à partir de la position d'une jeune personne de la génération suivante (la nièce), soit à partir de celle d'une personne de sa propre génération (ou un peu plus âgée), mais de sexe et de condition différente (la bonne). Un passage significatif relie les trois identités et révèle l'opinion que monsieur Songe se fait de lui-même, dans l'hypothèse où Siso et Sosie ne sont que des voix intérieures ou de simples pensées :

Monsieur Songe ce jour-là était une figure pâlie sur la photo de famille que sa nièce regardait à la loupe. Quelle drôle de bouille il avait le tonton, il paraît que je lui ressemble mais je ne vois pas en quoi.

Elle va avec l'album vers la bonne qui met la table, elle lui montre la photo et lui demande si elle ressemble à son oncle. [...]

La bonne répond immédiatement [...] vous lui ressemblez comme deux gouttes d'eau. Et vous avez le même caractère et les mêmes manies. [...]

Pourquoi dites-vous ça Sosie ? dit Siso.

Parce que c'est la vérité dit Sosie.

Et elle ajoute vous serez comme votre oncle, vous deviendrez laide et méchante.

On n'est pas plus aimable dit Siso.

Je ne suis pas d'âge à flatter les gens dit Sosie.

[...] Siso se prend à réfléchir sur la remarque de Sosie. Elle éprouve du dépit de ressembler à son oncle. Puis elle remet la loupe dans son vieil écriin. (*ibid.*, p. 32)

C'est en effet un dialogue qui, mené entre Sosie, double effectif de monsieur Songe, et Siso, prénom où les deux syllabes de Sosie sont interverties, peut très bien représenter le dialogue intérieur que monsieur Songe ferait sur sa propre photo de jeunesse. Le questionnement de la nièce sur son propre devenir pourrait alors être transformé, dans le cas où ce serait monsieur Songe qui le fait : est-il possible que je sois devenu autre, que mon devenir soit différent de ce qui s'est finalement réalisé ? La réponse est non, c'est celle de



Sosie, juge suprême des possibilités qu'offre une certaine personnalité : « je ne suis pas d'âge à flatter les gens » sanctionne son jugement, l'âge étant ici pris comme critère objectif en même temps que comme gage d'objectivité.

Les deux personnages accessoires au récit de vie deviennent bientôt de véritables voix qui dédoublent celle de monsieur Songe :

Monsieur Songe terminait péniblement ses trois lignes d'exercice dans son cahier.

Et puis il demande à sa nièce ce qu'elle pense de ses exercices quotidiens. A la nièce imaginaire [...] (*ibid.*, p. 33)

Le correspondant lointain, soit la nièce-double de monsieur Songe, est un autre indice de l'écriture autobiographique. En effet, si la nièce n'existe pas, le regret de monsieur Songe de ne pas avoir de correspondant pour « formuler économiquement ses états d'âme » est tout à fait fondé. Le fait qu'il pense à sa nièce, prétendument existante, pour lui confier ses pensées, signifie alors qu'il se constitue en juge de sa propre écriture, et donc qu'il écrit à lui-même, par conséquent qu'il fait œuvre autobiographique.

Le flou qui entoure la vie de la nièce (« mais je t'assure que je n'ai rien à en dire, il ne m'arrive rien, je suis de ces personnes sur qui le destin n'a pas de prise », *ibid.*, p. 32) est bientôt renforcé par le fait que monsieur Songe va jusqu'à se tromper de sexe, et qu'il commence à parler de son « neveu » :

Lorsque Untel appelle son neveu sa nièce et vice-versa, qui peut y trouver à redire sinon la concierge ? (*ibid.*, p. 96)

A partir de ce moment, la nièce est remplacée par un neveu, qui, lui aussi, tient le rôle de confident et de juge de ses écrits. Il le reste jusqu'au dernier paragraphe du récit, mais en même temps le dédoublement du personnage de monsieur Songe est rendu patent dans ce commentaire de son activité d'écriture :

[...] ce petit jeu qui se joue entre monsieur Songe écrivant et monsieur Songe jugeant ce qu'il écrit, avec tout ce qu'il comporte de dédoublements faciles et d'abîmes en trompe-l'œil, fournit une matière bien maigre et d'ailleurs bien fatiguée à ce que j'appelle ma plume. Tâcher d'en sortir. (*ibid.*, p. 95)

Dans la quatrième partie, le récit de la fête chez monsieur Songe, nous sommes déjà confrontés à une première désagrégation du récit, du fait que plusieurs variantes sont proposées pour décrire le déroulement des étapes de la réunion. Ces variantes diffèrent pourtant surtout dans leur structuration et dans quelques petits détails, ce qui donne

l'impression générale qu'il s'agit d'ébauches d'une histoire fictionnelle, d'essais de plume pour arriver à construire une trame fictionnelle. Finalement, la fête n'est pas évoquée dans un récit cohérent ; au contraire, le neveu lui-même, sur la mémoire de qui monsieur Songe comptait le plus, n'arrive pas à raconter le déroulement de la fête :

Le neveu dit mon Dieu... je me souviens de ces merveilleux plats du déjeuner, et qu'on s'extasiait, et même qu'on évoquait à leur propos des souvenirs de mangeaille, et que les enfants faisaient des sottises et que... je ne te le cache pas tu vois, une petite-nièce de monsieur Edmond... non, de monsieur Etienne me demandait quand finirait le repas... Et que... voyons... oui, qu'au café on a permis aux enfants d'aller jouer au jardin. Tu vois que tout est bien présent dans ma tête. (*ibid.*, p. 120)

Il est tout à fait naturel qu'une fête avec une cinquantaine d'invités n'ait pas de centre organisateur de récit, qu'il soit impossible de trouver un déroulement logique de celle-ci ou de raconter ce que cette multitude a fait, étape par étape, car il s'agit d'un grouillement d'actions dont chacune a un sens, mais qui ne participent pas de manière organisée à un mouvement central de la fête. Les trois vieux amis, interchangeable, sont eux aussi autant de doubles de monsieur Songe, présents non plus pour juger de sa vie, comme des voix intérieures, mais comme des dédoublements, des achèvements possibles d'une même personnalité, différant très peu, seulement par quelques détails (le nombre de neveux ; leurs conditions de santé, etc.) de monsieur Songe. Du fait que cette exploration des variantes possibles d'une vie n'aboutit pas à une grande diversité, nous pouvons conclure que les données de départ dont disposait monsieur Songe (ou le personnage sur la « photo de famille pâlie ») mènent à une seule fin, ou une fin du moins prévisible. La prédestination contenue dans l'idée que les éléments de départ d'une personnalité mènent le plus souvent vers un seul développement, et rarement sur des voies plus variées, confère une humilité générale au texte. Il est évident que, s'étant démultiplié pour créer des personnages qui lui ressemblent, il est impossible pour monsieur Songe de faire un récit cohérent.

Dans la cinquième partie du livre, la désagrégation de l'identité de monsieur Songe est à son comble. Le récit est de nouveau sujet à variantes : cette fois-ci pourtant, un narrateur se dessine, si vague qu'il soit : « certains disent », « aucun d'eux n'avait tout à fait tort ». Les limites de cette histoire sont signalées par la phrase suivante : « Monsieur Songe se demande comment on l'a su mais l'histoire s'arrête là. » (*ibid.*, p. 123). Suivent trois variantes de la même histoire sur « un monsieur », qui prend graduellement l'allure de monsieur Songe. Dans la première, les narrateurs sont multiples, et ils connaissent tous monsieur Songe :

Et de fil en aiguille la question du célibat. A ce propos est prononcé le nom de monsieur Songe, que tout le monde connaît, à cette table du moins. [...] Il est établi qu'on le connaît par le marché qu'il fréquente depuis toujours avec son cabas vide. (*ibid.*, pp. 126-127).

Nous n'apprenons rien d'autre sur lui, et la variante de ce récit qui suit ne fait qu'annoncer qu'il s'agira de monsieur Songe. Cette information ne se précise pourtant nullement :

Le monsieur de l'hôtel fait la connaissance de monsieur Songe de la façon suivante. (*ibid.*, p. 127)

Suivent des détails du récit qui sont censés nous amener à l'information, mais le récit s'arrête court. Une deuxième version de ce récit ne donne que la structure d'un récit éventuel :

On peut écrire autrement l'histoire du monsieur de l'hôtel des Voyageurs, d'une façon dite intelligente. Il faudrait pour cela d'abord faire en sorte que le lecteur ne se doute pas une seconde qu'il s'agit d'une histoire. A cette fin, supprimer le lien qui rattache le monsieur à l'hôtel, à son repas de midi, à ses occupations, à la ville, à l'environnement, au temps et caetera. Puis supprimer le lien qui rattache le monsieur à lui-même, c'est-à-dire morceler son discours en plusieurs discours issus des limbes [...] (*ibid.*, p. 128)

Cette recette de récit que nous avons déjà citée dans le sous-chapitre « Le lecteur », continue jusqu'au moment où le texte est brouillé à tous les niveaux : narratif, syntaxique, lexical, grammatical, etc. Et la conclusion (ou le manque de conclusion) s'impose :

Le texte ainsi réalisé répondrait aux exigences d'un lecteur intelligent. Reste à savoir si ce lecteur ne lirait pas autre chose à la place, un porno par exemple ou un policier, afin d'oublier précisément que son intelligence ne lui sert qu'à en dénoncer les méfaits. A moins qu'il ne se mette lui aussi à écrire quelque chose d'intelligent. De sorte qu'à la limite il pourrait ne plus rien rester de lisible que les pornos et les policiers jusqu'au jour où on ne les lirait plus du tout, par lassitude, et où des professeurs consciencieux et désintéressés s'évertueraient à démontrer que... Que quoi ? Mais d'ailleurs qui les écouterait ? (*ibid.*, p. 129)

Nous n'apprenons donc rien de plus sur monsieur Songe que ce qu'on savait déjà. Cette partie représente plutôt une métaréflexion sur la narration, et les essais des « nouveaux romanciers ». Elle introduit logiquement la partie suivante, dans laquelle nous nous attarderons sur des possibilités de définition générique du texte.

### 3.3.4 Le genre

Le texte présente de nombreuses allusions à des idées sur la littérature, sur le genre (auto)biographique et sur l'acte d'écriture :

Monsieur Songe pense qu'il n'a rien pris à lire mais qu'il a son cahier. Afin de ne pas passer pour inculte ou gâteux aux yeux des autres il le prend dans sa mallette et l'ouvre. Mais cette lecture est si... comment dire... que monsieur Songe est terrassé par le sommeil. (*ibid.*, p. 84)

Il décide de faire marche arrière vers ses trente ans. Certaine difficulté à franchir les années qui sont comme des pierres amoncelées dans des ruines. Mais à force de se pousser, de se pousser, il y arrive. (*ibid.*, p. 83)

Il fait alors cette remarque judicieuse, le passé de ce monsieur tient tout entier dans le futur du récit. En est-il de même pour tout le monde ?

Il essaie avec sa propre biographie et découvre que oui.

Il en déduit qu'on n'a de passé que pour autant qu'on se le dise ou qu'on projette de se le dire.

Supposé le cas de quelqu'un qui n'aurait jamais évoqué son passé ou dont personne ne l'aurait évoqué, ce quelqu'un n'aurait jamais existé.

Sophisme ? se demande monsieur Songe. (*ibid.*, p. 124)

Nous avons déjà signalé l'apparition, à quelques reprises, de l'appellation « notes » et « carnet » à propos du texte qu'on est en train de lire. Ces termes évoquent à la fois un texte personnel et une écriture peu structurée, qui apparaît au gré du moment. Le texte conforte cette hypothèse, surtout dans les séquences de maximes, du fait que celles-ci s'associent selon des idées assez lointaines. Cependant, à l'impression d'un manque de structuration s'oppose le projet quotidien de monsieur Songe, à savoir le fait de se consacrer à la rédaction de ce texte régulièrement. Comme nous l'avons vu, il souffre du fait de ne pas pouvoir s'y adonner pleinement, d'où proviennent ses « malaises ». Ainsi, l'écriture comme acte régulier, quotidien, donc structuré par l'effort qu'on y met, pourrait en même temps ne pas avoir de forme précise, ne pas se couler dans la structure d'un genre connu. Le genre apparaît comme une forme vide de sens, et il n'y a que l'action d'écrire qui confère de la signification à un texte.

L'écriture ne possède plus de lien explicite avec la lecture. Autant la première peut paraître importante, voire représenter une justification à la vie, autant la deuxième est dénuée de tout intérêt : le public, y compris l'auteur lui-même, cette fois-ci dans la position du

lecteur, s'assoupit. Il n'y a donc pas de relation causale entre la création d'un texte et sa perception.

Le manque de public ne rend pas la tâche moins ardue. Lors de l'évocation de ses souvenirs, comme nous le voyons dans la deuxième citation ci-dessus, nombre d'obstacles et de difficultés restent à surmonter ; le passé, une époque révolue, est plein de « ruines » où l'on peine à chercher son identité d'antan. Cependant, chose qui étonne, le passé semble ne plus être quelque part derrière nous : il « tient dans le futur du récit », affirmation qui souligne encore une fois l'importance de l'acte d'écriture. En effet, sans évoquer son passé, il est impossible de le ressusciter. C'est la seule manière de mettre de l'ordre dans les « ruines ». Le questionnement final de ce passage qui porte sur la phrase précédente signifie une hésitation : celle-ci pourrait bien être un simple sophisme (ce qu'elle est), mais elle n'en recèle pas moins une part de vérité. Exister, pour un passé déjà révolu, c'est être raconté.

La dernière partie de *Monsieur Songe* est consacrée aux théories littéraires, évoquées non sans une certaine dose d'ironie. L'occasion en est la rencontre de deux de ses anciennes amies, femmes de lettres dans leur jeunesse : mademoiselle Lorpailleur et la poétesse Louise Bottu. Les deux rencontres se suivent dans le récit, ce qui donne aussitôt lieu à un parallèle. Celui-ci pourrait relever les avantages d'une des théories littéraires contre l'autre, mais ce n'en est nullement le cas : alors que l'une des dames renie la spontanéité en littérature, l'autre la revendique ; alors que l'une cite autant de révolutions structurelles réalisées dans la littérature par les avant-gardes (« Et la voilà partie dans un exposé où il n'est question pêle-mêle que de signifiant, de signifié, de référent, de métaphore, métonymie, morphème, phonème, syntagme, algorithme, mise en abîme, métalangage, connotation, structuralité, sémantité, poéticité », *ibid.*, p. 134), l'autre est l'image même de la maxime vue plus haut sur la poésie (« Il n'y est question que de levers de soleil, d'oiseaux bleus, de fleurs et d'amourettes », *ibid.*, p. 135).

Le stigma du sarcasme est posé sur ces deux particularités des idées sur la littérature, pour des raisons que la lecture de *Monsieur Songe* a déjà révélées : la recherche en littérature ne peut se conformer à l'énumération d'éléments formels présents ou non dans une œuvre (seraient-ce des métonymies ou des oiseaux bleus). Cependant, l'ordre qui règne dans ces diagnostics communique à monsieur Songe un sentiment d'infériorité, au point qu'il considère « mettre ses notes au feu » (*ibid.*, p. 134). D'autre part, une poésie trop insouciant et éphémère, tels les poèmes de Louise Bottu, n'intéresse plus monsieur Songe-lecteur, la reportant à l'époque de sa jeunesse (« Elle en parle comme de sa première communion. [...] »

Et à mesure qu'elle en parle elle prend des couleurs, elle en oublie de trembler, elle se redresse, regarde autour d'elle, bref ressuscite », *ibid.*, p. 135).

Ces caractéristiques du récit : l'absence de linéarité, de chronologie, le grand nombre de réflexions logiques et philosophiques, nous ont amené à voir *Monsieur Songe* comme un autoportrait fictionnel (ou simplement camouflé), plutôt que comme une narration où figurerait la progression de la vie ou de la personnalité. Monsieur Songe ne change pas, ou très peu : uniquement au gré des saisons. Or le temps est circulaire ; les occupations se répètent ; la volonté qu'il éprouve de temps à autre de changer le cours des événements est elle-même vouée à l'échec. Le questionnement sur l'identité et sur les possibilités de sa définition fait lui aussi penser à un autoportrait, genre contenant le moins de progression possible. *Monsieur Songe* explore aussi bien les recoins d'une personnalité que sa position sociale : dans un cercle intime, celui de sa bonne et de sa nièce/son neveu, et dans un cercle plus grand, faisant penser à ce « petit monde » du dernier paragraphe : les amis proches et leurs famille, la petite ville balnéaire avec ses gens de lettres, avec son marché et ses aveugles en bigoudis. La vie, le déroulement des événements, n'est qu'un cadre pour une recherche plus particulière : celle du raisonnement d'un auteur-personnage à l'« âme saugrenue ».

### 3.3.5 L'écriture peut-elle être une justification à la vie ?

La nostalgie d'un passé qui paraît plus radieux que le présent morne est à retrouver dans le dernier paragraphe du texte :

Je le revois à cette époque, et la Lorpailleur et le postier Sinture, tout notre petit monde bien-pensant que la mouche littéraire, on ne sait comment ni pourquoi, avait piqué. Une espèce d'émulation s'entretenait par le fait des articles de l'institutrice et des poèmes de Louise Bottu qui paraissaient le mercredi dans notre journal. Monsieur Mortin de son côté laissait entendre au café du Cygne qu'il s'essayait à une chronique de la ville. Bref on s'avisait qu'il n'était pas impossible, tout ignare qu'on était, de tâter de la chose écrite. Ah oui, la belle époque ! (*ibid.*, p. 136)

Ce passé est bien révolu. Et pourtant, ce qui reste dans l'absence de tous ces éléments, c'est une vie qui a du sens. L'importance de l'écriture dans cette vie est aussi grande que même en décrivant des actions accessoires, sans importance réelle, la tâche principale de l'auteur-personnage transparait en-dessous. Entre les assouplissements que monsieur Songe n'ose pas se permettre, l'arrosage facultatif du jardin, les courses d'où il revient le cabas vide, il devient clair que le sens de sa vie est l'écriture, cette occupation qui ne lui réussit qu'occasionnellement, qu'il conjure par nombre de procédés différents (par exemple, en

repreuant ses bonnes habitudes). Il serait difficile de décrire autrement une vie qui se passe à écrire qu'en publiant le résultat de cette écriture ; en effet, la trame vide décrite par le livre est remplie par le résultat de tous ces moments non-décrits, passés à mettre sur papier ce qu'on a sous les yeux. Il ne serait que trop répétitif de décrire le fait d'écrire ses mémoires / son journal / ses notes.

Et monsieur Songe en relisant cette lettre est au bord du désespoir.

Il ajoute pourtant en post-scriptum il faudrait un coup de théâtre mais je me demande s'il en existe ailleurs que dans les mots.

Remarque d'une profondeur telle qu'elle effraie monsieur Songe et qu'il pense la biffer.

Mais il ne la biffe pas, elle sera faite pour toujours. (*ibid.*, p. 69)

Le retour continuuel du texte sur lui-même, bien développé dans ces quelques courts paragraphes, est fait d'une manière humoristique qui enlève une dose de sérieux du texte, qui, autrement, reporterait bien plus aux affres de l'écriture. Le coup de théâtre réalisé dans les mots n'est pas sans rappeler la révolution qu'entend faire le Naturaliste dans *Un roman naturel* de Guéorgui Gospodinov. Toutefois, à la différence de ce dernier qui disparaît sans laisser de trace (du fait qu'il « entre dans un roman »), le personnage de monsieur Songe continue à évoluer dans sa réalité. Il n'y a que la remarque qui reste sur la page, « faite pour toujours », et qui rappelle ainsi la force des mots et de l'écriture.

### 3.4 Conclusion

Les trois derniers textes analysés ci-dessus proposent une vision plus créatrice du récit personnel, à cause de l'identification plus difficile des trois instances narratives. A la différence des deux auteurs précédents (Robbe-Grillet et Gospodinov) qui semblent plonger, depuis le monde réel, dans un monde fictionnel, ces trois textes remettent le « moi » de l'auteur dans un monde fictionnel, mais pour mieux l'observer. Il ne s'agit plus de fournir des éléments de merveilleux ou des fables pour arriver à une vision poétique de la création romanesque. Au contraire, ces mondes-ci sont beaucoup plus près du réel, et c'est souvent à un élément près que la réalité émerge de la fiction.

Il n'est pas étonnant, alors, que tous les trois possèdent de larges parts rédigées à la troisième personne, sinon la totalité des textes. Le point de liaison entre ces trois textes et les trois précédents est assuré par cette alternance de la première et de la troisième personne, rendue la plus perméable dans les textes de Duras et de Gospodinov. Ces romans-ci établissent l'identité du personnage principal et de l'auteur, et développent ensuite une

histoire invraisemblable au sujet de ce personnage. Alors que, pour signaler l'identité auteur-personnage, Duras utilise les séquences à la troisième personne pour faire avancer le récit, Gospodinov part de la troisième personne et revient graduellement vers cette première personne au cours de son récit.

Les trois récits objet de ce chapitre font entrer graduellement le personnage de l'auteur dans le récit. Une fois la suggestion de fiction établie, le récit commence à chanceler et il s'y insinue une part de référentialité qui n'est pas à laisser de côté. Des parallèles intéressants se forment entre les textes de Duras et de Zarev, où le récit commence par une énonciation à la première personne, suivie par un récit fictionnel. Ces deux parties à première vue inconciliables trouvent, graduellement, un chemin commun pour se fondre en un tout à la fin du récit. Duras-auteur parle d'une photo inexistante, imaginaire, donc fictionnelle. Mais à un moment donné, le récit sur la photo est énoncé à la première personne, et il est rattaché à des éléments référentiels de la vie de l'auteur. Le récit de Zarev commence par l'écriture du roman *Ruine*, que le lecteur est en train de lire, et introduit un autre récit de vie, celui de Boyan Tilev, qui se termine dans les mêmes circonstances que celui du personnage identifiable à l'auteur, Martin Sestrimski. Il n'y a que Pinget qui compte entièrement sur un récit à la troisième personne et sur le personnage de monsieur Songe : à partir de ce récit fictionnel surgit le visage et la personne de l'auteur. Le lecteur a le choix soit de rester du côté de la fiction, donc d'assumer qu'il est en train de lire les carnets de monsieur Songe qui lui sont miraculeusement parvenus, soit d'identifier les personnes de Robert Pinget et de monsieur Songe, et dans ce cas de croire en l'existence, référentielle, d'une partie de l'identité de ce personnage fictionnel.

En bref, les trois auteurs ouvrent la voie à une possibilité. Les intentions de leurs textes pourraient être résumées par ces trois phrases : pour Duras, « je pourrais très bien être la fille sur le pont du bateau, qui a transgressé l'interdit le plus important ; et j'ai besoin d'elle, car elle fonde mon « moi » actuel » ; pour Zarev, « je pourrais très bien être, à la fois, cet écrivain en perte de repères, dont la famille est frappée par tous les maux de la transition, et cet homme d'affaires vicieux » ; pour Pinget, « je suis ce retraité dont la vie tient tout entière dans le futur du récit ». La fiction se convertit en un atelier d'identités possibles.

C'est d'autant plus vrai que dans les trois cas, il s'agit d'identités à reconstruire. La mémoire fait défaut ; l'aspect physique aussi ; la personne d'autrefois, avec ses conceptions, ses désirs, ses idées, n'est plus là. Tout en disant la *ruine*, le morcellement, le manque de sens, les trois romans reconstruisent, petit à petit, ce qui a été perdu ; et bien sûr, cette reconstruction ne saurait se faire sans une part d'imagination. Ceci est vrai aussi pour Robbe-



Grillet, et surtout pour le dernier livre de ses *Romanesques* ; cependant, alors qu'il ne fait que signaler cette ruine (son personnage vit, littéralement, dans des débris), les trois textes de notre dernière partie visent à s'en défaire, ne serait-ce que par le truchement d'un récit personnel fictionnalisé.

## 4. Bilan des effets de lecture

La tripartition des œuvres que nous avons opérée permet de voir une pluralité des pratiques, toutes orientées vers le brouillage du récit personnel cohérent. Entre les pôles reconnus de l'autobiographie et de la fiction, nous avons identifié des lieux où les auteurs s'arrêtent et articulent leur recherche d'expression personnelle. Sur le vecteur menant de l'autobiographie au roman, ce ne sont ni les points les plus communs, ni, peut-être, les plus représentatifs. Ils n'en constituent pas moins une continuité, une progression logique, ce qui est l'objectif de notre recherche. L'espace de comparaison que nous entendions circonscrire au début, telle une « carte du Tendre », s'est plutôt constitué sous l'aspect d'un cheminement au gré des spécificités des textes retenus.

Sur un plan narratologique, nous pouvons décrire cet itinéraire comme partant du personnage et arrivant à l'auteur. En effet, les textes du premier chapitre, ceux qui se trouvent le plus près de l'autobiographie, pourraient bien nous faire penser que c'est l'auteur, des trois instances, qui est le plus important. Ce n'est pas faux. Pourtant, du fait de l'exploration que ces textes se proposent, à savoir une immersion du personnage identifiable à l'auteur dans un monde fictionnel, ou simplement, dans le cas de Sarraute, de l'exploration d'une énonciation des multiples possibles d'un souvenir, attirent l'attention sur le personnage, qui, dans ce cas, s'éloigne de l'auteur et n'est plus entièrement identifiable à lui. En deuxième lieu, les textes en position médiane, comme nous l'avons déjà signalé, portent sur une indécision quant à leur narrateur. A plusieurs reprises dans le texte, il est difficilement identifiable soit à l'auteur, soit au personnage ; et il n'est jamais le même tout au long du récit.

Entre les textes de la première et de la deuxième partie, nous pouvons situer *18% gris*, qui ne répond pas entièrement aux critères que nous avons désignés pour ces deux chapitres. D'une part, comme les textes les plus référentiels, il peut être divisé en deux types de séquences, *neutres* et fictionnelles. Cependant, le troisième type de séquences qu'il exhibe, celui des dialogues avec sa femme au présent, est difficile à introduire dans cette équation. D'autre part, à la différence des *Romanesques* et d'*Un roman naturel*, il ne fait pas preuve d'un dédoublement du narrateur, qui reste le même pendant tout le récit. Cependant, l'épisode final tranche sur son caractère indécis, et sur le fait qu'il pose le récit-1 dans la sphère

fictionnelle. Cette caractéristique nous a semblé la plus importante lorsque nous lui avons assigné cette place.

Et enfin, les textes les plus fictionnels, tout en mettant en place un personnage sur lequel on s'attendrait à ce que le récit porte entièrement, font basculer l'attention du lecteur sur l'identité de l'auteur. C'est surtout par l'écriture que cette identité s'établit : l'écriture du présent texte pour Zarev et Pinget, et le désir d'écrire exprimé par le *je* de la jeune fille du roman de Duras (« je sais que j'écirai »).

Cette division des œuvres n'est qu'un axe, littéraire, de la création d'effets sur le lecteur. De nombreux autres éléments, communs à certaines œuvres, entrent en jeu pour compléter la lecture et dresser le tableau général de la narration personnelle. Ce que nous avons exploré en détail, c'est la présence ou l'absence d'un pacte autobiographique, donc la convergence d'effets littéraires. Cependant, des éléments qui rapprochent ponctuellement les œuvres sont également à noter.

La période de la vie de l'auteur, faisant l'objet du récit, peut être prise comme un critère de rapprochement : dans *Enfance* et *Un roman naturel*, le récit porte sur la petite enfance, les premiers souvenirs. L'adolescence est la période de déroulement du récit de *L'Amant* et d'*Allemagne, conte cruel* : c'est une époque considérée dans l'œuvre comme cruciale pour la création ultérieure de l'identité de ce même personnage. Il est intéressant de noter que dans les deux œuvres le personnage principal est porté vers l'écriture : la jeune fille qui sait qu'elle écrira ; Vic dont les tentatives de tenir un journal sont pourtant voués à l'échec. L'âge adulte est la période privilégiée par *Ruine*, *18% gris*, *Sotzroman*. Il vient avec des thèmes qui lui sont propres : ce ne sont plus les moments initiatiques de l'adolescence, mais les vices comme l'alcool, le sexe. Il est intéressant de voir que Duras et Zarev indiquent l'indigence et la pénurie de la famille comme cause principale de certains vices de ses membres, pour lesquels ils ne devraient pas être tenus coupables. L'idée d'avoir mis à profit sa vie, ses moyens, est également typique de cet âge, ce qui est traduit dans *18% gris* et *Ruine* par la parabole biblique des trois serviteurs, et dans *Sotzroman*, par le récit quasi-biblique du voyage en terres Shona. Le déclin de la vie apparaît, fugitivement, dans *L'Amant*, et c'est la période primordiale du récit dans *Monsieur Songe*. L'œuvre de Robbe-Grillet englobe toutes ces époques ; le récit véridique est le plus présent dans le premier tome des *Romanesques*, *Le Miroir qui revient*, pour s'estomper et donner lieu à des brouillages temporels dans les tomes suivants.

L'espace est un autre trait pertinent qui rapproche les œuvres. Duras, Sarraute, Paskov et Karabashliev font le récit d'une vie personnelle en situant le personnage dans des espaces

étrangers, en suggérant tous les quatre la difficulté de retrouver une identité dans un pareil espace. Dans *Un roman naturel*, *Ruine* et *Sotzroman*, les déplacements du personnage principal à l'étranger se font sous le signe de la découverte, du fait qu'il n'y réside pas durablement. Le personnage de Gospodinov découvre l'amour, la langue étrangère (l'italien) ; celui de Zarev, la technique de la mort rationnelle, prônée par le lama Shri-Svani ; celui de Choumnaïev, enfin, la révélation quant à sa propre histoire familiale et l'amour de sa vie. Les voyages de Robbe-Grillet sont peu nombreux et donnent surtout sujet à des anecdotes. Cependant, les voyages imaginaires de son personnage dans des contrées merveilleuses, à des époques différentes de l'histoire européenne, représentent un changement d'espace autrement plus significatif, du fait qu'il s'agit d'une pure création.

Des liens avec d'autres domaines artistiques sont également à l'œuvre. Ils donnent, dans certains cas, le prétexte à l'écriture. Dans *18% gris* et *L'Amant*, c'est la photographie. Elle représente à la fois un regard sur le monde et un artefact du passé, apparu – ou disparu – afin de donner la possibilité au personnage de renouer avec le passé. Pour Zack, c'est l'achat de l'appareil photo, un Nikon pareil à celui qu'il possédait lors de son arrivée aux Etats-Unis. Dans le récit de *18% gris*, la photographie est également la reconnaissance ultime de l'art de Zack, aux yeux du grand photographe Hito. Dans *L'Amant*, c'est une image du passé qui n'a jamais été prise en photo, et dont on devrait faire le récit.

Les arts visuels sont également présents dans les *Romanesques*, mais cette fois-ci avec des peintures qui stimulent l'imagination de Robbe-Grillet, ou des nœuds de bois dans les meubles qui font émerger des visages. Dans ce cas, tout comme dans les cas de Karabashliev et de Duras, il s'agit d'une image fixe qui donne prétexte à un mouvement, à un récit qui se cache derrière elle. Robbe-Grillet insère dans son récit également plusieurs scènes de ses films, ou donne des détails sur leur tournage.

Le cinéma, ou le film tout court, est présent dans dans *Ruine* et *18 % gris* aussi. Alors que dans le premier cas le film *L'année dernière à Marienbad* est un idéal artistique à jamais impossible à atteindre, dans *18 % gris* le film est le prétexte de la réunion, fictionnelle, des deux époux séparés par la mort de Stella. C'est un au-delà qui fait le lien entre le monde réel et la fiction.

Enfin, des éléments communs aux œuvres que nous n'avons pas explicitement signalés sont la réflexion sur la littérature (chez la plupart des auteurs), qui parfois portent sur son futur, comme dans *Un roman naturel* (le questionnement sur la fin des années 1990) ; et dans *Monsieur Songe* (que lira un lecteur dit « intelligent » ?). Leurs fins pourraient être également rapprochées : toutes les deux présentent la tentative de faire un récit, à la troisième personne,

sur le personnage principal, du point de vue de la société. Cependant, les deux récits n'aboutissent pas, l'histoire s'effiloche et commence à désigner, vers sa fin, d'autres personnes.

Robbe-Grillet représente, ainsi, le centre unificateur des analyses des œuvres bulgares et françaises. Son œuvre s'avère être la plus variée, englobant à la fois une dimension historique référentielle aussi bien pour son personnage référentiel Alain que pour son personnage fictionnel Henri de Corinthe, avec les diverses hésitations et interrogations que nous avons relevées.

## Conclusion

La question que nous avons cherché à élucider dans notre étude – à savoir la convergence des lectures d'œuvres appartenant à des espaces littéraires différents (bulgare et français), a trouvé certains éléments de réponse. Nous les résumerons, afin d'estimer à quel point notre thèse principale a été démontrée et si nos observations ne déplacent pas la question principale.

Une des premières prémisses que nous avons posée est qu'il s'agit de récits personnels qui combinent, ou mélangent, fiction et autobiographisme. La notion de fiction, signifiant un récit perçu comme imaginaire, et plus concrètement, un récit littéraire, était à comparer à son pendant, l'autobiographie, à savoir un récit référentiel, véridique, qui nécessite l'adhésion de son lecteur. À l'aide des notions fondamentales de théorie littéraire que nous avons prises comme outils, nous avons démontré que le lien de la littérature à la représentation, ainsi que celui au réalisme, n'est que fortuit. Dans le cas des récits personnels que nous avons comparés, leurs qualités ne peuvent pas être déduites de l'adhésion à un des deux pactes de lecture : fictionnel ou autobiographique.

Ensuite, nous avons supposé le lien de la langue, le matériau de construction des œuvres, avec la réalité extratextuelle. La langue, moyen de communication et moyen d'expression artistique, a la vertu de représenter un signifié par son signifiant. Cependant, elle est aussi trompeuse : les auteurs que nous avons rassemblés le démontrent, chacun d'entre eux non seulement doute des ressources langagières, mais invoque leur capacité à signifier autrement, la faculté de la langue à tromper à l'insu de son auteur. Mais ceci signifie également que l'on peut créer de nouvelles réalités grâce à la langue. Le lien intime qui existe entre récit et langue est exprimé par John Gibson dans les termes suivants :

Si la littérature ne représente pas la réalité, je soutiens qu'elle joue un rôle crucial dans la construction de ces récits à l'aide desquels on confère un sens à nos pratiques et expériences typiquement humaines. La littérature est, en effet, une archive de ces récits, un entrepôt des façons différentes que nous avons développées pour exprimer ce que représente notre monde et nos manières particulières d'y évoluer. Sous cet angle, il se révèle que la littérature jouit d'une certaine priorité sur la représentation, car sa présentation de la pratique humaine constitue, plutôt que présente en miroir, notre entendement de ces mêmes pratiques. Par conséquent, l'humaniste peut soutenir que la relation de la littérature au monde est mieux comprise sous son caractère de fondation

que sous celui de représentation, ce qui revient à voir la capacité de la littérature de mettre devant nos yeux des récits qui tiennent lieu et nous font comprendre de manière structurée de larges parts de la réalité culturelle.<sup>104</sup> (*Fiction and the Weave of Life*, 2007, p. 10)

Le fait que les pratiques humaines ont existé avant la langue et la littérature n'est plus aussi certain qu'on pourrait le croire. On ne peut penser qu'à l'intérieur d'un certain système de signes, et la littérature en est un, bien qu'au second degré.

Cependant, l'« effet-fiction » subsiste dans ces textes, et il est dû à cette même propriété de l'écriture de créer des mondes. Les nombreuses manières de suggérer une non-identification, au sein de l'œuvre, entre l'auteur, le narrateur et le personnage, ont pour effet de renforcer la littérarité ou la « fictionnalité » du texte, et déclarent l'impossibilité de créer un récit de vie qui ne soit pas un roman. Elles nient l'idée de représentation en littérature, elles suggèrent que la création prime sur le discours et confèrent au récit de vie un caractère esthétique, et non plus argumentatif. Le récit de vie devient une création indépendante qui vit de sa propre vie, parfois échappant à son auteur. Ainsi, la possibilité d'un récit personnel qui donne la clé, l'explication logique et ordonnée d'une vie, est évacuée.

Une des différences majeures qui opposent les œuvres bulgares et françaises est l'époque de leur écriture. Comme nous l'avons signalé, le Nouveau roman, du fait de sa longue histoire précédant le moment d'écriture des œuvres personnelles, a suivi une évolution qui a amené une partie des auteurs à l'écriture personnelle et à la création d'œuvres proches de la postmodernité. Nous rappelons qu'initialement le Nouveau roman se comporte beaucoup plus comme une avant-garde afin de combattre le roman réaliste et psychologique, il cherche à mettre en œuvre de nouveaux procédés littéraires ou à explorer de nouveaux terrains d'écriture. Ayant atteint une impasse (qui, dans le cas de Robbe-Grillet, commence avec *Djinn*, en 1981), il inclut, dans son évolution, le mouvement postmoderne. Le texte, les instances narratives se désagrègent à l'infini, le lecteur se transforme en un jouet dans les mains du romancier, et ce terrain, celui de la contestation des structures textuelles par leur simple déconstruction, s'avère lui aussi épuisé. Une autoréflexion s'impose donc, et comme elle devrait porter sur le sujet du texte, à savoir l'auteur, la mise en récit de l'expérience d'écrivain, ainsi que celle de personne historique « référentielle », devrait se faire sous une forme ou une autre. Ainsi, l'entreprise autobiographique que se proposent nombre de « nouveaux romanciers » représente une suite naturelle de leur œuvre, plutôt qu'une

---

<sup>104</sup> Nous traduisons.

contestation de leur œuvre antérieure. Riches d'une expérience d'auteurs novateurs déjà reconnus, ils décident d'explorer, de manières différentes, ce que leur a fourni leur expérience personnelle.

Des quatre auteurs français, il n'y a que Duras dont l'histoire de vie a déjà fait l'objet d'autres récits, au moment où elle publie *L'Amant*. Cependant, alors que jusque-là elle n'a pas ouvertement pris la parole au nom de la jeune fille, mais a seulement fait un récit à la troisième personne (*Un barrage contre le Pacifique*), elle décide finalement de s'approprier la voix de cette enfant, de se faire porte-parole et de prendre à son compte l'histoire narrée dans le roman. Elle ne fait donc pas seulement que raconter sa vie ; elle y ajoute une histoire aux marques fictionnelles, elle fait une *survie*, une vie au second degré, qu'elle adopte comme la sienne. De là la conclusion que le récit de vie influence l'image publique de son auteur, et, loin de rendre fidèlement une progression de faits historiques, il ajoute à ce qu'on sait déjà une part supplémentaire, il a une valeur d'œuvre de construction plutôt que d'œuvre archéologique de dévoilement d'une identité enfouie.

Cette affirmation est également vraie pour Robbe-Grillet, qui, lui aussi, renoue les fils de sa narration erratique à sa vie référentielle de manière à y ajouter des éléments nouveaux (comme par exemple le personnage d'Angélique-Violette, qu'il prétend être saisi sur le vif). Une partie plus importante de son œuvre constitue pourtant le dénouement patient des procédés littéraires dont autrement nous n'avons que l'effet : les longs passages sur les obsessions sadiques, sur la perversité, sur la nécessité de changement de voix narratives, de personnages, sur l'imbrication d'œuvres de tous les genres : tableaux, films, romans, écrits historiques et pseudo-historiques, récits oraux sur une personnalité historique ou légendes traditionnelles. Robbe-Grillet livre au public tout ceci, et l'identification finale que nous observons entre la voix de l'auteur impliqué et celle du personnage principal n'est qu'un aveu de cette mise en littérature de sa propre vie afin d'atteindre un plus haut degré d'existence.

Sarraute exploite elle aussi le dévoilement des procédés littéraires qu'elle utilise le plus fréquemment, par cette deuxième voix qui reprend et corrige incessamment les dires du narrateur principal. Elle aussi reste discrète quant à l'affirmation qu'il s'agit de sa propre vie, mais le lecteur se détrompe vite. Les efforts de la romancière sont dirigés, cette fois-ci encore, dans deux directions : d'abord, vers la recherche dans sa propre expérience, historique si on peut dire, d'exemples des mêmes *mouvements* qu'elle a déjà exploités dans *Tropismes*, mais qu'il est encore plus difficile d'analyser lorsqu'il s'agit de sa propre vie ; et, parallèlement, vers l'idée d'inclure le récit de sa vie dans la suite cohérente de ses œuvres, transformant par-là l'expérience personnelle en un véritable matériau romanesque qu'elle exploite.

L'agencement des séquences et l'évolution du récit rappellent beaucoup un roman, ayant comme thème principal la tentative de désapprendre l'amour pour ses parents, de se défaire de sa personnalité d'enfant trop vulnérable.

Pinget, pour sa part, va droit dans le sens d'inclure sa vie et son écriture dans la longue file de ses textes, changeant d'infimes détails par lesquels il suggère l'identification de son personnage, monsieur Songe, à lui-même. Le fait même qu'il veuille présenter son personnage comme quelqu'un de rêveur, qui prend difficilement des décisions, qui ne trouve pas beaucoup de sens à la vie, rend son œuvre postmoderne, et attire tous les procédés littéraires largement utilisés dans des œuvres postmodernes : le brouillage des voix, la description d'événements contradictoires, l'impossibilité de trouver une bonne fin pour l'histoire. Le dernier paragraphe de l'œuvre où sont mentionnés plusieurs personnages importants de ses romans, sert de véritable insertion littéraire de cette vie d'écrivains passée, finalement, à vivre parmi des personnages de roman.

Les auteurs bulgares que nous avons déjà divisés en deux générations, réagissent de manière différente à ce même mouvement postmoderne. Déjà, pendant les années 1960, un vent de réforme souffle dans la vie littéraire bulgare, même s'il s'agit en effet d'un mouvement dirigé par le pouvoir central. L'esprit de ce mouvement est un esprit de joie et de renouveau, de progression et de renoncement aux modèles créatifs pratiqués jusqu'à présent. Il ne s'agit pas de lutter contre des éléments structurels du texte ou contre des formes particulières d'écriture, mais plutôt d'instaurer une sorte d'optimisme que le dirigeant Todor Jivkov trouve de plus en plus absent des œuvres. Il n'est pourtant pas difficile de continuer à voir une ligne d'écriture toujours assez pessimiste, décrivant l'aliénation des jeunes, le manque d'objectif dans une société trop renfermée, l'évitement de tout engagement et de toute conviction pour ne pas être pris pour un détracteur de la ligne du Parti. Cette passivité qui se donne à lire dans nombre de romans de l'époque est à rapprocher, de manière très générale, à la désillusion du structuralisme à l'œuvre dans la vie littéraire occidentale. Les auteurs bulgares, même lorsqu'ils suivent les préceptes idéologiques de création d'un roman, ressentent donc eux aussi une lassitude et pratiquent une écriture qui traduit l'impasse de la vie. D'ailleurs, ceux qui ont été assez proches du pouvoir connaissent, comme nous l'avons vu avec Zarev, l'évolution de la pensée littéraire occidentale. Cependant, pour ce qui est de *Ruine*, comme nous l'avons vu, elle ne va pas très loin des lignes classiques de la narration romanesque pour suggérer, en sourdine uniquement, un rapprochement avec Robbe-Grillet.

Les éléments communs des œuvres bulgares dressent un tableau glauque de l'époque et traduisent un sentiment d'impuissance et un manque d'espoir face aux réalités historiques.



Même si certains auteurs restent partisans de l'époque totalitaire et que d'autres soutiennent le changement, dans toutes les œuvres est présent le sentiment que ce n'est pas à nous de changer une vie prédestinée et dominée par des mécanismes sur lesquels nous n'avons pas de prise. Karabashliev et Zarev sont les deux auteurs qui ne commentent pas l'époque totalitaire. Ceci n'empêche pas leurs personnages de sentir fortement les troubles de la transition, en cherchant une sortie. Les trois autres auteurs, Gospodinov, Paskov et Choumnaïev, mettent en dérision le régime totalitaire ; Paskov et Choumnaïev terminent leurs narrations avant 1989, alors que Gospodinov est le seul à faire un récit des deux époques.

La tentative de dire une vie vouée à la recherche de la paix intérieure et du confort fait que les œuvres bulgares diffèrent beaucoup, par l'intention première de leur composition, des œuvres françaises. Il est apparent que les auteurs français, au moment de l'écriture de leurs œuvres, ne sont pas dans l'intention de rendre l'absurde des circonstances qui les entourent, encore moins de renouveler, à ce moment précis, une pratique littéraire désuète (ce qu'ils ont déjà fait pendant leur jeunesse). Leurs préoccupations ne sont pourtant pas moins tournées vers la manière de dire l'impasse de la littérature, l'impasse du langage et de tout moyen de renouvellement. Ceci ne traduit pas tellement un désespoir de cause, mais un constat, celui d'avoir atteint une limite. La tentative de dire sa vie de manière littéraire ne pourrait pas se passer de ce constat des limites mêmes de cette aventure. L'échec de la représentation, la recherche de repères dans sa propre écriture aussi bien que dans d'autres écritures signe l'impuissance d'une époque s'étant faite à l'impossibilité de l'entreprise référentielle.

La variété des œuvres choisies ne vise pas essentiellement une influence ou une similitude très grandes, mais surtout une pratique du récit personnel qui met en cause celui-ci, qui le constitue comme doute, comme discours et comme argumentation, à une époque où il n'est plus la parole pure et véridique d'autrefois. Il en ressort une multitude de lectures pour toutes les œuvres, dont nous n'avons souvent soulevé qu'un ou deux effets de lecture primordiaux. Alors que les auteurs bulgares renouent avec la simplicité du récit personnel du temps du Réveil national du XIX<sup>e</sup> siècle, les auteurs français renoncent au caractère énigmatique d'une écriture d'avant-garde pour revenir vers la référentialité d'une écriture personnelle. La parole écrite reste, dans les deux espaces littéraires, sujet à caution et un des sujets d'importance première de toute œuvre ; la présence de l'imaginaire et son indissociabilité de la vie réelle, si bien signifiée par « l'entrée dans l'œuvre » de Karabashliev, est également une part incontournable de tous les textes, français comme bulgares. Les traductions d'œuvres bulgares en France, notamment par les soins de Mme Marie Vrinat-

Nikolov, atteste de l'intérêt du public, ainsi que de la possibilité d'une lecture mutuelle des œuvres, dans les deux espaces littéraires respectifs.

De nombreux liens de connivence entre les textes se font voir à travers ces lectures. D'abord, c'est la pulsion de dire l'altérité, de se voir en « autre », de se distancier de sa propre figure. C'est également l'idée, exprimée par certains auteurs, de se « mettre en miroir », pour s'y voir comme une personne qui ne s'appartient plus. C'est aussi la pulsion d'écrire, de mettre sur papier des signes qui dressent, tels les traits d'un tableau, un autoportrait. On n'exprime / ne dessine que ce qu'on veut voir, et on effectue de cette manière la mise en intrigue de Ricœur. Cependant, on ne vise pas que la fidélité : comme nous l'avons déjà dit, c'est une altérité qui se présente devant l'auteur, le projet de se dire autrement, de se voir dans d'autres situations, et, ce qui est le plus important, de franchir certaines frontières métaphysiques : dire ce qui n'est pas arrivé, faire l'aveu d'un monde désiré où les choses se passent autrement. Pour Duras, c'est raconter un épisode à la limite du possible ; pour Karabashliev, c'est raconter sa peur, et ainsi la revivre : celle de perdre la femme aimée. Pour Robbe-Grillet, c'est d'avouer ses désirs maniaques qu'il confesse ouvertement.

Ce type de récit est caractérisé aussi par plusieurs tensions : la tension entre l'intérieur et l'extérieur, exprimée par ce même mouvement d'extériorisation de l'imaginaire. Cela concerne toute forme de récit, mais encore plus le récit personnel, qui engage également la personne de son auteur. Une tension créée par la connaissance de soi, et de ses limites ; la volonté de mettre à nu sa personne, dont pourtant on ne connaît peut-être pas toutes les facultés, toutes les lubies. La tension provoquée par les limites de son écriture, limites à la fois imposées par l'acte d'écriture et par le fait que c'est un acte créatif, donc exprimant une personnalité. Tension, enfin, par les limites du lecteur : tous les textes, nous l'avons vu, sont conscients de la figure de leur lecteur. Celui-ci n'est pourtant pas un sujet variable à souhait, il possède toujours une certaine identité, si floue qu'elle soit.

Les effets que les œuvres créent sont eux aussi convergents : d'abord, c'est l'effet de nouveauté, d'inédit, de révélation que cause toute œuvre personnelle, mais encore plus un récit personnel à cheval entre la fiction et l'autobiographie. La vie nouvelle est un espace qui s'offre à celui qui écrit, et qu'il est censé remplir. Ensuite, c'est l'identité nouvelle, l'expérience inconnue qui, bien que sur papier, n'a rien perdu de son goût d'aventure. Dans ce cadre d'expérimentation, il y a aussi une liberté d'expression retrouvée, un jeu avec les formes de dire littéraires, avec les associations d'idées et les jeux logiques. L'espace de nouveauté fait déplacer le centre de cette identité stable à laquelle sont voués les genres mémoriels. Désormais, c'est l'histoire, la nouveauté de la mise en intrigue, qui constitue le

véritable centre d'intérêt, et non plus le protagoniste. Celui-ci se dissout dans une pluralité, une pluridimensionnalité du monde nouveau qui s'offre à lui.

L'unicité n'est plus ce vers quoi tend l'œuvre. L'unique, l'un, le centre n'est plus important, il n'est qu'un élément parmi d'autres, qui peut aussi remplacer d'autres éléments. Le moi n'est pas fini ; il est ouvert, il est *commencé*, il représente un début ; même la fin apparente de son récit est un début possible. Ceci signifie que le texte est constamment ouvert à des interprétations ; tous ses détails pourraient donner lieu à des interprétations, aussi bien de la part du narrateur que de la part du lecteur. Tout peut être (re)vécu à l'aide de l'écriture.

La figure du lecteur qui se dessine, après tout ceci, est celle d'un lecteur curieux, qui ne renonce pas à la lecture et que la multitude de détails ne rebutent pas. Il est désabusé, il pourrait ne pas s'attendre à grand-chose, car il est rassuré que ce qui se trouve devant lui est un récit comme un autre. C'est donc un lecteur qui porte peu de jugement et qui se fie au narrateur.

Le lecteur connaît également, évidemment, les grands événements qui ont bouleversé l'Europe pendant le XX<sup>e</sup> siècle. Il peut ne pas être spécialiste d'histoire, mais il est capable de juger la possibilité, pour un personnage de roman, de participer à des événements politiques importants pour l'histoire de l'Europe : ainsi Henri de Corinthe qui apparaît aux côtés de grandes personnalités historiques. C'est également un lecteur qui n'est pas un fervent partisan d'une certaine vision politique. Il peut aussi bien accepter les opinions de la famille Robbe-Grillet que compatir à la misère du peuple bulgare lors des hivers des années 1990.

Techniquement, il n'est pas exigeant ; il est patient et peut, dans une certaine mesure, assembler les pièces de la mosaïque qui lui est présentée. Ainsi, il consent à vivre un jeu, une aventure littéraire. Comme le narrateur, il peut contester le bien-fondé d'une affirmation, mais en même temps il est prêt à changer sa stratégie de lecture, lorsque le texte le lui suggère.

C'est donc un lecteur prêt à dialoguer. Le dialogue est une sollicitation inhérente à ces œuvres : elles semblent supplier le lecteur de les lire jusqu'au bout et de se prendre à leur jeu. Elles provoquent la compassion et la confiance, et disent, mieux que les mémoires, la volonté de leur auteur d'être reconnu. Et finalement, elles laissent la liberté d'être prises, toujours sur cette ligne tant questionnée tout au long de l'étude, soit pour de la fiction, soit pour un récit véridique.

# Bibliographie

## Œuvres du corpus :

1. CHOUMNALIEV, Dimităr [Шумналиев, Димитър], *Sotzroman* [„Соцроман“], Maison d'édition Trud [Издателска къща „Труд“], Sofia [София], 2008.
2. DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Editions de Minuit, Paris, 1984.
3. GOSPODINOV, Guéorgui, *Un roman naturel* (traduit du bulgare par Marie VRINAT), Editions Phébus, Paris, 2002.
4. KARABASHLIEV, Zachary, *18% gris* (traduit du bulgare par Marie VRINAT), Editions Intervalles, Paris, 2011.
5. PASKOV, Viktor, *Allemagne, conte cruel* (traduit du bulgare par Marie VRINAT), Editions de l'Aube, Paris, 1992.
6. PINGET, Robert, *Monsieur Songe*, Editions de Minuit, Paris, 1982.
7. ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*, Editions de Minuit, Paris, 1985.
8. ROBBE-GRILLET, Alain, *Angélique ou l'enchantement*, Editions de Minuit, Paris, 1988.
9. ROBBE-GRILLET, Alain, *Les derniers jours de Corinthe*, Editions de Minuit, Paris, 1994.
10. SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1996.
11. ZAREV, Vladimir, [Зарев, Владимир], *Ruine* [„Разруха“], éditions Cinq plus [Издателство „Пет плюс“], Sofia [София], 2003.

## Autres œuvres citées des mêmes auteurs :

1. CHOUMNALIEV, Dimităr [Шумналиев, Димитър], *Piège de miel* [„Меден капан“], Editions militaires [Военно издателство], Sofia [София], 1988.
2. CHOUMNALIEV, Dimităr [Шумналиев, Димитър], *L'Amour du crocodile* [„Любовта на крокодила“], Editions Narodna mladej [Издателство „Народна младеж“], Sofia [София], 1990.
3. DURAS, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Editions Gallimard, Paris, 1950.
4. DURAS, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Editions Gallimard, Paris, 1993.
5. Duras. *Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, Editions Gallimard, Paris, 1997.
6. GOSPODINOV, Guéorgui, et al. [Господинов, Георги, в съавторство], *Chrestomathie bulgare* [„Българска хрестоматия“], Société poétique libre [Свободно поетическо общество], Sofia [София], 1995.
7. GOSPODINOV, Guéorgui, PENTCHEV, Voïko [Господинов, Георги; Пенчев, Бойко], *Anthologie de la poésie bulgare depuis Gherov* [„Антология на българската поезия от Герова насам“], Société poétique libre [Свободно поетическо общество], Sofia [София], 1998.
8. GOSPODINOV, Guéorgui [Господинов, Георги], *Un roman naturel* [„Естествен роман“], Maison d'édition Janet-45 [Издателска къща „Жанет-45“], Sofia [София], 1999.
9. GOSPODINOV, Guéorgui [Господинов, Георги], *Lettres à Gaustin* [„Писма до Гаустин“], Maison d'édition Janet-45 [Издателска къща „Жанет-45“], Sofia [София], 2003.
10. GOSPODINOV, Guéorgui, TOROMANOV, Nikola [Господинов, Георги; Тороманов, Никола], *La mouche éternelle* [„Вечната муха“], Maison d'édition Janet-45 [Издателска къща „Жанет-45“], Sofia [София], 2010.
11. GOSPODINOV, Guéorgui, *L'Alphabet des femmes* (traduit du bulgare par Marie VRINAT), Editions Arléa, Paris, 2014.

12. KARABASHLIEV, Zachary, [Карабашлиев, Захари], *18% gris* [„18% сиво“], Editions Ciela [Издателство „Сиела“], Sofia [София], 2008.
13. PASKOV, Viktor, *Ballade pour Georg Henig* (traduit du bulgare par Marie VRINAT), Editions de l’Aube, Paris, 1989.
14. PASKOV, Viktor, [Пасков, Виктор], *Allemagne, conte cruel* [„Германия, мръсна приказка“], Editions Christo Botev [Издателство „Христо Ботев“], Sofia [София], 1993.
15. PINGET, Robert, *Théo ou le temps neuf*, Editions de Minuit, Paris, 1991.
16. PINGET, Robert, *Taches d’encre*, Editions de Minuit, Paris, 1997.
17. ROBBE-GRILLET, Alain, *La Jalousie*, Editions de Minuit, Paris, 1957.
18. ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit, Paris, 1961.
19. ROBBE-GRILLET, Alain, *Djinn*, Editions de Minuit, Paris, 1981.
20. ZAREV, Vladimir, [Зарев, Владимир], *Si c’est le temps* [„Ако това е времето“], Editions Narodna koulтура [Издателство „Народна култура“], Sofia [София], 1969.

### **Traductions d’œuvres des auteurs français en bulgare :**

1. DURAS, Marguerite, [Дюрас, Маргьорит], *L’Amant* [„Любовникът“] (traduction en bulgare par Sylvia WAGENSTEIN [превод: Силвия Вагенщайн]), Maison d’édition Troud [Издателска къща „Труд“], Sofia [София], 2005.
2. DURAS, Marguerite, [Дюрас, Маргьорит], *L’Amant de la Chine du Nord* [„Любовникът от Северен Китай“] (traduction en bulgare par Sylvia WAGENSTEIN [превод: Силвия Вагенщайн]), Editions Colibri [Издателство „Колибри“], Sofia [София], 2008.
3. DURAS, Marguerite, [Дюрас, Маргьорит], *Un barrage contre le Pacifique* [„Бараж срещу Пасифика“] (traduction en bulgare par Aneta TOCHEVA [превод: Анета Тошева]), Editions Letera [Издателство „Летера“], Sofia [София], 2011.
4. DURAS, Marguerite, [Дюрас, Маргьорит], *Yann Andréa Steiner* [„Ян Андреа Щайнер“] (traduction en bulgare par Maria GUÉORGUIÉVA [превод: Мария Георгиева]), Editions Prozoretz [Издателство „Прозорец“], Sofia [София], 2012.
5. DURAS, Marguerite, [Дюрас, Маргьорит], *C’est tout* [„Това е всичко“] (traduction en bulgare par Maria GUÉORGUIÉVA [превод: Мария Георгиева]), Editions Prozoretz [Издателство „Прозорец“], Sofia [София], 2013.
6. DURAS, Marguerite, [Дюрас, Маргьорит], *Ecrire* [„Да пишеш“] (traduction en bulgare par Maria GUÉORGUIÉVA [превод: Мария Георгиева]), Editions Prozoretz [Издателство „Прозорец“], Sofia [София], 2013.
7. DURAS, Marguerite, [Дюрас, Маргьорит], *Yeux bleus, cheveux noirs* [„Очи сини, коси черни“] (traduction en bulgare par Maria GUÉORGUIÉVA [превод: Мария Георгиева]), Editions Prozoretz [Издателство „Прозорец“], Sofia [София], 2014.
8. SARRAUTE, Nathalie, [Сарот, Натали], *Enfance* [„Детство“] (traduction en bulgare par Andrei VLAKHOV [превод: Андрей Влахов]), Editions EA [Издателство „ЕА“], Pleven [Плевен], 1998.
9. SARRAUTE, Nathalie, [Сарот, Натали], *L’ère du soupçon* [„Ерата на подозрението“] (traduction en bulgare par Slaviana MOUNDROVA [превод: Славянка Мундрова]), Editions Gloria Mundi [Издателство „Глория Мунди“], Sofia [София], 1998.

### **D’autres œuvres littéraires citées :**

1. ALEXANDROVA, Ivaila [Александрова, Ивайла], *Rouge incandescent* [„Горещо червено“], Maison d’édition Janet-45 [Издателска къща „Жанет-45“], Sofia [София], 2007.

2. ВĂТЧВАРОВА, Svoboda, *D'une manière particulièrement cruelle* [„По особено мъчителен начин“], Maison d'édition Janet-45 [Издателска къща „Жанет-45“], Sofia [София], 2008.
3. DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Editions Galilée, Paris, 1977.
4. KORUDJIEV, Dimităr, 1989, Editions Letera [Издателство „Летера“], Sofia [София], 2008.
5. LAO TSEU, *Tao-tö king* (traduction de Liou Kia-hway), Editions Gallimard, Paris, 1967.
6. Montaigne, Michel de, *Essais I*, récupéré sur [http://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/montaigne\\_michel\\_de-essais\\_livre\\_i.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/montaigne_michel_de-essais_livre_i.pdf)
7. PETROV, Ivăilo, *Avant ma naissance et après* (traduit du bulgare par Marie VRINAT), Editions L'âge d'homme, Paris, 1994.
8. РОПОВ, Alek, *Mission Londres* (traduit du bulgare par Marie VRINAT), Editions Alvik, Paris, 2006.
9. TENEV, Guéorgui, *La Maison du Parti* [„Партиен дом“], Editions Altera [Издателство „Алтера“], 2007.

## **Ouvrages de théorie et de critique littéraire :**

### **A. Ouvrages consultés en langue française :**

1. ALLEMAND, Roger-Michel, *Le Nouveau roman*, Editions Ellipses, Paris, 1997.
2. ASTIER, Pierre, *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Nouvelles éditions Debresse, Paris, 1969.
3. BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, 1953 (1<sup>re</sup> édition).
4. BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981.
5. BESSIERE, Jean, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Editions Labor, Paris, 2006.
6. CALLE-GRÜBER, Mireille, *L'effet-fiction: de l'illusion romanesque*, Editions A. G. Nizet, Paris, 1989.
7. CASTELLAN, Georges, VRINAT-NIKOLOV, Marie, *Histoire de la Bulgarie : au pays des roses*, Editions Armeline, Brest, 2007.
8. COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, Editions du Seuil, Paris, 2001.
9. COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Editions Tristram, Paris, 2004.
10. ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.
11. FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Editions Gallimard, Paris, 1966.
12. GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Editions du Seuil, Paris, 2004.
13. GASPARINI, Philippe, *Autofiction*, Editions du Seuil, Paris, 2008.
14. GENETTE, Gérard, *Figures II*, Editions du Seuil, Paris, 1969.
15. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
16. GONTARD, Marc, *Le Roman français postmoderne. Une écriture turbulente*. Récupéré sur le site « Archive ouverte en Sciences de l'Homme et de la Société » : [http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le\\_Roman\\_postmoderne.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf), 2003.
17. HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes*, Editions Armand Colin, Paris, 2003.
18. JEANNELLE, Jean-Louis, *Ecrire ses mémoires au XX<sup>e</sup> siècle*, Editions Gallimard, Paris, 2008.
19. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1998.
20. LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Editions de Minuit, Paris, 1979.
21. LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Editions de Minuit, Paris, 1983.

22. LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Editions Galilée, 1988.
23. LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane, *L'Autobiographie*, Editions Armand Colin, Paris, 1997.
24. LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris, 1975 ; 2<sup>e</sup> édition : 1996.
25. LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Editions du Seuil, Paris, 1998.
26. LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Editions du Seuil, Paris, 2005.
27. RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Editions Dunod, Paris, 1971.
28. RICŒUR, Paul, *Temps et récit III*, Editions du Seuil, Paris, 1985.
29. RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Editions du Seuil, Paris, 1990.
30. ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime*, Editions José Corti, Paris, 1986.
31. RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau roman*, Editions José Corti, Paris, 1988.
32. SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.
33. TAMINIAUX, Pierre, *Robert Pinget par Pierre Taminiaux*, Editions du Seuil, Paris, 1994.
34. TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
35. TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaycé*, Editions du Seuil, Paris, 1996.
36. TODOROV, Tzvetan, DUCROT, Oswald, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

## **B. Ouvrages en langue bulgare :**

1. ALIPIEVA, Antoaneta [Алипиева, Антоанета], *Les journaux intimes des écrivains bulgares de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle* [„Дневниците на българските писатели през втората половина на XX век“], Editions Ciela [Издателство „Сиела“], Sofia [София], 2007.
2. ANGUELOV, Boniu [Ангелов, Боню], *Contemporains de Paisii* [„Съвременници на Паисий“], vol. 2, Editions de l'Académie bulgare des sciences [Издателство БАН], Sofia [София], 1964.
3. ANTOV, Plamen, [Антов, Пламен], *La poésie des années 1990 : bulgarité et postmodernité* [„Поезията на 90-те: българско и постмодерно“], Maison d'édition Janet-45 [Издателска къща „Жанет-45“], Sofia [София], 2010.
4. ARETOV, Nikolaï, [Аретов, Николай], *Assen Christoforov. De Londres à Matzakurtzi à travers Belene* [„Асен Христофоров. От Лондон до Мацакурци през Белене“], Editions Reine Mab [Издателство „Кралица Маб“], Sofia [София], 2011.
5. ARETOV, Nikolaï, TCHERNOKOJEV, Nikolaï [Аретов, Николай; Чернокожев, Николай], *La littérature bulgare des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. Une tentative d'histoire* [„Българска литература XVIII-XIX век. Опит за история“], Editions Anubis [Издателство „Анубис“], Sofia [София], 2006.
6. DOYNOV, Plamen [Дойнов, Пламен], *Le réalisme socialiste bulgare : 1956, 1968, 1989. Norme et crise dans la littérature de la République populaire de Bulgarie* [„Българският соцреализъм: 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на Народна република България“], Editions Ciela [Издателство „Сиела“], Sofia [София], 2011.
7. ELENKOV, Ivan [Еленков, Иван], *Le front culturel. La culture bulgare à l'époque du communisme : gouvernement politique, fondements idéologiques, régimes institutionnels* [„Културният фронт. Българската култура в епохата на комунизма: политическа власт, идеологически основи, институционални режими“], publié par l'Institut de recherche sur le passé récent, par l'Institut « Société ouverte » et par les Editions Ciela [Издание на Института за изследване на близкото минало, на Института „Отворено общество“ и на Издателство „Сиела“], Sofia [София], 2008.

8. GRIGOROVA, Ludmila [Григорова, Людмила], *Autobiographisme et création* [„Автобиографизъм и творчество“], Editions du Comité central de l'Union de jeunesse communiste « Dimitrov » [Издателство на ЦК на ДКМС], Sofia [София], 1986.
9. IANEV, Siméon, (sous la dir. de), *Atlas de la littérature bulgare* [„Атлас на българската литература“], vol. IV: 1944-1968, Maison d'édition Janet-45 [Издателска къща „Жанет-45“], Plovdiv [Пловдив], 2006.
10. KRASTEVA, Krăstio [Кръстев, Кръстьо], *Les jeunes et les anciens. Essais critiques sur la littérature bulgare contemporaine* [„Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература“], Editions Prosveta [Издателство „Просвета“], Sofia [София], 1996 (1<sup>re</sup> édition : 1907).
11. RAKIOVSKI, Tzvetan [Ракьовски, Цветан], *Les images de la mémoire bulgare* [„Образите на българската памет“], Editions Faber [Издателство „Фабер“], Veliko Tărnovo [Велико Търново], 2004.
12. ZNEPOLSKI, Ivailo, [Знеполски, Ивайло], *Le Communisme bulgare* [„Българският комунизъм“], Editions de l'Institut « Société ouverte » à Sofia [Издателство на Институт „Отворено общество“ в София], 2008.

### C. Ouvrages consultés en langue anglaise :

1. ANDERSON, Perry, *The Origins of Postmodernity*. London and New York: Verso, 1998.
2. BOOTH, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
3. GIBSON, John, *Fiction and the Weave of Life*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
4. GROYS, Boris, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. (C. Rogle, Trans.) Princeton: Princeton University Press, 1992.
5. JEFFERSON, Ann, *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory: Questions of Difference*. London: Cambridge University Press, 2004.
6. RAMSAY, Raylene, *The French New Autobiographies*. Florida: University Press of Florida, 1996.
7. TOYNBEE, Arnold, *A Study of History* (Vol. 8). London: Oxford University Press, 1954.

### Articles

#### A. Articles en français :

1. COLONNA, Vincent, « Défense et illustration du roman autobiographique », 2004, récupéré sur le site « Fabula, la recherche en littérature » : <http://www.fabula.org/cr/468.php>
2. HABERMAS, Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », in *Critique*, 37 (n° 413), Paris, 1981.
3. HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. BARTHES (sous la dir. de), *Poétique du récit* (pp. 115-180), Editions du Seuil, Paris, 1977.
4. LAOUYEN, Mounir, « L'autofiction : une réception problématique », *Colloque en ligne « Les frontières en littérature »*, 12/1999-02/2000, Fabula, la recherche en littérature : <http://www.fabula.org/colloques/frontieres/208.php>
5. LEVI-VALENSI, Jacqueline, VALETTE-FONDO, Madeleine, « Le romanesque de l'absurde en France après 1960. Essai de définition à partir de quelques exemples », in J. BESSIERE (sous la dir. de), *L'Intersècle 1 : Absurde et nouveaux romanesques 1960-1980*, Editions des Lettres modernes Minard, Paris, 1986.
6. LYOTARD, Jean-François, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », in *Critique*, 38 (n° 419), 1982.



7. MAULPOIX, Jean-Michel, « La poésie française depuis 1950 », 06/05/2010, récupéré sur Scribd.com : <http://www.scribd.com/doc/32576525/La-poesie-francaise-depuis-1950>
8. STAROBINSKI, Jean, « Le Style de l'autobiographie », in *Poétique : La relation critique* (3/1970), pp. 257-265.
9. VRINAT-NIKOLOV, Marie, « Crises historiques et mythes identitaires : quelques illustrations dans la littérature bulgare du XX<sup>e</sup> siècle », in R. STANTCHEVA, *La France, l'Europe et les Balkans, Crises historiques et témoignages*, Editions de l'Institut d'Etudes balkaniques et Artois presses Université, Artois, 2002, pp. 242-252.
10. VRINAT-NIKOLOV, Marie, « Exotisation vs. européanité : la bulgarité vue de Bulgarie et des Etats-Unis », récupéré sur le site de la revue *Slavica bruxellensia* (en ligne), 8/2012 : <http://slavica.revues.org/1200>
11. VRINAT-NIKOLOV, Marie, « La mémoire du totalitarisme dans la littérature bulgare de l'après-1989 : de la catharsis à la dérision, de la fresque au fragment », in B. GAUTIER, *Mémoire perdue, mémoire volée*, Editions L'Harmattan, Paris, 2006.
12. WAGNER, Frank, « Du structuralisme au post-structuralisme », in *Etudes littéraires*, 36 (2), 2004, pp. 105-126.

## B. Articles en bulgare :

1. ARETOV, Nikolaï [Аретов, Николай], « Le destin éditorial des mémoires du Renouveau » [„Издателската съдба на възрожденските мемоари“], in K. DASKALOVA [К. Даскалова], *Histoire du livre : mode de vie. Recueil en l'honneur de Ani Guérgova* [„История на книгата – начин на живот. Сборник в чест на Ани Гергова“], Editions LIK [Издателство „ЛИК“], 2002, pp. 182-198.
2. ARETOV, Nikolaï [Аретов, Николай], « La littérature bulgare d'émigration : un regard depuis le pays natal » [„Българската емигрантска литература: поглед от дома“], mars 2009, récupéré sur *Slovoto* [„Словото“] : <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=38&WorkID=16629&Level=1>
3. AVRAMOV, Roumen [Аврамов, Румен], « Notes sur la (sotz)nostalgie. Vingt ans après » [„Бележки върху (соц)носталгията. Двадесет години по-късно“], in *Koultoura* [„Култура“], 09/03/2012, <http://www.kultura.bg/bg/article/view/19449>
4. BĀRDAROV, Miroslav [Бърдаров, Мирослав], « Une lettre très ouverte à Victor Paskov » [„Много отворено писмо до Виктор Пасков“], in *Novinar* [„Новинар“], 19/06/2008, <http://novinar.bg/?act=news&act1=det&stat=left&sql=MDS20A==&mater=MDszMDU>
5. BENBASSAT, Albert [Бенбасат, Алберт], « La censure sur le livre » [„Цензурата върху книгата“], 19/03/2005, récupéré sur le site *Liternet* [„Литернет“] : [http://liternet.bg/publish14/a\\_benbasat/cenzurata.htm](http://liternet.bg/publish14/a_benbasat/cenzurata.htm)
6. BOSNEV, Dimităr [Бочев, Димитър], « Des deux côtés de la chaîne » [„От двата края на веригата“], in *Novinar* [„Новинар“], 02/07/2008, [http://novinar.bg/news/polemika68brot-dvata-kraia-na-verigata\\_MjY4NDs4Nw==.html](http://novinar.bg/news/polemika68brot-dvata-kraia-na-verigata_MjY4NDs4Nw==.html)
7. SOHEN, Léa [Коев, Леа], « Todor Jivkov sur le printemps de Prague : Le Cionisme a envahi le Parti communiste tchécoslovaque » [„Тодор Живков за Пражката пролет: Ционизмът е превзел Чехословашката компартия“], in *Novinar* [„Новинар“], 22/08/2008, <http://novinar.bg/news/polemika68brotodor-zhivkov-za-prazhkata-prolet-tcionizmat>
8. DOYNOV, Plamen [Дойнов, Пламен], « Le débat caché du postmodernisme bulgare. Tentative d'éclaircissement » [„Скритият дебат за постмодернизма в българската литература. Опит за проясняване“], consulté le 22/07/2015, sur *Slovoto* [„Словото“] : <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=143&WorkID=11458&Level=1>
9. GOSPODINOV, Guéorgui [Господинов, Георги], « Droit de réponse : Né en 1968 » [„Право на отговор: Роден през 1968“], in *Novinar* [„Новинар“], 19/06/2008, <http://novinar.bg/?act=news&act1=det&stat=left&sql=MDS20A==&mater=MDszMDY>

10. GOSPODINOV, Guéorgui [Господинов, Георги], « Interview d'Elitza Nikolova avec Gheorghii Gospodinov » (E. NIKOLOVA, Intervieweur), récupéré sur le site de la revue électronique *Sofia Live*, 08/12/2013, <http://www.sofialive.bg/heroes/nash-chovek/415-georgi-gospodinov.html>
11. IGOV, Svetozar [Игов, Светозар], « Romans du bilan » [„Романи на равносметката“], in *Front littéraire* [„Литературен фронт“], n° 12 du 03/23/1978, p. 2.
12. IVANOVA, Diana [Иванова, Диана], « Les aspects postmodernes du roman *Allemagne, conte cruel* de Victor Paskov » [„Постмодерните аспекти в романа „Германия, мръсна приказка“ на Виктор Пасков“], 08/10/2002, récupéré sur le site *Liternet* [„Литернет“] : <http://liternet.bg/publish4/divanova/paskov.htm>
13. KAPRIEV, Guéorgui [Каприев, Георги], « Métaphysique de la mélancolie » [„Метафизика на тъгата“], 12/16/2011, récupéré sur *Koultoura* [„Култура“] : <http://www.kultura.bg/bg/article/view/19154>
14. KARABASHLIEV, Zachary [Карабашлиев, Захари], « Les cinq livres préférés de l'écrivain Zachary Karabashliev » [„Петте любими книги на писателя Захари Карабашлиев“], interview du site *viewsofia.com*, 03/15/2012, récupéré sur <http://www.viewsofia.com/article/12422/Pette-liubimi-knigi-na-pisatelia-Zahari-Karabashliev>
15. KARBOVSKI, Martin [Карбовски, Мартин], « Je m'en f... de Victor Paskov » [„През к...а ми е Виктор Пасков“], in *Vseki den* [„Всеки ден“], 21/07/2008, récupéré sur <http://www.vsekiden.com/35160/%D0%BC%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD-%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8/>
16. KIROVA, Milena [Кирова, Милена], « 18% gris : entre symptôme et événement [„18% сиво: между симптом и събитие“], in *Koultoura* [„Култура“], 33 (2560), 10/02/2009, récupéré sur [http://www.kultura.bg/bg/print\\_article/view/16070](http://www.kultura.bg/bg/print_article/view/16070)
17. KONSTANTINOV, Ventzeslav [Константинов, Венцеслав], « L'oeuvre de Heinrich Heine en Bulgarie » [„Творчеството на Хайнрих Хайне в България“], in *Revue de coopération internationale culturelle* [„Списание за международно културно сътрудничество“], n° 1/1982, récupéré sur <http://darl.eu/delit/betrachtungen/bulgar/heine.htm>
18. LACHANSKI, Luben [Лачански, Любен], « Souvenirs de dates, de carogaux, de généraux, d'autres crampons, de décédés et d'événements » [„Спомени за дати, ефрейтори, генерали, други прилепала, покойници и събития“], in *Novinar* [„Новинар“], 23/06/2008, récupéré sur [http://novinar.bg/news/polemika68brspomen-za-dati-efrejtori-general-i-drugi-privlepal-pokojnitci-i-sabitia\\_MjY3Njs2NA==.html](http://novinar.bg/news/polemika68brspomen-za-dati-efrejtori-general-i-drugi-privlepal-pokojnitci-i-sabitia_MjY3Njs2NA==.html)
19. *Journal littéraire* [„Литературен вестник“], rubrique « Les années 1990 : Versions » [90-те години: Версии], parue dans les numéros suivants des années 2006-2007 : 20, 24-30/05/2006 ; 36, 8-14/11/2006 ; 2, 17-23/01/2007 ; 16, 25/04-01/05/2007 ; 18, 9-15/05/2007 ; 32, 10-16/10/2007).
20. МАТЕЕВА, Elitza [Матеева, Елица], « 18% gris : roman-voyage à l'effet photographique d'agrandissement » [„18% сиво: роман-пътуване с фотоувеличителен ефект“], 09/13/2008, récupéré sur le site *Public Republic* : <http://www.public-republic.com/magazine/2008/09/2667.php>
21. NIKOLCHINA, Miglena [Николчина, Миглена], « Le séminaire : mode d'emploi » [„Семинарът: начин на употреба“], in *Critique et humanisme* [„Критика и хуманизъм“], n° 14 (2/2002), pp. 79-107.
22. NOVKOV, Mitko [Новков, Митко], « Le roman postmoderne et son cas bulgare » [„Постмодерният роман и неговият български случай“], 05/12/2000, consulté le 25/09/2009, sur *Koultoura* [„Култура“] : [http://www.online.bg/kultura/my\\_html/2129/postroman.htm](http://www.online.bg/kultura/my_html/2129/postroman.htm)
23. PASKOV, Viktor [Пасков, Виктор], « Noli me tangere ! », in *Novinar* [„Новинар“], 20/06/2008, récupéré sur <http://novinar.bg/?act=news&act1=det&stat=left&sql=MjY3NDs2OA==&mater=MjY3>

24. PASKOV, Viktor [Пасков, Виктор], « Tu as mis Sofia au feu, Karbovski ! » [„Подпали София, Карбовски!“] in *Vseki den* [„Всеки ден“], 21/07/2008, récupéré sur <http://www.vsekiden.com/35162/%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BF%D0%B0%D0%BB%D0%B8-%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F-%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8/>
25. PASKOV, Viktor [Пасков, Виктор] « Le numéro stupide du visage humain » [Тъпият номер с човешкото лице], in *Novinar* [„Новинар“], 19/06/2008, récupéré sur <http://novinar.bg/?act=news&act1=det&stat=left&sql=MjY3MTsyOQ==&mater=MjY3MTs4Ng>
26. СТАЙКОВА, Lidia [Стайкова, Лидия], « Victor Paskov contre les quarantenaires » [„Виктор Пасков vs. четиридесетгодишните“], récupéré sur le blog *Le vol de la tortue* [„Полетът на костенурката“], <http://lydblog.wordpress.com/2008/06/24/viktor-paskov-georgi-gospodinov/>
27. ТРАЯНОВА, Vera [Траянова, Вера], « Grammaire des erreurs » [„Граматика на грешките“], in *Novinar* [„Новинар“], 23/06/2008, récupéré sur [http://novinar.bg/news/polemika68brgramatika-na-greshkite\\_MjY3Njs2Mw==.html](http://novinar.bg/news/polemika68brgramatika-na-greshkite_MjY3Njs2Mw==.html)
28. ЯНЕВ, Roumen [Янев, Румен], « Ma '68 » [„Моята 68-а“], in *Novinar* [„Новинар“], 20/06/2008, récupéré sur <http://novinar.bg/?act=news&act1=det&stat=left&sql=MjY3NDs2OA==&mater=MjY3NDs5NA>

**Emanuela SVILAROVA**

## **Le récit personnel dans l'œuvre des écrivains du Nouveau roman et dans celle d'auteurs bulgares contemporains : étude comparée**

### **Résumé**

La présente étude se propose de faire une comparaison typologique et historique d'un phénomène littéraire très présent dans l'espace littéraire français et bulgare des dernières décennies du XX<sup>e</sup> et des premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, à savoir le récit personnel mélangé à de la fiction. Nous avons choisi des romans-clés paraissant à des époques différentes : dans le champ littéraire français, l'orientation du Nouveau roman vers une écriture autobiographique pendant les années 1980 ; dans le champ littéraire bulgare, l'émergence d'une nouvelle écriture à la faveur des changements sociopolitiques survenus à partir de 1989. L'entrée en littérature de nouvelles conceptions philosophiques touchant plusieurs domaines artistiques, comme la déconstruction ou la pensée postmoderne, a une influence décisive sur le récit personnel des contemporains, d'autant plus s'ils sont écrivains. Nous analysons les effets de lecture des œuvres, en posant l'acte de lecture comme acte interprétatif. Les questions que soulèvent aussi bien les œuvres bulgares que les œuvres françaises : questions d'abord de référentialité, d'« adhésion à l'époque », ensuite de composition, de voix narratives et, en fin de compte, de prise en charge du texte comme récit de sa propre vie, sont traitées tout au long de l'étude. Il en résulte que le doute de la parole régit tout récit, et que le témoignage d'une expérience personnelle est la seule caution de sa véracité. Le récit personnel s'éloigne des genres purement informatifs ou référentiels et prend ainsi place du côté de la littérature, des œuvres de création et de fiction.

**Mots clés :** *autofiction, roman autobiographique, postmoderne, déconstruction, littérature bulgare contemporaine, Nouveau roman.*

### **Abstract**

The present study is set to make a typological and historical comparison of a widespread phenomenon in French and Bulgarian literary fields in the last decades of the XX<sup>th</sup> century and the first decades of the XXI<sup>st</sup> century: the personal story containing fiction. I chose some key novels published in different periods: for the French literary field it was the *Nouveau roman*'s orientation towards the autobiographical writing in the 1980's; for the Bulgarian literary field, it was the emergence of a new writing in the wake of the change in 1989. The introduction in literature of new philosophical concepts, touching other artistic domains as well, such as deconstruction and postmodernism, affects greatly the story a subject would make of his own life, moreover if he is already a writer. The main instrument used to show this is interpretation through reading. The questions raised as well by the Bulgarian as by French works: first about reference to reality, historical verisimilitude, then about composition, narrative voices and finally, about taking in charge the story itself as the story of one's life, are extensively dealt with along the study. The resulting account is that hesitation governs thoroughly the story, and that the sole fact of giving testimony of one's life is its caution of veracity. The personal story moves away from purely informative genres, ranging to fictional literature's side.

**Keywords :** *personal fiction, Nouveau roman, contemporary Bulgarian literature, personal novel.*

**Littérature Comparée  
ED 120  
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3  
17 rue de la Sorbonne  
75005 Paris**