

## ***Proust dixit ?***

Réceptions de *La Recherche* dans l'autofiction de  
Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti

**Bonn University Press**



V&R Academic

# Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst

Band 8

Herausgegeben von  
Uwe Baumann,  
Michael Bernsen und  
Paul Geyer

Claudia Jacobi

***Proust dixit ?***

Réceptions de *La Recherche* dans l'autofiction de  
Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et  
Walter Siti

V&R unipress

Bonn University Press

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISSN 2198-610X

ISBN 978-3-8470-0570-4

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: [www.v-r.de](http://www.v-r.de)

**Veröffentlichungen der Bonn University Press  
erscheinen im Verlag V&R unipress GmbH.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

© 2016, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / [www.v-r.de](http://www.v-r.de)  
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Giorgio de Chirico: « Self-Portrait », Öl auf Leinwand, ca. 1922, Quelle: Toledo Museum of Art, Objektnummer: 1930.204.

## *Meinen Eltern*



---

# Sommaire

Remerciements . . . . .	9
Tableau d'abréviations des ouvrages cités . . . . .	11
Introduction . . . . .	13
I.    L'autobiographie dans l'histoire littéraire . . . . .	13
II.   De l'autobiographie à l'autofiction . . . . .	20
III.  La présence de Proust dans l'autofiction . . . . .	33
I. <i>À la recherche du temps perdu</i> de Marcel Proust . . . . .	43
I.1. <i>À la recherche du moi perdu</i> : la fonction de la <i>mémoire involontaire</i> pour la constitution du sujet . . . . .	45
I.2.  Vers une déconstruction impressionniste du sujet et de la mémoire . . . . .	58
I.3.  L'inscription de la mort dans la <i>Recherche</i> . . . . .	70
II.  L'autofiction postmoderne de Serge Doubrovsky . . . . .	81
II.1a. <i>Souvenir et conscience</i> : une appropriation ambivalente de la mémoire proustienne . . . . .	84
II.1b. <i>Souvenir et conscience</i> : la consonance comme expression de l'inconscient . . . . .	96
II.2. <i>À la recherche d'une identité</i> : la déconstruction du sujet doubrovskyen . . . . .	100
II.3.  L'inscription de la mort dans l'autofiction postmoderne de Serge Doubrovsky . . . . .	113
II.4.  D' <i>Un amour de Swann</i> à <i>Un amour de soi</i> : une esthétique de l'insaisissable . . . . .	132



III. L'autofiction fantastique de Carmen Martín Gaité . . . . .	143
III.1. De la <i>mémoire involontaire</i> à une <i>mémoire involontaire</i> <i>fantastique</i> : réécritures de <i>Combray</i> . . . . .	149
III.2. À la recherche d'une <i>identité</i> : l'autofiction fantastique et la constitution du sujet féminin . . . . .	167
III.3. L'inscription de la mort dans l'autofiction fantastique de Carmen Martín Gaité . . . . .	178
IV. L'autofiction hyperréaliste de Walter Siti . . . . .	185
IV.1. De l'impressionnisme proustien à l'hyperréalité sitienne . . . . .	188
IV.2. De l' <i>impression</i> à l' <i>image</i> : Marcello – une Albertine hyperréaliste ? . . . . .	203
IV.3. La rencontre sexuelle avec Marcello comme épiphanie sécularisée . . . . .	227
IV.4. L'inscription de la mort dans l'autofiction hyperréaliste de Walter Siti . . . . .	234
V. Conclusion et perspectives . . . . .	245
Annexes : Les auteurs d'autofiction sur Marcel Proust (Messages privés des auteurs en ordre alphabétique) . . . . .	251
Bibliographie . . . . .	271

---

## Remerciements

En premier lieu, je tiens à adresser mes sincères remerciements à mon directeur de thèse, Prof. Dr. Michael Bernsen, pour sa disponibilité, pour son soutien tout au long de mon travail et pour m'avoir permis de le réaliser dans les meilleures conditions.

Je voudrais également remercier l'ensemble des membres de mon jury, Prof. Dr. Roland Spiller (Goethe Universität Frankfurt am Main), Mesdames les Professeurs Véronique Gély (Paris IV Sorbonne) et Michela Landi (Università degli studi di Firenze), des remarques constructives et d'avoir accepté d'assister à ma soutenance à Bonn.

J'aimerais en outre exprimer ma gratitude à Prof. Dr. Christine Ott pour les entretiens qu'elle m'a accordés et pour ses précieux conseils.

Je remercie également Walter Siti et Serge Doubrovsky pour les interviews et la *Studienstiftung des Deutschen Volkes* pour le soutien financier.

Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance à mes parents pour leur support et leur générosité inconditionnels et à Michaël pour tout ce qu'il fait pour moi.

Un grand merci aussi à Audrey Manera, Suzanne Lay, Susanne Fejer, Christa Ziller, Monika Cordes, Elena et Thomas Ollig.



---

## Tableau d'abréviations des ouvrages cités

### Œuvres de Rousseau

CF      *Les Confessions*

### Œuvres de Marcel Proust

C          *Correspondance XI, XIII, XVII*  
CSB      *Contre Sainte-Beuve*  
R I      *À la recherche du temps perdu, tome I*  
R II      *À la recherche du temps perdu, tome II*  
R III     *À la recherche du temps perdu, tome III*  
R IV     *À la recherche du temps perdu, tome IV*

### Œuvres de Serge Doubrovsky

AS      *Un amour de soi*  
AV      *L'Après-vivre*  
D      *La Dispersion*  
F      *Fils*  
HP      *Un homme de passage*  
LB      *Le livre brisé*  
LPC     *Laissé pour conte*  
M      *Monstre*  
PM      *La place de la madeleine*  
VI      *La vie l'instant*

**Œuvres de Carmen Martín Gaité**

BA	<i>Bosquejo autobiográfico</i>
BC	<i>Brechas en la costumbre</i>
BI	<i>La búsqueda de interlocutor</i>
CA	<i>El cuarto de atrás</i>
CDT	<i>Cuadernos de todo</i>
CNA	<i>El cuento de nunca acabar</i>
FI	<i>Fragmentos de interior</i>
NV	<i>Nubosidad variable</i>
R	<i>Retahílas</i>
RN	<i>Retahíla con nieve en Nueva York</i>
TI	<i>Las trampas de lo inefable</i>
UAPG	<i>Usos amorosos de la posguerra española</i>

**Œuvres de Walter Siti**

AO	<i>Autopsia di un'ossessione</i>
CO	<i>Il contagio</i>
DN	<i>Un dolore normale</i>
IREI	<i>Il realismo è impossibile</i>
SN	<i>Scuola di nudo</i>
TP	<i>Troppi paradisi</i>
ES	<i>Exit Strategy</i>

---

# Introduction

## I. L'autobiographie dans l'histoire littéraire

L'écriture autobiographique a connu un essor considérable au XX<sup>e</sup> siècle, qui persiste jusqu'à ce jour. Parallèlement, la critique a entamé un débat sur la « fin de l'autobiographie »<sup>1</sup>, suggérant ainsi un changement de paradigme entre l'autobiographie traditionnelle et ce que Serge Doubrovsky définit en 1977 comme « autofiction » postmoderne (*F*, 10)<sup>2</sup>. Nombreux sont les auteurs et les exégètes d'autofiction qui ont établi un rapport entre cette nouvelle modalité de l'écriture autobiographique et *À la recherche du temps perdu*, érigeant Marcel Proust en ancêtre, maître d'écriture et modèle littéraire de l'autofiction. La présente étude se propose d'interroger cette hypothèse en s'appuyant, à titre d'exemple, sur la réception de Proust dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti.

Après avoir donné un bref aperçu sur l'autobiographie dans l'histoire littéraire (introduction I.), indispensable à la compréhension des différents concepts de l'autofiction (introduction II.), il s'agira d'illustrer la présence constante de la *Recherche* dans ce nouveau genre littéraire (introduction III.), afin de pouvoir entamer, ensuite, l'analyse comparative détaillée des trois auteurs sélectionnés (II.-IV.).

\*\*\*

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme « 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>3</sup>. Afin de faci-

---

1 Cf. p. ex. : Finck 1999, pp. 23–35 ; Gronemann 2002, p. 13 sq. ; Alberca 2007, p. 46.

2 Pour une explication détaillée de l'histoire et de la signification de ce néologisme, voir : pp. 20 sq. de cette étude.

3 Lejeune 1975, p. 14.

liter la distinction entre l'autobiographie et le roman, Lejeune forge le concept du *pacte autobiographique* qui réside dans l'*homonymat* entre auteur, narrateur et personnage<sup>4</sup> et dans une attestation de *référentialité* qui suggère la conformité des événements rapportés avec la réalité extratextuelle<sup>5</sup>. En revanche, le *pacte romanesque* repose sur la *non-identité* entre l'auteur, le narrateur et le personnage et sur une attestation de *fictivité*, prononcée par exemple par le sous-titre « roman »<sup>6</sup>. L'insistance de Lejeune sur l'incompatibilité du *fictionnel* avec le *référentiel* s'inscrit dans la tradition aristotélicienne qui oppose la valeur d'exemple de la poésie (« ce qui pourrait avoir lieu » en tout temps) à la valeur factuelle de l'historiographie (« ce qui a eu lieu »), excluant ainsi une interpénétration des deux genres<sup>7</sup>. D'après Lejeune, le mot « autobiographie » désigne « un phénomène radicalement nouveau dans l'histoire de la civilisation qui s'est développé en Europe occidentale depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle », plus précisément avec Jean-Jacques Rousseau<sup>8</sup>. Dans l'incipit des *Confessions* (1782), ce dernier proclame effectivement former « une entreprise qui n'eut jamais d'exemple » (CF, 5), affirmation qui fut largement adoptée par la critique. Georges Gusdorf fut l'un des premiers à contester le rôle précurseur de Rousseau en multipliant, dans *Les écritures du moi* (1990), les références bibliographiques antérieures au prétendu « acte de naissance »<sup>9</sup> de l'autobiographie. Le philosophe français cite des œuvres qui avaient déjà été classées comme autobiographiques par la critique allemande, dominante dans les années soixante-dix<sup>10</sup>, au

4 « Le pacte autobiographique c'est l'affirmation dans le texte de l'identité auteur-narrateur-personnage renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture. », *ibid.*, p. 26.

5 « Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. [...] Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite. », *ibid.*, p. 36.

6 *Ibid.*

7 L'exclusion du « moi » de la littérature a longtemps tiré sa légitimité théorique de la hiérarchie des genres d'Aristote : l'écriture à la première personne qui apparut et se développa du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle (mémoires, lettres, journal intime, autobiographie...) était rangée dans le domaine prosaïque de la chronique (« aucun art n'envisage un cas individuel »), jugée comme inférieure à la littérature. Cf. Gasparini 2004, 9–10 et Alberca Serrano 2012, p. 45.

8 Lejeune 1971, pp. 10 sq. Le mot autobiographie, du grec écriture (« graphein ») d'un individu (« autos ») sur sa propre vie (« bios »), apparaît une dizaine d'années après la publication des *Confessions*, d'abord en 1798 sous sa forme allemande chez Schlegel et en 1809, sous sa forme anglaise, dans un article du poète Roberth Southey, cf. Gusdorf 1975, p. 963. L'occurrence la plus ancienne en français date de 1849 et elle remonte à Pierre-Joseph Proudhon cité par Larousse, cf. Lecarme / Lecarme-Tabone 1997, p. 8.

9 Gusdorf 1990, pp. 53 sq.

10 Cf. p. ex. : Dilthey 1962, Marholz 1919, Klaiber 1921, Beyer-Fröhlich 1930, Misch 1949–69, Neumann 1970. Cf. aussi la critique anglophone: Robeson Burr 1909, Pascal 1960, Shumaker 1954, Olney 1972.

moment où l'intérêt scientifique pour l'autobiographie commençait à peine à s'intensifier en France<sup>11</sup>. Les réflexions de Wilhelm Dilthey, qui avaient ouvert le débat en Allemagne à l'issue du XIX<sup>e</sup> siècle, remontent à l'Antiquité et s'achèvent sur *Poésie et vérité* (1833) de Johann Wolfgang von Goethe<sup>12</sup>. Georg Misch, élève de Dilthey, dédie un gros volume de son histoire monumentale de l'autobiographie à l'Antiquité et trois volumes au Moyen Âge dont une dernière sous-partie est consacrée à la Renaissance<sup>13</sup>. Sa mort en 1965 signera l'arrêt de son travail et, donc, l'interruption de son analyse plus de deux siècles avant la parution des *Confessions* de Rousseau. À la suite de Dilthey et Misch, de nombreux critiques se sont accordés à considérer les *Confessions* de saint Augustin (397–98) comme véritable texte fondateur du genre<sup>14</sup>, suivi par une série de récits de soi présentés sous des formes variées : les « essais » de Montaigne (1580–88), les « mémoires » de Blaise de Montluc (1592), Michel de Marolles (1656), La Rochefoucauld (1662), Saint-Simon (1694), du Cardinal de Retz (1717), Mme de Staël-Delaunay (1755), Goldoni (1787), Casanova (1798) et Gozzi (1797), ou encore les « vies » de Benvenuto Cellini (1566), Girolamo Cardano (1576), Alfieri (1804)<sup>15</sup> et de Diego de Torres Villarroel (1743) pour n'en nommer que les plus importants. Lejeune relègue les *Confessions* de saint Augustin à la « préhistoire » de « l'autobiographie au sens moderne »<sup>16</sup> puisqu'elles ne mettent pas « l'accent sur [l]a vie individuelle » de l'auteur<sup>17</sup>. La mise en scène de celle-ci n'est légitimée que par le récit d'une quête religieuse et par la présentation du cheminement spirituel du protagoniste comme modèle pour tous les hommes<sup>18</sup>. Georges May en conclue que si Rousseau n'est pas l'inventeur de l'écriture introspective, ses *Confessions* constituent au moins l'archétype de l'autobiographie comme récit laïc centré sur la vie d'une personne ordinaire : « qu'on n'objecte pas qu'en n'étant qu'un homme du peuple, je n'ai rien à dire qui mérite l'attention des

11 Mises à part les quelques réflexions éparses de Maurois 1928 et l'œuvre de Gusdorf 1948, 1951, le débat sur l'autobiographie ne débute en France que dans les années 1970 avec les ouvrages de Lejeune 1971, 1975 et May 1979.

12 Dilthey 1992, pp. 198 sq.

13 Misch 1949–69.

14 Cf. p. ex. : Howarth 1974, p. 368 ; Spengemann 1980, p. XIV ; Bittner 2006, pp. 87–88 ; Stock 2001, p. 9.

15 Pour l'autobiographie italienne, voir entre autres : Cambi 2002, pp. 55–61 ; Grisi 2011, pp. 84 sq. ; Guglielminetti 1977, pp. 42 sq.

16 Lejeune 1971, pp. 43–44.

17 Cf. la définition de l'autobiographie selon Lejeune citée au début de ce chapitre.

18 Lecarme et Lecarme-Tabone vont jusqu'à forger la notion de « l'auto-théo-graphie », Lecarme / Lecarme-Tabone 1997, p. 142. Cf. aussi : le *Memoriale* (1297) d'Angèle de Foligno, la *Vita Nova* (rédigée autour de 1293) et la *Divine Comédie* (rédigée entre 1307 et 1321) de Dante, *Le Récit du pèlerin* (1553–55) de saint Ignace de Loyola ; le *Livre de ma vie* (1562–65) de Thérèse d'Avila, etc.



lecteurs » (CF, 1150). La « nouvelle mode »<sup>19</sup> initiée par les *Confessions* se manifeste dans les nombreuses autobiographies publiées après 1782, souvent inspirés du modèle rousseauiste, comme par exemple les *Mémoires d'outre tombe* (1849–50) de Chateaubriand, *Les Confidences* (1849) de Lamartine ou *La Vie de Henri Brulard* de Stendhal (1890). Ces autobiographies traditionnelles présentent une conception *idéaliste* du sujet, l'*idéalisme* étant défini par Anton Hügli et Poul Lübcke comme notion collective, regroupant tous les concepts philosophiques qui partent de la conviction de pouvoir déterminer la réalité par les facultés mentales, c'est-à-dire de pouvoir reconnaître une réalité objective par la conscience<sup>20</sup>. C'est notamment l'idéalisme de Descartes qui a été érigé par de nombreux critiques en modèle déterminant pour l'autobiographie traditionnelle<sup>21</sup>. Le *sujet cartésien* est marqué non seulement par une *conscience de soi* (« cogito ergo sum ») convaincue des « vérités indubitables » que ses capacités mentales lui procurent, mais aussi par une *présence à soi* qui semble assurer l'existence et la continuité d'un être profond dans la durée du temps (« sum »). La conception du sujet comme conscience auto-suffisante demeurant identique à elle-même dans le présent, le passé et l'avenir faciliterait ainsi la récupération fiable et authentique d'un moi passé et la reconstruction téléologique d'une existence à la fin de la vie :

L'autobiographie n'est pas un genre littéraire, c'est un remède métaphysique [...] enfin une vie solide comme du roc, bâti sur du Cogito : j'écris ma vie, donc j'ai été. Inébranlable. (LB, 255)

Se référant à l'autobiographie romantique, Doubrovsky illustre ainsi ce que Jacques Derrida avait nommé la *métaphysique de la présence*. Selon Derrida, toute la philosophie occidentale – dont Descartes n'est qu'un exemple – se fonde sur la conviction que les choses sont saisissables et intelligibles par un système binaire d'oppositions créés par la pensée humaine : le sujet « est » unitaire ou multiple, présent ou absent, vrai ou faux<sup>22</sup>. Derrida déconstruira ce système de « vérités absolues » qui semble donner accès à la « vérité profonde de l'être » et qui est à la base du mythe romantique d'une constitution du sujet réussie par le biais de l'autobiographie. Tandis que dans son analyse du *Spleen II* de Baudelaire et de *El Desdichado* de Nerval, Michael Bernsen démontre que la conscience du statut précaire du sujet était déjà ancrée dans la poésie du romantisme<sup>23</sup>, les autobiographies de Rousseau et de Chateaubriand se fondent sur l'illusion de

19 May 1979, p. 22.

20 Hügli / Lübcke 1997, p. 303.

21 Cf. p. ex. Gronemann 2002, pp. 26–29 ; Reiser 2004, p. 220 ; Finck 1999, p. 28.

22 Cf. Derrida 1987, p. 338.

23 Bernsen 2011, pp. 81 ; 158.

pouvoir saisir et transcrire la vérité du sujet, lui conférant ainsi une unité, un sens et une cohérence :

Cette existence qu'on a vécue dans le désordre, l'imprévu, l'agitation, secouée d'incontrôlables hasards [...] la voilà, soudain, dense, compacte, cohérente [...] par écrit, notre vie prend sens. (LB, 331)

Les *Confessions* de Rousseau illustrent de manière exemplaire le mythe d'un sujet *conscient de soi et présent à soi*. Le narrateur ne semble avoir aucun doute concernant la faculté de sa mémoire de saisir son moi : « Rien de tout ce qui m'est arrivé durant cette époque chérie, rien de ce que j'ai fait, dit et pensé tout le temps qu'elle a duré, n'est échappé de ma mémoire » (CF, 226). Il se montre persuadé de pouvoir reproduire sa vie en toute authenticité : « Voici le seul portrait d'homme peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité qui existe » (CF, 6). Cette mise en relief de la valeur référentielle et documentaire du récit amène Serge Doubrovsky à constater que « l'autoportrait classique n'a qu'une seule justification : sa fonction de vérité »<sup>24</sup>. Rousseau revendique effectivement la précision, l'intégrité et l'exhaustivité absolues de sa représentation d'un moi qui demeure toujours *identique à soi*, dans la mesure où le *sujet de l'énonciation* (auteur/narrateur) et le *sujet de l'énoncé* (héros) sont considérés comme une seule entité indissociable :

Dans l'entreprise que j'ai faite de me montrer tout entier au public, il faut que rien de moi ne lui reste obscur ou caché, il faut que je me tienne incessamment sous ses yeux ; qu'il me suive dans tous les égarements de mon cœur, dans tous les recoins de ma vie ; qu'il ne me perde pas de vue un seul instant, de peur que, trouvant dans mon récit la moindre lacune, le moindre vide, et se demandant : Qu'a-t-il fait durant ce temps-là ? il ne m'accuse de n'avoir pas voulu tout dire. (CF, 97)

Le but de cette révélation intime est de permettre au lecteur un jugement « objectif » sur la personnalité du protagoniste<sup>25</sup> dont l'auteur prétend dévoiler l'être profond *intus et in cute* :

Je voudrais pouvoir en quelque sorte rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur ; et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive [...] Or il ne suffit pas pour cette fin que mes récits soient fidèles, il faut aussi qu'ils soient exacts. (CF, 175)

Rousseau présente la langue comme moyen d'expression intelligible et fiable dans la reproduction mimétique de la vérité extratextuelle, sans réfléchir à la falsification de la réalité que la « mise en langage » implique. L'auteur apparaît

24 Doubrovsky 1980a, p. 90.

25 « C'est à lui [au lecteur] d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent [...] » (CF, 175).

comme maître de son écriture et d'une langue « fidèle » et « exacte » au sens du *modèle sémiotique* de Saussure. Celui-ci est fondé sur la conviction que le signe linguistique (*signifiant*) renvoie directement, et sans équivoque, au concept mental qui lui est associé (*signifié*). La valeur des mots apparaît ainsi comme une donnée univoque, indissociablement liée à une réalité extratextuelle précise (*référént*). Ceci rend la vie racontable et, surtout, intelligible pour l'auteur et ses lecteurs. Le dualisme cognitif de Rousseau va de pair avec la structure binaire de l'autobiographie traditionnelle, composée d'un *moi narré* (le héros) et d'un *moi narrant* (le narrateur) qui connaît le déroulement de l'action, supervise la structure chronologique du récit et commente les émotions d'un moi toujours identique à lui-même : « je ne puis me tromper sur ce que j'ai senti, ni sur ce que mes sentiments m'ont fait faire » (CF, 278)<sup>26</sup>. Cette conception idéaliste du sujet comme entité pré-textuelle, rétrospectivement saisissable et « transcriptible »<sup>27</sup>, a donné lieu à une longue tradition de lectures herméneutiques fondées sur la conviction de pouvoir tirer des conclusions « objectives » sur la vie de l'auteur d'un texte littéraire<sup>28</sup>, voire de pouvoir ériger l'autobiographie en source historique<sup>29</sup> ou anthropologique<sup>30</sup>. En privilégiant la valeur documentaire de l'autobiographie<sup>31</sup>, la critique l'a longtemps réduite à sa fonction mimétique, sans tenir suffisamment compte des déformations du réel liées à la « graphie ». L'histoire de la critique de l'autobiographie peut effectivement être définie comme une remise en cause progressive de son potentiel de véracité<sup>32</sup>. Wayne

26 Le *moi narrant* intervient par exemple dans l'épisode du « ruban volé » : Rousseau confesse avoir volé dans sa jeunesse un « petit ruban couleur de rose et argent » (CF, 84) et avoir accusé à tort la jeune cuisinière Marion. Le passage est saturé de commentaires moraux qui condamnent son comportement de jadis (« mon barbare cœur », « avec une impudence infernale », « la pauvre fille », CF, 84).

27 « Mon unité personnelle, l'essence mystérieuse de mon être, c'est la loi d'assemblage et d'intelligibilité de toutes les conduites qui furent miennes, de tous les visages et de tous les lieux où j'ai reconnu des signes et attestations de mon destin. », Gusdorf 1975, p. 114.

28 Cf. « Aus dieser Fülle der Formen, die sinnfällig macht, welches Leben die autobiographische Gattung in sich trägt, beruht vornehmlich die eigentliche Fruchtbarkeit der Selbstbiographie für die objektive Erkenntnis des Menschen. », Misch 1949, p. 6 ; « [...] die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentreit. », Dilthey 1992, p. 199 ; « Autobiographen verfolgen in hermeneutischer Sichtweise gemeinhin das Ziel, ihr gelebtes Leben und die aus dessen Verlauf resultierende personale Identität erinnernd einzuholen und zu verschriftlichen. », Pascal 1965, p. 9.

29 Déjà Johann Gottfried Herder avait insisté sur la valeur historique de l'autoreprésentation, cf. Herder 1883, p. 375. Finck cite également ce passage : Finck 1995, p. 84. Cf. aussi : « So kann sich schließlich die Selbstbiographie zu einem historischen Gemälde erweitern. », Dilthey 1989, p. 32.

30 Gusdorf 1956, pp. 105–23.

31 Cf. aussi : Glagau 1903, Mahrholz 1919, Klaiber 1921, Beyer-Fröhlich 1930, Robeson Burr 1909.

32 Baumann fait remarquer que déjà Dilthey et Misch étaient conscients du caractère au moins partiellement construit de la mémoire, une idée qui s'intensifie au cours des siècles :

Shumaker fut l'un des premiers à se questionner sur la forme littéraire de l'autobiographie<sup>33</sup>, tandis que Roy Pascal releva la fusion entre « l'imagination » et la « redécouverte » du passé comme mécanisme fondamental de la mémoire et, par conséquent, de l'autobiographie<sup>34</sup>. Cet aspect fut approfondi par Ingrid Aichinger, Günter Niggel et Jean Starobinski<sup>35</sup> qui mirent en valeur la dimension narrative, stylistique et artistique des textes autobiographiques.

Il faut toutefois signaler que les grands auteurs de l'autobiographie traditionnelle se montraient plus conscients que leurs exégètes de l'impact inévitable du fictif sur le référentiel. Cette tension inhérente à toute écriture autobiographique s'inscrit déjà dans le titre du récit *Poésie et vérité* de Goethe et elle se retrouve dans les imprécisions occasionnelles de la mémoire de Rousseau<sup>36</sup> qui viennent inévitablement menacer son postulat d'authenticité et d'intégrité :

Je disais les choses que j'avais oubliées comme il me semblait qu'elles avaient dû être, comme elles avaient été peut-être en effet, jamais au contraire de ce que je me rappelais qu'elles avaient été. Je prêtai quelquefois à la vérité des charmes étrangers, mais jamais je n'ai mis le mensonge à la place pour pallier mes vices ou pour m'arroger des vertus. (CF, 1035)

Au lieu de décrédibiliser la narration, ces rares manifestations de « défaut[s] de mémoire » (CF, 5) renforcent la vraisemblance du récit et la fiabilité d'un auteur qui préfère avouer sincèrement ses limites plutôt que de recourir à l'invention<sup>37</sup>.

---

« Mittlerweile besteht in der Gedächtnisforschung, deren Schwerpunkt sich zunehmend von der Philosophie zu eher medizinisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen verlagert, ein relativ breiter Konsens über den zumindest teilweise poetischen Charakter der Erinnerung, deren Tätigkeit als ‹ Konstruktionsarbeit › oder ‹ aktuelle Sinnproduktion ›. », Baumann 2008, p. 38.

33 Shumaker 1954, pp. 101–43.

34 « Die Verfälschung der Wahrheit durch den Akt der erinnernden Besinnung [ist ein] so grundlegendes Merkmal der Autobiographie, daß man sie als deren notwendige Bedingung bezeichnen muß. », Pascal 1965, p. 90. Cf. aussi : Pascal 1959, p. 119.

35 Aichinger 1970, pp. 418–434 ; Niggel 1989, p. 14 ; Starobinski 1970, pp. 83–98.

36 « Die Relektüre kanonischer Schriften [...] Rousseaus oder Goethes vermag zu zeigen, daß die autobiographische Praxis schon immer von einem ausgeprägten Problembewusstsein hinsichtlich der klassischen Konzepte von Sprache und Subjektivität gekennzeichnet ist. Die Praxis des Schreibens war ihrer Theorie weit voraus. », Finck 1995, p. 90. Cf. aussi : Ruhe 1994, pp. 358–61.

37 Cf. « Je suis assuré d'être exact et fidèle, comme je tâcherai toujours de l'être en tout : voilà sur quoi l'on peut compter. » (CF, 130) ; « il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté » (CF, 130). Le passage où le narrateur se rappelle des « petits airs » chantés dans son enfance est particulièrement révélateur à cet égard : « Il y en a un surtout qui m'est bien revenu tout entier quant à l'air ; mais la seconde moitié des paroles s'est constamment refusée à tous mes efforts pour me la rappeler, quoiqu'il m'en revienne confusément les rimes. Voici le commencement et ce que j'ai pu me rappeler du reste [...] » (CF, 11). En citant successivement les rimes avec toutes les omissions dues à la défaillance de la mémoire, le narrateur augmente l'impression de sin-

Ceci fait ressortir, une fois de plus, la croyance métaphysique d'une opposition inébranlable entre la « réalité » et la « fiction ». L'idée aristotélicienne d'une opposition insurmontable entre l'écriture fictionnelle et factuelle persiste jusqu'aux années soixante-dix, comme en témoignent les catégories antinomiques du *pacte autobiographique* et *romanesque* qui avaient amené Lejeune à repérer une « case aveugle » dans sa typologie de l'autobiographie :

Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister [...] Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche.<sup>38</sup>

La critique postmoderne d'Alfonso de Toro a insisté sur la caducité de la notion de réalité de Lejeune :

Il nous faut donc nous rendre à l'évidence que Lejeune se base sur des définitions de la vérité et de l'identité qui n'ont plus de validité et qui ne répondent plus aux critères de la pensée actuelle. La philosophie postmoderne tout comme l'historiographie postmoderne ont remis en question le terme de « vérité ».<sup>39</sup>

À l'instar des concepts postmodernes de « l'anti-autobiographie » de Roland Barthes et de la « nouvelle autobiographie » d'Alain Robbe-Grillet, « l'autofiction » de Serge Doubrovsky fait preuve d'un changement de paradigme dans l'écriture autobiographique qui implique, d'après de Toro, la relativisation totale de ce qui est considéré comme réalité<sup>40</sup>. Le chapitre suivant illustre la manière dont l'autofiction ébranle les frontières génériques traditionnelles en définissant le *fictionnel* et le *factuel* non plus comme deux modes d'écriture *opposés* et *incompatibles*, mais plutôt comme *indissociables*.

## II. De l'autobiographie à l'autofiction

La notion d'autofiction a fait son apparition en 1977 sous la plume de Serge Doubrovsky, romancier, critique littéraire et professeur de littérature, qui a inventé le concept pour désigner le genre de sa première « fiction d'événements

---

cérité et de vraisemblance. Plus tard, il regrette « de n'avoir pas fait des journaux » (CF, 162), ce qui lui aurait permis de combler les lacunes d'informations concrètes et fidèles à la réalité.

38 Lejeune 1975, p. 31.

39 De Toro 2004, p. 81.

40 Ibid. Pour une analyse détaillée de la déconstruction du projet autobiographique traditionnel et des catégories de Lejeune dans les *Romanesques* de Robbe-Grillet, voir : Ruhe 1994, pp. 353-69 ; Groß 2008, pp. 17-58 ; Gelz 1996, pp. 109-141. Quant à la subversion de ces mêmes catégories chez Barthes, voir : Schabacher 2007, p. 183 ; Langer 2005, pp. 323 sq. ; Schäfer 2008, p. 311. Gelz, Watt et Landi ont par ailleurs insisté sur la présence de Proust chez Barthes. Cf. Gelz 1996, pp. 125-27 ; Landi 2014, pp. 135-56 et Watt 2014, pp. 102-112.

et de faits strictement réels » (F, 10)<sup>41</sup>. En s'engageant explicitement à établir simultanément un pacte *autobiographique* et *romanesque*<sup>42</sup>, l'auteur remplit la *case aveugle* que Lejeune avait repérée en 1975 : les autofictions de Doubrovsky respectent les critères d'*homonymat* et de *référentialité*<sup>43</sup>, tout en présentant une attestation de *fictivité* par la notion même d'*autofiction* et le sous-titre *roman* qui figure sur toutes ses premières de couverture<sup>44</sup>. Cette juxtaposition des genres *fictionnel* et *factuel*, considérés comme opposés et inconciliables par la critique traditionnelle de Lejeune<sup>45</sup> déclencha une vive controverse. Fallait-il classifier l'autofiction comme texte autobiographique qui recourt à des stratégies fic-

41 *La Dispersion* (1969) est souvent considérée comme la première autofiction de Doubrovsky – une classification remise en question par l'auteur lui-même : « Dans mon premier roman, *La Dispersion*, je ne me nomme pas encore en tant que Serge Doubrovsky, ce n'est donc pas, *stricto sensu*, une autofiction. », *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

42 Doubrovsky, « lejeuniste pur et dur » (Doubrovsky 2007, p. 59), déclare en 1977 dans une lettre à Philippe Lejeune : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire. », Lejeune 1986, p. 63. Tout au contraire, Doubrovsky affirmera en 1980 que sa pratique « n'a jamais été dictée ni guidée par une théorie mais éprouvée comme une envie et un besoin ». La « théorie » serait venue « après coup », Doubrovsky 1979a, p. 175.

43 Doubrovsky insiste vigoureusement sur la véracité de ses autofictions : « Mon pacte avec le lecteur, c'est que je dois dire la vérité – les modalités que je choisis pour le faire me regardent mais les faits en eux mêmes doivent être exacts sur le plan biographique. », *Entretien avec Ireland* 1993, p. 10. Il proclame ainsi ne pas avoir « coupé le cordon ombilical avec le bio » et n'avoir « nullement rompu avec le pacte référentiel de Philippe Lejeune », Doubrovsky 1993b, p. 212.

44 Doubrovsky illustre l'application de ce double pacte par l'exemple d'*Un amour de soi* : « *Un amour de soi* c'est une histoire entièrement vraie, en tout cas, que je perçois comme vraie. Seulement la manière dont j'ai construit le livre fait appel à une construction romanesque c'est-à-dire à une manière de soutenir l'intérêt par des procédés romanesques. », *Entretien avec Vilain* 2005, p. 211. Cf. aussi *Fils* : « En bonne et scrupuleuse autobiographie tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie [...] La part d'invention dite romanesque se réduit à fournir le cadre et les circonstances d'une pseudo-journée », Doubrovsky 1980a, p. 89. Cette « pseudo-journée » présente le professeur Doubrovsky en train de préparer un cours sur le récit de Thérémène, depuis son réveil à 8 heures du matin, en passant par son trajet du Queens à Manhattan, sa séance avec le psychanalyste Akeret, ses rendez-vous, jusqu'à ses heures de bureau et finalement, son cours de 18 à 20 heures. « Le tout se déroule donc en douze heures. En cinq parties : aucune journée n'est ainsi structurée. Il ne s'agit nullement d'une vie racontée dans son exactitude, même si, bien évidemment, ce sont des faits réels qui sont ici relatés. Je veux dire par là que la maison que je décris, où le narrateur s'éveille à 8 heures [...] existe en tant que telle. Je décris très exactement la chambre de la maison que je possédais à Queens à l'époque. Tout cela, tous ces détails, sont exacts... Mais tout est réinséré dans une consécration absolument imaginaire, à savoir le cadre de cette journée. Autrement dit, ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il met dans un texte. Il y a primat absolu du texte et de l'écriture sur le vécu. Le vécu donne l'impulsion, mais il ne reste, *in fine*, que le texte que le lecteur lira. On ne lit pas une vie, on lit un texte. », Doubrovsky 2007, p. 62.

45 Lejeune 1975, p. 14. À ce sujet, voir : pp. 14 sq. de cette étude.

tionnelles, ou, au contraire, comme roman qui inclut des éléments autobiographiques ? Alors que Lejeune classe Doubrovsky parmi la « race des romanciers et non celle des autobiographes »<sup>46</sup>, Lecarme considère l'autofiction comme « autobiographie[s] pseudo-romanesque[s] »<sup>47</sup>. Cette apparente discorde naît, en réalité, d'un point de départ commun aux deux pôles d'argumentation : une conception traditionaliste de l'autobiographie, fondée sur l'opposition insurmontable entre le roman et l'autobiographie. En effet, la critique exprime sa désorientation totale face à l'alliance de deux concepts prétendument incompatibles. Genette se montre déconcerté par « l'entre-deux plein de tensions, de contradictions fécondes, d'ambiguïtés inévitables [...] de ces autobiographies honteuses », de ces « prothèses boiteuses »<sup>48</sup> et Lecarme méprise tout aussi explicitement « les récits hybrides, dont on ne sait pas trop si c'est du lard ou du cochon, du vrai ou du feint »<sup>49</sup>. Rien que les titres des articles parus dans les années quatre-vingt-dix mettent en évidence le discrédit jeté sur l'autofiction dans les premières décennies de sa réception : « Monstrous Writing: Serge Doubrovsky's Autofiction »<sup>50</sup>, « L'autofiction, un genre pas sérieux »<sup>51</sup>, « L'autofiction : un sujet toujours en défaut ? »<sup>52</sup>, « L'autofiction : un mauvais genre ? »<sup>53</sup>. La polémique autour du nouveau genre s'achève par une véritable *querelle de l'autofiction* qui en revient toujours à la même confusion suscitée par l'association de deux pactes conventionnellement opposés. Ce lieu commun de la première critique doubrovskyenne<sup>54</sup> se synthétise dans la notion du *pacte oxymorique* d'Hélène Jaccomard<sup>55</sup> qui conçoit l'autofiction comme une formule contradictoire, comme le rapprochement de deux termes que leurs sens devraient éloigner. Or, ces positions traditionalistes ne permettent pas de saisir la

---

46 Lejeune 1986, p. 68.

47 Lecarme 1988, p. 33.

48 Genette 1991, p. 86.

49 Lecarme 1997, p. 273.

50 Ireland 1993, p. 1.

51 Darrieussecq 1996, p. 369.

52 Robin 1993, p. 73.

53 Lecarme 1993, p. 227.

54 Cf. aussi : « faut-il prendre ces assertions pour la réalité autobiographique ou serait-ce encore de la fiction? », Jouan-Westlund 2010, p. 43 ; « l'autofiction [se situe] entre deux pratiques d'écriture [...] pragmatiquement contraires. », Darrieussecq 1996, p. 379 ; « ce pseudo-genre n'a en effet que l'inconvénient d'obscurcir une distinction très claire. On est dans la fiction ou on n'y est pas... une goutte de fiction et tout devient fictif. Il n'y a pas d'intermédiaire, pas de degré entre la fiction et la vérité. », Vilain 2005, p. 12 ; « je comprends mal le mot. Fiction, c'est invention, création à partir de l'imaginaire et même, à l'origine, mensonge. De sorte qu'une « autofiction » ne saurait être qu'une invention (peut-être mensongère) sur soi. De quoi scandaliser tout amateur ou praticien de l'enquête autobiographique, laquelle suppose avant tout le respect de la vérité. », Nourissier 1993, p. 223.

55 Jaccomard 1993, p. 187. Cf. aussi la notion du genre « amphibologique », c'est-à-dire équivoque, contradictoire, ambigu, forgée par Sébastien Hubier. Hubier 2003, p. 125.

valeur des textes qui transgressent sciemment les conventions génériques et qui déconstruisent ainsi la conception traditionnelle de la *fiction*<sup>56</sup>. Il sera démontré par la suite que l'apparente ambivalence du concept de l'*autofiction* ne représente pas un *oxymore* mais plutôt un *changement de paradigme* lié à une nouvelle conception postmoderne de la langue et de la réalité<sup>57</sup>.

Nous avons montré ci-dessus que le postulat d'authenticité de l'autobiographie traditionnelle repose sur une conception de la langue comme moyen d'expression transparent qui permet au sujet écrivant de reproduire mimétiquement la vérité extratextuelle (*réfèrent*) par l'intermédiaire d'un signe linguistique (*signifiant*). Le rebondissement méthodologique du *linguistic turn* au XX<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup> remplace le dualisme cognitif de la tradition métaphysique par une notion déconstructiviste de la langue et de la réalité. Cette rupture épistémologique renvoie tout d'abord à Charles Sanders Peirce qui développe le *modèle sémiotique binaire* de Saussure en aboutissant à un modèle triadique dans lequel l'interprétation d'un *signifiant* n'est plus indissociablement liée à un *signifié* précis. D'après Peirce, le *signifiant* déchaîne un processus dynamique de *sémiose éternelle* qui n'aboutit jamais à une signification définitive. Chaque représentation mentale individuelle (*interprétant*) concernant la relation entre un signe matériel (*représentamen*) et l'*objet* qu'il dénote est susceptible d'être à nouveau interprétée, et ainsi indéfiniment. Ce processus circulaire et inépuisable de l'interprétation des signes constitue le fondement de la déconstruction post-métaphysique du langage. Alors que la linguistique conventionnelle de Saussure postule la domination du *signifié* (le concept, la représentation mentale derrière les mots) sur le *signifiant* (leur image acoustique, leur sonorité), les poststructuralistes inversent cette hiérarchie en avançant la suprématie du *signifiant* sur le *signifié*. Le chapitre II.1b. montrera que l'écriture de Doubrovsky se développe effectivement selon la sonorité des mots, enchaînés par des figures de style qui font prévaloir leur image acoustique (le *signifiant*) sur leur signification (le *signifié*). Celui-ci n'est donc jamais présent, mais toujours différé, décentré et altéré. Doubrovsky illustre ainsi la théorie de Jacques Lacan, selon laquelle le sujet est, de par sa nature, incapable de concevoir le *signifié* de son désir car l'inconscient est structuré par des rapports de contiguïté (*métonymies*) et d'équivalence (*métaphores*) entre les différents *signifiants*, provoquant ainsi des *glissements incessants du signifié* sans jamais parvenir à leur sens originel (« Là où. Lacan. Ailleurs. J'accoste, vite. », F, 26)<sup>59</sup>. Ce concept d'une

56 Cf. à ce sujet Gronemann 2002, p. 54.

57 L'inscription de Doubrovsky au courant postmoderne est due à Claudia Gronemann 1999, pp. 237-61 ; 2002, pp. 46-76 et 2004, pp. 153-78 (qui donne un aperçu des théories de Lacan, Derrida et De Man, Gronemann 2002, pp. 31-41) ; Alfonso de Toro 2004, pp. 79-97 ; Frank Reiser 2004, pp. 215-27.

58 Terme emprunté à Rorty 1967, p. 10.

59 Lacan 1966, pp. 260 et 502-3. Cf. aussi : « Lacan n'est pas loin. Le voici, en effet, qui arrive



pluralité irréductible de la langue est comparable à l'image du *rhizome* défini par Deleuze et Guattari comme un système d'organisation non hiérarchique où les mots créent des ramifications désordonnées et infinies de signification qui s'influencent et s'affectent réciproquement<sup>60</sup>, ou encore à la conception de la *différence* et de la *dissémination* de Derrida. Ce dernier insiste également sur l'inaccessibilité du sens premier des choses. « L'écriture est autre que le sujet »<sup>61</sup>, c'est-à-dire que tout texte se base sur le délai, la temporisation, l'espacement inévitables entre le sujet de l'action narrative, le héros (*sujet de l'énoncé*), et celui de la narration, le narrateur (*sujet de l'énonciation*). Il en résulte « deux absences », inhérentes à toute écriture : ni le « référent », le *sujet de l'énoncé*, ni le « signataire », son auteur, ne sont physiquement présents dans le texte. Ils sont généralement absents, éteints, morts, lors du procès de lecture<sup>62</sup>. Le signe littéraire est ainsi détaché de son origine, il est *décontextualisé* et ne peut jamais converger entièrement avec la réalité extratextuelle. Le texte n'est jamais identique à la réalité, il se caractérise précisément par cette *différence*<sup>63</sup> qui altère toute narration : « Ce qui ne veut pas dire, bien sûr, que je ne puisse pas la raconter [la vie]. Mais autrement. » (*LB*, 263). La *différence* est ainsi à la base d'un processus génératif de *dissémination*<sup>64</sup> qui produit des éternels *glissements*<sup>65</sup> de sens d'un signifiant à l'autre. L'écriture ne peut donc que *supplémenter*<sup>66</sup> l'absence, elle ne peut que représenter une *trace* qui garde « la marque de l'élément passé », sans jamais

---

pour fonder la théorie du langage, dont a besoin cette nouvelle compréhension de la littérature. », Doubrovsky 1979b, p. 22. Pour une analyse circonstanciée du recours à Lacan, voir : pp. 97 sq. de cette étude.

60 Cf. Deleuze / Guattari 1976, p. 62 ; Deleuze / Guattari 1980, pp. 13–35.

61 Derrida 1967b, p. 100.

62 Cf. Derrida 1967a, p. 60.

63 Avec le néo-graphisme de la *différence*, Derrida marque un écart qui « s'écrit ou se lit, mais [...] ne s'entend pas. », Derrida 1972a, p. 4. Le verbe français *différer*, du latin *differre*, embrasse « deux sens qui semblent bien distincts » (ibid., p. 8) mais que le substantif *différence* ne comporte pas : celui de « ne pas être identique, être autre, discernable, etc. » (ibid.) ainsi que « l'action de remettre à plus tard, de tenir compte, de tenir le compte du temps [...] un détour, un délai, un retard [...] la *temporisation* » (ibid.). Le néologisme de la *différence* inclut toutes les significations du verbe *différer*.

64 La *dissémination* désigne exactement ce processus génératif par lequel les signifiants se substituent et *décentrent* l'écriture du référent en dépassant la *polysémie* : « [elle produit] un nombre non-fini d'effets sémantiques [...] Elle marque une multiplicité irréductible et *généralitive*. », Derrida 1972b, p. 61.

65 Catégorie comparable au *glissement du signifié* chez Lacan : « Comme il s'agit d'un certain glissement, ce qu'il faut bien trouver, c'est, non moins que ce mot, le point, le lieu dans un tracé où un mot puisé dans la vieille langue, se mettra, d'être mis là et de recevoir telle motion, à glisser et à faire glisser tout le discours. », Derrida 1967a, p. 387.

66 Le concept du *supplément*, emprunté à Rousseau, est toujours « à-la-place » d'une autre chose exigeant donc son absence : « Le signe est toujours le supplément de la chose même. », Derrida 1967b, p. 208.

coïncider totalement avec celui-ci<sup>67</sup>. Comme Doubrovsky l'illustrera dans son œuvre autofictionnelle, le sens original ne peut être que recréé par l'écriture :

Par fiction, il faut entendre [...] une « histoire » qui, quelle que soit l'accumulation des références et leur exactitude, n'a jamais « eu lieu » dans la « réalité » et dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie.<sup>68</sup>

Ainsi, toute interprétation des signes n'est qu'un décodage temporaire et provisoire au sein du mouvement perpétuel des *signifiants*. Dans un tel système de prolifération sémantique, toute signification, même celle du sujet narrant lui-même, serait en constant état de transformation sans jamais pouvoir être reconduite à une vérité unique et immuable : « Pour l'autobiographe comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe avant son texte »<sup>69</sup>. La critique post-métaphysique rejette effectivement la notion du *sujet* comme entité à la fois sous-jacente et subordonnée au discours (lat. *subiectum*)<sup>70</sup> et proclame l'impossibilité fondamentale de saisir une vie dans un texte. Doubrovsky part précisément de cette conviction postmoderne de l'anéantissement du sujet pour distinguer l'autofiction de l'autobiographie :

Qu'est-ce qui sépare Rousseau, des textes modernes ? Je crois que c'est la conception du sujet qui a changé. [La vie de Rousseau] forme un parcours qu'on peut, en douze livres, essayer de ressaisir, de récapituler. Chateaubriand, à sa manière, fera de même que Goethe, c'est-à-dire ressaisir la totalité, l'essence d'une vie. Je crois que ce qui a changé de nos jours, c'est la conception du rapport à soi-même. Je cite Marguerite Duras dans *L'Amant* : « l'histoire de ma vie n'existe pas ». <sup>71</sup>

De toute évidence, le *décentrement* post-métaphysique du sujet et la mise en relief de sa constitution linguistique fait basculer le fondement même de l'autobiographie traditionnelle, à savoir l'idée d'un narrateur, capable de disposer de la langue et, par conséquent, de garantir l'authenticité, l'intégrité et la totalité d'un texte : « Le fameux « moi profond » de l'écrivain est donc en fait un moi sans fond, coextensif au langage, à un langage qui n'a pas de centre, ne parle à personne et ne révèle rien »<sup>72</sup>. Le néologisme même de l'*autofiction* renvoie à ce changement de paradigme :

67 Derrida 1967a, p. 196. Ne gardant qu'une *marque* de la présence, la *trace* ne permet pas de remonter à une quelconque origine. Elle ne renvoie qu'à l'absence de l'origine : « La trace est l'effacement de soi, de sa propre présence. », *ibid.*, p. 339.

68 Doubrovsky 1988, p. 73. Le sens se recrée également par chaque acte de lecture. Cf. : *Qu'est-ce qu'un auteur* [1969] de Michel Foucault (1994), *La mort de l'auteur* [1968] de Roland Barthes (1984a) et *Lector in Fabula* de Umberto Eco (1979) qui insistent tous sur le rôle créatif et productif du lecteur qui donne un sens individuel au texte.

69 Doubrovsky 1979a, p. 188.

70 Pour une analyse approfondie de cette double fonction du sujet, voir : Penzkofer 2004, p. 134.

71 Doubrovsky 2007, p. 60.

72 Doubrovsky 1979b, p. 22.

L'autofiction, c'est la forme postmoderne de l'autobiographie. Je me reconnais comme écrivant un récit auto-bio-graphique, signé, mais [...] je n'écris cette espèce de beau récit totalisant, récapitulatif. On ne sent plus sa vie comme jadis. [...] Voilà la raison pour laquelle le mot d'*autofiction* m'a semblé intéressant : il permet de distinguer la sensibilité moderne de la sensibilité classique.<sup>73</sup>

Dans un entretien avec Philippe Vilain en 2005 Doubrovsky précise que l'autofiction ne serait qu'une « variante postmoderne de l'autobiographie dans la mesure où elle ne croit plus à une vérité littéraire, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de mémoire »<sup>74</sup>. Contrairement aux autobiographes traditionnels, Doubrovsky insiste donc sur la *constructivité* postmoderne du récit : « [L'autofiction] c'est la recreation pleine et entière du vécu dans l'ordre du discours » (*HP*, 441–42). La même conviction se cache derrière le slogan aporétique d'une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (*F*, 10). Cet apparent paradoxe se résout à l'aide de l'étymologie du substantif *fiction*, dérivé du latin *fictio*, qui comporte toute la polyvalence du verbe *ingere* : il ne signifie pas seulement inventer, imaginer, feindre ou dissimuler mais encore modeler, arranger, façonner et, précisément, construire. De ces deux pôles du mot *fiction* Doubrovsky ne retient que le deuxième qui correspond notamment au concept postmoderne d'une déconstruction de la réalité :

La vérité ici ne saurait être de l'ordre de la copie conforme [...] Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à *construire*. Telle est bien la « construction » analytique : *ingere*, « donner forme ».<sup>75</sup>

Étant donné que le récit d'une vie n'est qu'une manifestation linguistique de l'*absence*<sup>76</sup>, chaque tentative de ressaisir le passé le transforme inévitablement :

Un récit d'enfance n'existe pas. Ça se fabrique de part en part... une enfance est hors récit parce que hors temps. [...] Une enfance peut se mettre à toutes les sauces. [...] Je peux la cuisiner à la Freud, la mitonner à l'Akeret. Mais je peux aussi l'épicer à la Marx. La saveur Sartre. Dans une enfance, il y en a pour tous les goûts. (*LB*, 269)

Le *réfèrent* perd toute authenticité car il est soumis à une rhétorique, à une stratégie, à une *forme* qui le *déforme* inévitablement :

Je ne triche pas, non, je trie. [...] Je garde les épisodes marquants ou piquants, je les ajuste, je les enchaîne, je les monte. En épingle, un travail de mécano [...] Une fiction ça

73 Doubrovsky 2007, pp. 64–65.

74 Vilain 2005, p. 212.

75 Doubrovsky 1988, p. 77.

76 Cf. la notion de Derrida, p. 24 de cette étude.

déforme, ça reforme, ça synthétise [...] Dès qu'on raconte on truke. On transpose, on dispose, on pose. (LB, 253 sq.)

En conséquence, aucune fiction « n'est parfaitement adéquate »<sup>77</sup>. Dans l'entretien avec Vilain, Doubrovsky présente son écriture comme mise en scène de la *différance* d'après Derrida : « ce qui fait la fiction c'est l'écriture [...] cette histoire n'existe qu'au moment où je la mets en mots »<sup>78</sup>. Face à cette multiplicité de déformations possibles du *bios* par la *graphie*, l'auteur s'éprouve comme un être fictif (« JE SUIS UN ÊTRE FICTIF », LB, 27) et artificiel (« JE SUIS REFAIT », LB, 22). Il ne s'agit cependant pas d'une *fictionnalisation* intentionnelle de la réalité – celle-ci en présupposerait la transparence – mais plutôt de l'insistance sur l'inéluçabilité du caractère *supplémentaire* et, par conséquent, déformateur de la langue : « Même en voulant dire vrai, on écrit faux. » (LB, 76). Cette courte formule fait ressortir toute l'envergure du *changement de paradigme* sur lequel l'autofiction se fonde. En insistant sur les mécanismes aliénants et *fictionnalisants* du langage, Doubrovsky revendique une nouvelle forme d'authenticité : celle de démasquer l'*impossibilité* de toute reproduction mimétique de la réalité<sup>79</sup>, c'est-à-dire l'impossibilité de l'autobiographie au sens traditionnel. Dans cette acception déconstructiviste du terme, tout texte *authentique* doit signaler explicitement sa qualité de *supplément* d'une réalité toujours *absente*<sup>80</sup>. La fusion autofictionnelle des pactes *autobiographique* et *romanesque* rejette l'opposition des deux catégories, les concevant désormais comme indissociables<sup>81</sup>. C'est exactement dans ce sens d'une indissociabilité ontologique entre l'écriture *autobiographique* et sa *fictionnalisation* qu'il faut comprendre le néologisme de l'*autofiction* doubrovskienne. Le débat traditionaliste mené par Lejeune, Genette et Lecarme concernant la classification générique de l'autofiction comme roman *ou* autobiographie apparaît ainsi comme obsolète. La notion post-métaphysique de la *fiction* ne se situe plus aux antipodes de la *réalité*, mais insiste sur l'inévitable *fictionnalisation* de celle-ci par toute mise en langage : « autofiction, réinvention de l'existence dans le registre strict du langage » (LPC, 395). L'autobiographie serait donc le genre littéraire qui illustre le mieux l'inconsistance fondamentale de *toute* prétention mimétique, au-delà des frontières génériques, s'érigeant ainsi en paradigme de *toute* écriture. D'après De Man, l'intérêt principal de l'autobiographie est, en effet, de démontrer « l'impossibilité

77 Doubrovsky 1988, p. 77.

78 Vilain 2005, pp. 214–15.

79 Celle-ci est la thèse principale défendue par Gronemann 2002, pp. 29 sq.

80 Cf. *ibid.*

81 C'est pourquoi de Toro qualifie le modèle de Lejeune comme « dépassé », contradictoire et incapable de cerner « la complexité des formes autobiographiques contemporaines », de Toro 2004, p. 80.

de la clôture [...] de tous les systèmes textuels »<sup>82</sup>. La distinction entre fiction et autobiographie deviendrait ainsi « indécidable », l'autobiographie ne serait plus un « genre » ou un « mode », mais plutôt une « figure de lecture et de compréhension » inhérente à « tout texte littéraire » ou bien, d'après Doubrovsky, « autobiographie, roman, pareil. Le même truc, le même trucage » (*LB*, 75). Comme conséquence logique de la dénégation postmoderne de tout accès privilégié de l'autobiographie à la réalité, Almut Finck proclame la « fin de l'autobiographie »<sup>83</sup> – une hypothèse qui sera discutée sur la base des textes analysés dans le chapitre final (V).

Force est toutefois de constater une croissance exponentielle du nombre de récits autobiographiques à une époque où les assises mêmes du genre sont profondément ébranlées. Depuis les années soixante-dix les écrits à la première personne se multiplient de manière remarquable dans toute la littérature occidentale. Il n'est guère étonnant que l'intérêt scientifique pour les formes contemporaines de l'écriture autobiographique soit aujourd'hui plus grand que jamais<sup>84</sup>. Le néologisme de « l'autofiction » s'est rapidement diffusé dans la critique universitaire provoquant une deuxième vague de ladite *querelle de l'autofiction* qui attaque la définition doubrovskienne du terme, jugée trop hermétique pour s'établir comme genre universel : « trop d'impositions rendent confuse et inopérante une définition qui semble exclusivement s'appliquer aux textes de son inventeur et à laquelle aucun texte ne peut entièrement souscrire »<sup>85</sup>. En effet, la vulgarisation de la notion de l'autofiction est allée de pair avec une généralisation confuse et incontrôlable qui s'appliquait désormais de manière inflationniste à tout texte qui brouillait les frontières entre autobiographie et roman. Ceci devient particulièrement évident dans la simplification du concept opérée lors de son entrée dans les dictionnaires français comme « Autobiographie empruntant les formes narratives de la fiction »<sup>86</sup>. L'arbitraire dans l'application du terme souleva bien évidemment la question de son utilité : « el riesgo que suele acarrear [la] introducción [del neologismo autoficción] es su uso indiscriminado e impreciso, su vulgarización amplia hasta hacerlo inútil o dejarlo inservible »<sup>87</sup>.

En 1991, Gérard Genette consacre quelques paragraphes de son ouvrage

82 De Man 1979a, p. 923. Traduit de l'anglais.

83 Finck 1999, p. 3. Finck se concentre pourtant sur la littérature germanophone et anglophone.

84 Cf. p. ex. : Alberca Serrano 2012 ; Burgelin / Grell 2010 ; Gasparini 2004 et 2008 ; Genon / Grell 2015 ; Hubier 2003 ; Lecarme 1993 ; Ott / Weiser 2013 ; Ouellette-Michalska 2007 ; Pagès 1999 ; Robin 1997a ; Soubeyroux 2003 ; Vilain 2009 ; Wagner-Egelhaaf 2013, etc. Pour un rapport de recherche circonstancié, voir : p. 32 de cette étude.

85 Vilain 2005, p. 17.

86 <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/autofiction/24331>, 06/07/2015.

87 Alberca Serrano 2007, p. 54.

*Fiction et diction*<sup>88</sup> au néologisme doubrovskyen, proposant une véritable résemantisation du terme, reprise et développée par son élève Vincent Colonna<sup>89</sup>. Partant également de la « case aveugle » de Lejeune, leur redéfinition de l'autofiction vise à simplifier et, en même temps, à élargir le champ autofictionnel<sup>90</sup>, aboutissant, paradoxalement, à un concept qui exclut l'inventeur même du terme. Genette se réfère explicitement aux ouvrages de Doubrovsky, tout en les dévalorisant comme « fausses autofictions qui ne sont des fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses »<sup>91</sup>. Grâce à son « contenu narratif [...] authentiquement fictionnel » *La Divina commedia* (~1304–21) de Dante est érigée en modèle des « vraies autofictions »<sup>92</sup>. Colonna définira la « fictionnalisation de soi » de Dante comme « démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention »<sup>93</sup>. L'auteur emprunte son nom à un personnage fictif, introduit dans les « situations imaginaires »<sup>94</sup> d'un univers fictionnel : « une autofiction est une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) »<sup>95</sup>. Selon Genette et Colonna, cette démarche est illustrée de manière exemplaire dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust :

La manière dont Proust désigne et résume son œuvre n'est pas celle d'un auteur de « roman à la première personne » comme *Gil Blas*. Mais nous savons – et Proust sait mieux que personne – que cette œuvre n'est pas non plus une véritable autobiographie. Il faudrait décidément dégager pour la *Recherche* un concept intermédiaire [dont] le « contrat de lecture » [est] à peu près cel[ui]-ci : « Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en

88 Genette 1991, pp. 86–87.

89 La thèse soutenue en 1989 n'est accessible que dans une version numérique : Colonna 2004a. Elle a été publiée dans une version largement modifiée en 2004 : Colonna 2004b.

90 Il faut pourtant remarquer que Doubrovsky, qui a toujours insisté sur la lignée autofictionnelle dans laquelle il s'inscrit, est mécompris quand la critique définit son autofiction comme « stratégie singulière d'un écrivain », Colonna 2004a, p. 28. Cf. p. ex. : « si j'ai forgé le mot je n'ai pas inventé la chose, Colette, Céline, des myriades moins illustres s'y sont déjà essayés avant moi, autour de moi, le genre essaime, *Zeitgeist*, c'est dans l'esprit contemporain, une grande partie de la littérature aujourd'hui, Sollers, Sarraute, Robbe-Grillet, d'autres en tâtent, Duras » (*AV*, 72). Cf. aussi : *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

91 Genette 1991, pp. 86–87. Genette définit l'autofiction de Doubrovsky comme « récit de fiction homodiégétique communément baptisé depuis quelques années « autofiction » » (Genette 1991, pp. 84–85), et Colonna la qualifie de « fiction d'inspiration autobiographique », Colonna 2004a, p. 9.

92 Genette 1991, p. 86.

93 Colonna 2004a, p. 10.

94 Ibid.

95 Ibid., p. 30.

éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (« pas toujours ») les miennes ». Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction*.<sup>96</sup>

Cette conception de la *fiction* renvoie clairement à la première acception du verbe latin  *fingere*  (inventer, imaginer, feindre), instaurant ainsi un « pacte [de lecture] contradictoire »<sup>97</sup> : « moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée »<sup>98</sup>. Le narrateur de la *Recherche* porte effectivement le même prénom que l'auteur tout en évoluant dans un univers en grande partie imaginaire, comme en témoignent les anthroponymes (Bergotte, Elstir, Vinteuil) et les toponymes inventés (Combray, Balbec). Colonna en conclut : « un auteur qui se met en scène dans des aventures visiblement imaginaires. C'est ce qui permet de discerner chez un auteur la pratique de l'autofiction »<sup>99</sup>. Cette redéfinition de l'autofiction fait passer la *fiction* du côté de la forme au côté du contenu<sup>100</sup>, se plaçant ainsi aux antipodes de la « fiction d'événements et de faits strictement réels » de Doubrovsky.

Il ne s'agissait pour lui [Doubrovsky], à l'origine, que de nommer une forme inédite d'autobiographie. Le mot fera pourtant fortune avec une extension beaucoup plus large, pour désigner des œuvres totalement étrangères au projet autobiographique.<sup>101</sup>

Colonna et Genette accomplissent ainsi ce que Carrier-Lefleur définit comme « destitution du père »<sup>102</sup> : le seul mérite qu'ils reconnaissent à Doubrovsky est l'invention d'un néologisme dont la première véritable définition serait due à Genette<sup>103</sup>. En l'occurrence, ils ignorent que déjà en 1986 Lejeune avait défini l'autofiction comme une pratique de *fictionnalisation de soi* :

Pour que le lecteur envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction, comme une « autofiction » il faut qu'il perçoive l'histoire comme impossible, ou comme incompatible avec une information qu'il possède déjà.<sup>104</sup>

96 Genette 1982, p. 293, cité également par Colonna 2004a, p. 24.

97 Genette 1991, p. 86.

98 Ibid., pp. 86–87.

99 Colonna 2004a, p. 24.

100 Cf. « le contenu de l'histoire est fictionnel [...] et n'a aucune prétention à la vérité personnelle », *ibid.*, p. 11.

101 Ibid., p. 16.

102 Carrier-Lefleur 2010, p. 69.

103 « Si l'on doit à Doubrovsky le mot autofiction, c'est à Gérard Genette que l'on est redevable de la première définition de la chose. », Colonna 2004a, p. 23.

104 Lejeune 1986, p. 65.

Plus loin dans son analyse, Colonna loue effectivement l'approche de Lejeune, critiquant un seul défaut, à savoir « de se limiter à des textes de la dernière décennie et de suggérer que cette forme de fiction est un phénomène récent, propre à un « temps du soupçon » envers la forme autobiographique »<sup>105</sup>. Colonna remédie à cet « aveuglement »<sup>106</sup> en insistant sur la transtemporalité et la transculturalité de l'autofiction : il la fait remonter à l'Antiquité romaine avec *L'Histoire véritable* de Lucien de Samosate et la retrouve dans l'œuvre d'écrivains d'origines aussi différentes que Dante (*La Divina Commedia*, ~1307–21), Borges (*El Aleph*, 1949) et Proust (*La Recherche*, 1913–27). Genette et Colonna opposent ainsi une conception étendue de l'autofiction à la définition plus minimaliste de Doubrovsky – un élargissement qui est en même temps une restriction car il détache l'autofiction de sa portée épistémologique et de son ancrage postmoderne. En guise de réponse aux accusations d'hermétisme, Doubrovsky insiste sur le caractère ouvert et malléable de sa définition du genre autofictionnel, la réduisant à deux critères qu'elle aurait en commun avec celle de Genette, Colonna et Lejeune :

[...] je crois tout à fait qu'il y a des variantes possibles de l'autofiction. Vincent Colonna a soutenu la thèse que l'autofiction serait l'invention d'une vie imaginaire par un homonyme de l'auteur comme par exemple Dante dans la *Divine Comédie*. C'est absurde de limiter l'autofiction à cela, mais c'est une possibilité. L'autofiction existe certainement dans d'autres langues et d'une autre manière. Chacun peut transposer le concept de façon individuelle dans sa propre littérature, mais pour que ce soit une véritable autofiction selon ma définition, il faut *une attestation de fictivité* (les auteurs n'écrivent pas leur autobiographie mais leur *roman*) et, d'une manière ouverte ou plus subtile, *l'homonymat* en tant qu'*attestation de référentialité*.<sup>107</sup>

Doubrovsky trouve ainsi le dénominateur commun minimal des différentes définitions de l'autofiction : l'accomplissement simultané des pactes *autobiographique* et *romanesque*. Au regard des approches controversées autour de l'autofiction, il est toutefois important d'accentuer le caractère heuristique de cette « définition réconciliatrice » du genre. Comme toute autre détermination générique, la notion de l'autofiction peut être considérée comme « construction »<sup>108</sup> ou « subjectivation d'une donnée abstraite »<sup>109</sup>. Or, une telle catégori-

105 Colonna 2004a, p. 28.

106 Ibid., p. 26.

107 Cf. *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016. Cf. aussi la proposition d'Alberca Serrano : « [...] limitar su uso solo a los relatos que se presentan inequívocamente como « novelas » es decir como ficción y al mismo tiempo alegan textualmente una apariencia autobiográfica ratificada por la identidad de autor narrador y personaje. », Alberca Serrano 2007, p. 158.

108 Humphrey 2005, p. 92.

109 Ibid., p. 74.



sation peut servir à une structuration provisoire du paysage littéraire. Face à la quantité innombrable de références à Marcel Proust dans tous les genres de la littérature contemporaine, la catégorie de l'autofiction peut être utile en tant que ligne directrice dans la sélection de textes. À partir de ladite juxtaposition d'une *attestation de fictivité* et de *référentialité*, notre travail portera sur les modalités « autofictionnelles » privilégiées par les différents auteurs, tout en supposant que chaque texte est susceptible d'élargir, de modifier ou d'aiguiser la compréhension d'un genre littéraire<sup>110</sup>.

La plus grande partie des études sur l'autofiction considère ce phénomène d'un point de vue national. Ainsi, Lecarme, Baumann, de Toro et Gasparini<sup>111</sup> étudient les modalités de l'autofiction française, Alberca Serrano se concentre sur l'Espagne<sup>112</sup>, Wagner-Egelhaaf rassemble surtout des analyses concernant la littérature germanophone<sup>113</sup>, tandis qu'Arroyo, Dahi et Hidalgo s'interrogent respectivement sur l'autofiction au Japon, dans le monde arabe et au Brésil<sup>114</sup>. Gronemann et Ott ont commencé à juxtaposer des textes de différentes langues et cultures dans leurs études sur l'autofiction en France, dans le Maghreb et en Italie<sup>115</sup>. Nous allons poursuivre cette approche transculturelle et l'enrichir par l'étude systématique du rôle clé de Proust dans l'écriture autofictionnelle. La juxtaposition d'autofictions françaises, espagnoles et italiennes illustrera non seulement la portée de la *Recherche* au-delà des frontières nationales, mais aussi les différentes positions des auteurs étudiés dans le débat pluriséculaire en Europe sur le sujet. Doubrovsky, Martín Gaité et Siti déconstruisent le mythe romantique d'une constitution du sujet réussie par le biais de l'autobiographie à travers les variations esthétiques de la postmodernité, du fantastique et de l'hyperréalité. Leurs œuvres nous permettront ainsi de brosser un tableau du genre autofictionnel tout aussi hétérogène que l'est sa critique.

110 Les recueils *CULTURE(S) ET AUTOFICTION(S)* de Genon / Grell 2015, ainsi que *Autofiktion und Medienrealität* de Ott / Weiser 2013, élargissent effectivement l'autofiction à d'autres formes d'expression de soi, notamment à la photographie, au film, à la bande dessinée et au blog. Au vu de notre corpus, nous allons privilégier la définition de l'autofiction comme genre littéraire, tout en reconnaissant que l'autofiction peut être comprise comme un modèle de discours qui se retrouve également dans d'autres médiums.

111 Lecarme 1993, pp. 227–49 ; de Toro 2004, pp. 79–113 ; Baumann 2008, pp. 51 sq. ; Gasparini 2004 et 2008.

112 Alberca Serrano 2007, pp. 125 sq. et 2012, pp. 44–62.

113 Wagner-Egelhaaf 2013.

114 Cf. les interventions du colloque, *Cultures et Autofictions*, Cerisy 2012.

115 Cf. Gronemann 2002, pp. 42 sq. ; Ott 2013, pp. 209–31.

### III. La présence de Proust dans l'autofiction

Au delà des *attestations de fictivité* et de *référentialité*, les théoriciens de l'autofiction s'accordent sur un troisième critère constitutif de l'autofiction : le rôle pionnier de Marcel Proust. Doubrovsky déclare que tous les « ‹ self-romans › d'aujourd'hui ne sont que d'humbles variantes de la *Recherche* »<sup>116</sup>, Colonna élève la *Recherche* en « paradigme »<sup>117</sup> de l'autofiction en affirmant que « c'est évidemment à [...] Marcel Proust que nous devons la plupart des autofictions contemporaines »<sup>118</sup> et Genette considère la *Recherche* comme « productrice de textes qui à la fois se donnent, formellement ou non, pour autobiographiques, mais présentent, avec la biographie de leur auteur, des discordances (plus ou moins) notables, et éventuellement notoires ou manifestes »<sup>119</sup>.

La mise en avant de la *Recherche* en tant que source originaire de l'autofiction étonne notamment au vu de la quantité de précurseurs autobiographiques et autofictionnels mentionnés dans les chapitres précédents. Nombreux sont les critiques qui privilégient le terme « autobiographie fictive »<sup>120</sup> pour désigner le genre de la *Recherche* qui se sert effectivement d'une structure autobiographique pour narrer l'histoire fictive du protagoniste. Ce dernier partage certes des expériences avec son auteur, comme par exemple l'asthme, la névrose, le baiser refusé puis accordé par la mère, le voyage à Venise, le séjour dans la maison de santé, la lecture de Ruskin, la lettre écrite par Proust à son chauffeur et amant Agostinelli et recopiée dans la dernière lettre d'Albertine<sup>121</sup>, mais il s'en distingue en même temps très nettement par des données si cruciales que l'identification avec l'auteur reste difficile : le héros proustien n'est ni juif ni homosexuel, son père n'est pas médecin mais directeur au ministère des Affaires étrangères, la mère voit son rôle réduit au profit de la grand-mère qui prend quelques uns de ses traits les plus importants, il n'a pas de frère et ne devient écrivain qu'à la fin de la *Recherche*, alors que Proust avait déjà composé *Les plaisirs et les Jours* (1896), certains de ses *Pastiches et Mélanges* (1919), *Jean*

116 Doubrovsky 2013, p. 53.

117 Colonna 2004a, p. 25.

118 Ibid., p. 324. Cf. aussi : « Du ‹ centre Proust ›, essaient ainsi la plupart des autofictions modernes. C'est à partir de Proust que nombre d'écrivains modernes, de Céline à Bryce-Echenique, en passant par M. Charyn, vont chercher à situer et à définir leurs pratiques autofictives. », ibid., p. 328.

119 Genette 1982, p. 119.

120 Cf. p. ex. Fraisse 2007, p. 81; Godeau 1995, p. 50; Klinkert 1996, p. 111.

121 Pour des analyses autobiographiques plus détaillées, voir : Citati 1998, pp. 280 sq. ; Tadié 1971, pp. 26 sq. ; Compagnon 1989, pp. 144 sq. Au contraire, Vincent Ferré insiste sur la forme romanesque de la *Recherche* qui serait parsemée d'*essais fictionnels*. Cf. Ferré 2013, pp. 349 ; 508 sq.

*Santeuil* (publié à titre posthume en 1952) et *Contre Sainte-Beuve* (publié à titre posthume en 1954)<sup>122</sup>.

« Un long ouvrage que j'appelle roman parce qu'il n'a pas la contingence des Mémoires [...] et qu'il est d'une composition très sévère, quoique peu saisissable parce que complexe ; je serais incapable d'en dire le genre » (*C XI*, 251), écrit Marcel Proust dans une lettre à Louis de Robert, anticipant ainsi les difficultés que la critique va rencontrer bien des années après en cherchant à attribuer un genre à son œuvre<sup>123</sup>. À la fois autobiographie et autofiction, voire roman d'apprentissage, roman historique, philosophique et social ou encore traité esthétique – la *Recherche* comporte tous ces traits sans pourtant se réaliser complètement dans aucun genre. Doubrovsky insiste sur le critère de l'homonymie pour justifier l'appartenance de la *Recherche* au genre de l'autofiction :

Proust est-il un père fondateur ou annonciateur de l'autofiction ? [...] Personnellement, je crois que la réponse est « oui ». L'homonymie que je postule pour l'autofiction est frôlée chez Proust où le narrateur-auteur est nommé dans une exclamation célèbre d'Albertine, qui l'appelle deux fois Marcel.<sup>124</sup>

Cependant, l'homonymat n'est posé que d'une manière très ambiguë. Il est vrai que le prénom « Marcel » survient dans deux passages des trois mille pages de la *Recherche*<sup>125</sup>, mais la première fois il n'est prononcé que sur un mode de dénégation<sup>126</sup> et la deuxième citation du prénom dans un billet d'Albertine apparaît dans une partie du texte que Proust n'a pas eu le temps de corriger avant sa mort<sup>127</sup>. Comme le manuscrit de la *Recherche* montre plusieurs autres occurrences supprimées par l'auteur à la relecture<sup>128</sup>, il est possible qu'il eût fait de même pour ces deux passages s'il avait pu achever son œuvre. Il demeure incertain si les deux reliquats de cet *homonymat partiel* (le nom de famille n'étant

122 Cf. Citati 1998, p. 279 ; Tadié 1971, pp. 25 sq.

123 Cf. p. ex. « quel est ce genre, qui n'est ni journal, ni autobiographique, ni roman personnel, et qui pourtant dit « je » ? », Tadié 1971, pp. 18–19 ; « la *Recherche* : roman ? Essai ? Aucun des deux ou les deux à la fois : ce que j'appellerai une tierce forme. », Barthes 1984b, p. 336.

124 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016. Cf. aussi Doubrovsky 2013, p. 51.

125 Colonna fait remarquer que le protagoniste-narrateur de la *Recherche* reste anonyme pendant 10 ans, étant donné que la mention du nom n'advient que dans *La Prisonnière* (1923), alors que le premier volume de la *Recherche* est paru déjà en 1913. Colonna 2004a, p. 24.

126 « Elle [Albertine] retrouvait la parole, elle disait : « Mon » ou « Mon chéri », suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : « Mon Marcel », « Mon chéri Marcel », » (*R III*, 583).

127 « Mon chéri et cher Marcel, [...] Comment pouvez-vous croire que je puisse être fâchée [...] Quelles idées vous faites-vous donc ? Quel Marcel ! Quel Marcel ! Toute à vous, ton Albertine. » (*R III*, 663).

128 Pour une analyse des passages effacés : Tadié 1995, pp. 30–33.

jamais mentionné) sont l'effet d'une « ruse du transfuge fictionnel »<sup>129</sup> ou, plus probablement, d'une inadvertance. L'épitéxte n'aide pas à résoudre cette impasse, étant donné que l'auteur y poursuit la confusion entre l'identification avec son protagoniste et sa mise à distance. Dans une lettre de novembre 1915 à Mme Scheikévitch, l'auteur parle du protagoniste à la première personne :

Vous la verrez [Albertine] quand elle n'est encore qu'une jeune fille en fleurs à l'ombre de laquelle je passe de si bonnes heures à Balbec. Puis quand je la soupçonne sur des riens, et pour des riens aussi lui rends ma confiance. (C XIV, 281)

Tout au contraire, dans un entretien avec Élie-Joseph Bois, Proust parle du « personnage qui raconte, qui dit : < Je > (et qui n'est pas moi) » (CSB, 557) et, dans la *Recherche*, il va déclarer que « ce livre » ne contient « pas un seul fait qui ne soit fictif », tout aurait été « inventé » selon « les besoins de [l]a démonstration » (R IV, 424). L'appartenance de la *Recherche* au genre autofictionnel est donc douteuse<sup>130</sup>.

Malgré sa conviction du rôle clé de la *Recherche* dans la genèse de l'autofiction contemporaine, Colonna qualifie ce genre de « pratique aveugle », sans mémoire : aucun de ses représentants ne se serait jamais constitué en héritier d'une tradition, n'aurait jamais manifesté « le poids d'une généalogie »<sup>131</sup>. Les citations de Proust placées en exergue de nombreuses autofictions<sup>132</sup>, les références intertextuelles dans les ouvrages<sup>133</sup> et dans les commentaires paratextuels<sup>134</sup> prouvent le contraire, et ceci, au-delà des frontières nationales. Lejeune a insisté déjà sur la grande masse « d'orphelins de Proust »<sup>135</sup> qui semblent ériger la

129 Cf. Sebhan, *annexes*, p. 259.

130 Dans son article « À la recherche du temps perdu, une *autofiction* ? », Nathalie Mauriac Dyer arrive à la même conclusion. Cf. Mauriac Dyer 2006, p. 87.

131 Colonna 2004a, p. 329.

132 Cf. p. ex. *La naissance du jour* (1928) de Colette, *L'étreinte* (1997) de Philippe Vilain, *Le tramway* (2001) de Claude Simon, *Tigre en papier* (2002) d'Olivier Rolin, *Confessions d'une radine* (2003) de Catherine Cusset.

133 Cf. les études, pas encore très nombreuses, sur une présence proustienne dans l'autofiction de Javier Marías (Grohmann 2011), Antonio Muñoz Molina (Soubeyroux 2003), Francisco Umbral (Bosshard 2008 ; Díez Fernández 2012), Annie Ernaux (Viti 2004), Claude Simon (Van Rossum-Guyon 1972 ; Birn 1977 ; Peyroux 1987 ; Lefere 1990 ; Miguet-Ollagnier 2006 ; Dubosclard 2008 ; Hanhart-Marmor 2008 ; Gosselin 2012, etc.). Ursula Hennigfeld a dédié un article aux auteurs qui font de Marcel Proust un personnage littéraire, comme par exemple Anne Garreta, Paul Vacca et Philippe Besson. Hennigfeld 2014, pp. 237 sq.

134 Cf. les commentaires des écrivains français, espagnols et italiens publiés en *annexes*, p. 251–70. La liste est longue, sans pouvoir, toutefois, prétendre à l'exhaustivité. Elle n'inclut pas les écrivains décédés, tels que, par exemple, Claude Simon, Marguerite Duras, Roland Barthes, Lalla Romano, Francisco Umbral etc.

135 « [J'ai découvert] que d'autres gens [...] croient que c'est leur œuvre à eux que Proust a par avance écrite ! Si au moins j'étais le seul à avoir ce sentiment-là... mais nous sommes des centaines d'orphelins de Proust, des centaines à avoir été doublés par lui. », Lejeune 2002, p. 219. Cf. aussi Lalla Romano dans *Una giovinezza inventata* : « Divorai il Combray con

*Recherche* en mythe fondateur de l'autofiction. En effet, une grande quantité d'auteurs ayant été apparentés à l'autofiction<sup>136</sup> exprime une vive admiration envers Proust. Marguerite Duras le considère comme « maître à penser »<sup>137</sup>, Mario Muñoz Molina comme « héros »<sup>138</sup>, Pierre Michon comme « modèle »<sup>139</sup> et Francisco Umbral et Javier Marías le regardent comme l'écrivain le « plus grand » et « le plus extraordinaire » de tous les temps<sup>140</sup>. Nombreux sont également les auteurs d'autofiction qui accordent à la *Recherche* un rôle clé dans la naissance du genre. Ainsi, Serge Doubrovsky voit en Proust le « grand et indépassable ancêtre de l'autofiction »<sup>141</sup>, Walter Siti légitime la création d'un protagoniste qui porte son propre nom par la *Recherche*<sup>142</sup>, Catherine Cusset regarde Proust comme « maître de l'écriture autofictionnelle »<sup>143</sup> et Enrique Vila-Matas défend son choix du genre en recourant à l'exemple proustien : « Siempre cito a Proust cuando me acusan de practicar la autoficción como tanta gente hoy en día. Les digo: ¿qué problema hay si Proust ya lo hacía? »<sup>144</sup>. L'idée de la *Recherche* comme source ultime de l'autofiction se révèle comme un phénomène de masse parmi les écrivains qui pratiquent ce genre : Javier Cercas et Pierre Michon, ainsi que des auteurs d'autofiction moins connus au niveau international tels que Camille Laurens, Fabrice Humbert, Marcos Ordóñez, Édouard Louis, Michele Mari, Esther Orner, Régine Robin, Rafael Argullol Murgadas, Marc Pautrel ou Soledad Puértolas élèvent Marcel Proust en « précurseur » de

---

l'angosciosa sensazione che il mio libro lo avesse già scritto Proust... », Romano 1995, p. 208.

136 Cf. les bibliographies sélectives établies par Isabelle Grell, Manuel Alberca et Marco Mongelli : <http://www.autofiction.org/index.php?category/BIBLIOGRAPHIE-SELECTIVE>, 06/07/2015. Nombreux des écrivains énumérés sont encore ignorés par la critique. Leurs différentes appropriations de l'autofiction mériteraient d'être étudiés dans des articles à part.

137 Duras citée par Ahlstedt 2009, p. 168.

138 *Annexes*, p. 252.

139 *Ibid.*, p. 267.

140 Craig 2012, p. 314 ; Marías, *annexes*, p. 260. Cf. aussi Emmanuele Trevi : « non c'è uno scrittore moderno più grande di Proust, in definitiva. », *ibid.*, p. 257 ; Jesús Pardo : « imposible fue y sigue siendo la increíble, única obra de Proust. », *ibid.*, p. 262 ; Annie Ernaux : « Il m'est arrivé de me demander : « Est-ce qu'on peut écrire sans avoir lu Proust » ? », Message privé d'Annie Ernaux, extrait de la conférence *Proust, Française et moi* tenue le 19 février 2013 au Collège de France.

141 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016. Umbral : « Con Proust yo descubrí un filón inexplorado que era el yo, el yo descarado, el narrar en primera persona y contar la vida propia [...] Me gusta tanto Proust que no entiendo a los que leen otras novelas. [...] Del tintero de Proust nace toda la novela del siglo XX ».

142 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

143 *Annexes*, p. 255.

144 *Ibid.*, p. 257.

l'autofiction<sup>145</sup>. Philippe Vilain explique le rôle pionnier de Proust en déclarant que la lecture de la *Recherche* lui a « d'emblée rendue vaine la perspective autobiographique », caractérisant son « entrée en littérature » par la volonté de « s'autofictionner »<sup>146</sup>.

Les écrivains emploient souvent un vocabulaire religieux pour décrire Proust et son œuvre. Doubrovsky le considère ainsi comme un de ses « dieux tutélaires » (*HP*, 334), Annie Ernaux, dont l'influence proustienne émerge surtout dans *Passion simple* (1991), *Se perdre* (2001) et *Les Années* (2008), attribue à la *Recherche* le rôle de « ce qu'était l'*Imitation de Jésus-Christ* pour les chrétiens du XVII<sup>e</sup> siècle »<sup>147</sup> et Camille de Peretti, auteur des autofictions *Thornythorinx* (2005), *Nous sommes cruels* (2006) et *Nous vieillirons ensemble* (2008), regarde Proust « comme un saint patron à qui on adresserait une prière »<sup>148</sup>. La *Recherche* se présente ainsi aux auteurs d'autofiction comme une « Bible »<sup>149</sup>, voire comme des « Évangiles »<sup>150</sup> auxquels ils accordent une valeur tantôt existentielle, tantôt illuminatrice : Doubrovsky se sent redevable d'une « dette imprescriptible » envers Proust « non seulement sur le plan littéraire, mais existentiel »<sup>151</sup>, Camille Laurens admet que « Proust [l']aide à vivre »<sup>152</sup>, Philippe Vilain reconnaît que la lecture de la *Recherche* lui a dévoilé le « sens » de sa vie qui lui « paraissait si absurde » avant « la découverte de Proust »<sup>153</sup> et Annie Ernaux se demande « Comment fait-on pour vivre quand on n'a pas lu Proust ? »<sup>154</sup>. Par son caractère « sacré », de nombreux écrivains d'autofiction considèrent la *Recherche* comme un idéal « inimitable »<sup>155</sup>, ce qui est peut-être exprimé de la manière la plus évidente par Siti. Selon ce dernier, l'appartenance de Proust à une « sphère » céleste le sépare du commun des mortels qui ne peuvent donc aspirer à aucune « continuité » :

145 Pour voir les citations détaillées : *ibid.*, pp. 251 sq.

146 *Ibid.*, p. 268. Cf. aussi Marc Pautrel, *ibid.*, p. 262–63.

147 Message privé d'Annie Ernaux, extrait de la conférence *Proust, Françoise et moi* tenue le 19 février 2013 au Collège de France.

148 *Annexes*, p. 252.

149 Marc Pautrel, *annexes*, p. 263.

150 Doubrovsky 2013, p. 50.

151 *Ibid.*, p. 49.

152 *Annexes*, p. 254.

153 *Ibid.*, p. 267.

154 Message privé d'Annie Ernaux, extrait de la conférence *Proust, Françoise et moi* tenue le 19 février 2013 au Collège de France.

155 Cf. p. ex. Jesús Pardo : « [...] sólo cabría considerarla como un ejemplo personal inimitable, y quien lo intente se expone a quedar en el ridículo. », *annexes*, p. 261 ; Esther Orner : « Dire qu'après lui il n'y a plus rien à dire, fut une réaction immédiate. », *ibid.*, p. 257 ; Emanuele Trevi : « più ammirato che perseguito », *ibid.*, p. 256.

[...] non si può ambire a nessuna continuità. I classici stanno in una specie d'*iperuranio*, in un'altra sfera, dalla quale ci separa una frattura, una *béance*. Noi siamo quaggiù e loro sono lassù.<sup>156</sup>

Cette glorification de la *Recherche* comme source d'origine de l'autofiction illustre ce que Paul Geyer définit comme une des fonctions principales du mythe, à savoir la simplification de faits complexes ou, plus précisément, la « projection de sens », la « narration *autoritative*, mais en réalité fictive, d'histoires d'origine »<sup>157</sup>. D'après le politologue allemand Herfried Münkler, le mythe manie la réalité en l'amplifiant, en la comprimant ou en rapprochant des « éléments qui ne vont, peut-être, pas vraiment ensemble »<sup>158</sup> dans le but de créer « des identités collectives »<sup>159</sup>. Anja Ernst élucide la fonction du mythe en insistant également sur la création d'une « identité collective » :

Rückblickend begreift eine soziale Gruppe ein Ereignis oder einen Prozess als ihren Ursprung, wodurch in der Gegenwart eine kollektive Identität erzeugt und stabilisiert wird.<sup>160</sup>

En élevant Proust en père fondateur de l'autofiction, Doubrovsky contribue donc à forger une identité collective, rassemblant non seulement tous les auteurs qui partagent consciemment ce lien de filiation, mais aussi tous les textes autofictionnels qui s'inscrivent implicitement dans une tradition proustienne – et ceci parfois malgré, ou à l'insu de leur auteur, comme l'explique Mario Vargas Llosa dans un message personnel :

El autor no es siempre la persona más adecuada para saber qué autores o libros han ejercido una mayor influencia sobre lo que escribe; uno mismo no tiene la distancia ni la objetividad para juzgarlo.<sup>161</sup>

Le fait que certains auteurs remettent en question le concept de l'autofiction et que d'autres encore évaluent sa généalogie de manière plus différenciée<sup>162</sup> ne

156 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

157 Geyer 2010, p. 1.

158 « Der Mythos überformt [...] Ereignisse ein bisschen, wenn man böse sein will, sagt man, er erzählt Lügen. Aber man könnte auch sagen, er nimmt sich eine gewisse Freiheit im Umgang damit. Er zählt Dinge zusammen, die vielleicht gar nicht zusammen gehören, er komprimiert sie. », Münkler (2009), <http://www.welt.de/kultur/article4045669/Wickert-und-Muenkler-ueber-Mythos-und-Revolution.html>, 10/06/2015.

159 Geyer 2010, p. 1.

160 Ernst 2010, p. 15.

161 *Annexes*, p. 265. Cf. aussi Javier Cercas : « me parece que, salvo excepciones, el propio escritor es el menos indicado para hablar de lo que ha influido o no en su obra. », *ibid.*, p. 260.

162 Cf. p. ex. Muñoz-Molina, Anne Weber, Pierre Michon, Marcos Ordóñez, Philippe Vilain, Renzo Paris et Jesús Pardo, *ibid.*, pp. 151 sq.

prouve pas pour autant que la *Recherche* n'ait pas influencé leur écriture. Cela traduit tout simplement le caractère de construction et de projection propres au mythe.

Le but de cette étude n'est pas de contribuer à la fabrication d'un mythe autour de la *Recherche* mais de s'interroger, à partir de la simple constatation d'une présence remarquable de Proust dans l'autofiction, sur son rôle dans ce genre littéraire<sup>163</sup>. Au regard de la masse de références inter- et paratextuelles à Marcel Proust, il est surprenant qu'aucune étude monographique n'ait jamais été dédiée à ce sujet. Tenant compte de l'impossibilité de combler cette énorme lacune dans un seul travail, il s'agira ici d'étudier la réception de Proust en s'appuyant sur l'exemple des trois écrivains qui ont été désignés par la critique comme les premiers représentants de l'autofiction dans leur pays : le français Serge Doubrovsky, l'espagnole Carmen Martín Gaité et l'italien Walter Siti<sup>164</sup>. Ce choix permettra de présenter l'autofiction dans toute sa polyvalence, non seulement concernant les différentes esthétiques postmoderne, fantastique et hyperréelle, mais aussi par rapport à la classification d'Isabelle Grell qui subdivise les manifestations mondiales du genre en trois catégories fondées sur les différentes motivations sociales et historiques des écrivains « de donner trace »<sup>165</sup>. L'engagement contre l'oubli de la guerre et du massacre, représenté ici par l'expérience traumatique de l'holocauste de Serge Doubrovsky, constitue la première catégorie que Grell retrouve jusque dans le récit autofictionnel du bombardement atomique de Hiroshima et Nagasaki de la japonaise Yoko Ôta, ainsi que dans celui du génocide rwandais narré par Scholastique Mukasonga et Réverien Rurangwa<sup>166</sup>. La deuxième catégorie comprend la bataille contre les traditions patriarcales, menée, pour citer un des nombreux exemples de Grell, par la guinéenne Kesso Barry et la somalienne Waris Dirie qui dénoncent les traumatismes engendrés par l'excision<sup>167</sup>. Ce courant est ici représenté par l'autofiction fantastique de Carmen Martín Gaité dont l'analyse donnera une idée de la condition des femmes sous la société patriarcale de l'Espagne franquiste. La troisième catégorie englobe l'engagement contre la normativité hé-

163 Cf. p. ex. Marc Pautrel qui reconduit explicitement son choix du genre autofictionnel à la *Recherche* : « Proust a d'abord joué pour moi un rôle de révélateur esthétique, un défi de forme : comment créer chez le lecteur un choc émotionnel équivalent ? Ce choc, j'ai choisi d'essayer de le créer en écrivant des romans qui se font passer pour vrais, pour autofictionnels. », *ibid.*, p. 263.

164 L'introduction a montré qu'une telle détermination d'origine est discutable. Il s'agit pourtant de textes qui ont déclenché un nouveau débat autour de l'autofiction dans leur pays, ce qui sera démontré en détail dans les chapitres respectifs.

165 Grell 2014b, p. 63. Voir aussi : Burgelin 2010, pp. 16 sq.

166 Grell 2014b, pp. 63-4.

167 Cf. *ibid.*, pp. 64-5.



térosexuelle. Grell cite, entre autres, Hervé Guibert, Édouard Louis et notamment Walter Siti<sup>168</sup> dont le discours homosexuel sera ici examiné en détail.

Les maintes références à la *Recherche*, dispersées dans les huit tomes de l'autofiction doubrovskienne, n'ont été abordées que de manière très ponctuelle par Michel Bertrand, Marie Miguet-Ollagnier et Michel Erman<sup>169</sup>. Leurs articles sont consacrés seulement à quelques ouvrages spécifiques de Doubrovsky, notamment à *Un amour de soi* et *Un homme de passage*, et ils se concentrent sur des aspects stylistiques et psychanalytiques, privilégiant les sujets de la judéité, de l'amour et des ressemblances biographiques entre la vie de Proust et de Doubrovsky. Les échos proustiens dans l'autofiction de Martín Gaité ont fait l'objet d'un bref article de Herbert Craig qui indique surtout des ressemblances thématiques avec Proust, intégrées plus tard dans sa monographie *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain* (2012)<sup>170</sup>. Celle-ci donne certes un aperçu diachronique cohérent de la réception de Proust dans la traduction, la critique et tous les genres littéraires pratiqués en Espagne à partir de 1919 jusqu'à nos jours, mais l'amplitude du regard exclut la possibilité d'une étude synchronique détaillée des auteurs concernés. Enfin, la présence de Proust dans la trilogie autofictionnelle de Walter Siti est encore complètement inexplorée. Bien que tout semble avoir été dit sur la *Recherche*, l'étude de sa réception dans l'autofiction reste à accomplir, d'autant plus que les quelques articles existants ne situent pas leurs résultats dans un cadre épistémologique et ne s'intéressent guère à l'esthétique de la mémoire, à la constitution du sujet et au paradigme de la mort qui formeront le fil conducteur de notre analyse.

La question sera d'étudier la fonction micro- et macro-textuelle des réminiscences proustiennes dans l'autofiction de Doubrovsky, Martín Gaité et Siti. Un premier chapitre fera office d'inventaire sur la recherche proustienne, posant ainsi les bases des chapitres suivants. Il introduit les principaux aspects de la *Recherche* que les trois auteurs reprennent, élaborent et transforment dans leur œuvre autofictionnelle (II.–IV.). En l'occurrence, l'argumentation insistera sur la valeur *idéaliste* (I.1.) et *anti-idéaliste* de la constitution de l'identité et de la mémoire (I.2.), ainsi que sur le sujet de la mort comme point de cristallisation de cette tension épistémologique (I.3.), suivant principalement les approches critiques de Rainer Warning et Thomas Klinkert<sup>171</sup>. C'est notamment la thèse d'une rupture épistémologique élaborée par Warning concernant la *Recherche*<sup>172</sup> qui

168 Cf. *ibid.*, p. 66.

169 Bertrand 2010, pp. 265–84 ; Miguet-Ollagnier 1992, pp. 69–87 et 2002, pp. 73–82 ; Erman 2009, pp. 125–35.

170 Craig 2007, pp. 100–107 et Craig 2012, pp. 302–310.

171 Cf. surtout Warning 2000a, 2000b, 2000c, 2000d, 2000e, 2000f ; Klinkert 1996 et 1998.

172 Warning a développé cette idée sous des aspects différents dans Warning 2000a, 2000e, 2000d et 2000f.

sera discutée en détail puisqu'elle sera rendue fructueuse pour l'analyse de la réception de Proust dans l'autofiction (II.–IV.) qui constitue le cœur de cette étude. Le deuxième chapitre sera consacré à l'autofiction postmoderne de Serge Doubrovsky, notamment à son appropriation ambivalente du discours proustien sur la mémoire (II.1a.) – incluant quelques remarques sur le style de Doubrovsky (II.1b.) – sur l'identité (II.2.) et sur la mort (II.3.), s'achevant sur l'hypothèse d'*Un amour de Swann* comme hypotexte d'*Un amour de soi* (II.4.). Le troisième chapitre étudiera l'autofiction de Carmen Martín Gaité, qui propose une réécriture fantastique de *Combray* et du *Temps retrouvé*. Celle-ci sera étudiée avec une insistance particulière sur la *mémoire involontaire fantastique* (III.1.) ainsi que sur les échos proustiens dans la constitution du sujet (III.2.) et dans la représentation de la mort (III.3.). Le quatrième et dernier chapitre se concentrera sur l'autofiction hyperréaliste de Walter Siti. Après une introduction à l'hyperréalité (IV.1.), l'analyse sera consacrée à la lecture du personnage de Marcello comme Albertine hyperréaliste (IV.2.) et à l'acte sexuel comme *épiphanie sécularisée* (IV.3.), aboutissant, enfin, à quelques réflexions concernant l'inscription de la mort dans le texte (IV.4.). L'étude n'insistera pas seulement sur les analogies concrètes, mais aussi sur les transformations et les différences esthétiques. Au delà du questionnement sur l'influence centrée, au sens traditionnel du terme, sur la dépendance chronologique et factuelle entre deux textes, il s'agira de faire surgir des lectures rendues précisément possibles par la *Recherche*, comme par exemple la comparaison de Marcello avec Albertine dans l'œuvre sitienne ou le discours sur la mort et sur l'identité dans l'œuvre de tous les auteurs sélectionnés<sup>173</sup>.

---

173 Cf. l'approche de Karen Haddad-Wotling 1995, pp. 10–11 et 2010, p. 9.



---

## I. À la recherche du temps perdu de Marcel Proust

Nombreux sont les critiques qui ont insisté sur le « caractère de seuil » que la *Recherche* représente dans l'histoire littéraire et qui jouera un rôle crucial dans sa réception par Doubrovsky, Martín Gaité et Siti. Dans son ouvrage critique *Il personaggio uomo*, Giacomo Debenedetti constate de profonds changements au niveau de la constitution du sujet littéraire du XX<sup>e</sup> siècle : le personnage du XIX<sup>e</sup> siècle qui formait un sujet stable, unitaire et cohérent s'*atomise* en de multiples parcelles<sup>174</sup>. Au niveau européen, Svevo, Kafka, Joyce, Musil, Pirandello et notamment Proust auraient donné vie au « personnage particule », inaugurant ainsi le grand siècle de la fragmentation et de l'aliénation du sujet moderne. Dans son essai critique *Proust entre deux siècles* (1989), Antoine Compagnon reconnaît la valeur novatrice des personnages de la *Recherche*, tout en insistant sur leur ancrage dans le XIX<sup>e</sup> siècle : « Proust fut en même temps le dernier écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle et le premier du XX<sup>e</sup> »<sup>175</sup>, son œuvre est « assise entre deux siècles comme entre deux chaises, bancale ou boiteuse, et trouvant son énergie dans ce décalage »<sup>176</sup>. Rainer Warning corrobore la thèse de « l'entre-deux »<sup>177</sup> en observant une « rupture épistémologique »<sup>178</sup> fondée sur deux poétiques diamétralement opposées qui font de la *Recherche* un « chronotope du tournant du siècle »<sup>179</sup>, un roman charnière qui juxtapose tradition et modernité : la *poétique idéaliste*, ou *explicite*, puisque ouvertement revendiquée par les épisodes de la *mémoire involontaire*, se fonde sur une analogie entre un instant présent et passé qui célèbre non seulement les résurrections prétendument « totales »,

---

174 Debenedetti 1970, pp. 10 sq.

175 Compagnon 1989, p. 14.

176 Ibid., p. 49.

177 Ibid., p. 19.

178 Warning a développé cette idée sous des aspects différents dans Warning 2000a, 2000e, 2000d et 2000f. Déjà en 1931, Samuel Beckett proposa une première lecture anti-idéaliste de la *Recherche* : Beckett 1931. Les instabilités idéologiques ont été reprises, entre autres, par Bersani 1975, Benjamin 1977, Deleuze 1979, De Man 1979b, Keller 1983 et 2014, Ellison 1984, Zurbrugg 1988, Compagnon 1989 et Kristeva 1994.

179 Warning 2000g, p. 214.

« fiables » et « intègres » du souvenir, mais qui semble en même temps garantir l'existence d'un moi « profond », « permanent » et « vrai » (*R IV*, 457)<sup>180</sup>. Cette poétique du souvenir présente ainsi la conviction *idéaliste* de pouvoir reconnaître la réalité à travers une conscience caractérisée par la stabilité, la continuité et l'unité. Warning regarde l'idéalisme proustien comme un produit de la « métaphysique des fonds du Romantisme »<sup>181</sup> qui a été illustré dans l'introduction à la lumière des *Confessions* de Rousseau. Une lecture uniquement harmonieuse d'un moi homogène et toujours identique à soi méconnaît cependant les tendances dissonantes et subversives de la *poétique anti-idéaliste* qui suppose la désintégration de la mémoire et de l'identité en particules multiples, hétérogènes et discontinues. Cette poétique de la fugacité, du perspectivisme et de l'oubli déconstruit le postulat d'une restitution durable du moi à travers la mémoire<sup>182</sup>, annonçant ainsi « l'antimétaphysique »<sup>183</sup> du XX<sup>e</sup> siècle. Thomas Klinkert a démontré que le paradigme de la mort exprime de la manière la plus saisissante l'ambivalence épistémologique de la *Recherche*<sup>184</sup>.

À partir de la thèse de Warning et Klinkert, il s'agit maintenant de montrer que la poétique anti-idéaliste de la *Recherche* anticipe non seulement le roman du XX<sup>e</sup> siècle<sup>185</sup>, mais aussi la narration du XXI<sup>e</sup> siècle et, plus précisément, l'autofiction des auteurs sélectionnés. L'étude comparatiste démontrera que la valeur de seuil de la *Recherche* joue un rôle clé dans les réceptions diversifiées de Doubrovsky (II.), Martín Gaité (III.) et Siti (IV.) qui recourent de manière originale aux ruptures épistémologiques de la *Recherche*. Afin de pouvoir commenter les différentes appropriations du modèle proustien, il se révèle nécessaire d'illustrer les tensions épistémologiques provoquées par la « double poétique » et d'ainsi esquisser un condensé des études déjà existantes, particulièrement des aspects de la *Recherche* qui feront écho dans l'autofiction. À cet effet, l'analyse illustrera la concomitance des poétiques idéaliste (I.1.) et anti-idéaliste en s'interrogeant sur le rôle de la mémoire dans la constitution du sujet (I.2.), totalement déconstruit dans l'autofiction postmoderne, fantastique et hyper-réaliste. L'analyse démontrera que la thèse warninguienne d'une rupture épistémologique revient à une simplification si on ne la comprend que comme opposition catégorique entre deux poétiques clairement distinctes. Proust juxtapose constamment des éléments contradictoires des poétiques *idéaliste* et

180 Cf. Warning 2000d, pp. 79 sq.

181 Warning 2000f, p. 146.

182 « [Die negative Poetik ist] Indiz einer Erinnerung die das nicht zu leisten imstande ist, was ihr die offizielle Poetik zuschreibt: die Stiftung von Identität. », Warning 2000d, p. 80.

183 Warning 2000a, p. 12.

184 Cf. Klinkert 1996, pp. 21–22.

185 Cf. l'analyse de Klinkert qui se concentre sur l'œuvre de Samuel Beckett, Claude Simon et Thomas Bernhard, *ibid.*, pp. 107 sq.

*anti-idéaliste* qui s'interpénètrent et traversent toute la *Recherche*, sans jamais se résoudre en faveur de l'un ou de l'autre côté. Cette ambiguïté ressortira de la manière la plus explicite dans la lecture de la *Recherche* comme *thanatographie*, écriture de la mort, qui met en scène le trépas du sujet par une imagerie funèbre (I.3.) élevée en leitmotiv dans l'autofiction.

### 1.1. **À la recherche du moi perdu : la fonction de la mémoire involontaire pour la constitution du sujet**

*Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu.  
(Marcel Proust, Du côté de chez Swann)*

Contrairement aux autobiographies traditionnelles présentées dans l'introduction comme illustrations littéraires du sujet idéaliste, pourvu d'une conscience *présente à soi* et d'une identité stable, l'ouverture de la *Recherche* illustre la dispersion psychologique du sujet moderne en présentant un héros désorienté et incapable de recourir à la mémoire en tant que force unificatrice et créatrice d'identité. Le présent chapitre s'efforce d'évaluer dans quelle mesure la dissociation de l'individu peut être surmontée, chez Proust, par la force idéaliste de la mémoire. En l'occurrence, l'analyse insiste sur les tensions épistémologiques insolubles qui se feront écho dans l'autofiction.

La *Recherche* s'ouvre par la mise en scène d'un protagoniste insomniaque sur le point de s'éveiller, le sommeil étant défini, plus tard, comme « attaque de paralysie » qui s'apparente à une perte totale de l'identité (« on n'est plus », *R III*, 630) et après laquelle « il faut retrouver l'usage de ses membres, apprendre à parler » (*R III*, 630). Bien que le *rêve mnémonique*<sup>186</sup> puisse faire revivre des moments passés longtemps oubliés, ses évocations sont le mode de remémoration le plus fragile et éphémère car elles se volatilisent brusquement au réveil : « Les souffrances et plaisirs du rêve [...] s'évanouissent bien vite au réveil » (*R III*, 372). La *mémoire du rêve* échappe à toute possibilité de fixation par la conscience éveillée et elle se montre complètement incapable de reconstruire l'unité perdue du personnage : « une fois qu'on est réveillé [les rêves reprennent] la distance qu'ils avaient miraculeusement franchie, jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu » (*R IV*, 490–91). De plus, le dormeur est délivré du monde du rêve dans un état de confusion totale. Le protagoniste-narrateur est dénué de toute conscience de soi,

---

186 Pour une analyse détaillée de la fonction du rêve dans la *Recherche*, voir p. ex. : Mabin 1992, pp. 9–38 ; Deschamps 1994, pp. 59–79 ; Nemoto 2004, pp. 121–38.

ne sachant ni qui il est ni où il se trouve. Il se voit ainsi soumis à de constants changements d'identité en lien avec les personnages et les objets « dont parlait l'ouvrage » de sa lecture du soir (*R I*, 3). Le narrateur plonge le lecteur dans la même confusion spatio-temporelle qu'il éprouve lui-même. Marcel perd toute référence identificatoire et tout repère stabilisant qui lui permettraient de se constituer comme sujet auto-conscient. Sa vie est réduite à un sentiment d'existence primitif, voire animal :

Quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal. (*R I*, 5)

Finalement, le souvenir vole au secours du dormeur insomniaque pour l'aider à reconquérir l'identité perdue dans le rêve : « mais alors le souvenir [...] venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul » (*R I*, 5). Or, ce souvenir salutaire ne fournit que des bribes « tournoyantes et confuses » (*R I*, 7) du temps passé. Toute tentative d'étendre les étroites limites de la mémoire par un effort méthodique échoue lamentablement<sup>187</sup>. Les souvenirs fondés sur l'intelligence, ou plus précisément, sur la *mémoire volontaire*, ne rendent du passé que des nomenclatures creuses et superficielles, des fac-similés inexacts et complètement dépourvus du contenu affectif et de la totalité sensorielle de chaque instant : « Les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui » (*R I*, 43). Le passé évoqué par cette « mémoire glacée » ne présente qu'une description superficielle d'événements successifs qui correspondent au style « cinématographique » que Proust reproche au Réalisme et à sa conception mimétique de l'art :

Quelques-uns voulaient que le roman fut une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique [...] la littérature qui se contente de « décrire les choses » d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces est celle qui, tout en s'appelant réaliste est la plus éloignée de la réalité. (*R IV*, 463)

Cette succession de vérités « objectives » et extérieures, d'images « filmiques », se dissout désormais en fragments épars, incomplets et lacunaires. Le « défilé cinématographique » du Réalisme se volatilise, dans la *Recherche*, en « exposition de photographies », en épisodes morcelés d'une intrigue manquant de vé-

187 Marcel Muller désigne ce moi insomniaque de l'ouverture comme « sujet intermédiaire », non fixable sur l'axe du temps, qui s'ajoute aux voix narratives conventionnelles du « narrateur » (le « moi narrant ») et du « héros » (le « moi narré »), Muller 1965, pp. 43 sq. Ursula Link-Heer développe l'analyse de Muller en qualifiant la structure trinaire de la *Recherche* comme prolongement de la structure binaire (narrateur/moi narrant – héros/moi narré) de l'autobiographie traditionnelle, Link-Heer 1988, pp. 133 sq.

ritables événements romanesques. Le narrateur recrée des tableaux fragmentaires, comme par exemple le drame du coucher, les promenades à Combray et la mort de la grand-mère, au gré de ses souvenirs séparés par des lacunes d'oubli<sup>188</sup>. Le souvenir fragmenté débouchera enfin, dans un mode itératif, sur un seul épisode d'enfance : l'attente du baiser maternel à l'heure du coucher et la peur que la visite de Monsieur Swann prive le protagoniste du rituel vespéral. Ce souvenir traumatique s'inscrit dans la *mémoire volontaire* du héros comme une pièce de théâtre immuable qui tourne autour de la vie répétitive et cyclique à Combray et qui représente le seul « pan lumineux », découpé « au milieu d'indistinctes ténèbres » du souvenir (*R I*, 43). Ce « drame du coucher » est éclairé par un « feu de Bengale ou quelque projection électrique » et « mis en scène » avec un « décor strictement nécessaire » pour des « représentations en province » (*R I*, 43). La théâtralisation de quelques scènes récurrentes du souvenir révèle non seulement la monotonie et les limites de la *mémoire volontaire* mais aussi son caractère fictif qui simplifie et schématise la réalité en l'accentuant par la dramatisation (cf. le « drame du déshabillage », « le drame du coucher », etc., *R I*, 43–44)<sup>189</sup>. L'évocation d'un souvenir décousu et lacunaire va de pair avec la désintégration du sujet en particules multiples, hétérogènes et discontinues, ce qui se manifestera tout au long de la *Recherche* dans un langage métaphorique très révélateur, culminant lors de l'épisode d'Albertine (« vase[s] clos et sans communication », « moi de rechange », « des états qui se succèdent en moi » etc., *R I*, 133 sq.). L'impression d'une décomposition totale de la mémoire et de l'identité prédomine jusqu'au moment où le goût d'une madeleine trempée dans une infusion de thé à l'âge adulte fait resurgir le souvenir des madeleines consommées dans l'enfance chez la tante Léonie. Tout le passé métonymiquement lié à cette sensation gustative surgit alors de sa latence et sert de point de départ à la narration qui s'étend dorénavant au passé complet du protagoniste : « tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » (*R I*, 47). L'épisode marque le passage d'une scène obsessionnellement fixée par la *mémoire volontaire* à la *mémoire involontaire*, juxtaposant ainsi deux conceptions antithétiques du sujet. D'un côté, l'identité est présentée comme multiplicité de parcelles fugaces qui s'évanouissent suc-

188 Dans ce *flux de conscience* la succession intérieure des souvenirs n'a aucun rapport avec l'ordre temporel des événements extérieurs mais elle dépend de l'association désordonnée et accidentelle d'idées dispersées dans la conscience. Ce principe d'association d'idées, emprunté à James Joyce, ébranle les constituantes les plus fondamentales de la narration traditionnelle en anticipant les plus audacieuses démarches techniques de la narration moderne (cf. p. ex. Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon) et contemporaine, notamment de Serge Doubrovsky, de Walter Siti et de Carmen Martín Gaité. Pour une analyse détaillée du style proustien, voir : Spitzer 1928, Mouton 1948, Rogers 1965, Milly 1986, Serça 2010.

189 Cf. Milly 1994, p. 37.



cessivement sans conserver une quelconque continuité avec les parcelles précédentes : « J'avais bien considéré toujours notre individu à un moment donné du temps comme un polypier [...] comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres » (*R IV*, 516). D'un autre côté, la *Recherche* met en scène un moi pur, stable et ressuscitable des profondeurs de la *mémoire involontaire*. Celle-ci est activée par la rencontre fortuite avec un déclencheur sensoriel qui soulève une analogie entre un moment du passé et un moment du présent.

Quand d'un passé ancien rien ne subsiste [...] seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter [...] l'édifice immense du souvenir. (*R I*, 46)<sup>190</sup>

Cette expérience mnémonique crée un *espace synchrone*<sup>191</sup> qui libère le moment de ses impuretés accidentelles et le fait revivre dans sa totalité affective, assurant ainsi une résurrection intègre du passé : « cet état inconnu [...] n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité » (*R I*, 45). Rainer Zaiser définit ces « impressions véritablement pleines » de la *mémoire involontaire* comme des « épiphanies », qui désignent, dans l'acception littérale du terme, la « manifestation », « l'apparition » d'une divinité<sup>192</sup>. Ces visions épiphoniques surgissent pour la première fois dans l'épisode de la madeleine et elles réapparaissent comme un fil conducteur tout au long de la *Recherche*, restant néanmoins énigmatiques pour le lecteur jusqu'au *Temps retrouvé*. Proust annonça effectivement dans une lettre à Jacques Rivière en 1914 :

Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera [...] mon livre est un ouvrage dogmatique [...] c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais. (*C XIII*, 99)

Les impressions épiphoniques de la *mémoire involontaire* s'accumulent lors de la matinée de Guermantes où elles se révéleront comme des signes avant-coureurs d'une vocation tout à fait profane – celle d'écrivain. La manifestation d'une « Vérité » « dogmatique » ne peut donc pas être interprétée au sens religieux traditionnel. La sémiotique de l'épiphanie sert plutôt d'outil rhétorique, voire herméneutique<sup>193</sup>, autour duquel se cristallisent les contradictions épistémolo-

190 Pour une étude plus détaillée du rôle des cinq sens dans la *Recherche*, voir : Felten / Roloff 2008, pp. 11 sq. ; Warning 2008, pp. 19–32 ; Göbel 1969, pp. 112–29 ; Masuo 1994, pp. 187 sq. ; Weinrich 1997, pp. 187 sq.

191 Terme emprunté à Heinser 1992, p. 37.

192 Cf. « Wie die Untersuchungen von Pax, Mohrmann, Vermeulen und Deniérou zeigen, bezieht sich das Wort religionsgeschichtlich ganz allgemein auf die Erscheinung einer Gottheit, in welcher Form auch immer sie sich im Einzelfall offenbart. », Zaiser 1995, p. 15.

193 Cf. « Die auffallenden rhetorischen Merkmale der Epiphanie sind jedoch in erster Linie

riques de la *Recherche*. La suite démontrera que les épisodes de la *mémoire involontaire* emploient effectivement un vocabulaire religieux<sup>194</sup> pour mettre en scène la vocation d'écrivain comme révélation d'une « Vérité » profonde, tout en déconstruisant pourtant ses propres prémisses idéalistes. Les manifestations de la *mémoire involontaire* correspondent entièrement à la définition de l'épiphanie de Zaiser<sup>195</sup> : il s'agit d'apparitions soudaines (« tout d'un coup le souvenir m'est apparu », *R I*, 46), brèves et involontaires d'une dimension transcendante indéfinissable (« cette contemplation quoique d'éternité était fugitive », *R IV*, 454). En supprimant le délai intermédiaire entre une sensation passée et une sensation présente, la *mémoire involontaire* « affranchit » le protagoniste « de l'ordre du temps » et révèle « l'essence permanente et habituellement cachée des choses » (*R IV*, 451). Celle-ci procure le sentiment d'un « plaisir » inintelligible qui l'envahit « sans notion de sa cause » (*R I*, 44) et qui est souvent décrit par la métaphore « d'éblouissante lumière » (*R IV*, 445). Marcel vit ainsi « un instant d'éternité » qui le rend indifférent aux contingences de la vie et lui ôte toute crainte de la mort : « Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire [...] J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel » (*R I*, 44). L'apparition de « quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux » (*R IV*, 450), affirme la coïncidence de deux moi temporellement séparés. Dans ces moments épiphoniques, Proust semble donc suggérer une continuité idéaliste du sujet comme entité *présente à soi et consciente de soi* : « il fallait que [...] je n'eusse pas un instant pris de repos, cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi » (*R IV*, 624). Au niveau de la *poétique idéaliste*, la *mémoire involontaire* apparaît donc comme preuve de la continuité, de l'unité et de la permanence de l'identité, comme garante d'un « moi permanent », d'un « vrai moi » profond qui demeure toujours le même (*R IV*, 457). La poétique explicite nie ainsi toute *différence* entre le *sujet de l'énoncé* et le *sujet de l'énonciation*<sup>196</sup>. La *Recherche* se clôt sur le souvenir du tintement de la petite sonnette du jardin qui annonçait au protagoniste enfant le départ de Monsieur Swann. Le narrateur

---

dazu geeignet, als Folie für die Vermittlung wesentlicher Erkenntnisse zu fungieren und damit einen entscheidenden hermeneutischen Bezugspunkt in einem literarischen Text zu markieren », Zaiser 1995, p. 62.

194 Cf. p. ex. : « résurrection », « absolution », « illumination », « révélation », « avertissement qui peut nous sauver », « vision éblouissante », « message divin », « monde divin », « céleste nourriture » (*R IV*, 457 sq.).

195 Cf. « Die Epiphanie wäre demnach ein plötzlich eintretendes geistiges Erlebnis, das nur von kurzer Dauer ist und nicht dem Willen des erlebenden Subjekts unterliegt », Zaiser 1995, p. 24. Voir aussi : « Dieser Vorgang wird begleitet von einem tiefen Glücksgefühl », *ibid.*, p. 12. « Aus diesem harmonischen Zustand erwächst das Bewusstsein einer Seinsebene, die nicht durch den Tod begrenzt ist. », *ibid.*, p. 338.

196 Cf. Klinkert 1996, p. 42.

en arrive à la conclusion que la vie ne serait pas une succession de moi intermittents mais que ces moi se conserveraient dans les tréfonds de l'âme à travers le temps et que toute discontinuité pourrait ainsi être abolie par l'introspection :

Alors, en pensant à tous les événements qui se plaçaient forcément entre l'instant où je les avais entendus et la matinée Guermantes, je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi [...] Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre. C'est donc que ce tintement y était toujours et aussi, entre lui et l'instant présent, tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. Quand il avait tinté j'existais déjà et depuis, pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eut pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant pris de repos, cessé d'exister, de penser, d'avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. (R IV, 623–24)

Ignorer les tendances subversives de la *Recherche* ou les subordonner à une lecture harmonieuse qui considère les épisodes de la *mémoire involontaire* comme un démenti du morcellement du sujet, ont longtemps été des lieux communs de la critique proustienne. Henri Bonnet et Jacques Zéphir interprétaient le dénouement de la *Recherche* à l'aune de son héritage romantique, c'est-à-dire comme une preuve de la construction *a posteriori* d'unité, engendrée par la force de la mémoire<sup>197</sup>. Hans-Robert Jauß défendait la thèse d'une découverte rétrospective du sujet et d'une constitution d'identité réussie : « [Das] ‹ Tiefen-Ich ›, das den *états successifs* [...] zugrunde liegen müsste, [wird] [...] am Ende als Einheit *a posteriori* erfahren, in der sich die Selbstfindung des Ichs erfüllt »<sup>198</sup>. Des études un peu plus récentes, comme celles de Marco Piazza, défendent également l'idée de « la décomposition » du moi comme moyen pour « retrouver la composition »<sup>199</sup>. Ces interprétations se concentrent sur le postulat final du *Temps retrouvé* qui se porterait garant d'une quête réussie et qui semble conférer à l'œuvre une superstructure téléologique devant laquelle se dissipe toute dissonance : les deux grands épisodes de la *mémoire involontaire*, la *scène de la madeleine* au début de l'œuvre et la *matinée Guermantes* à la fin, se rejoignent et se confondent. Ils enlacent le roman comme un grand cadre qui insère tout et confère ainsi au texte son unité structurelle. En fait, l'étude des cahiers de Proust a montré que ces deux séquences furent rédigées successivement en 1908/1909 et qu'elles constituent ainsi la partie la plus ancienne d'un texte qui était conçu à l'origine comme un roman en trois volumes. Or, la Première Guerre mondiale retarda la publication prévue pour l'année 1914 et Proust développa son projet littéraire en l'augmentant de cinquante

197 « la preuve de l'existence d'une personnalité profonde », Bonnet 1949, p. 96 ; « si l'écrivain a commencé par dissocier la personnalité humaine c'est pour mieux retrouver son essence et son unité », Zéphir 1959, p. 8.

198 Jauß 1986, p. 279.

199 Piazza 1997, p. 124 et Piazza 1998, pp. 131 ; 136.

pourcent par rapport à sa longueur initiale. Il est intéressant de noter que les parties du texte composées pendant la guerre font preuve d'une transposition thématique frappante : la crise sentimentale de Proust lors de la fuite puis de la mort de son chauffeur et amant Alfred Agostinelli, relègue l'esthétique idéaliste de la *mémoire involontaire* au second plan et permet l'émergence des sujets de l'homosexualité, de la mort et de l'amour destructeur, liés à la perte et à la dissolution du moi<sup>200</sup>. L'expérience de dissolution et de discontinuité, ancrée dans le « drame du coucher », atteindra son apogée dans les épisodes qui tournent autour du personnage d'Albertine. Le surtitre complémentaire *À la recherche du temps perdu* fait allusion au mode inachevé de la recherche d'identité, s'opposant nettement au *Temps retrouvé* – un contraste qui met en évidence la fragilité de la restitution du moi, anticipant ainsi le déchirement intérieur de l'œuvre. Ladite survalorisation de « l'harmonie » finale prive effectivement la *Recherche* de sa polyvalence : une interprétation unilatéralement positive de la *mémoire involontaire* est non seulement incompatible avec l'épisode d'Albertine mais aussi avec certains éléments subversifs, repérables jusque dans l'épiphanie de la madeleine, scène-pivot de la *poétique idéaliste*<sup>201</sup>. Celle-ci proclame une conception mimétique du souvenir, aussitôt contrariée par des allusions au caractère factice de la mémoire :

Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? [...] Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière. (*R I*, 45)<sup>202</sup>

Il est certes vrai que le narrateur insiste ici sur l'existence d'un souvenir véridique enfoui au fond de l'esprit, mais sa « fiabilité », son « intégrité » et sa « véracité » sont désormais remises en question. L'idée d'un souvenir inaltérable, déposé dans l'inconscient et intégralement ressuscitable par la *mémoire involontaire*, est en pleine contradiction avec l'acte de création ici supposé (« créer »)<sup>203</sup>. L'ambiguïté de l'épisode de la madeleine met en évidence que la thèse d'une rupture épistémologique relève d'une simplification, si on la com-

200 Cf. Klinkert 2010, <https://podcasts.uni-freiburg.de/philosophie-sprache-literatur/sprache-und-literatur/marcel-proust>, 06/07/2015.

201 Pour d'autres passages contradictoires, voir : Klinkert 1996, p. 41.

202 C'est nous qui soulignons.

203 Il est intéressant de remarquer que les mécanismes de la mémoire proustienne correspondent aux dernières découvertes des sciences sociales, psychologiques et neurologiques qui ont adopté le terme « effet Proust » pour désigner les phénomènes de la mémoire affective (Cf. Albers / Engel, 2011, pp. 199 sq.). Celle-ci serait incapable de « ressusciter » le passé, tout acte de remémoration étant, en vérité, une « reconstruction », ou bien, une « recreation » du passé, conditionnée par les circonstances actuelles du sujet. Cf. p. ex. : Schmidt 1993, pp. 378–97 ; Nelson 1993, pp. 7–14 ; Kotre 1996, pp. 19 sq. ; Neumann 2005, pp. 149–78 ; Welzer 2005, p. 79 ; Siegel 1999.

prend comme opposition catégorique entre deux poétiques nettement séparables. En vérité, les frontières entre réalité et invention s'estompent jusque dans les manifestations épiphoniques de la *poétique idéaliste* qui contrecarre parfois ses propres prémisses épistémologiques en montrant une mémoire fondée sur la création imaginaire et subjective, plutôt que sur une reproduction totale et intègre de la réalité<sup>204</sup>. Cette impression est renforcée par le vocabulaire théâtral qui fait renaître le passé « comme un décor de théâtre » (*R I*, 47), une comparaison qui annonce le caractère artificiel, fictif et trompeur du souvenir, porté à l'extrême dans l'épisode d'Albertine (I.2.). Le pouvoir mimétique, articulé de manière explicite dans les épiphanies de la *mémoire involontaire*, est donc ébranlé par l'insinuation plus implicite d'une construction arbitraire, conditionnée par l'apparition fortuite d'un vecteur déclencheur. La précarité et l'indisponibilité de la *mémoire involontaire* sont dues à sa subordination au hasard :

C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. (*R I*, 44)

Un moi qui n'a accès à son passé que par hasard n'est plus, comme Freud le constatait en 1919, « maître dans sa propre maison »<sup>205</sup>. Pour se souvenir, ce moi nécessite le *supplément* de la *mémoire involontaire*, inaccessible à la conscience active<sup>206</sup>. L'indestructibilité de « l'édifice immense du souvenir » involontaire est remise en question par l'isotopie sous-jacente de la destruction<sup>207</sup> : « de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé, les formes [...] s'étaient abolies » (*R I*, 46). Klinkert insiste sur le paradoxe d'une mémoire censée être inébranlable, alors même qu'elle recourt à des objets matériels soumis eux-mêmes à la destruction par le temps. L'édifice du souvenir, construit sur la « ruine de tout le reste » (*R I*, 46), portera donc les traces d'un édifice délabré<sup>208</sup>. En revanche, au niveau explicite de la narration, toute une série d'épisodes suggère l'existence d'une essence pure, intègre et

204 Cf. Klinkert 1996, p. 77.

205 Freud 1967, p. 11. Alors que déjà Charles Blondel (1932) a démontré dans sa *Psychographie de Marcel Proust* qu'il n'y a eu aucun lien direct entre Proust et Freud, l'écrivain et le médecin ont décrit des scénarios si ressemblants que la critique littéraire a souvent rapproché la *Recherche* de la psychanalyse : cf. p. ex. Flieger 1980, pp. 66–82 ; Rivière 1985, pp. 86–106 ; Weinrich 1997, p. 192 ; Lerner 2005, pp. 285–310 ; Tadié 2012. Nombreuses sont également les lectures psychanalytiques de la *Recherche* ainsi que les tentatives de faire une psychanalyse de Proust à travers son œuvre : cf. p. ex. Bataille 1946, Miller 1956, Bizub 2006.

206 Cf. Klinkert 1996, p. 50.

207 Ibid., p. 80.

208 Ibid., p. 78.

inaltérable de la conscience qui peut remonter à la surface dans de rares moments épiphaniques de la vie quotidienne. Dès l'enfance, Marcel est captivé par des détails apparemment insignifiants qui lui procurent un « plaisir particulier » (R I, 176) mais dont l'origine lui reste inintelligible. Sous les apparences extérieures d'un nuage, d'une fleur, d'un caillou, du reflet du soleil ou de l'odeur de feuilles il devine une dimension de profondeur indiscernable qu'il prend soin de déchiffrer. Dans une perspective platonicienne, les objets semblent indiquer, comme les ombres sur la paroi de la caverne, des réalités plus profondes que leurs apparences<sup>209</sup>.

[...] tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils m'invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir. (R I, 176)

Ces moments évoquent « l'illusion d'une sorte de fécondité » et la distraction du « sentiment d'impuissance » créatrice que Marcel éprouve à chaque fois qu'il cherche « un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire » (R I, 177). La relation entre les « impressions véritablement pleines » et la vocation littéraire est donc ébauchée dès le premier tome de la *Recherche* et ses indices se trouvent tout au long du cycle romanesque. Le passage relatif aux clochers de Martinville en constitue peut-être l'exemple le plus emblématique : rentrant un jour de promenade dans la voiture à brides du docteur Percepied, le héros aperçoit les deux clochers de Martinville et celui de Vieuxvicq qui semblent modifier leurs positions et apparitions respectives selon la position changeante de la voiture, les lacets de la route et les effets de la lumière<sup>210</sup>. Marcel sent que « quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté » (R I, 178) et il éprouve « ce plaisir spécial qui ne ressemblât à aucun autre » (R I, 177) sans en discerner la raison. Pris par un élan créateur, il compose aussitôt sur le siège de la voiture un poème en prose<sup>211</sup>, dépassant ainsi, pour la seule et unique fois avant la matinée de Guermantes, son improductivité artistique. La fonction « poétogène » des clochers leur confère un statut spécial parmi les manifestations épi-

209 Pour une analyse plus détaillée du platonisme proustien voir, p. ex. : Bonnet 1949, pp. 241 sq. ; Bardèche 1971, pp. 363 sq. ; Carbone 2008, pp. 81–89 ; Curtius 1952, pp. 123 sq. ; Jackson 1966, pp. 200 sq. ; Truffaut 1967, p. 128.

210 Vus de loin et éclairés par le soleil, les clochers apparaissent comme « trois oiseaux posés dans la plaine » – de plus près et au soleil couchant comme « trois pivots d'or ». Dans la semi-obscurité de la nuit tombante, ils se métamorphosent tantôt en « trois fleurs », tantôt en « trois jeunes filles » pour prendre finalement « une seule forme noire » et « s'effacer dans la nuit » (R I, 180). La description « impressionniste » du paysage et des personnes sillonne toute la *Recherche* et sera approfondie en I.2.

211 Pour une analyse détaillée de la fonction poétologique du poème en prose, voir : Nolting-Hauff 1967, pp. 67–84.

phaniques<sup>212</sup> : ils génèrent l'acte d'écriture, anticipant ainsi la vocation d'un protagoniste qui a certes des ambitions littéraires, sans pourtant disposer de la capacité de les réaliser (« il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre ! », *R I*, 176). Le véritable éveil artistique sera lié à la découverte du langage musical : l'audition du septuor de Vinteuil est source d'une « joie supra-terrestre » qui se porte garante d'une « certaine réalité spirituelle » platonicienne, « plus élevée, plus pure, plus vraie » de la réalité matérielle (*R III*, 876). Celle-ci sera déchiffrée au cours de la matinée de Guermantes par trois événements qui tirent le protagoniste de son découragement intellectuel, lui dévoilent sa vocation d'écrivain et lui fournissent la matière de sa future œuvre littéraire. Aux impressions gustatives (cf. la madeleine), visuelles (cf. les clochers de Martinville) et auditives (cf. la musique de Vinteuil) viennent s'ajouter finalement des perceptions tactilo-kinesthésiques, complétant ainsi le répertoire d'expériences sensorielles liées à la mémoire. En trébuchant sur les pavés accidentés de la cour de l'hôtel de Guermantes, Marcel est abasourdi par un déferlement d'extase dû à l'analogie entre cette perception tactile et une sensation ressentie autrefois en marchant « sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc » à Venise (*R IV*, 446)<sup>213</sup>. Une fois de plus, l'impression ineffable de bonheur est liée à la disparition inopinée de « tout doute intellectuel » et de « toute inquiétude sur l'avenir », rendant ainsi « la mort indifférente » (*R IV*, 446). Dans la bibliothèque du prince de Guermantes, un domestique cogne maladroitement une cuillère contre une assiette, faisant renaître « le bruit du marteau d'un employé qui avait arrangé quelque chose à une roue du train » au cours d'un voyage (*R IV*, 447). Aussitôt après, le héros s'essuie la bouche avec une serviette qui a « précisément le genre de raideur et d'empesé » (*R IV*, 447) de la serviette dont il s'était servi pour se sécher le lendemain de son premier séjour à Balbec et, « comme le personnage des *Mille et une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin » (*R IV*, 447)<sup>214</sup>, le protagoniste évoque une vision de l'océan azur qu'il regardait jadis par la fenêtre à Balbec. Tandis qu'à l'époque « quelque sentiment de fatigue ou de tristesse » l'avait « empêché de jouir », l'image est maintenant « débarrassé[e] de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure » et elle « gonfle » Marcel « d'allégresse » (*R IV*, 447). Or, le

212 Cf. Klinkert 2010, <https://podcasts.uni-freiburg.de/philosophie-sprache-literatur/sprache-und-literatur/marcel-proust,06/07/2015>.

213 Corbineau-Hoffmann fait remarquer que le détail si important du dallage inégal n'est pas mentionné dans l'épisode de Venise. Cf. Corbineau-Hoffmann 1993, p. 156.

214 Pour une étude approfondie des allusions aux *Mille et une nuits* : Houppermans / de Hulluvan Doeselaar 2004, Jullien 1989 et 2009, Warning 2012, pp. 31 sq.

passage insiste sur la spéciosité des apparences, relevant ainsi, une fois de plus, les contradictions épistémologiques de la *Recherche* :

Mais ce trompe-l'œil qui mettait près de moi un moment du passé, incompatible avec le présent, ce trompe-l'œil ne durait pas [...] au lieu de me faire une idée plus flatteuse de mon moi, j'avais, au contraire, presque douté de la réalité actuelle de ce moi. (*R IV*, 452)

Le narrateur renie ici le pouvoir de la mémoire dans la formation de l'identité, lui attribuant, tout au contraire, des effets destructeurs (« j'avais [...] douté de la réalité actuelle de ce moi », *R IV*, 452). La comparaison de la mémoire au genre pictural du « trompe-l'œil » dénonce nettement son caractère déroutant et captieux, faisant basculer définitivement les prémisses totalitaires de la *poétique idéaliste*<sup>215</sup>. Pour remédier à la fugacité (« ce trompe-l'œil ne durait pas ») de cette « contemplation des essences », Marcel se décide à « fixer » l'impression involontaire par « le seul moyen possible » qui est « l'œuvre d'art » (*R IV*, 454). Il réalise que le livre qu'il a désespérément cherché à écrire existe déjà sous la forme du « livre intérieur de signes inconnus » imprimé en chaque individu par la vie (*R IV*, 458) et il se trouve finalement éclairé sur sa vocation d'écrivain :

Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles [...] ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation. (*R IV*, 478)

Pour écrire « ce livre essentiel, le seul livre vrai », l'écrivain ne doit pas « inventer », mais parvenir à la « traduction » exacte de son « essence préexistante » et « intemporelle » dans « un langage universel » (*R IV*, 482). Les impressions de la *mémoire involontaire* seraient les « moments littéraires »<sup>216</sup> destinés à être fixés et éternisés dans la forme permanente de l'œuvre d'art. Celle-ci serait capable de saisir l'essence inaltérable de la vie intérieure, représentant ainsi le seul moyen de « sortir de nous » et de « voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est » (*R III*, 762). Cette conception *idéaliste* de l'écriture exprime la certitude de pouvoir créer une *copie mimétique*, non pas du monde extérieur comme le prétendait le Réalisme, mais de la subjectivité du monde intérieur. Dans son entretien avec Élie-Joseph Bois, Proust définit la *Recherche* comme « un livre extrêmement réel » qui révélerait comme critère fondamental de son art « l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres »<sup>217</sup>.

215 Klinkert 2010, <https://podcasts.uni-freiburg.de/philosophie-sprache-literatur/sprache-und-literatur/marcel-proust,06/07/2015>.

216 Gilles Deleuze en déduit que les signes de l'art sont les seuls à être véritablement immatériels, profonds et authentiques. Deleuze 1979, p. 49.

217 Cité d'après Pierre-Quint 1925, p. 147.



Proust établit ainsi un « nouveau réalisme », basé non plus sur la reproduction fidèle des événements extérieurs, mais plutôt sur la subjectivité d'une réalité psychologique qui varie en fonction de chaque individu :

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément. (R IV, 468)

Dans le contexte de la *poétique idéaliste*, l'œuvre d'art refléterait ainsi, à grande échelle, ce que la *mémoire involontaire* représente en miniature : la ressuscitation du passé dans sa totalité affective. Le contact avec des œuvres d'art déclenche, en effet, la même sensation d'extase que les épiphanies de la *mémoire involontaire*. Non seulement l'audition de la musique de Vinteuil, mais aussi la contemplation des tableaux d'Elstir, rendent le protagoniste « parfaitement heureux » et lui suggèrent « la possibilité de [s]'élever à une connaissance poétique » (R II, 190). Comme pour les évocations de la *mémoire involontaire*, une analogie est nécessaire pour découvrir l'essence cachée : ce n'est que lors de la deuxième rencontre avec la Berma, les tableaux d'Elstir, la sonate de Vinteuil et les romans de Bergotte que le protagoniste découvre leur beauté. Proust adopte ainsi le fameux paradoxe de *Ménon* : « connaître c'est au fond reconnaître »<sup>218</sup>. D'après Platon, la connaissance n'est possible que par la réminiscence du monde des Idées où l'âme aurait séjourné et contemplé les essences dans tout l'éclat de leur perfection, avant de les oublier en intégrant un corps terrestre. Le vocabulaire de la « re-connaissance » et de l'essence s'inscrit donc dans une tradition platonicienne qui rattache la réminiscence et l'art au divin<sup>219</sup>. Or, il est évident que le mysticisme proustien ne se définit pas en relation avec la croyance en un être divin ou un au-delà religieux. Bonnet a constaté déjà en 1949 que « la révélation de l'art est pour Proust la révélation du salut possible, mais ce salut demeure strictement esthétique et ne s'étend jamais au-delà des bornes de l'expression »<sup>220</sup>. Il s'agit donc d'une histoire séculière du salut, qui n'aspire pas à la grâce de Dieu, mais qui pose toute sa « foi dans les lettres » (R IV, 447) et qu'on pourrait donc dénommer avec Pommier « la religion de l'écriture »<sup>221</sup>. Ni le monde et ses vanités, ni l'amour et ses détresses, ni l'amitié et ses déceptions n'amènent à la « vie véritable »<sup>222</sup>. Seulement la « grandeur de l'art » (R IV, 474)

218 Cf. Truffaut 1967, p. 128.

219 Cf. Evers 2004, p. 63.

220 Bonnet 1949, p. 201. Cf. aussi : « L'Art constitue donc une forme de salut, et les artistes, peintres, musiciens, poètes jouent dans cette religion de l'art le rôle qui est celui des saints dans le catholicisme. », Maurois 1949, p. 191.

221 Pommier 1939, pp. 29–30.

222 La *Recherche* présente une longue histoire de l'échec des relations interhumaines, marquées toujours par l'impénétrabilité et la fugacité de l'autre. Presque tous les rapports entre les hommes – excepté celui entre Marcel et sa mère et sa grand-mère – subissent, tôt ou tard, un

permettrait l'accès à la « vérité suprême de la vie » (R IV, 481) et à l'apparente redécouverte du temps perdu. Dans une note du *Cahier 57*, Proust favorise une telle lecture idéaliste et réconciliatrice de la péripétie finale :

[...] je présenterai comme une illumination à la Parsifal la découverte du *Temps retrouvé* dans les sensations cuiller, thé, etc. [...] [le livre me] fera soudain apercevoir que tous les épisodes de ma vie ont été une leçon d'idéalisme. (R IV, 1389)

La *Recherche* se veut ainsi, au niveau explicite du texte, l'histoire d'une réussite, d'une découverte idéaliste du sujet, qui arrange rétrospectivement le passé sous le prisme de la vocation littéraire : « De ma vie passée je compris encore que les moindres épisodes avaient concouru à me donner la leçon d'idéalisme dont j'allais profiter aujourd'hui » (R IV, 489). Les épisodes de la *mémoire involontaire* se présentent donc comme manifestation précoce et téléologique du roman à écrire, offrant une description autoreférentielle de l'œuvre dans l'œuvre. La genèse du roman, bien plus que l'histoire de la vie du protagoniste, se révèle être le véritable *telos* de la *Recherche*. La critique a longtemps ignoré cette valeur métapoétique de la *Recherche*, en considérant l'initiation artistique dans le *Temps retrouvé* comme constitution finale du sujet. Jackson, Bonnet et Hölz étaient ainsi unanimes sur le fait que la littérature permet au protagoniste de se réaliser personnellement, de découvrir le sens de son existence<sup>223</sup> et Germaine Brée affirmait que « le narrateur [entre] en possession de lui-même » par la littérature<sup>224</sup>.

Contrairement à cette longue tradition d'interprétations favorisant une lecture idéaliste de la *mémoire involontaire* comme moment épiphanique qui révèle l'essence platonicienne des choses, l'analyse a démontré que les tensions subversives se retrouvent jusque dans l'épisode de la madeleine, scène-pivot de la *poétique idéaliste*. Celle-ci contrecarre parfois elle-même ses propres prémisses d'authenticité, de totalité et d'intégrité, déconstruisant ainsi son potentiel stabilisateur dans la constitution du sujet.

Le chapitre suivant sera intégralement dédié aux éléments subversifs de la *poétique anti-idéaliste*, notamment à la déconstruction impressionniste du sujet, afin de pouvoir, ensuite, examiner le recours de Doubrovsky, Martín Gaité et Siti au discours proustien sur la mémoire et l'identité.

---

revirement négatif. Il en est ainsi des relations d'amitié entre Marcel et Bloch, Marcel et Saint Loup, Swann et la famille du narrateur. Le narrateur en arrive ainsi à dénoncer explicitement la fausseté et l'irréalité des rapports amicaux : « l'amitié qui est une simulation puisque, pour quelques raisons morales qu'il le fasse, l'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas. » (R IV, 454). Cf. aussi les relations amoureuses approfondies en I.2.

223 Bonnet 1949, p. 190 ; Jackson 1966, p. 187 ; Hölz 1972, p. 21.

224 Brée 1950, p. 60.

## I.2. Vers une déconstruction impressionniste du sujet et de la mémoire

*La vie m'apparut – offrant une succession de périodes dans lesquelles,  
après un certain intervalle, rien de ce qui soutenait la précédente  
ne subsistait plus dans celle qui la suivait –  
comme quelque chose de [...] dépourvu du support  
d'un moi individuel identique et permanent.  
(Marcel Proust, *Albertine disparue*)*

Le chapitre précédent a démontré que Proust abandonne la conception mimétique de l'art en se détachant de l'esthétique imitative du Réalisme sans pour autant renoncer à reproduire une vérité – une vérité qui se libère des données extérieures pour se dédier aux dimensions insoupçonnées du monde intérieur. En effet, la réalité proustienne ne dépend pas de l'ordre du visible mais de la perception individuelle, c'est-à-dire de l'*interaction* des objets avec un *sujet percevant* et des réactions sensorielles et émotives dans la *vie intérieure* de ce dernier. L'égoïsme de la narration proustienne s'explique par ce solipsisme cognitif : les objets, les paysages, les événements sociaux et les personnages ne sont jamais imposés dans leur « objectivité » stable, ni dans une succession chronologique, mais ils sont toujours mis en perspective par le rythme d'une conscience subjective qui se souvient et qui sanctionne sa vision du monde à travers des perceptions individuelles. Le présent chapitre se propose d'étudier cette esthétique impressionniste et anti-idéaliste<sup>225</sup>, qui oppose un moi multiple et polyvalent au moi permanent de la poétique idéaliste, en insistant de manière particulière sur le caractère mutable et insaisissable des personnages, notamment d'Albertine qui jouera un rôle clé dans la réception de la *Recherche* chez Doubrovsky et Siti.

Dans la majeure partie de la *Recherche*, les personnages n'apparaissent pas tels qu'ils sont d'un point de vue objectif, mais dans la succession subjective des aspects qu'ils prennent aux yeux des autres :

[...] comme une ville qui pendant que le train suit sa voie contournée nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents, donneront – mais par cela seulement – la sensation du temps écoulé.<sup>226</sup>

225 Pour le style impressionniste de Proust, voir aussi : Warning 2000c, pp. 51–76 et 2012, pp. 38 sq.

226 Entretien avec Élie-Joseph Bois, Descombes 1987, p. 48.

À l'instar de la peinture impressionniste qui présente la mutabilité de la réalité en montrant souvent un même motif en série sous les changements subtils de la lumière, de l'atmosphère et du temps<sup>227</sup>, Proust présente des portraits fugitifs, mobiles, toujours en mouvement. Le baron de Charlus en constitue peut-être l'exemple le plus emblématique : tantôt mondain plein d'orgueil aristocratique et d'arrogance dédaigneuse envers les personnages de couche sociale inférieure, tantôt pitoyable épave marginalisée qui s'engage, après sa rupture avec Morel, sur le chemin de l'autodestruction et du masochisme en se faisant fouetter par des garçons de passe qui ressemblent au jeune violoniste. Il n'est guère de personnage dans la *Recherche* qui soit dépourvu de changements et d'hybridités : Monsieur Swann, dandy frivole et jaloux pathologique ; tante Léonie, malade recluse et tyran domestique ; Françoise, servante modèle et bourreau des filles de cuisine ; Legrandin, anti-aristocrate modeste et snob invétéré ; Saint-Loup, « retrousseur de jupons » et homosexuel refoulé ; Mlle Vinteuil, fille aimante et sadique profanatoire ; Odette, « cocotte » infréquentable et femme idolâtrée pour sa ressemblance à la peinture religieuse – tous ces personnages tiennent simultanément les rôles les plus opposés<sup>228</sup>. Giacomo Debenedetti<sup>229</sup> et Erich Köhler<sup>230</sup> ont montré que ces différentes « parcelles » du moi n'apparaissent pas comme différents aspects d'une même personnalité, mais plutôt comme une atomisation du personnage en une succession incohérente et fugace de personnalités complètement distinctes et sans aucun lien entre elles : « Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé d'une armée composite où il y avait des passionnés, des indifférents, des jaloux » (*R IV*, 71). La vie apparaît désormais « comme quelque chose de [...] dépourvu du support » du « moi individuel identique et permanent » (*R IV*, 173) apparu lors des moments épiphaniques de la *mémoire involontaire*.

De la même façon que les tableaux impressionnistes saisissent les changements climatiques et lumineux, variables selon la perspective du peintre et l'heure du jour, le baiser d'Albertine permet à Marcel de saisir des aspects indéfinis de la jeune fille :

[...] je ne vois que cela qui puisse, autant que le baiser, faire surgir de ce que nous croyons une chose à aspect défini, les cent autres choses qu'elle est tout aussi bien, puisque chacune est relative à une perspective non moins légitime. Bref, de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant – comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour recréer expérimentale-

227 Cf. p. ex. *La cathédrale de Rouen, Les meules, Les peupliers et Les nymphéas* de Monet.

228 Cf. Milly 1994, pp. 125 sq.

229 Debenedetti 1970, pp. 116–17.

230 Köhler 1958, p. 32.

ment le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme – dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertines que je vis. (*R II*, 660)<sup>231</sup>

Albertine est présentée comme une suite d'instantanés fortuits, d'*impressions* qui se juxtaposent sans aucune cohérence ou relation logique, comme une « déesse à plusieurs têtes », dont celle que le héros « avai[t] vue en dernier, s'[il] tentai[t] de [s]'approcher d'elle, faisait place à une autre » (*R II*, 660). Face à l'impénétrabilité et à la fugacité des choses et des êtres, la *perspective* s'érige en critère déterminant de toute conception du monde. Or, le perspectivisme proustien se distingue fondamentalement du relativisme sceptique de ses contemporains : tandis que pour Pirandello, Rémy de Gourmont et Anatole France la devise « tout est relatif » aboutit à la conviction résignée que « rien n'est vrai », Proust en tire une conclusion plus optimiste : « L'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun » (*R III*, 694). Autrement dit, chaque perspective a sa justification, « tout est vrai ». À ce sujet, déjà Ernst Robert Curtius parlait d'une « multiplication de la vérité », ou bien de la possibilité de s'affranchir du « relativisme négatif » du XIX<sup>e</sup> siècle grâce à un « nouvel objectivisme » qui multiplie et légitime les différentes dimensions de la réalité<sup>232</sup>. Proust insiste sur la singularité de la vision du monde de chaque individu, tout en soulignant la légitimité des différentes *impressions*. « Notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres » (*R I*, 19) explique le narrateur, le résultat des « cent masques » que les personnages proustiens s'imposent pour combattre l'impénétrabilité réciproque : « Une personne est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe » (*R II*, 367). De ces cent masques, chacun est une *impression* légitime et justifié, mais aucun ne peut saisir un être dans toute sa complexité. La vérité des êtres reste toujours insondable, étant donné que les personnages ne changent pas seulement en eux-mêmes mais aussi par rapport à l'observateur qui se crée des images non congruentes avec la réalité : « J'avais vu les personnes varier d'aspect selon l'idée que moi ou d'autres s'en faisaient, une seule être plusieurs selon les personnes qui la voyaient » (*R IV*, 491). La propre perception est aussi inconstante que la vie intérieure de l'autre, si bien que tout jugement sur autrui ne peut être qu'une « illusion d'optique » fondée sur une constellation fortuite et fluctuante d'un *moi perçu* et d'un *moi percevant*, tout aussi fortuits et fluctuants. Il ne s'agit que d'*impressions* déformées par la perspective et la perception de l'observateur.

Warning a démontré que la représentation impressionniste des personnages

231 Florence Godeau et Luzius Keller défendent la thèse d'une ressemblance du style proustien avec le cubisme. Cf. Godeau 1995, p. 168 ; Keller 2014, pp. 19 sq.

232 Curtius 1952, p. 116. Voir aussi : Tadié 1971, p. 49 ; Bonnet 1979, pp. 33 sq.

se manifeste de la manière la plus accomplie dans la description d'Albertine<sup>233</sup>. Déjà sa première apparition sur la plage de Balbec fait ressortir la mutabilité, la fugacité et l'impénétrabilité de la réalité. Albertine émerge à l'improviste, entourée d'un groupe d'amies dont elle est d'abord indiscernable (« je n'avais encore individualisé aucune d'elles », *R II*, 148). Les « cinq ou six fillettes » font partie d'un spectacle visuel mouvementé, caractérisé par l'absence de démarcations, des jeux de couleurs et des illusions optiques. Comparées à l'esprit volatile d'une « bande de mouettes » (*R II*, 146), elles subissent des métamorphoses continuelles, restant toujours insaisissables aux yeux de l'observateur<sup>234</sup> :

[...] je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations [...] propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile. (*R II*, 148)

La fascination du narrateur naît de la ressemblance des « jeunes filles en fleurs » avec les compositions floues, mouvementées et privées de contours de la peinture impressionniste<sup>235</sup>. Ce lien ressort peut-être de la manière la plus évidente dans la comparaison avec un drapeau flottant dans le vent qui évoque les couleurs mouvementées des drapeaux tricolores présentés dans *La rue Montorgueil* (1878) de Claude Monet :

Albertine m'avait apparu d'abord quand je la voyais flotter et claquer brillante et souple devant moi comme un drapeau [...] où il est vraiment trop difficile de donner un équivalent rationnel précis aux quelques couleurs gracieusement juxtaposées qui s'offrent aux yeux. (*R III*, 986)

C'est notamment le peintre impressionniste fictif Elstir qui présente Albertine à Marcel. La jeune fille apparaît comme incarnation de l'impressionnisme, voire comme emblème de la *poétique anti-idéaliste* du perspectivisme et de la fugacité : tout un champ lexical fait ressortir l'impénétrabilité de la jeune fille et, avec cela, l'impossibilité douloureuse de la figer dans une image stable (« enveloppe close » ; « rideau épais » ; « petite planète » ; « univers inconnu », *R III*, 888 sq.). La naissance de l'amour pour Albertine survient par détours et presque acci-

233 Cf. surtout Warning 2000d, pp. 77–107 et Warning 2012, pp. 38 sq.

234 Pour une analyse détaillée de l'apparition des jeunes filles, voir : Warning 2000f, pp. 148–49.

235 Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que la naissance d'amour est liée à la projection esthétique, aux analogies avec l'art : lors de leur première rencontre, Odette de Crécy ne correspond pas du tout à l'idéal de beauté de Swann. Son désir est engendré par un processus de substitution d'Odette avec un tableau de Botticelli. De manière analogue, l'engouement pour Gilberte est enflammé par la profonde amitié qui lie la jeune fille au grand écrivain Bergotte. Pour l'amour entre Marcel et Odette voir aussi : Klinkert 2008, p. 168.

dentellement. Dans un premier temps, Marcel est tellement captivé par le charme collectif des jeunes filles qu'il tombe amoureux de toutes à la fois (« les aimant toutes », *R II*, 189). Plus tard, sa passion se voit tiraillée entre Albertine et Andrée, jusqu'à se restreindre finalement à la « jeune cycliste » inabordable (*R II*, 225). Dorénavant, Albertine mène une vie propre dans l'imagination du protagoniste. Les quelques profils muets qu'il a connus sur la mer constituent le point de départ des projections intérieures de Marcel : une « série indéfinie d'Albertines imaginées » se succèdent en lui et acquièrent leur propre autonomie par « tout un entretien intérieur où [il] la fai[t] questionner, répondre, penser, agir » (*R II*, 213). En conséquence, l'amour pour Albertine est, depuis le début, placé sous le signe d'une *projection supplémentaire*<sup>236</sup> qui repose sur une « silhouette » sans dimension de profondeur (*R II*, 214) :

Sans doute peu de personnes comprennent le caractère purement subjectif du phénomène qu'est l'amour, et la sorte de création que c'est d'une personne supplémentaire, distincte de celle qui porte le même nom dans le monde, et dont la plupart des éléments sont tirés de nous-mêmes. (*R I*, 459–60)<sup>237</sup>

La fantaisie du héros donne vie à des images toujours disponibles de l'être inaccessible, créant ainsi des projections subjectives qui devront être rectifiées à partir de chaque rencontre dans la réalité : « Chaque être est détruit quand nous cessons de le voir ; puis son apparition suivante est une création nouvelle, différente de celle qui l'a immédiatement précédée, sinon de toutes » (*R II*, 270). Au cours du deuxième séjour à Balbec, les projections intérieures du héros connaissent un rebondissement important : si les subites métamorphoses d'Albertine avaient d'abord des effets « salutaires et assouplissants » sur l'observateur (*R II*, 270), elles se convertissent, vers la fin de *Sodome et Gomorrhe*, en fantasmes dysphoriques et tenaillants, générés et nourris par la jalousie, la méfiance et les soupçons. Le supplice de la jalousie naît d'une observation du docteur Cottard qui fait remarquer à Marcel la nature fortement érotique d'une valse entre Albertine et Andrée au casino d'Incarville. À partir de ce jour, Marcel sera obsédé par la peur d'être trompé et, « cherchant avec inquiétude la possibilité d'une trahison » (*R III*, 613), chaque mouvement<sup>238</sup>, chaque acte<sup>239</sup>, chaque

236 Terme emprunté à Warning qui emploie la notion du « supplément » dans un sens derridien, c'est-à-dire comme « complément » qui « substitue » une *différence*, une absence, un manque (cf. 18 sq.). Warning 2000d, p. 84.

237 Cf. Warning 2000d, p. 85.

238 « [...] ce mouvement gracieux d'Albertine posant son menton sur l'épaule de Rosemonde [...] ce mouvement qui m'avait rappelé Mlle Vinteuil et pour l'interprétation duquel j'avais hésité pourtant à admettre qu'une même ligne tracée par un geste résultât forcément d'un même penchant, qui sait si Albertine ne l'avait pas tout simplement appris de Mlle Vinteuil ? » (*R III*, 502).

239 « Albertine, le soir où le lift était allé la chercher, ne vint pas. » (*R III*, 193).

geste<sup>240</sup>, chaque mot d'Albertine<sup>241</sup> et sur Albertine<sup>242</sup> se condense dans la tête du héros en indice potentiel d'une homosexualité profondément redoutée. Les différentes traces du souvenir s'autonomisent dans l'imagination du protagoniste jusqu'à former, dans son esprit, la preuve ultime des « instincts vicieux » (*R III*, 442) de la jeune fille :

La vérité de ce que Cottard m'avait dit au casino [...] ne faisait plus doute pour moi. Ce que j'avais redouté, vaguement soupçonné depuis longtemps d'Albertine, ce que mon instinct dégageait de tout son être, et ce que mes raisonnements dirigés par mon désir m'avaient peu à peu fait nier, c'était vrai ! (*R III*, 501)

Face au délire paranoïaque de la jalousie, le héros succombe à l'illusion de pouvoir « fixer » et « immobiliser » la femme convoitée en la rendant captive. Afin de l'empêcher de renouer ses relations il décide de l'emprisonner dans sa maison à Paris. Or, la captivité n'apporte pas la satisfaction espérée. L'apparente possession physique fait ressortir davantage l'impossibilité d'une possession mentale : plus Marcel s'efforce de saisir « l'être véritable » d'Albertine, plus elle se manifeste comme un *être de fuite* impénétrable et insaisissable. Pour autant que le héros en souffre, c'est exactement cette inaccessibilité de l'être aimé qui se transforme en moteur de la passion et, par conséquent, en générateur de son histoire d'amour et de jalousie : « Par la souffrance seule subsistait mon ennuyeux attachement » (*R III*, 538)<sup>243</sup>. Tant qu'Albertine apparaît comme docile esclave, « soumise », « encagée » et « domptée », elle est considérée comme un fardeau importun dont il « aurait voulu [se] débarrasser » et qu'il ne trouvait « plus guère jolie » (*R III*, 522). Sitôt qu'elle suscite le désir des autres, Marcel est envahi par son besoin de possession : « Seul le désir qu'elle excitait chez les autres, quand, l'apprenant, je recommençais à souffrir et voulais la leur disputer, la hissait à mes yeux sur un haut pavois » (*R III*, 537–38). La même réaction est provoquée par l'éloignement de la jeune fille : « Dès que je sortais avec Alber-

240 « Elle regardait l'heure parce qu'elle devait aller faire une visite à une dame qui recevait, paraît-il, tous les jours à cinq heures, à Infreville. Tourmenté d'un soupçon et me sentant d'ailleurs souffrant, je demandais à Albertine, je la suppliais de rester avec moi. » (*R III*, 194).

241 « « Je vous dirai qu'elles ne m'intéressent pas beaucoup, je ne les ai jamais regardées. Est-ce qu'il y en a une qui est blonde ? » demanda-t-elle d'un air interrogateur et détaché à ses trois amies. S'appliquant à des personnes qu'Albertine rencontrait tous les jours sur la digue, cette ignorance me parut bien excessive pour ne pas être feinte. » (*R III*, 198).

242 « Ces récits contribuèrent à faire que, dans l'avenir, mon imagination faisait le jeu de supposer qu'Albertine aurait pu, au lieu d'être une jeune fille bonne, avoir la même immoralité. » (*R III*, 200).

243 L'insaisissabilité de l'être aimé et le divorce irréconciliable entre désir et réalité s'imposent comme condition *sine qua non* de toute relation d'amour. Les liaisons malades et tourmentées de Swann et Odette, Saint Loup et Rachel, Charlus et Morel, se fondent sans exception sur le désir pathologique et toujours impossible de la possession de l'autre.



tine, pour peu qu'un instant elle fût sans moi, j'étais inquiet » (*R III*, 534). Proust en arrive à formuler le manque comme *conditio sine qua non* de l'amour :

[...] on n'aime que ce en quoi on poursuit quelque chose d'inaccessible, on n'aime que ce qu'on ne possède pas, et, bien vite, je me remettais à me rendre compte que je ne possédais pas Albertine [...] (*R III*, 614)

Le jour où Albertine, ayant pris la place de la mère, refuse le rituel vespéral du baiser en écartant « sa langue maternelle » (*R IV*, 79), Marcel ressent le même affolement que l'enfant privé de sa mère lors du drame du coucher :

Quand elle put me dire bonsoir et que je l'embrassai, elle ne fit pas comme d'habitude [...] elle ne me rendit pas mon baiser. On aurait dit que, brouillée avec moi, elle ne voulait pas me donner un signe de tendresse [...] Plein d'une agitation comme je n'en avais peut-être pas eue depuis le soir de Combray où Swann avait dîné à la maison, je marchai longtemps dans le couloir. (*R III*, 900 sq.)

Partant de la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel, René Girard va jusqu'à définir la *Recherche* comme « roman de l'esclavage »<sup>244</sup>. Marcel est le maître de sa prisonnière, mais, en même temps, il est l'esclave de son propre désir de possession : « la possession de ce qu'on aime est une joie plus grande encore que l'amour » (*R III*, 560). C'est effectivement avec la fuite d'Albertine, équivalente à la « dépossession » du maître, que l'esclave gagne le pouvoir absolu sur les pensées de ce dernier. Le chagrin du protagoniste culmine dans les élucubrations postérieures à l'accident mortel de la jeune fille. Après sa mort, Albertine est plus vivante que jamais et aussi polymorphe que toujours dans la vie intérieure du protagoniste. Sa désintégration atomique en une multiplicité de personnalités implique également un deuil pluridimensionnel, consacré à « cent » amantes, dont chacune doit être oubliée indépendamment : « Car ce n'est pas une, ce sont d'innombrables Albertine que j'aurais dû oublier. Quand j'étais arrivé à supporter le chagrin d'avoir perdu celle-ci c'était à recommencer avec une autre, avec cent autres » (*R IV*, 60). L'incertitude déchirante de Marcel concernant les goûts sexuels de sa maîtresse reste une source de souffrance et de jalousie longtemps après le décès de celle-ci. La mort même ne sait figer Albertine. Son passé est en constant état de devenir :

[...] contrairement à ce que j'avais supposé, la mort n'avait pas mis fin – ce que je trouvais c'était une jeune fille différente, multipliant les mensonges et les tromperies là où l'autre m'avait si doucement rassuré en me jurant n'avoir jamais connu ces plaisirs. (*R IV*, 106)

Ainsi, pendant la lecture du journal, la sonorité du mot « Chaumont » déchaîne la réminiscence des « Buttes-Chaumont », « où Mme Bontemps [...] avait dit

---

244 Girard 1961, p. 198.

qu'Andrée allait souvent avec Albertine, tandis qu'Albertine [...] avait dit n'avoir jamais vu les Buttes-Chaumont » (*R IV*, 123–24). Par le procédé des chaînes d'association « un fait comme celui des Buttes-Chaumont, qui à l'époque [lui] avait paru futile » (*R IV*, 124) est réactivé, réinterprété et converti dans une histoire nouvelle, jamais vue, jamais vécue, jamais décrite de telle manière<sup>245</sup> :

Mais d'abord un souvenir qui vient fortuitement à nous trouve en nous une puissance intacte d'imaginer [...] que nous avons usée en partie, quand c'est nous au contraire qui avons volontairement appliqué notre esprit à recréer un souvenir. (*R IV*, 124)<sup>246</sup>

Walter Benjamin fut l'un des premiers exégètes de la *Recherche* à établir un lien de parenté entre le souvenir et l'oubli en identifiant « le travail de Pénélope de la remémoration » avec le « travail de Pénélope de l'oubli »<sup>247</sup>. Contrairement à la *poétique idéaliste* de la *mémoire involontaire*, le souvenir est présenté comme évocation de quelque chose qui n'a jamais existé comme tel (« recréer »)<sup>248</sup> et qui est soumis aux mêmes mécanismes structurels que l'imagination (« puissance intacte d'imaginer »). Voilà pourquoi Finkelde définit la « mimésis » proustienne comme « activité performative » au sens postmoderne<sup>249</sup>. Contrairement aux postulats idéalistes de la *mémoire involontaire*, le souvenir et, par conséquent, l'écriture déforment la réalité, illustrant ainsi le concept de la *différence* de Derrida : l'espacement inévitable entre l'*énoncé* et l'*énonciation*<sup>250</sup>. Ce qui est actualisé par la mémoire n'est donc pas la réalité, mais la perte du souvenir, sa lacune, son effacement : « La mémoire, au lieu d'un exemplaire en double toujours présent à nos yeux, des divers faits de notre vie, est plutôt un néant » (*R III*, 653). Le souvenir et l'écriture ne peuvent que *supplémenter* l'oubli, l'*absence* du passé, sans jamais coïncider totalement avec celui-ci<sup>251</sup>. Il est donc opportun de parler d'une *poétique de l'oubli* qui s'oppose à la *poétique du souvenir* de la *mémoire involontaire*. Les personnages d'Albertine et de la grand-mère peuvent être considérés comme antagonistes qui personnifient cette bipolarité poétique de l'œuvre. Albertine, emblème de l'oubli, du perspectivisme et de la fugacité

245 Pour l'analyse de ce passage, voir aussi : Klinkert 2010, <https://podcasts.uni-freiburg.de/philosophie-sprache-literatur/sprache-und-literatur/marcel-proust, 06/07/2015>.

246 C'est nous qui soulignons.

247 « [Die Hauptrolle spielt] die Penelopearbeit des Eingedenkens. Oder sollte man nicht besser von einem Penelopewerk des Vergessens reden? Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts mémoire involontaire dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird? », Benjamin 1977, p. 311. Pour une analyse de l'oubli chez Proust, voir aussi : Weinrich 1997, pp. 187–93.

248 Benjamin choisit l'image de la chaussette pour illustrer le lien de parenté entre le souvenir et l'oubli. Benjamin 1977, p. 314.

249 Finkelde 2003, p. 107.

250 Cf. Derrida, pp. 18 sq. Pour la *différence* dans la *Recherche*, cf. Klinkert 1996, pp. 21–22.

251 Cf. Warning qui a montré la précarité d'une mémoire qui n'arrive à produire que des images « sérielles » et « supplémentaires » de la maîtresse défunte, Warning 2000f, pp. 141–77.

impressionniste, s'oppose à la grand-mère qui illustre mieux qu'aucun autre personnage la *poétique du souvenir*<sup>252</sup>. Lorsque, en se déchaussant, le narrateur touche le premier bouton des bottines que sa grand-mère avait défait jadis pour l'aider, le passé « conservé » « dans un domaine inconnu » renaît et restitue au protagoniste une image « complète », non seulement de la « réalité vivante » de sa grand-mère (*R III*, 153), mais aussi de sa propre personnalité d'autrefois : « Le moi que j'étais alors, et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi » (*R III*, 154).

Contrairement à cette résurrection fiable, inaltérable et intègre du passé, la dimension créative et performative de la mémoire atteindra son comble dans l'histoire de la jeune blanchisseuse qu'Albertine aurait rencontrée régulièrement au bord de la mer. Marcel envoie Aimé à Balbec pour mener une enquête posthume sur place dans le but de découvrir ainsi la vérité sur les penchants sexuels d'Albertine. Les informations apportées par Aimé déclenchent toute une série d'associations qui se confondent sémiotiquement : à partir des figures mythologiques des tableaux d'Elstir, Marcel conçoit l'image d'Albertine apparaissant comme cygne qui s'unit à Lédà. La curiosité jalouse du héros aboutit – arbitrairement et sans recourir à des références rationnelles – à la certitude de l'infidélité et de l'homosexualité d'Albertine<sup>253</sup>.

Ces goûts niés par elle et qu'elle avait, ces goûts dont la découverte était venue à moi, non dans un froid raisonnement mais dans la brûlante souffrance ressentie à la lecture de ces mots : « Tu me mets aux anges » [...] J'avais justement vu deux peintures d'Elstir où dans un paysage touffu il y a des femmes nues. Dans l'une d'elles, l'une des jeunes filles lève le pied comme Albertine devait faire quand elle l'offrait à la blanchisseuse. De l'autre pied elle pousse à l'eau l'autre jeune fille qui gaiement résiste, la cuisse levée, son pied trempant à peine dans l'eau bleue. [...] Maintenant je la voyais à côté de la blanchisseuse et de ses amies, recomposer le groupe que j'avais tant aimé quand j'étais assis au milieu des amies d'Albertine à Balbec. Et si j'avais été un amateur sensible à la seule beauté j'aurais reconnu qu'Albertine le recomposait mille fois plus beau, maintenant que les éléments en étaient les statues nues de déesses comme celles que les grands sculpteurs éparpillaient à Versailles sous les bosquets [...] Me souvenant de ce qu'Albertine était sur mon lit, je croyais voir sa cuisse recourbée, je la voyais, c'était un col de cygne, il cherchait la bouche de l'autre jeune fille. Alors je ne voyais même plus une cuisse, mais le col hardi d'un cygne, comme celui qui dans une étude frémissante cherche la bouche d'une Lédà qu'on voit dans toute la palpitation spécifique du plaisir féminin [...] je voyais Albertine, ressuscitée par ma jalousie, vraiment vivante, se raidir sous les caresses de la petite blanchisseuse à qui elle disait : « Tu me mets aux anges ». (*R IV*, 107 sq.)

252 Cf. Klinkert 1996, p. 39.

253 Cf. Warning 2000f, pp. 163 sq.

Cette succession d'images artistiques, mythologiques et personnelles met en évidence que le souvenir se construit par les mêmes mécanismes que l'imagination, perdant tout lien avec la réalité. L'expérience prétendument vécue perd sa fiabilité et devient le moteur d'une mémoire qui ne ressuscite pas des souvenirs endormis mais qui se nourrit d'images supplémentaires, d'informations éparses et d'associations fortuites, les combine accidentellement et en fabrique quelque chose qui n'a jamais existé avant : une nouvelle version du passé<sup>254</sup>. Dans un premier temps de sa jalousie posthume, le narrateur se montre persuadé qu'Albertine a menti. Dans toutes les observations de la jeune fille, il guette désormais les indices de la vérité cachée derrière ses mensonges : « Qu'avait-elle fait cette nuit-là ? M'avait-elle trompé ? Avec qui ? » (R IV, 125). Plus tard, il admettra que ce n'était guère que « pour la commodité du récit » (R III, 659) qu'il a opposé des assertions prétendument contradictoires d'Albertine. Proust joue ici avec le *paradoxe du menteur crétois* attribué à Épiménide. Le propos « tous les Crétois sont des menteurs » transformé *mutatis mutandis* en *le narrateur est un menteur* (R II, 123) échappe au principe de non-contradiction : si l'affirmation est vraie, alors le narrateur est un menteur et toutes ses affirmations, y compris celles où il admet avoir changé les faits « pour la commodité du récit », devraient, à priori, être fausses. Si le narrateur dit vrai en affirmant qu'il est un menteur, son récit est-il vrai aussi ? Ou bien le paradoxe d'Épiménide sous-entend-il que toute affirmation signifie en réalité le contraire de ce qu'elle prétend<sup>255</sup> ? De telles contradictions déstabilisent le lecteur qui est désormais incapable de distinguer le souvenir de la construction, la subjectivité de l'objectivité et l'invention par le narrateur d'une reproduction fidèle aux événements. L'intrication des voix narratives entrave encore davantage l'orientation du lecteur : la perspective du *moi narrant*, qui a vécu les événements et les commente en tant que données gnomiques<sup>256</sup>, s'entremêle à la perspective du *moi narré* qui est bouleversé par les événements et se montre obsédé par la découverte de la réalité.

Or il m'était impossible de lui faire des reproches ou de lui poser des questions à propos de choses qu'elle eut déclarées si minimes, si insignifiantes, retenues par moi pour le plaisir de « chercher la petite bête ». Il est déjà difficile de dire « pourquoi avez-vous regardé » telle passante, mais bien plus « pourquoi ne l'avez-vous pas regardée » ? [...] D'ailleurs, si la jalousie nous aide à découvrir un certain penchant à mentir chez la femme que nous aimons, elle centuple ce penchant quand la femme a découvert que nous sommes jaloux. (R III, 597)

254 Cf. Klinkert 1996, p. 77 et Warning 2000f, p. 158.

255 Cf. Klinkert 2010, <https://podcasts.uni-freiburg.de/philosophie-sprache-literatur/sprache-und-literatur/marcel-proust,06/07/2015>.

256 Pour une étude concernant la proximité avec le style aphoristique des moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle. Cf. p. ex. : O'Brien 1948, Warning 2000b, 35–50.

Le passage débute par la focalisation interne du moi narré (« il m'était », « par moi ») et se poursuit, sans transition, par le « nous » omnitemporel qui décrit la jalousie sous la forme d'une vérité universelle. Or, cette réflexion sentencieuse coïncide avec l'état d'âme du *moi narré*. Le narrateur omniscient semble adopter les sentiments et les inquiétudes du héros sans aucune réserve et il fournit la justification généralement valable de ses angoisses. De cette manière, les différents points de vue s'entremêlent jusqu'à devenir indiscernables, à s'abolir presque et à créer une nouvelle perspective typiquement proustienne.

La période de souffrance aboutit finalement à la guérison de la jalousie par l'oubli et l'indifférence qui s'instaurent après un long processus de substitution : le souvenir d'Albertine comprend toujours aussi le souvenir d'un moi passé en rapport avec elle. En conséquence, pour échapper aux souvenirs obsessifs, les moi anciens, liés au passé avec Albertine, doivent s'éteindre et être remplacés par des « moi de rechange » (*R IV*, 174), affranchis de cet amour : « Or je ne l'aimais plus, j'étais non plus l'être qui l'aimait, mais un être différent qui ne l'aimait pas, j'avais cessé de l'aimer quand j'étais devenu un autre » (*R IV*, 615). Marcel parvient ainsi à un « être nouveau qui supporterait aisément de vivre sans Albertine » (*R IV*, 174)<sup>257</sup>. L'oubli est associé à la maladie<sup>258</sup> et à la mort<sup>259</sup>, mais il apporte aussi « une suppression presque complète de la souffrance, une possibilité de bien-être » (*R IV*, 174). Cette double fonction pernicieuse et salutaire met en relief la relation aporétique que Klinkert a relevée entre l'oubli et la mémoire<sup>260</sup> : la poétique de la *mémoire involontaire* se base sur la résurrection brusque et inopinée d'un passé « en réalité mort » pour le héros (*R I*, 43) alors que l'oubli salvateur présuppose la disparition définitive et irrévocable de ce même passé. Cette contradiction ressortira de manière encore plus évidente au moment où le contact jadis si fécond avec des objets liés au passé ne déclenchera plus aucun souvenir affectif. Il en est ainsi avec un télégramme que Marcel prend par erreur pour un message de sa maîtresse défunte et qui devrait, selon les règles de la *mémoire involontaire*, ranimer son amour pour elle (« mon amour aurait dû renaître », *R IV*, 218). Or, étant arrivé à un stade d'indifférence absolue à l'égard d'Albertine, la réception inattendue du télégramme ne suscite aucune émotion et aucun souvenir chez le protagoniste. La scène s'oppose à l'idée d'un moi enfermé dans les tréfonds de la conscience et ressuscitable par des stimuli extérieurs : la « mémoire involontaire elle-même », ayant « perdu » un souvenir prétendument indestructible, se montre infidèle et perméable (*R IV*, 277). Cette

257 Pour une analyse détaillée de ce passage voir : Klinkert 1996, p. 79.

258 « une artère cérébrale depuis longtemps usée s'est rompue [...] la mémoire est abolie ou paralysée » (*R IV*, 172).

259 « Seule, me disais-je, une véritable mort de moi même serait capable [...] de me consoler de la sienne [...] » (*R IV*, 66).

260 Klinkert 1996, p. 10.

perte de mémoire souligne davantage la fragmentation du moi et l'incommunicabilité entre ses différentes parcelles : « J'aurais été incapable de ressusciter Albertine parce que je l'étais de me ressusciter moi-même, de ressusciter mon moi d'alors » (*R IV*, 221). Les évocations involontaires de l'amour cesseraient ainsi après la mort de l'ancien moi : « mon moi actuel n'aimait plus Albertine, mon moi qui l'avait aimée était mort » (*R IV*, 256). Selon Warning, la poétique de la *mémoire involontaire* est « oubliée » et « déconstruite » de manière définitive dans le passage du télégramme<sup>261</sup>. Pourtant, au même titre que des éléments de la *poétique anti-idéaliste* s'inscrivent dans l'épisode de la madeleine, des vestiges idéalistes viennent s'infiltrer dans l'*anti-idéalisme* de l'épisode d'Albertine : le narrateur suggère que la jeune fille reste « enfermée au fond de [lui] comme aux < plombs > d'une Venise intérieure dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à [lui] donner une ouverture sur ce passé » (*R IV*, 218). En effet, bien après l'épisode du télégramme, Marcel reconnaît dans un tableau de Carpaccio le modèle d'un manteau haute couture qu'Albertine portait lors de leur dernière excursion à Versailles. Par cette analogie, son amour est enfin ranimé : « Carpaccio [...] faillit un jour ranimer mon amour pour Albertine » (*R IV*, 225).

L'analyse a démontré que l'impressionnisme proustien se manifeste de la manière la plus emblématique dans les descriptions d'Albertine, présentée comme une suite d'instantanés fortuits, d'*impressions* qui se juxtaposent sans aucune cohérence ou relation logique. Contrairement à la *poétique idéaliste* de la *mémoire involontaire*, le souvenir est présenté ici comme l'évocation de quelque chose qui n'a jamais existé comme tel et qui est soumis aux mêmes mécanismes structurels que l'imagination. La mémoire et, par conséquent, l'écriture déforment inévitablement la réalité, illustrant ainsi la notion de la *différence* de Derrida, l'espacement infranchissable entre l'*énoncé* et l'*énonciation*. Le souvenir et l'écriture ne peuvent que *supplémenter* l'oubli, l'*absence* du passé, sans jamais coïncider totalement avec celui-ci. C'est notamment le paradigme de la mort, approfondi dans le chapitre suivant, qui représente l'expression la plus accomplie de cette non-coïncidence du sujet avec lui-même, illustrant ainsi de la manière la plus saisissante les tensions épistémologiques de la *Recherche*.<sup>262</sup>

261 Warning 2000d, p. 96.

262 Cf. Klinkert 1996, pp. 20–21.

### I.3. L'inscription de la mort dans la *Recherche*

*Nous disons la mort pour simplifier,  
mais il y en a presque autant que de personnes.  
(Marcel Proust, La prisonnière)*

Le chapitre II.1. a montré que la *Recherche* s'achève par le désir du narrateur d'assurer la survie de ses « sensations poétiques » en les traduisant dans une œuvre d'art, considérée comme « acquisition perpétuelle pour toutes les âmes » (R IV, 482). En célébrant le caractère éternel de l'art comme un triomphe sur la mort, Proust reprend le topos occidental de l'œuvre comme monument commémoratif qui rappelle l'écrivain ainsi qu'une pierre tombale commémore un défunt : « [le livre] désigne notre tombe » (R IV, 610). Dans la tradition de l'*Exegi monumentum aere perennius* d'Horace, le narrateur proustien s'élève au-delà de sa mort par la création d'un « monument » littéraire, vanté comme étant « plus durable que l'airain » et « plus élevé que les [...] pyramides »<sup>263</sup> :

Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle. (R IV, 615)

Or, le désir de se perpétuer dans la forme matérielle et communicable de l'œuvre d'art précède encore l'époque d'Horace. Theodor Reik fait remarquer que les premières autobiographies étaient gravées dans les tombes de la civilisation égyptienne et babylono-assyrienne à peu près 3000 ans avant Jésus-Christ. Leurs auteurs avaient pour but de se rendre immortels en mettant leur « nom dans la bouche des vivants pour l'éternité »<sup>264</sup>. Jean-Bertrand Pontalis applique ce constat à l'autobiographie moderne, définie comme « un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien »<sup>265</sup>. Michel Foucault affirme cependant que l'œuvre « qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur »<sup>266</sup> et Philippe Lacoue-Labarthe déclare que toute « autobiographie est par essence le récit d'une *agonie*, littéralement. C'est pourquoi, entre autres raisons, on n'a pas tort de substituer au biographique le

263 Cf. Klinkert 1998, p. 16 sq.

264 Reik 1973, pp. 33 sq. Klinkert indique également ce passage : Klinkert 1996, p. 22. Cf. aussi : Misch 1949, pp. 23–36 et Assmann qui décrit les épitaphes autobiographiques comme aspect essentiel du culte des morts égyptien : « charakteristischste Textgattung der alt-ägyptischen Literatur », Assmann 1983, p. 71.

265 Pontalis 1988, p. 339.

266 Foucault 1994, p. 793.

« thanatographique » : *allothanatographie*, voire *hétérothanatographie* [...] telle est, dans sa forme monumentale, toute autobiographie. *Sub specie mortis*, comme le dit Reik »<sup>267</sup>. Il s'agit maintenant d'étudier l'hypothèse de Lacoue-Labarthe, qui considère le texte autobiographique comme une *thanatographie*, c'est-à-dire comme une écriture de la mort, au regard de la *Recherche*. En l'occurrence, ce chapitre mettra l'accent sur le lien métonymique entre la vie, l'écriture, l'oubli et la mort qui constitue, selon Klinkert, une mise en scène de la notion de la *différance* d'après Derrida, une épitaphe de son auteur et la représentation la plus emblématique des contradictions épistémologiques de la *Recherche*<sup>268</sup>. L'inscription de la mort dans la *Recherche* sera présentée en détail afin de pouvoir examiner, dans les chapitres suivants, sa réception dans les *thanatographies* de Doubrovsky, Martín Gaité et Siti, où l'imagerie funèbre réapparaît comme un leitmotiv qui exprime de manière emblématique l'impossibilité de toute autobiographie.

Comme Aude Le Roux-Kieken a pu le constater dans son étude sur l'imaginaire de la mort dans l'œuvre de Proust, les propos de la *Recherche* concernant l'immortalité de l'œuvre d'art sont marqués par l'ambivalence<sup>269</sup>. De nombreux passages semblent accorder à l'art la faculté d'assurer l'immortalité de son créateur (« On dit quelquefois qu'il peut subsister quelque chose d'un être après sa mort, si cet être était un artiste et mit un peu de soi dans son œuvre. », *R IV*, 105). Ainsi, à la mort de Bergotte, ses livres « veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient [...] le symbole de sa résurrection » (*R III*, 693) et ce serait par l'intermédiaire des instruments que Vinteuil « avait aimés » qu'il « lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie » (*R III*, 759). Or, la résistance de l'œuvre d'art à la mort et à l'oubli est aussitôt remise en cause. L'inscription de la littérature dans la mémoire collective est certes envisagée chez Proust, mais elle ne se produit pas dans la totalité horatienne, *in perpetuum* : « [Le] livre [...] qui désigne notre tombe, la protège contre les rumeurs et quelque peu contre l'oubli » (*R IV*, 610). L'action contre l'oubli est présentée comme étant temporaire et intermittente :

[...] sans doute mes livres eux aussi, comme mon être de chair, finiraient un jour par mourir. Mais il faut se résigner à mourir. On accepte la pensée que dans dix ans soi-même, dans cent ans ses livres, ne seront plus. La durée éternelle n'est pas plus promise aux œuvres qu'aux hommes. (*R IV*, 620–21)

267 Lacoue-Labarthe 1979, p. 266. Klinkert indique également ce passage : Klinkert 1996, p. 23. Cf. aussi : « doit-on considérer les traces de la mort comme principe générateur de l'autobiographie », Lecarme / Lecarme-Tabone 1997, p. 131.

268 Klinkert 1996, pp. 20–21.

269 Le Roux-Kieken 2005, p. 18.



La survie de l'œuvre dépend, d'ailleurs, de la matière organique dégradable du manuscrit, rongé, de manière révélatrice, par les mites<sup>270</sup> :

Françoise me dirait, en me montrant mes cahiers rongés comme le bois où l'insecte s'est mis : « C'est tout mité, regardez, c'est malheureux, voilà un bout de page qui n'est plus qu'une dentelle [...] » (R IV, 611)

La *Recherche* s'auto-définit ainsi comme un tombeau déliquescents qui comporte sa propre date de péremption, avant même d'être rédigé<sup>271</sup>. Le livre n'est pas seulement comparé à une « tombe », mais aussi à un « cimetière » (R III, 903), lieu aporétique destiné en même temps à la commémoration et à l'oubli des morts<sup>272</sup>. Sur « la plupart des tombes » de ce cimetière littéraire « on ne peut plus lire » les épitaphes (R IV, 482), ce qui illustre l'oubli dans lequel les morts sont tombés :

[...] nos sentiments les plus forts, comme avait été mon amour pour ma grand-mère, pour Albertine, au bout de quelques années nous ne les connaissons plus, puisqu'ils ne sont plus pour nous qu'un mot incompris, puisque nous pouvons parler de ces morts avec les gens du monde chez qui nous avons encore plaisir à nous trouver quand tout ce que nous aimions pourtant est mort. (R IV, 482)

L'insistance sur le caractère éphémère de l'homme et de son œuvre est incompatible avec la célébration de la *mémoire involontaire* comme moyen de dérober la vie à la contingence de la mort par sa transformation dans une œuvre d'art durable. L'inscription de la mort dans la *Recherche* accentue ainsi les apories inscrites déjà dans les évocations de la *mémoire involontaire*<sup>273</sup> : souvenir-oubli, préservation-effacement et stabilité-désintégration.

Le désir du protagoniste de se perpétuer dans une œuvre d'art naît de l'inscription de la mort dans sa vie. C'est lors de la matinée de Guermantes que le héros réalise l'omniprésence de la mort, dont tous les invités, rendus méconnaissables par le vieillissement, portent la marque. Ce « bal de têtes » fait défiler des personnages transformés en « mauvais portraits d'eux-mêmes » (R IV, 513), en « poupées extériorisant le Temps » (R IV, 503) qui s'approchent inexorablement de leur fin. Marcel contemple les grotesques modifications que la vieillesse a sculptées dans leurs corps en voie de décomposition, ou plutôt de pétrification : « La suppression du rose » des lèvres et des joues de Legrandin donne « à sa figure l'apparence grisâtre et aussi la précision plus sculpturale de la pierre et à ses traits allongés et mornes la précision sculpturale et lapidaire de ceux d'un dieu égyptien » (R IV, 513), l'ancien président du Conseil apparaît « comme un

270 Cf. Klinkert 2010, <https://podcasts.uni-freiburg.de/philosophie-sprache-literatur/sprache-und-literatur/marcel-proust,06/07/2015>.

271 Cf. Klinkert 1998, p. 129.

272 Cf. *ibid.*, p. 125.

273 Cf. Klinkert 1996, p. 9.

petit fantôme [...] ayant l'air d'une réduction en pierre ponce de soi-même » et le visage du Marquis de Cambremer a « épaissi » (*R IV*, 526) comme celui de tous les invités, réduits en « masques du temps » (*R IV*, 511–12)<sup>274</sup>. La fossilisation des êtres est illustrée par la détérioration physique de la grand-mère, dont la mort est annoncée par une maladie qui lui défigure le visage en le durcissant :

Ce travail statuaire touchait à sa fin, et si la figure de ma grand-mère avait diminué, elle avait également durci. Les veines qui la traversaient semblaient celles, non pas d'un marbre, mais d'une pierre plus rugueuse [...] sa figure [...] semblait [...] la figure rude, violâtre, rousse, désespérée de quelque sauvage gardienne de tombeau. (*R II*, 620)

Ces êtres marqués par la vieillesse ne sont pas les seuls à manifester les signes de la mort. Toutes les femmes de la *Recherche* en portent les traits : le « regard radiographique » de Marcel (*R IV*, 296) discerne l'image du squelette dissimulé sous la peau féminine<sup>275</sup> :

Notre radiation intuitive les traverse et les images qu'elle nous rapporte ne sont point celles d'un visage particulier mais représentent la morne et douloureuse universalité d'un squelette. (*R II*, 249)

Les signes de la vocation mortelle sont accentués dans la représentation des femmes aimées par le protagoniste : la mère est comparée à une « hostie » (*R I*, 13) qui évoque le Christ mort, Gilberte est le premier personnage à suggérer la mort successive d'une multiplicité de moi dans un seul être<sup>276</sup> et Albertine est conçue non seulement comme emblème de l'oubli, mais aussi de la mort, connectés, en réalité, par un lien métonymique : le souvenir est présenté comme une faculté si existentielle de l'être humain que sa perte est assimilée à la mort. En effet, l'impossibilité de retrouver le fil du souvenir lié aux trois arbres que Marcel aperçoit en descendant sur Hudimesnil dans la calèche de la marquise de Villeparisis et de réunifier ainsi les parties dispersées du moi est éprouvée comme l'anéantissement total du moi par la mort : « je vis les arbres s'éloigner en agitant leurs bras désespérés [...] je ne sus jamais ce qu'ils avaient voulu m'apporter [...] j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même » (*R II*, 79). Le décès d'Albertine est annoncé par de nombreux présages implicites<sup>277</sup> et explicites<sup>278</sup> qui trouvent leur apogée dans la présentation de la jeune fille comme véritable allégorie de la mort :

274 Pour une description plus détaillée, voir : Vago 2008, pp. 145–65.

275 Cf. Le Roux-Kieken 2005, p. 39.

276 « un long et cruel suicide du moi qui en moi-même aimait encore Gilberte » (*R I*, 600).

277 Sander Becker considère le « rayon noir » qui émane de ses yeux comme signe précurseur de sa fin tragique. Becker 2012, p. 54.

278 « « Je m'endormirai vite après, car je suis comme une morte. » Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entraî ensuite dans sa chambre. » (*R III*, 862) ; « Ce pressentiment [de la mort] qu'elle semblait traduire [...] me remplit d'une crainte si anxieuse que, quand elle fut

Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre. Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris avec leurs beaux plis une rigidité de pierre. On eût dit comme dans certains jugements derniers du moyen âge que la tête seule surgissait hors de la tombe attendant dans son sommeil la trompette de l'Archange. (R III, 862)

Marcel en arrive à considérer Albertine comme allégorie de sa propre mort : « Ainsi je restais [...] devant ce corps tordu, cette figure allégorique de quoi ? De ma mort ? » (R III, 862). C'est effectivement le décès d'Albertine qui fait prendre conscience au protagoniste de ses propres morts successives<sup>279</sup> illustrant ainsi la non-coïncidence du sujet avec lui-même :

Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire [...] j'étais déjà mort bien des fois. Pour prendre la période la moins ancienne, n'avais-je pas tenu à Albertine plus qu'à ma vie ? Pouvais-je alors concevoir ma personne sans qu'y continuât mon amour pour elle ? Or je ne l'aimais plus, j'étais, non plus l'être qui l'aimait, mais un être différent qui ne l'aimait pas, j'avais cessé de l'aimer quand j'étais devenu un autre. (R IV, 615)

La notion derridienne de la *différance* se voit ainsi illustrée par le symbolisme de la mort qui met en évidence l'espacement entre le héros (*sujet de l'énoncé*) et le narrateur (*sujet de l'énonciation*), accentué plus tard dans l'autofiction de Doubrovsky, Martín Gaité et Siti. À partir de ses réflexions sur la *différance*, Derrida affirme : « qu'une parole dite vive puisse se prêter à l'espacement dans sa propre écriture, voilà qui la met originairement en rapport avec sa propre mort ». Il en déduit que « tout graphème est d'essence testamentaire »<sup>280</sup>. Le texte se présente, en effet, comme une *thanatographie*, une épitaphe de son auteur. Proust illustre la décrépitude du protagoniste, marqué par la faiblesse et par la maladie : Marcel se décrit comme névropathe, insomniaque, amnésique, aphasique, spastique, insuffisant cardiaque, ainsi que asthmatique souffrant d'étouffements, de crises de suffocation, de congestion pulmonaire, de crises nerveuses et de fièvres chroniques. Dans une lettre à Henri Ghéon, Proust nie d'avoir utilisé sa propre infirmité comme modèle pour son personnage<sup>281</sup>. La représentation de la maladie ne serait, d'ailleurs, pas le but des descriptions de

---

arrivée à la porte, je n'eus pas le courage de la laisser partir et la rappelai. » (R III, 900) ; « Je ne me dis pas exactement tout cela, mais je continuai à penser, comme à un présage plus mystérieux et plus funèbre qu'un cri de chouette, à ce bruit de la fenêtre qu'Albertine avait ouverte. » (R III, 902) ; « [...] je prononçai alors le mot « mort » comme si Albertine allait mourir. » (R III, 902).

279 Pour une analyse plus détaillée voir : Klinkert 1998, p. 78 ; 94.

280 Derrida 1967b, pp. 59 ; 100.

281 Proust était asthmatique comme son protagoniste, il souffrait de crises d'asphyxie, de fièvres chroniques et d'insomnie. Cf. Citati 1998, p. 85.

l'affaiblissement de Marcel. Elles relèveraient d'une fonction « psychologique », ou plutôt, poétologique :

[...] moi qui mène la vie d'un malade, pas une fois je n'ai écrit la psychologie, le roman du malade. [...] Si je parle de maladie [...] c'est une maladie inventée pour les besoins psychologiques de l'œuvre. (C XIII, 25)

La maladie inscrit ainsi, au sens figuré, la déchéance, la putréfaction de l'œuvre et de son écrivain dans le texte. L'infirmité se présente comme *memento mori*, comme signe évident de l'immanence de la mort dans la vie :

[...] il est rare que ces grandes maladies [...] n'élisent pas pendant longtemps domicile chez le malade avant de le tuer [...] On se voit mourir, dans ce cas, non pas à l'instant même de la mort, mais des mois, quelquefois des années auparavant, depuis qu'elle est hideusement venue habiter chez nous. (R II, 612)

Albertine se détourne de ce corps en voie de décomposition « avec l'espèce d'entêtement instinctif et néfaste des animaux qui sentent la mort » (R III, 900). Marcel mène effectivement la vie d'un mort-vivant : chaque jour, il « creuse [son] propre tombeau », vivant « les volets clos, ne sa[chant] rien du monde, rest[ant] immobile comme un hibou et, comme celui-ci, ne vo[yant] un peu clair que dans les ténèbres » (R III, 371)<sup>282</sup>.

La mort s'inscrit également dans le symbolisme des chambres, conçues comme des « matrices-cercueil » qui présentent une affinité particulière avec la chambre mortuaire, et, en même temps, avec le corps maternel. Dans l'ouverture de *Combray*, l'image des « chambres d'été » (R I, 7) se développe autour de la métaphore funèbre de la pyramide : « la chambre Louis XVI [...] creusée en forme de pyramide dans la hauteur de deux étages » (R I, 8). L'image est reprise dans la description de la maison de la tante Léonie. À l'intérieur de cette grande « pyramide », la chambre du protagoniste, « se détachant seul[e] sur l'obscurité » des « ténèbres », apparaît comme véritable chambre funéraire où Marcel « s'ensevelit » chaque soir en revêtant le « suaire » de sa chemise de nuit :

[...] une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit [...] m'ensevelir dans le lit de fer qu'on avait ajouté dans la chambre parce que j'avais trop chaud l'été. (R I, 28)

Ces « chambres d'été » s'opposent aux « chambres d'hiver » qui protègent le protagoniste du « temps glacial », émanant, comme un « nid » d'hirondelle, « la chaleur de la terre » (R I, 7). La métaphore du nid, abri que les oiseaux femelles

282 Cf. le style de vie de l'écrivain Marcel Proust : « Grace à l'asthme et à sa fille l'insomnie, Proust se battit la prison-sépulcre dans laquelle il vécut reclus pendant plus de vingt ans de sa vie : sans air, sans bruit, sans lumière, sans mouvement, sans changement, sans monde. », *ibid.*, p. 90.

aménagent pour y pondre et couvrir leurs œufs, évoque, de manière de plus en plus évidente, le ventre maternel, siège de la nidation humaine :

[...] nid [...] où, le feu étant entretenu toute la nuit dans la cheminée, on dort dans un grand manteau d'air chaud et fumeux, traversé des lueurs des tisons qui se rallument, sorte d'impalpable alcôve, de chaude caverne creusée au sein de la chambre même, zone ardente et mobile en ses contours thermiques. (R I, 7)

Ce lieu chaud et fermé est, par ailleurs, propice à une régression vers un stade foetal<sup>283</sup> qui plonge le protagoniste dans « une obscurité douce et reposante » (R I, 3). De manière significative, l'espace clos de la chambre est non seulement le lieu du coucher de Marcel, mais aussi celui de l'écriture, de la conception et de la naissance de l'œuvre qui mènerait, d'après la *poétique idéaliste*, à la vie éternelle. En effet, le processus de création artistique est souvent confondu avec celui de la procréation : « Déjà la plus grande partie de sa pensée [de Bergotte] avait passé de son cerveau dans ses livres [...] Il menait la vie végétative [...] d'une accouchée » (R II, 624) ; « pour eux [les poètes] écrire est plutôt réservé à une sorte de procréation » (CSB, 421). De même, la descendance littéraire se confond avec la descendance biologique :

Le travail nous rend un peu mères. Parfois me sentant près de ma fin, je me disais, sentant l'enfant dans mes flancs, et ne sachant pas si je réunirais les forces qu'il faut pour enfanter, je lui dirais avec un triste et doux sourire : « Te verrai-je jamais ». (R IV, 1310)<sup>284</sup>

Or, l'acte d'écriture qui prend place dans ces « matrices mortuaires » proustiennes, ne présente pas seulement un lien de contiguïté avec la naissance, mais aussi avec la mort, liant ainsi les deux moments les plus antinomiques de l'existence. L'auteur Marcel Proust décède dans sa chambre de travail. Son protagoniste y passera la fin de sa vie, cloué au lit par sa maladie et ravagé par l'angoisse qu'une mort soudaine puisse contrarier la réalisation de son projet littéraire :

[...] je recommençais de nouveau à la craindre [la mort] [...] non pas pour moi, mais pour mon livre à l'éclosion duquel était au moins pendant quelque temps indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient [...]. (R IV, 615)

Le narrateur compare sa course contre le temps au destin de Shéhérazade, qui retarda sa condamnation à mort en racontant au sultan Shahryar mille et une histoires pendant mille et une nuits :

283 Pour une alysse détaillée de ce passage, voir : Ton-That 2000, p. 17.

284 Cf. aussi : « On le nourrit [le livre] on fortifie ses parties faibles, on le préserve mais ensuite c'est lui qui grandit. » (R IV, 610). Pour le rôle du narrateur comme mère nourricière, voir : Klinkert 1998, pp. 127 sq.

Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir. (*R IV*, 620)<sup>285</sup>

La narration se place ainsi sous l'égide de la mort : l'instant dernier donne naissance à l'écriture<sup>286</sup>. Paradoxalement, la mort représente en même temps une menace et un catalyseur de l'œuvre d'art. C'est la prise de conscience de l'imminence de la mort dans la vie qui pousse le protagoniste à vaincre sa paresse et à mettre ses souvenirs par écrit.

Je me disais aussi : « Non seulement est-il encore temps, mais suis-je en état d'accomplir mon œuvre ? ». La maladie [...] m'avait rendu service (car si le grain de froment ne meurt après qu'on l'a semé, il restera seul, mais s'il meurt, il portera beaucoup de fruits) [...] [elle] allait peut-être me garder contre la paresse. (*R IV*, 621)

La relation inextricable entre la mort et la création est peut-être illustrée de la manière la plus emblématique par la métaphore de la guêpe fousseuse<sup>287</sup>, vouée à une mort immédiate après la pondaison et donc soucieuse de prendre des précautions pour assurer sa descendance :

[...] la guêpe fousseuse, qui pour que ses petits après sa mort aient de la viande fraîche à manger [...] captur[e] des charançons et des araignées, leur perce [...] le centre nerveux d'où dépend le mouvement des pattes, mais non les autres fonctions de la vie, de façon que l'insecte paralysé près duquel elle dépose ses œufs, fournisse aux larves, quand elles éclosent un gibier docile, inoffensif, incapable de fuite ou de résistance. (*R I*, 122)

Proust établit un lien de parenté entre la guêpe et l'écrivain qui sacrifie également sa vie pour (pro)créer : le projet littéraire fait « mourir [Marcel] au monde » (*R IV*, 621). Son existence entière est désormais subordonnée à l'accouchement artistique : « Même chez moi, je ne laisserais pas les gens venir me voir dans des instants de travail, car le devoir de faire mon œuvre primait celui d'être poli ou même bon » (*R IV*, 563–64). Le dévouement à l'écriture est assimilé à l'organisation de la descendance littéraire :

Je n'ai plus ni le mouvement, ni la parole, ni la pensée [...] je me réfugie dans les tomes que je palpe à défaut de les lire et j'ai à leur égard les précautions de la guêpe fousseuse

285 Cf. aussi les commentaires dans la correspondance de Proust : « Car je crois, mon cher ami, menacé, non pas de la mort qui m'est absolument indifférente mais d'un mal que je voudrais surtout cacher à mes amis [...] Malheureusement j'ai cinq volumes à corriger, et à cause de cela je voudrais... vivre. » (*C XVII*, 152).

286 Cf. Vago 2008, p. 146.

287 Cf. aussi Klinkert 1996, p. 99.

[...] Recroquevillé comme elle et privé de tout je ne m'occupe plus que de leur fournir à travers le monde des esprits, l'expansion qui m'est refusée.<sup>288</sup>

Dans la ferveur de l'écriture du *Temps retrouvé*, le protagoniste surveillera chacun de ses gestes, craignant que la mort n'empêche l'achèvement de son roman : « si elle [la force] m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas [...] » (R IV, 624). Proust choisit ici la perspective du *moi narré* qui annonce la rédaction de l'œuvre comme intention incertaine et inachevée, sans approfondir le processus de sa réalisation du point de vue d'un *moi narrant* qui connaît et commente les événements de manière omnisciente à la fin de sa vie. L'acte d'écriture est projeté dans l'avenir, plus précisément, dans un « futur dans le passé »<sup>289</sup>. La *Recherche* se termine au moment où la vie finissante du héros débouche sur la rédaction. Le texte que l'on croit tenir entre ses mains n'existe pas encore à la fin du cycle, si bien que la lecture même s'achève dans l'inachèvement. Proust semble suggérer que son œuvre vaut par cet inachèvement, par ses ruines et son chaos épistémologique : il reprend le topos romantique de l'œuvre cathédrale qui s'érige comme un monument commémoratif soigneusement composé pour défier le temps et la mort<sup>290</sup>, tout en redéfinissant l'œuvre comme une « cathédrale inachevée ».

[...] il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! (R IV, 610)

Albert Feuillerat alla jusqu'à exprimer la certitude que Proust aurait « achevé la cathédrale », « restaur[é] cette belle unité de ton » et gommé les incompatibilités, si sa mort en 1922 n'avait pas contrarié sa volonté de remanier le texte avec la clarté d'esprit dont il était cependant dépourvu à cause de sa maladie<sup>291</sup>. Or, le présent chapitre a insisté sur la valeur esthétique des tensions qui traversent la *Recherche* sans pour autant qu'aucune synthèse ne parvienne à les résoudre. À la lumière de ces désaccords structurels constants, la *poétique idéaliste* de la *mémoire involontaire* ne constitue pas une issue téléologique mais plutôt un vestige idéaliste, inconciliable avec une œuvre qui vaut précisément pour sa bipolarité épistémologique, son inachèvement et ses contradictions.

La *Recherche* peut donc être envisagée comme une *thanatographie* qui inscrit le paradigme de la mort dans l'écriture, le corps, l'habitat et la vie du protagoniste. En l'occurrence nous avons insisté sur l'imagerie funèbre de la matrice-cercueil, du mort-vivant, de la guêpe fousseuse qui doit mourir pour

288 Proust 1932, pp. 269–70.

289 Terme emprunté à Jauß 1986, p. 26.

290 Cf. Fraisse 1990, p. 111.

291 Feuillerat 1934, p. 264.

procréer, du livre comme progéniture et comme épitaphe de l'auteur, voire comme mise en scène de la *différance* d'après Derrida. Nous avons ainsi démontré avec Klinkert que l'isotopie de la mort constitue la représentation la plus emblématique des contradictions épistémologiques de l'œuvre, notamment de la relation dialectique entre l'effacement et la préservation, la naissance et la mort, la mémoire et l'oubli. À partir des motifs de la *Recherche* introduits dans ce chapitre, il s'agit maintenant d'examiner leur réception dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti, tout en prenant en compte leurs différentes approches poétiques, structurelles et épistémologiques.





---

## II. L'autofiction postmoderne de Serge Doubrovsky

L'intertextualité est un élément constitutif de l'écriture du romancier, critique et professeur de littérature Serge Doubrovsky. Dans son œuvre autofictionnelle, les références intertextuelles ne se limitent pas à la *Recherche*, mais elles évoquent également d'autres classiques de la littérature française parmi lesquels *Phèdre* de Racine et *Les Mots* de Sartre apparaissent avec le plus de régularité<sup>292</sup>. C'est pourtant Marcel Proust qui est posé comme « grand et indépassable ancêtre de l'autofiction »<sup>293</sup>, comme « Maître » (*HP*, 234), « idole » (*M*, 882), « modèle » (*M*, 882), et « Dieu tutélaire » (*HP*, 334), étant le seul des trois écrivains en intertexte auquel Doubrovsky ait dédié un article scientifique (*Faire catleya*, 1980) et une monographie (*La place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, 1974). Cette dernière devint rapidement la cible de la critique qui reprocha quasi unanimement à Doubrovsky son hasardeuse approche psychanalytique<sup>294</sup>. Henri Bonnet fut peut-être le plus dur, qualifiant l'analyse de pures « fariboles »<sup>295</sup> et concluant que Doubrovsky n'avait certainement pas « passé beaucoup de veilles sur ces commentaires » car « c'est n'avoir absolument rien compris de la leçon d'esthétique donnée par la *Recherche* que de prétendre ce qu'[il] affirme »<sup>296</sup>. Ce jugement cinglant se réfère à certaines hypothèses de caractère freudien que Doubrovsky défend sans fournir en effet les preuves textuelles qui seraient nécessaires pour saisir la pertinence de son argumentation :

---

292 Pour approfondir les liens avec Sartre et Racine, voir : Miguet-Ollagnier 1991, pp. 132–53 ; Turcanu 1996, pp. 79–94 ; Robin 2001, pp. 192–209 ; Jouan-Westlund 2009, pp. 36–51.

293 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

294 Cf. aussi l'opinion de Jean-Paul Sartre sur l'approche psychanalytique de Doubrovsky : « *Je ne suis donc pas opposé à votre interprétation, mais ce que je continue à récuser absolument, c'est votre conceptualité freudienne, votre notion d'inconscient.* » (*LB*, 78).

295 Bonnet 1975, p. 97.

296 *Ibid.*, p. 105.

L'auteur donne le ton en faisant remarquer que dans *Combourg* et *Combray* il y a un élément commun, qui est *con* et que cela n'est pas sans importance. Pourquoi ? On aurait pu espérer une explication. Celle-ci ne viendra pas.<sup>297</sup>

Le même reproche est formulé par Rainer Zaiser qui critique la surabondance d'images sexuelles attribuées, sans véritable explication, à l'épisode de la madeleine que Doubrovsky interprète comme « souvenir écran » de la « masturbation » (*PM*, 26), ou encore comme « projection métaphorique » (*PM*, 40) de « l'inceste » (*PM*, 41), d'un « fantasme anal » (*PM*, 40), de « l'éjaculation » et de la « défécation », ces dernières étant considérées comme « deux formes de l'expulsion maternelle » (*PM*, 43).

Die Deutung der Madeleine-Episode als ein verdrängter Identitätskonflikt, der im Unterbewusstsein als eine ödipale Mutter-Sohn-Beziehung verankert sei, ist mit Verlaub als absurd zu bezeichnen. In letzter Analyse kann man in jedem Gegenstand eine sexuelle Phantasie entdecken, wenn man methodisch darauf programmiert ist.<sup>298</sup>

En effet, l'autofiction *Fils*, composée parallèlement à la rédaction de *La place de la madeleine* en 1974, laisse à penser que les fragiles hypothèses concernant les allusions sexuelles de l'épisode de la madeleine sont plus révélatrices des « fantasmes » de Doubrovsky lui-même que du prétendu sujet de l'analyse. Dans les 2600 pages du tapuscrit original de *Fils*, l'auteur se montre conscient de l'impact de son propre univers imaginaire sur son exégèse psychanalytique de la *Recherche* : « Ce qu'on a à dire. Sur Proust. C'est toujours. Ce qu'on a à dire. Sur soi. Ecrire sur Proust. Ça déshabille. Livre-miroir. » (*M*, 1577)<sup>299</sup>.

En conséquence, il ne s'agit pas de déterminer la contribution de Doubrovsky, par ses ouvrages critiques, aux études proustiennes, mais plutôt d'étudier l'appropriation créative de la *Recherche* dans son œuvre autofictionnelle. Le vif intérêt de l'universitaire pour la *Recherche* a inévitablement laissé des traces dans sa production littéraire. Proust est ainsi le seul écrivain qui apparaisse en épigraphe de deux de ses autofictions, *Un Homme de Passage* et *Un Amour de soi*, à laquelle *Un amour de Swann* est associé dès le titre. De telles allusions explicites et implicites réapparaissent sur un plan micro-textuel tout au long de l'œuvre de Doubrovsky, mais l'héritage proustien se révèle également dans la macro-structure de ce que nous désignerons comme un *cycle autofictionnel*. De nombreux passages autoréflexifs témoignent de la volonté du narrateur d'écrire sa

297 Ibid., p. 97.

298 Zaiser 1995, p. 294.

299 Cf. aussi : « En 74, j'avais publié *La place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*. Ou chez Doubrovsky. On l'a souvent remarqué, mais ce n'est pas pour moi une objection. C'est le Maître lui-même qui l'a dit. *En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi même.* » (*HP*, 234–35). Cette citation est reprise dans l'essai « *Madeleine* » et « *miettes de madeleine* », Doubrovsky 2013, p. 51.

propre *Recherche* (« Je réécrirai. La *Recherche*. Ma recherche. », *M*, 833) en reproduisant les dimensions colossales de l'*opus magnum* proustien par la structure initialement prévue pour *Fils* : « dans les années soixante-dix je me prenais un peu pour Proust. J'ai écrit sur sept ans un self-roman, *Le Monstre* de 2 600 pages. Raccourci plus tard dans les 500 pages de *Fils*. » (*HP*, 235)<sup>300</sup>. Doubrovsky réalise finalement son projet d'écriture proustienne dans le *cycle autofictionnel* « qu'il faut considérer comme un livre unique »<sup>301</sup>, augmenté entre 1969 et 2011 jusqu'à *huit* tomes<sup>302</sup> d'environ 3500 pages. La volonté d'imitation ne regarde pas seulement les aspects formels mais aussi le contenu de la *Recherche* : « Proust dixit. Tous les matériaux de l'œuvre littéraire. C'était ma vie passée. » (*M*, 885).

Face à cette abondance de références intertextuelles à la *Recherche* il est étonnant que la réception de Proust dans l'œuvre entière de Doubrovsky soit encore largement ignorée par la critique. Seuls Michel Bertrand, Marie Miguet-Ollagnier et Michel Erman<sup>303</sup> ont consacré de brefs articles à quelques textes spécifiques de Doubrovsky, se concentrant sur des aspects stylistiques et psychanalytiques, ainsi que sur les thèmes de la judéité, de l'amour et des similitudes biographiques entre les auteurs Proust et Doubrovsky. Le présent chapitre envisage d'élargir le regard et d'insister sur l'ambivalence de la réception doubrovskyenne de Proust<sup>304</sup> : Doubrovsky se présente comme partisan d'une lecture *idéaliste* de la *Recherche*, tout en insistant sur le côté *anti-idéaliste* et postmoderne de sa propre conception de la réalité (« Il faut lire mes romans dans un sens postmoderne »<sup>305</sup>). Or, l'analyse révélera que l'*anti-idéalisme* doubrovskyen présente justement une influence proustienne plus importante

300 Cf. aussi Doubrovsky 2013, p. 51. « Même si le manuscrit avait impressionné Claude Galimard par son ambition et son intelligence, il avait donc refusé la publication des 2599 feuillets [...] invendables à cette période d'incertitudes [...]. Si l'auteur ne voulait pas renoncer à l'ouvrage qui avait occupé pendant de longues années chaque matin de sa vie, il était dans l'obligation de couper efficacement dans ce qu'il appelle dans un feuillet sa *Recherche*. », Grell 2014a, p. 11.

301 Buisine 1992, p. 167. Cf. « mon idée, mon espoir [est que les fragments thématiques] se lient, s'allient [...] que les éclats répercutés en feu d'artifice aient leur unité, des réminiscences disséminées aux quatre coins, dans chaque âge de l'existence, se rejoignent, se jointoient, que les bribes, les débris de mémoire additionnés fassent une somme [...] » (*LPC*, 46).

302 *La Dispersion* (1969), *Fils* (1977), *Un amour de soi* (1982), *La vie l'instant* (1985), *Le livre brisé* (1989), *L'après-vivre* (1994), *Laissé pour conte* (1999), *Un homme de passage* (2011).

303 Bertrand 2010, pp. 265–84 ; Miguet-Ollagnier 1992, pp. 69–87 et 2002, pp. 73–82 ; Erman 2009, pp. 125–35.

304 Nous avons déjà abordé la question de l'ambivalence de la réception de Doubrovsky dans l'article « La canonisation de Marcel Proust à travers l'autofiction en France et en Italie », apparaît dans : Bernsen, Michael (éd.) : *Un canon littéraire européen ?* Berlin : De Gruyter, 2016.

305 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

que son auteur veut bien l'admettre. Tandis que les critiques français, parmi lesquels Patrick Saveau, Régine Robin et Emmanuel Samé, ont privilégié des aspects psychanalytiques et historiques, s'interrogeant notamment sur la relation père-fils dans l'œuvre de Doubrovsky<sup>306</sup> et sur le rôle de la judéité dans les années quarante<sup>307</sup>, Alfonso de Toro, Claudia Gronemann et Frank Reiser ont relevé la postmodernité du *Livre brisé*<sup>308</sup>. Leurs réflexions seront complétées par une analyse de l'œuvre autofictionnelle entière de Doubrovsky dont les résultats pourront être corroborés grâce à l'entretien mené avec l'auteur le 6 août 2012. Afin de démontrer les échos proustiens et la déconstruction postmoderne du sujet dans l'autofiction de Doubrovsky, la première partie examinera la réception ambivalente de la mémoire proustienne (II.1a.), incluant aussi des réflexions sur le style de Doubrovsky au regard de la *Recherche* (II.1b.). La deuxième partie sera ensuite consacrée à la déconstruction postmoderne du sujet proustien (II.2.), tandis que la troisième partie envisagera le paradigme de la mort, qui fait ressortir de la manière la plus saillante les paradoxes épistémologiques de l'écriture postmoderne (II.3.). L'étude de l'œuvre autofictionnelle de Doubrovsky s'achèvera enfin sur quelques observations concernant l'esthétique de l'insaisissable dans *Un amour de soi* (II.4.).

### II.1a. *Souvenir et conscience* : une appropriation ambivalente de la mémoire proustienne

*Pas la madeleine de Proust. Des miettes de madeleine.  
(Serge Doubrovsky, Un homme de passage)*

L'introduction sur l'histoire de l'autobiographie a illustré l'importance cruciale de la mémoire dans la constitution du sujet traditionnel. Klinkert souligne en effet le lien de causalité entre la mémoire et la narration : sans une mémoire fiable qui précède l'acte d'écriture, tout récit autobiographique est impossible<sup>309</sup>. Tandis que la *poétique idéaliste* de la *Recherche* suit cette lignée en célébrant la *mémoire involontaire* comme moyen susceptible d'établir une identité stable, la *poétique anti-idéaliste* déconstruit son pouvoir de totalisation rétrospective par la mise en scène d'un souvenir fragmentaire, auto-générateur et trompeur. La réception de la mémoire proustienne est empreinte, chez Doubrovsky, d'une

306 Cf. Samé 2013, pp. 16 sq.

307 Cf. Saveau 2011, pp. 19 sq. ; Robin 1997b, pp. 141 sq.

308 De Toro 2004, pp. 79 sq. ; Gronemann 2002, pp. 42-76 ; Reiser 2004, pp. 215-227.

309 Cf. Klinkert 1996, p. 33.

ambivalence constitutive qui recourt d'une manière originale à la double poétique de la *Recherche* :

Le passé [...] des fragments d'un soi disparu qui se raniment, se rallument par éclairs instantanés. Sans suite, sans ordre. Pas la madeleine de Proust. Des miettes de madeleine. Pas un magique, magnifique déploiement d'une vie restituée en un parfait ensemble, savamment, poétiquement reconstituée... Des moments disjoints qui se frottent au hasard des rencontres, flambent, s'éteignent, retombant dans les ténèbres... Pas le Temps retrouvé, des retrouvailles partielles sporadiques. Et puis on se perd. Impossible de se ressaisir à travers ces bribes, parfois fulgurantes, de mémoire. Cher, très cher Proust, je ne me retrouve, je réinvente. Au fil des souvenirs qui éclatent, explosent en instantanés furtifs, je brode. (*HP*, 277)

L'ambivalence tient en ce que Doubrovsky propose une lecture harmonieuse de la *Recherche* qui célèbre la totalité idéaliste du temps et du moi retrouvés par l'expérience épiphannique de la madeleine, tout en présentant le *désenchantement* de la mémoire proustienne comme une innovation apportée par sa propre écriture (« Pas un magique, magnifique déploiement »). À rebours de son exégèse traditionaliste de la *Recherche*, ses autofictions s'approprient la *poétique anti-idéaliste* de la fugacité (« instantanés furtifs »), de la fragmentation (« miettes », « bribes »), de la construction supplémentaire (« je brode ») et de la discontinuité (« moments disjoints »). Paradoxalement, même dans les passages où Doubrovsky insiste sur le potentiel unificateur et totalisant de la madeleine, il en arrive à emprunter le vocabulaire proustien de la fragmentation, de la fugacité et de l'oubli par lequel, déjà, le narrateur de la *Recherche* avait commenté la fixation de sa mémoire sur quelques segments épars et isolés du passé : « Je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres [...] isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour » (*RI*, 43). Doubrovsky reprend de toute évidence les images proustiennes en décrivant ses bribes de souvenir comme « scène vivace » « entourée de ténèbres » (*AV*, 201), comme « des fragments désarticulés, des pan lumineux qui s'éclairent un instant, intacts, et retombent aussitôt dans la nuit » (*HP*, 121)<sup>310</sup>. L'analyse insistera sur la concomitance – qu'elle soit inconsciente ou stratégique – d'une interprétation *idéaliste* de la *Recherche* et de la voie *anti-idéaliste* que l'auteur érige en programme esthétique de sa propre œuvre littéraire.

Tout en louant la poétique proustienne du souvenir, Doubrovsky poursuit la *poétique de l'oubli* de l'épisode d'Albertine en présentant un narrateur-protagoniste dépouillé de la faculté primordiale pour tout projet autobiographique traditionnel : le souvenir du passé. Le narrateur décrédibilise constamment son propre récit en insistant sur les défaillances de la mémoire qui empêchent toute

310 C'est nous qui soulignons.

reconstitution authentique du passé<sup>311</sup>. À l'inverse, les personnages féminins sont dotés d'une mémoire « fantastique » (*LB*, 222), « fabuleuse » (*LB*, 224), voire « prodigieuse » (*LB*, 251) : la mère du protagoniste « remplit les trous [de] mémoire » (*F*, 256), sa conjointe Rachel « a le passé éternellement à la mémoire » (*AS*, 446), Ilse a une « mémoire [...] d'éléphant » (*LB*, 143) et Élisabeth se présente comme « gardienne des souvenirs » (*HP*, 526). C'est notamment dans *Le livre brisé*, autofiction dans laquelle Doubrovsky raconte sa vie conjugale avec sa deuxième femme Ilse, que la mémoire féminine acquiert l'importance la plus considérable. Ilse contrebalance la faiblesse de mémoire de son mari en comblant ses lacunes<sup>312</sup> et en insistant sur les « erreurs », les « omissions » et les « mensonges » de son récit (*LB*, 279). Au lieu de corroborer la crédibilité de la narration à la manière des autobiographies traditionnelles, les commentaires d'Ilse en remettent en question la véracité et révèlent ainsi l'impossibilité de combler le postulat d'authenticité envisagé par l'auteur :

[...] notre entente, notre PACTE, L'AUTOBIOGRAPHIE, FAUT QUE ÇA SOIT VRAI TOTAL, ou pas l'écrire, si on raconte sa vie pas de cache-cache, de cache-sexe, faut qu'on exhibe cœur et corps mis à nu, ou faut se taire. (*LB*, 390)

Le protagoniste se présente ainsi comme narrateur impuissant, incapable de narrer et, par conséquent, indigne de la confiance du lecteur<sup>313</sup>. Son manque de crédibilité est renforcé par la mise en scène d'une déchéance corporelle qui reflète le dépérissement progressif de la mémoire et, ainsi, de la narration :

J'ai eu la tuberculose au testicule gauche, de là elle est passée au poumon droit, ouvrant une large spéléonque. Avec les ans elle est montée dans la cervelle. Ma substance s'effrite, se délite. Je souffre de consommation mentale. Elle me ronge petit à petit, elle me grignote. (*LB*, 32)

Le paradoxe d'un narrateur amnésique fait basculer tous les schémas conventionnels de l'autobiographie. À l'instar de la remémoration posthume d'Albertine, le plan de l'action narrative est désormais négligé en faveur d'une description minutieuse du plan d'énonciation lui-même et notamment des lacunes de mémoire qui entravent le récit du « je » narrateur. La prise de conscience progressive de ses multiples trous de mémoire<sup>314</sup> devient la matière même des

311 Cf. « Trous de mémoire, d'accord, c'est ma spécialité. » (*HP*, 481) ; « J'ai une mémoire trouée [...] J'ai une faculté à oublier, à gommer, effacer, qui est étonnante [...] » (*HP*, 278) ; « la mémoire n'est pas mon fort » (*LB*, 297) ; « j'ai la mémoire criblée de trous » (*LPC*, 49) ; « j'ai une mémoire épouvantable » (*LB*, 124) ; « ma mémoire n'est pas infailible » (*LB*, 174) ; « j'ai une maladie de la mémoire, c'est pathologique » (*HP*, 481) ; « J'ai une mémoire de moineau. » (*LB*, 143) ; etc.

312 « QUAND TU PARLES oui tout me revient, me remonte. » (*LB*, 325).

313 Pour une définition de l'« unreliable narrator », voir : Booth 1961, pp. 158 sq.

314 Cf. Gronemann 2004, p. 163.

premiers chapitres du *Livre brisé*. À l'occasion du quarantième anniversaire de la victoire des alliés, le narrateur juif s'efforce en vain de se rappeler le 8 mai 1945, le jour de l'armistice de la Seconde Guerre Mondiale. Ce trou de mémoire l'affecte d'autant plus qu'il s'agit de la « célébration des célébrations » qui a « redonné la vie » (HP, 480) à toute la famille Doubrovsky, sortie ce même jour du petit pavillon de banlieue où elle s'était cachée pendant neuf mois.

Le 8 mai 45, j'étais OÙ. J'ai fait QUOI. Un événement pareil, sans pareil, après cette interminable agonie, quatre ans de saison en enfer, à la fin des fins cette fois VICTOIRE [...] UN TEL JOUR, depuis tant de jours attendu, au fin fond des ténèbres. Aujourd'hui, 8 mai 85, je commémore. 8 MAI 45, j'essaie de me remémorer. J'ETAIS OÙ. J'AI FAIT QUOI. Coi. En moi, que du silence. Du noir. Sur le petit écran portatif dans ma caboche, pas une image n'apparaît. Au lieu du spectacle son et lumière, rien. Ma projection intérieure est en panne [...] Je bats le rappel des souvenirs. Je ne trouve toujours pas le 8 MAI. Une date aussi prodigieuse. Une épiphanie de l'Histoire [...] Désespérément, je sonde, je fouille. Pas un reste, pas une trace [...] 8 MAI 45 : TROU DE MÉMOIRE. (LB, 28–29)<sup>315</sup>

Le topos autobiographique d'un événement contemporain qui déclenche l'élaboration rétrospective du passé est mis à mal par les nombreuses lacunes de mémoire qui emmènent le narrateur « DE TROU EN TROU » (LB, 31)<sup>316</sup>. Ce titre provocateur du deuxième chapitre du *Livre brisé* fait allusion aux premières expériences sexuelles dont le narrateur offre une énumération sans jamais parvenir au souvenir de sa « PREMIÈRE FOIS » (LB, 37) :

QUAND EST-CE QUE J'AI FAIT L'AMOUR POUR LA PREMIÈRE FOIS [...] Chaos dans la tête. QUAND. Débâcle, débandade, tous mes souvenirs prennent la fuite. POUR LA PREMIÈRE FOIS [...] Tombe dans un autre trou béant. (LB, 37)<sup>317</sup>

315 Dans *Un homme de passage*, Doubrovsky donne une explication freudienne au refoulement du souvenir en citant un passage des *Études sur l'hystérie* (1895) : « Il s'agissait de choses que le malade voulait oublier et qu'intentionnellement il maintenait, repoussait, refoulait hors de sa pensée consciente. » (HP, 483). Le narrateur en conclut : « Je suis hanté par cette guerre que je n'ai pas faite [...] pas étonnant que je n'aie aucun souvenir du 8 mai 45 [...] Ce que je ne peux pas supporter, je refoule. » (HP, 486).

316 Cf. Gronemann 2002, p. 58.

317 Doubrovsky opte, une fois de plus, pour une explication freudienne de l'oubli : « Si je ne peux pas me remémorer avec quelle femme j'ai fait pour la première fois l'amour c'est que je n'ai pas pu le faire, que je n'ai pas été à la hauteur. Avec quelle femme, peu importe. Ce qui compte, je n'ai pas été un homme. » (HP, 485). Cf. aussi la description de la première rencontre avec sa deuxième femme : « Aucun souvenir de cette rencontre tant attendue depuis des mois et des mois, presque une année [de correspondance anonyme]. De nouveau TROU DE MÉMOIRE. [...] » (HP, 480–81) ; « cette première rencontre a été un fiasco total. J'ai du avoir un zob de mollusque, le panais en panne [...] j'ai gommé ce souvenir, plus une trace dans ma mémoire. Scène obscène enfouie dans les ténèbres de l'inconscient. » (HP, 484).



Conformément au modèle proustien, tout effort méthodique pour faire revivre le passé par la *mémoire volontaire* est voué à l'échec :

QUI. Je fronce les sourcils, me crispe. QUAND. Je fais un effort décisif. De Sisyphe, je remonte la pente des ans en ahanant. Je pousse d'un ultime effort mon rocher, soulève ma pierre tombale. RIEN. Je n'y entrave que dalle. (*LB*, 43)

Face à son incapacité de se rappeler de tels « seuils symboliques »<sup>318</sup> et, par conséquent, de reconstruire son histoire selon le principe traditionnel de la linéarité chronologique, le narrateur se laisse guider par les fulgurations éparées, arbitraires et fragmentaires de la mémoire<sup>319</sup>, suscitées généralement par des déclencheurs fortuits. Doubrovsky reprend ainsi le mécanisme proustien de la *mémoire involontaire* dont il explique le fonctionnement en citant, mot à mot, un passage de *Combray* (*R I*, 44) :

Le coup de baguette c'est l'existence qui le donne. Moi qui ai composé là-dessus tout un ouvrage, je devrais le savoir. Me souvenir de Proust. De la madeleine. Le passé. < C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. > (*VI*, 58)

Lors de son déménagement de New York à Paris, le protagoniste tombe accidentellement sur toute une série d'objets matériels qu'il désigne comme ses propres « madeleines de Proust » (*HP*, 41) : un service de table en porcelaine, cadeau de mariage de ses beaux-parents, déclenche le souvenir de sa première femme Claudia (*HP*, 36 sq.), un petit vase rouge acheté lors d'un voyage en amoureux en Italie lui rappelle son amante tchèque Élisabeth (*HP*, 42 sq.) et deux assiettes grecques accrochées au mur font resurgir l'image de son ancienne compagne Rachel (*HP*, 225). Le récit se voit ainsi structuré au rythme de rencontres fortuites avec des stimuli sensoriels, principalement visuels, comme dans le cas des « réminiscence[s] proustienne[s] » (*AS*, 82–83) suscitées par la vue d'endroits autrefois fréquentés :

[...] la Concorde c'est ma madeleine Temps retrouvé mon Proust c'est elle deux instants qui coïncident c'est instantané d'où venu saurai jamais pourquoi [...] abolit vingt ans d'un coup [...] la place moi je l'ai vue VIDE pas un chat personne Paris mort la France claquée mon abcès qui crève le 14 juin 40 étais là [...]. (*M*, 1157)

318 Darrieussecq 2010, p. 49.

319 « À l'inverse de l'autobiographie explicative et unifiante qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction [...] n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé qui ne coïncide pas avec lui-même. » (*LPC*, quatrième de couverture) ; « une vie ce sont des fragments brisés, des morceaux éparés qui reviennent au gré des hasards. » (*HP*, 110).

Des déclencheurs olfactifs<sup>320</sup> et auditifs<sup>321</sup> peuvent également déclencher les bribes du souvenir.

Des scènes gravées en moi jusqu'à leurs moindres détails. Et puis des béances énormes, des lacunes inopinées, des manques inexplicables. Je tâtonne autour des trous pour me retrouver. [...] Puisque mon passé le plus récent se fragmente, se délite, qu'une méthode : je ramasse les miettes. [...] Parfois, nuit noire. D'autres fois, peu à peu, j'entrevois, je revois. Je laisse affleurer l'image. Soudain elle éclate, m'illumine. C'est réel à y toucher. Un peu la madeleine proustienne. Très peu. La fameuse madeleine elle a rendu par sa saveur tout Combray, elle a restitué la réalité intégrale, institué un récit complet. (AV, 200)<sup>322</sup>

De toute évidence, le « temps retrouvé », « Combray » et la « madeleine » se révèlent comme images récurrentes qui réapparaissent tout au long du cycle autofictionnel de Doubrovsky. Ainsi, Serge croit pour un instant que la place du Trocadéro se transforme en sa « place de la madeleine » puisqu'il espère y « avoir [s]on Combray » en retrouvant le souvenir du 8 MAI 45 qui restera, pourtant, englouti « aux ténèbres à jamais » (LB, 36). Le « temps chez [s]on oncle » est perçu comme « proustien », étant donné qu'il y « retrouve régulièrement chaque dimanche, le Temps perdu » (AV, 143). Les mêmes images s'intègrent constamment dans les flux de conscience du protagoniste, caractérisés par l'agrammaticalité, l'absence totale de ponctuation et les blancs typographiques<sup>323</sup> :

[...] il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé d'exister<sup>324</sup> Temps retrouvé héros proustien a de la veine [...] madeleine pavés de la cour etc. la soudure la suture des retrouvailles dans l'instant de l'intégration ultime et intime (M, 1513 sq.)

320 « L'odeur de passé émane de ces cartons, un parfum fané qui ranime les souvenirs, ça et là, sans ordre, sans la savante ordonnance d'une autobiographie, des relents, des régurgitations, une vie ce sont des fragments brisés, des morceaux épars qui reviennent au gré des hasards. » (HP, 110).

321 Il s'agit plus précisément d'une *mémoire communicative*, liée, bien sûr, au sens de l'ouïe, mais surtout à la pratique de la conversation qui fait remonter des souvenirs d'un contenu émotionnel analogue au sujet évoqué. Ainsi, les souvenirs ressuscités lors d'une conversation avec le conseiller financier se révèlent tout aussi oppressants que les impôts à payer : « Moi, je ne soupçonnais pas. La visite à mon expert comptable, partage annuel avec le fisc du gâteau. Qu'elle se transformerait en madeleine [...] La séance commence à me peser. Pas seulement la question pèse, pas que les impôts qui soient lourds. Ma vie entière remonte, m'opprime. » (VI, 58–63).

322 Au cours du cycle autofictionnel, le mécanisme proustien d'associations sensorielles perdra sa pertinence car les organes du narrateur se dérèglent progressivement (« Mes facultés se déglissent. », HP, 510), le rendant de plus en plus insensible à tout stimulus de ses sens : « Pour entendre, j'ai mes appareils auditifs. Pour manger, mes bridges. Pour voir, mes verres de contact. » (AV, 369).

323 Dans d'autres passages, Doubrovsky privilégie la ponctuation excessive et les points de suspension. Le style sera étudié en II.1b.

324 Citation explicite de la *Recherche*, R IV, 623–24, voir : p. 50 de cette étude.

Doubrovsky érige ces images du temps et du moi retrouvés en emblèmes de l'idéalisme proustien que son autofiction se propose de déconstruire : « La mémoire et l'identité sont plus harmonieuses, unitaires, unifiées chez Proust que dans l'autofiction »<sup>325</sup>. À la totalité et à l'intégrité attribuées à la mémoire proustienne Doubrovsky oppose l'image de l'émiettement qui se révèle comme leitmotiv fondamental de sa réception de la *Recherche*, aussi bien dans son œuvre autofictionnelle que dans ses commentaires paratextuels : « je ramasse les miettes » (*AV*, 200) ; « pour moi il n'y a pas de < madeleine > qui restitue la vision totale du passé mais < des miettes de madeleine > »<sup>326</sup>, « Pas la madeleine de Proust. Des miettes de madeleine » (*HP*, 277) ; « < Madeleine > et < miettes de madeleine > »<sup>327</sup>.

Cet émiettement de la mémoire est favorisé par la perte de la faculté d'interconnexion des souvenirs qui avait permis à Marcel de redécouvrir tout le passé métonymiquement lié au goût de la madeleine (« La madeleine permet à Marcel de vivre pleinement son enfance »<sup>328</sup>). Ce dont le sujet ne se rappelle pas *ex nihilo* reste pour toujours inaccessible à la mémoire : « J'ai des visions fragmentaires, détachées, qui ne se raccrochent à rien d'autre. » (*AV*, 200). C'est ainsi que la redécouverte d'une lettre par laquelle le protagoniste avait appris avoir gagné le premier prix de Dissertation Philosophique au *Concours général des Lycées et Collèges*, lui fait revivre l'épisode de la cérémonie de remise du prix, sans parvenir à reconstituer la scène dans son intégralité :

Nuit noire. Après, soudain, explosion de souvenirs, fulgurants, si présents qu'ils pourraient dater d'aujourd'hui [...] j'ai dix-sept ans, la scène dans l'amphithéâtre c'est plus que la revoir, je la revis [...] et puis, tout s'éteint, plus rien, qu'est-ce qui s'est passé après la cérémonie, nuit noire [...] un souvenir ça luit, illumine soudain, et puis trou total, ténèbres où s'allume de temps en temps une étincelle de réalité, passé, après néant. (*HP*, 119–20)

Les fulgurations du souvenir évoquent les épiphanies proustiennes par le vocabulaire de l'illumination soudaine et instantanée qui affranchit le protagoniste de l'ordre du temps (« Hors temps », *HP*, 378), mais leur authenticité se voit aussitôt remise en question par les doutes du narrateur : « mon oncle était-il là [...] sûrement, mais il est absent de la scène » (*HP*, 119). Les moments épiphoniques de la *Recherche* sont ainsi désintégrés, décrédibilisés et désenchantés, ce qui ressort davantage dans l'épisode de l'audition d'un scherzo de Chopin lors

325 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

326 *Ibid.*

327 Cf. le titre d'un article publié en 2013, dans lequel Doubrovsky examine l'influence proustienne sur son œuvre.

328 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

d'un récital de piano à New York. Tout d'abord, la pièce apparaît comme un canalisateur de l'inspiration littéraire, faisant nettement allusion à l'éveil artistique proustien, lié à la sonate de Vinteuil, révélatrice d'une « réalité spirituelle [...] plus élevée, plus pure, plus vraie » que la réalité matérielle (*R III*, 876)<sup>329</sup>. L'audition du *Scherzo* provoque une réaction comparable chez Serge : « je me suis senti revivre, ressuscité, ranimé, j'ai senti remuer en moi mon livre, le livre introuvable, impossible, parmi le fracas des applaudissements » (*LPC*, 44). C'est par l'intermédiaire de ce déclencheur musical que le protagoniste découvre, à l'instar de Swann et Marcel, sa « fonction essentielle » (*LPC*, 44) dans la littérature. Le champ lexical platonicien de « l'essence » et de la « reviviscence » fait certes allusion au « monde divin » de l'art évoqué par Proust, mais la ferveur de l'écriture ne suscite plus le bonheur mystérieux lié à la contemplation des vérités éternelles qui ôtaient au protagoniste proustien toute crainte face à la mort. L'art n'apparaît plus comme un moyen efficace pour retrouver le temps et l'identité perdus ; l'expression littéraire ne révèle désormais que l'impuissance discursive et la désorientation identitaire du narrateur. Par opposition au modèle proustien, la recherche d'identité restera à jamais inaccomplie dans l'autofiction : « À la recherche. Du temps perdu. C'est gaspillé. Exaspérant. Je me pourfends de part en part. De pire en pire. Suis spiroïde. Y a pas de fond. De fin. » (*M*, 458).

La vocation littéraire et les brusques illuminations du souvenir perdent ainsi toute dimension de profondeur métaphysique. Les « impressions véritablement pleines » qui se révélèrent dans la *Recherche* comme une « contemplation des essences » destinées à être transposées en art font place à l'amer constat de la *fugacité flottante* de tout moment et, par conséquent, de son *insaisissabilité* dans l'œuvre d'art :

Flash-back illusoire un souvenir n'est jamais du réel, il n'y a de temps que perdu. Celui qu'on retrouve n'est pas une résurrection, récit continu, suite logique. Une simple phosphorescence, qui se dissipe aussitôt dans la nuit. (*HP*, 71)

Conformément à la notion postmoderne du réel<sup>330</sup>, le sens premier du souvenir est toujours *décentré*, si bien que le sens originare reste strictement inaccessible à la mémoire (« un souvenir n'est jamais du réel »). Cette conception déconstructiviste de la réalité s'oppose catégoriquement à l'expérience proustienne du temps retrouvé par un souvenir mimétique. Au sens derridien, le *temps autofictionnel* est inéluctablement perdu, absent, mort :

JE HAIS LE TEMPS... fragments d'images, bribes de mots, émotions fugaces, qui ne ressuscitent en éclair que pour de nouveau s'effacer, le temps ne passe pas, IL TRÉ-

329 Le passage a été étudié à la page 54 de cette étude.

330 Cf. surtout les concepts de Derrida et Lacan, pp. 23 sq. de cette étude.

PASSE, c'est la mort en continu, derrière et devant, le temps perdu, oui, que ça. (LPC, 234)

Les quelques bribes évoquées par la mémoire se rapprochent, par leur caractère fragile et éphémère, de la *mémoire du rêve* proustienne qui « se dissipe » aussitôt au réveil (R III, 912)<sup>331</sup> : « Le passé c'est comme les rêves. Un instant il nous habite, image d'absolue réalité. Les paupières s'ouvrent, il se dissipe, s'évanouit. Notre existence passée retourne alors à son néant. » (HP, 148). De telles défaillances de mémoire s'aggravent avec l'amnésie progressive du narrateur<sup>332</sup> qui finit par combler ses lacunes de mémoire par l'imagination :

Peux pas ME représenter. Quel visage j'avais. Sais pas, sais plus. Je fais un ultime effort. Je décide de M'IMAGINER [...] Si j'essaie de me remémorer je m'invente. Sur pièces de toutes pièces. JE SUIS UN ÊTRE FICTIF. (LB, 214)

Tandis que le narrateur proustien est en grande partie persuadé de l'authenticité du souvenir transposé en littérature, Serge se méfie profondément de son propre récit :

[...] tant de souvenirs remontés du cours des décennies [...] forcément il y en a des vrais des faux comment faire le tri de sa vie sans tricher laisser faire laisser affleurer se laisser envahir peu importe sous une forme ou sous une autre à visage découvert ou masqués toujours des morceaux d'existence tronqués truqués. (HP, 65)

Ayant perdu sa fiabilité et sa capacité mnémonique, la mémoire est *supplémentée* par des supports externes et, par conséquent, falsifiée :

[Les] photos constituent des souvenirs contrefaits. Les photos sont des faux souvenirs. Ils se glissent dans la mémoire et se prennent pour vraies. Ma mère disait souvent, *ton père était trop beau pour un homme*, j'ai du voir dix fois ces vieux Kodaks dans l'enfance, quand ma mère évoquait la fière allure de mon père en son bel âge je revois instantanément ces faux souvenirs comme s'ils étaient vrais. (HP, 228)

Les photographies fonctionnent comme « lieux de mémoire ». Elles se confondent avec le souvenir et s'y superposent, se transformant en « souvenirs faux » et « contrefaits » : « de temps en temps je glisse une photographie. Avec du fac-similé je me refabrique en simili. Un moi en toc, un trompe-l'œil » (LB, 214). Doubrovsky reprend ici la métaphore proustienne de la mémoire comme « trompe-l'œil » pour insister sur la facticité du souvenir (« fac-similé », « en toc ») qui faisait basculer, déjà dans la *Recherche*, les prémisses idéalistes de la *poétique explicite*.

Outre la photographie, c'est « l'élaboration du discours » qui déforme, selon Halbwachs, l'expérience vécue : au fur et à mesure que l'on parle d'épisodes

331 Pour une analyse circonstanciée du passage proustien, voir : pp. 45 sq. de cette étude.

332 Cf. « [...] étrange maladie. Cela empire avec l'âge. Maintenant, ce ne sont plus des absences que j'ai, ce sont des disparitions complètes. » (LB, 33).

passés, le souvenir se voit substitué par les mots employés pour le raconter. La mémoire des souvenirs transposés en mots se consoliderait ainsi par la répétition lexicale, tandis que le souvenir originel se disperserait, s'éparpillerait, se noierait sous un souvenir fabriqué par le langage<sup>333</sup> et les photographies. Cette *facticité de la mémoire* est un élément constitutif des processus cognitifs chez Doubrovsky : « Je me suis fabriqué un père, avec les récits de ma mère, des photos Kodak et quelques lueurs vacillantes de mémoire. » (*HP*, 230).

À partir des thèses de Halbwachs, Jan et Aleida Assmann ont forgé la notion de la *mémoire communicative*<sup>334</sup>. Celle-ci naît de l'interaction orale au quotidien et s'oppose à la *mémoire du corps* qui détient, de manière comparable à la *mémoire involontaire*, des impressions sensorielles et émotives. Tandis qu'Assmann affirme que la *mémoire communicative* ne fournit pas nécessairement de fausses informations, mais qu'elle les évoque tout simplement sous un mode *linguistico-communicatif* plutôt qu'*affectif*<sup>335</sup>, Doubrovsky insiste sur l'artificialité de tout souvenir issu des récits des autres :

Je mentionne au téléphone à ma sœur que je viens de raconter le jour où elle est venue me chercher à Normale. Après mon absorption excessive de barbituriques. Elle me déclare aussi net qu'elle n'est jamais venue me chercher à Normale. C'est à Avignon qu'elle est venue me chercher, à la fin de mon cours d'été, dans un effondrement nerveux total. Soudain, je me rappelle qu'on m'a transporté à l'Hôpital Américain de Neuilly où, après maints examens, il a été conclu que la cause de cet affaissement était due au surmenage. [...] Je *sais* tout cela, mais je n'en ai aucun *souvenir*. Ni comment j'ai été transporté d'Avignon à Paris, ni comment ma sœur est arrivée, ni comment j'ai séjourné à l'Hôpital Américain. Plus rien, pas une image dans la tête. Un faux souvenir, une reconstitution à partir de ce que je sais être arrivé alors. Il y a ainsi des milliers de souvenirs que l'on refabrique après coup, pour en meubler sa mémoire. (*HP*, 278)

De tels épisodes mémorisés par la transmission orale et « refabriqués après coup » afin de donner corps au souvenir, peuvent s'étendre, selon Assmann, sur plusieurs générations<sup>336</sup>. En effet, Doubrovsky forge la notion d'une « mémoire d'avant-naître » (*VI*, 70) pour désigner le souvenir d'événements auxquels il n'a pas assisté personnellement, mais à travers les anecdotes des membres de sa famille (« je n'ai pas assisté moi-même à la scène, mais mon père l'a ressentie si cruellement qu'elle est restée dans ma mémoire », *HP*, 352). Ces souvenirs sont généralement évoqués par des lieux de mémoire externes, tels que des bâtiments ou des noms de rue :

---

333 Cf. Halbwachs 1950, pp. 46 sq. Voir aussi : Assmann, Aleida 2006, p. 128.

334 Cf. Assmann, Jan et Aleida 1988 et Assmann, Jan 1988.

335 Cf. Assmann, Aleida 2006, pp. 127-28.

336 Assmann, Jan 1997, p. 50.

Rue de la Tour [...] C'est là que ma mère a eu la grippe espagnole [...] Rue Decamps, c'est là où mon oncle avait, à l'autre bout, fumé sa première cigarette à 10 ans [...] 13 rue Cortambert, premier deuil familial. Ma grand-mère est morte. (HP, 307 sq.)

La *mémoire d'avant-naitre* évoque les événements à la première personne et d'une façon si spontanée que l'on serait presque tenté de croire que le narrateur les a vécus personnellement. La ligne de démarcation entre la *mémoire communicative et affective*, entre le *souvenir* et l'*imagination*, s'estompe au point de décrédibiliser totalement les facultés cognitives de la mémoire : « Je n'ai pas l'ombre d'un doute. Mais je n'ai pas l'ombre d'un souvenir. Certes, cela a dû être ainsi. Mais ce qui a été, je ne le revois pas, je l'imagine. » (LB, 266).

En guise de conclusion, nous constatons une déconstruction de la *poétique idéaliste* de la *Recherche* en faveur d'une conception post-métaphysique de la réalité : toute aspiration à la continuité, à l'unité et à l'authenticité du souvenir fait place à la désintégration postmoderne de la conscience. L'analyse a démontré l'hypothèse initiale d'une *réception ambivalente* de la *Recherche* chez Doubrovsky en mettant l'accent sur la complémentarité d'une exégèse unilatéralement idéaliste et d'une réélaboration autofictionnelle selon les principes anti-idéalistes de la fugacité, de la discontinuité et de la fragmentation. Loin de servir à la constitution du sujet, la faiblesse de la mémoire est une cause centrale du désarroi du sujet doubrovskien qui sera étudié de manière plus détaillée en II.2. Dès lors que l'auteur réitère son interprétation harmonieuse et traditionaliste de la *Recherche* dans ses observations théoriques<sup>337</sup>, il reste impossible de déterminer si la négligence du potentiel subversif de l'œuvre proustienne est une dissimulation stratégique ou inconsciente. Avec Peter Kuon, nous pouvons distinguer deux formes de réception littéraire : la *réception reproductive*, qui vise à l'*imitation* de l'œuvre de départ<sup>338</sup>, et la *réception productive et créative*, fondée sur une volonté active d'*innovation*<sup>339</sup> dont l'autofiction fait incontestablement preuve. En effet, Doubrovsky s'oppose à la thèse de Kuon en insistant sur l'impossibilité d'une simple *reproduction* du texte de départ, à savoir sur l'unicité de la *réception productive*. L'auteur constate que toute tentative de « réécriture » d'une source « originelle » et, par cela, « originale », aboutit inévitablement à un acte d'appropriation et de « traduction » dans le langage individuel du récepteur.

337 Cf. p. ex. Doubrovsky 2013, pp. 49–53 et *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

338 Kuon 1993, p. 22.

339 Cf. aussi la définition de Gunther Grimm : « Naturgemäß überwiegt in diesem Bereich, bei Betonung der Aktivität des < handelnden > Subjekts, der produktions- gegenüber dem rezeptionsästhetischen Aspekt, da die Rezeption hier eindeutig im Dienst der Produktion steht und als eines ihrer Mittel unter anderem fungiert. », Grimm 1977, p. 147.

Seul livre. Vrai. Le livre proustien. Je réécrirai. La Recherche. Ma recherche. Il est écrit. En quelle langue. Puisqu'il existe déjà. L'original. Est écrit. Dans la langue. D'origine. Le livre. Original. C'est l'originel. Il est écrit. Dans la langue maternelle. Traduire. C'est changer. De langue. Aller d'une langue. À l'autre. Écrire. C'EST DANS QUELLE. LANGUE. Qu'il faut. Si on veut. Traduire. Pas le choix. Pour faire. Un livre. Original. C'est le contraire. Du texte original. Originel. Se retourne. Contre lui. Pour être. Original. Faut être. Différent des autres. (M, 833)

Doubrovsky défend ainsi le concept postmoderne de la créativité du récepteur de tout texte littéraire synthétisé par l'historien Roger Chartier : « toutes les réceptions sont toujours des appropriations qui transforment, reformulent, excèdent ce qu'elles reçoivent »<sup>340</sup>. Chartier évoque ainsi la catégorie postmoderne de l'intertextualité d'après Julia Kristeva et Roland Barthes qui conçoivent tout texte littéraire comme transformation inévitable des lectures antérieures<sup>341</sup>. Étant donné que la *réception* de Proust est, chez Doubrovsky, au service de la *production* du « texte original » et « originel » de l'autofiction, il convient de renforcer l'aspect de créativité en privilégiant non pas la notion de la *réception productive*, mais celle d'une *production réceptive*<sup>342</sup>. En l'occurrence, la question d'une interprétation « correcte » de la *Recherche* dans l'œuvre de Doubrovsky passe au second plan par rapport à la *production* et à la *création* de l'autofiction. La conclusion que Kuon tire de ses réflexions sur la productivité dans la réception moderne de Dante est tout aussi pertinente quant à la réception de Proust chez Doubrovsky :

Die Frage nach der Angemessenheit (hat der Leser die [literarische Vorlage] überhaupt einigermaßen richtig verstanden?) geht [...] im Falle der produktiven Rezeption weitgehend ins Leere. Was mit Blick auf den rezipierten Text als inadäquat erscheint, mag im Rahmen des produzierten Textes funktional gerechtfertigt sein. Die strukturelle und thematische Differenz zwischen rezipierten und produzierten Text gründet nicht in naivem, sondern in absichtsvollen Missverstehen: die Inadäquanz kann hier

340 Chartier 1990, p. 30. Cf. aussi le protagoniste de la nouvelle de Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, auteur de Don Quichotte*, qui, dans sa tentative de réécrire mot à mot le premier livre du *Don Quichotte* rédige un texte complètement différent.

341 « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. », Kristeva 1969, p. 146 ; « tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. », Barthes 1973, p. 1015.

342 Cf. Grimm 1977, p. 147.



nur als Ausdruck einer produktiven, also final gerichteten Intention aufgefasst werden.<sup>343</sup>

L'approche unilatérale et traditionnaliste privilégiée par Doubrovsky dans ses lectures de Proust apparaît ainsi comme une stratégie fonctionnelle et ingénieuse, censée promouvoir les oppositions clés de sa « réécriture postmoderne » de la *Recherche* : unité et désintégration, totalité et fragmentarité, madeleine et « miettes de madeleine ».

## II.1b. *Souvenir et conscience* : la consonance comme expression de l'inconscient

*Mon écriture est à l'opposé de l'extrême  
complexité stylistique de Proust.  
(Serge Doubrovsky, Entretien du 06 août 2012)*

L'écriture de la mémoire se caractérise chez Doubrovsky par un langage hermétique, issu du désir de créer une langue individuelle<sup>344</sup> qui soit si profondément ancrée dans la langue française, qu'elle en devienne intraduisible : « Mais mon nom, comme écrivain, je ne peux, ne veux me le faire qu'en France. Je me suis même arrangé pour que ce que j'écris soit strictement intraduisible, inexportable. L'inverse de moi » (AV, 31)<sup>345</sup>. Cela aboutit à ce que l'auteur nomme la *consonance*, un principe d'association libre qui naît de l'expérience de la psychanalyse<sup>346</sup> et qui a pour but de reproduire au plus près le fonctionnement réel de l'inconscient<sup>347</sup>. Ce chapitre se propose d'étudier le style consonantique de Doubrovsky au regard du modèle proustien.

343 Kuon 1993, p. 23.

344 Doubrovsky 1992, p. 134.

345 Cf. Saveau 2011, p. 43. Ce désir naît du conflit d'identité et de l'identification profonde à la culture française approfondis en II.2. En dehors d'une tentative de traduction de *Fils* en suédois (Ahlstedt 2012), l'œuvre doubrovskyenne n'a effectivement pas encore été traduite.

346 « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte. », Doubrovsky 1980a, p. 87. Le texte autobiographique est selon Doubrovsky un produit de l'inconscient qui doit être libéré des normes téléologiques de la production littéraire ainsi que le moi se voit libéré lors d'une cure psychanalytique de la censure morale, sociale et culturelle du surmoi. Pour une analyse plus détaillée du lien entre l'autofiction et la psychanalyse, voir : Weiser 2008, pp. 43–67.

347 « J'ai essayé stylistiquement de retrouver ce mouvement associatif. En associant les mots, j'essayais de recréer, je ne dis pas de retranscrire. Il y a des trous, des blancs, des béances,

Doubrovsky recourt explicitement à la tradition lacanienne, selon laquelle l'inconscient se base sur l'association de *signifiants* enchaînés par homophonie : « L'association libre [...] cède l'initiative orale aux mots »<sup>348</sup>. L'écriture se développe donc selon la logique du *signifiant*, la sonorité des mots, connectés par des figures rhétoriques telles que par exemple la métaphore et la métonymie lacanienne, l'allitération, l'assonance, la paronomase et l'antanaclase, substituant ainsi la logique du *signifié* qui domine dans les récits traditionnels.

Il ne s'agit plus cette fois de subordonner la consonance à l'antécédence d'un sens, il s'agit de fournir un sens à partir de l'antécédence d'une consonance. Bref, loin d'être un résultat, la consonance en toute sauvagerie se trouve ici une cause.<sup>349</sup>

Le sens reste à priori insaisissable, flottant à jamais, évoquant ainsi le *glissement du signifié* d'après Lacan : « Le sens. Il est jamais. Ici. Ou là. [...] Il navigue. » (*M*, 863). En infléchissant la célèbre définition du *Nouveau roman* de Ricardou<sup>350</sup>, Doubrovsky trouve la particularité de son projet littéraire dans le fait d'avoir « confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage » (*F*, quatrième de couverture). Un stimulus extérieur, une « madeleine proustienne », déchaîne un flux de conscience incontrôlable qui remplace la structure chronologique rigoureuse de l'autobiographie traditionnelle. Le narrateur est dépourvu de son pouvoir *auctorial* et dégradé au rang d'un simple *scripteur*<sup>351</sup> qui perd le contrôle du processus d'écriture de son propre livre : « Mon self-roman prolifère comme une tumeur. Je ne peux plus arrêter son excroissance » (*AS*, 305)<sup>352</sup>. Le flux de conscience doubrovskien se caractérise par son agrammaticalité, il « subvertit l'ordre établi du langage »<sup>353</sup> par « une écriture du fragment, un langage désancré de la syntaxe, des explosions lexicales instantanées, une dérive du sens à travers des configurations mouvantes de mots »<sup>354</sup> :

comme dans l'esprit, et brusquement on ne sait plus comment s'enchaînent ses pensées. », Doubrovsky 2007, p. 63.

348 Doubrovsky 1979a, p. 174.

349 Ibid., p. 182.

350 Cf. « Un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture. », Ricardou 1967, p. 111.

351 Doubrovsky définit la fonction du *scripteur* de la manière suivante : « [...] une entité supérieure et inconsciente au-delà de la triade auteur-narrateur-personnage, qui a inventé le terme de l'*autofiction*. Ce scripteur fait surgir des mots, des expressions, des locutions que l'auteur-personnage-narrateur Serge Doubrovsky ne connaît pas. Je m'étonne parfois de la richesse de vocabulaire, des mots en argot qui apparaissent dans mon œuvre et que moi-même je vais parfois chercher dans des dictionnaires... », *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

352 Cf. aussi : « Je n'écris pas mes livres ILS s'écrivent à travers moi, doigts qui tapotent, mots qui jaillissent, l'écrivain est OÛ. » (*LPC*, 240). C'est dans *Fils* que la consonance atteint son comble.

353 Doubrovsky 1979a, p. 185.

354 Ibid., p. 199.

Tout à lire, tout à apprendre. Et puis rapprendre. Et puis relire. [...] J'assimile Sartre, je mastique Merleau-Ponty. Faut recracher. Plus la mode. Sauce Saussure. [...] Virevolte, le vent saute. Ne pas manquer le dernier bateau. Lévi-Strauss, déjà du strass. J'embarque dans Barthes. Plus de sujet, littérature ne dit qu'absence de. Où je pense être, je ne suis pas. Là où. Lacan. Ailleurs. J'accoste, vite. *Lettre volée*, Freud en fraude. Je frôle Foucault. À peine au sous-sol du savoir, on remonte. Sent le mois. Vent vire, girouette tourne, j'irai où. Me dirige sur Derrida. Culte aboli, autre idole, on a retourné sa vestale. Prophétesse, c'est Krist. Eva. [...] Je thématise, j'anathématise, j'anagramme, je paragramme, je paradigme, je paraphrase, je parade. Au paradis du baratin, PARIS. Au loin. À l'autre bout de moi. Du monde. Me manque. (F, 76)

Les signifiants sont induits par la métaphorique du manger (mastiquer-recracher-sauce, etc.) et de la mer (virevolte-vent-bateau, etc.), par la paronomase (sauce-Saussure, Strauss-strass, embarque-Barthes, etc.), l'anaphore (« Tout à lire, tout à apprendre »), l'ellipse (« qu'absence de. »), le calembour (là où-Lacan, etc.), l'allitération (anathématise-anagramme, etc.) et l'assonance (paradis-baratin-Paris)<sup>355</sup>.

La critique a insisté sur l'incompatibilité de l'esthétique proustienne avec l'écriture *consonantique* de Doubrovsky qui prendrait « le contrepied du style hypotaxique »<sup>356</sup> et de la « construction complexe » de la phrase proustienne, caractérisée par son « grand nombre de subordonnées », en privilégiant des « brefs syntagmes », des « phrases nominales » et la « dislo[cation] de la syntaxe »<sup>357</sup>. L'auteur lui-même considère son écriture « à l'opposé de l'extrême complexité stylistique de Proust »<sup>358</sup> :

À l'inverse de la phrase proustienne, qui s'étire dans les complexités infinies de la syntaxe et tisse un texte aux modulations les plus subtiles, moi, la syntaxe, il faut que je la casse, que je concasse le langage, que je brise l'ordonnance normale des mots. Allitérations, assonance, consonance, jeu de sons et du sens, paronomase, parataxe le texte se tisse hors grammaire par les attirances ou répulsions du verbe, l'écriture n'est plus synonyme d'accord parfait, qu'elle peut, qu'elle doit désormais admettre ou cultiver disharmonie et discordance.<sup>359</sup>

À l'instar de la représentation de la mémoire, la réception du style proustien se caractérise, chez Doubrovsky, par l'ambivalence. En dépit de l'affirmation d'une opposition stylistique entre l'autofiction et la *Recherche*, l'écriture de Doubrovsky se fonde sur un passage d'une lettre que Proust écrivit en 1908 à Mme

355 Cf. Saveau 1999, pp. 96–99.

356 Thumerel 2011, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/03/13/Fabice-Thumerel,10/06/2015>.

357 Mignet-Ollagnier 2011, p. 79.

358 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

359 Doubrovsky 1988, p. 57.

Strauss : « Les seules personnes qui défendent la langue française ce sont celles qui l'attaquent [...] Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « son » »<sup>360</sup>.

Dobrovsky insiste toutefois sur la différence entre son propre « son » linguistique et celui de Proust :

Il y a une évolution de la langue. Dans mes autofictions, les choses ne se développent plus harmonieusement dans de belles et longues phrases comme chez Proust. L'écriture proustienne c'est la mélodie de la langue... Je crois que dans mes autofictions je garde cette musique de la langue par l'association des mots, mais il s'agit d'une mélodie curieuse, brisée, hors du syntaxique.<sup>361</sup>

Or, le chapitre I.2. a montré que l'*écriture associative* est déjà amorcée dans la *Recherche*<sup>362</sup>, où elle se base notamment sur un procédé de répétition de mots que Dobrovsky commente dans *Autobiographiques* :

La répétition quasi obsédante et presque lassante de certains termes dans un espace restreint a de quoi retenir notre attention, s'agissant, au surplus, d'un écrivain dont la palette lexicale [...] est l'une des plus riches du domaine français. Ce ressassement constitue, en effet, un manquement délibéré aux règles les mieux établies de la composition littéraire, dûment inculquées à tout lycéen jusqu'en un temps encore récent – le mien –, à savoir qu'il ne faut *jamais*, sous peine de lèse-langue-française, répéter deux fois le même mot sur la même page, à l'exception « d'être » ou « avoir » [...] On se souvient de la remarque de Paul Souday à la parution de *Swann* « les incorrections pullulent ». Paul Souday avait raison et soixante ans d'admiration obligée ne devraient pas nous le faire oublier [...] C'est un fait : Proust écrit *mal*, et c'est ce mal-écrire, par contraste avec le bien-dire de ses critiques bien-pensants qui constitue le moteur caché du texte. Céder l'initiative aux mots, certes, – mais alors ne pas craindre de les laisser jouer entre eux, se nouer, se répéter, se redoubler, se faire écho sur la même page ou de page en page, au mépris des canons les mieux établis de l'esthétique [...] Son « son », cette cacophonie, montre assez que l'écriture n'est plus synonyme d'accord parfait, qu'elle peut, qu'elle doit désormais admettre ou cultiver disharmonie et discordance.<sup>363</sup>

À rebours de l'insistance de Dobrovsky sur la diversité innovatrice de son style, ce passage révèle l'influence de Proust sur l'*écriture consonantique* et *cacophonique* de l'autofiction. Dobrovsky admet que la « disharmonie et la discordance » du « son » ainsi que « l'incorrection » grammaticale avaient déjà été cultivées par son grand « maître à écrire » (*HP*, 339). La pratique de la répétition

360 Les maintes citations explicites de cette phrase dans l'œuvre de Dobrovsky soulignent l'importance majeure de la lettre à Mme Strauss pour l'écriture de Dobrovsky. Cf. p. ex. : *HP*, 339 ; Dobrovsky 1988, p. 57 et 1980b, p. 175 et 1979a, p. 163.

361 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

362 Cf. le passage où le mot « Chaumont » déclenche la réminiscence des « Buttes-Chaumont », pp. 64 sq.

363 Dobrovsky 1988, pp. 56–57.

lexicale est considérée comme l'assise d'une écriture qui cède « l'initiative aux mots » et qui anticipe ainsi le principe de l'*écriture associative* que Doubrovsky poussera à son paroxysme par la brisure la plus complète de la syntaxe<sup>364</sup>.

Malgré les traces indéniables de l'héritage proustien dans l'*écriture consonantique*, l'analyse a démontré, une fois de plus, que la réception doubrovskienne de la *Recherche* met l'accent sur la rupture plutôt que sur la continuité. Ce phénomène, imputable à la volonté de *production réceptive* illustrée en II.1a., ressortira de manière tout aussi évidente dans la représentation du sujet, étudiée dans le chapitre suivant.

## II.2. À la recherche d'une identité : la déconstruction du sujet doubrovskien

*JE ME CHERCHE ET NE ME TROUVE PLUS.*  
(Serge Doubrovsky, *Fils*)

Une mémoire fragmentaire et lacunaire, telle qu'elle a été présentée en II.1., perd forcément tout potentiel stabilisateur dans la constitution de l'identité. Le souvenir « troué » et « poreux » (*LPC*, 155) du narrateur va de pair avec la dissociation du sujet en particules multiples, hétérogènes et discontinues. La citation en exergue suggère que l'amnésie du protagoniste convertit les notions les plus angulaires de l'identité en facteurs d'incertitude et d'égarement : « JE NE SAIS OÙ JE VAIS JE NE SAIS OÙ JE SUIS MAINTENANT [...] OÙ SUIS-JE ? [...] QU'AI JE DIT ? [...] JE ME CHERCHE ET NE ME TROUVE PLUS » (*F*, 466–67). Doubrovsky oppose sa propre désorientation à l'expérience de Marcel qu'il cite comme emblème d'une quête identitaire réussie :

[...] dans la recherche proustienne on se cherche et on se trouve on se retrouve dans cet instant de la coalescence où le passé et le présent se rejoignent et se conjoignent dans la PRÉSENCE MAINTENANT JE ME CHERCHE ET JE ME TROUVE [...] non seulement dans la dimension temporelle mais qui rassemble recolle les espaces disjoints. (*F*, 467)

364 La parenté du style de Doubrovsky et de Proust ressort également dans les passages d'une écriture moins débridée, consonantique et associative, mais plus ordonnée et contrôlée, comme par exemple dans le recours répétitif au *gnomisme* : « Une vie est comme une bouteille de bon vin. On ne jouit que si on partage. Tout seul, l'existence est plate, fade, éventée. » (*AS*, 322) ; « Suffit pas de dire à une femme qu'on l'aime. On doit indiquer jusqu'où. » (*AS*, 103) ; « Certains mots, une fois proférés, prolifèrent, font boule de neige, après, on ne peut plus les arrêter. » (*AS*, 102).

Dans *La place de la madeleine*, Doubrovsky présente une lecture idéaliste de l'ouverture de *Combray* : « patiente poursuite, inlassable recomposition du moi contre la dispersion de l'être »<sup>365</sup>. Comme il l'avait déjà fait par rapport aux facultés de la mémoire, l'auteur revendique ainsi pour sa propre œuvre l'innovation de la dispersion, de la multiplicité et de la brisure du moi. La juxtaposition ambivalente d'une quête accomplie chez Proust et d'une quête vouée à l'échec dans l'autofiction est une image récurrente dans la réception doubrovskyenne de la *Recherche* : « À la recherche. Du temps perdu. C'est gaspillé. Exaspérant [...] Y a pas de fond. De fin. » (M, 458) ; « À la recherche. De soi. Dans notre épaisseur nocturne. Nos errances. » (M, 747) ; « JE ME CHERCHE ET JE ME TROUVE l'expérience proustienne » (M, 1599) ; « la recherche. De quoi. Sais pas. [...] D'un coup volatilisé [...] je me dissipe [...] je m'anéantis » (M, 388).

Le présent chapitre se propose d'examiner le discours ambivalent de Doubrovsky sur la déconstruction postmoderne du moi proustien, sans pour autant négliger les spécificités du sujet doubrovskyen, notamment les facteurs socio-culturels et les normes traditionnelles de la masculinité qui conditionnent la constitution identitaire d'un homme juif après la Seconde Guerre mondiale.

Dans sa constitution du sujet, Doubrovsky se place aux antipodes du *cogito cartésien* dont les allusions, ou plutôt les distorsions, réapparaissent comme leitmotiv tout au long du cycle autofictionnel :

*Cogito ergo sum*, mon être est pure présence instantanée à soi. *Cogito ergo somme*, je suis aussi la totalité dispersée de tout ce que j'ai vécu. En désordre, par morceaux, sans jamais atteindre la souveraine solidité du *Temps retrouvé* proustien. (HP, 149)

Cette double déformation du *cogito* présente tout d'abord la conscience, stable et immuable d'après Descartes, comme une « pure présence instantanée ». Alors que Descartes part d'une *conscience de soi* étendue sur le présent, le passé et l'avenir<sup>366</sup>, Doubrovsky se perçoit comme un être discontinu qui ne peut jamais coïncider avec les différentes parcelles de lui-même : « au soir de ma vie, je cherche par instants à coïncider avec moi-même, à me revivre par éclairs pour éclairer le lien fragile entre mes existences » (HP, 251). La deuxième divergence du *cogito* réside dans la fragmentation du *sujet cartésien* en un être morcelé et dispersé qui se perçoit comme la « somme » des moi qui se succèdent en lui<sup>367</sup>, sans jamais pouvoir atteindre la stabilité et l'unité attribuée au sujet proustien (« la souveraine solidité du *Temps retrouvé* proustien »). Il est remarquable que cette exégèse idéaliste du sujet proustien soit accompagnée, une fois de plus, par

365 Doubrovsky 1974, p. 14.

366 Le sujet cartésien a été introduit à la page 16 de cette étude.

367 « Les instants sont successifs. On est par parcelles. » (F, 298) ; « tous mes moi » (LB, 154) ; « moi ma monade se casse atome sécable de minute en minute mes noyaux se volatilisent me divise » (F, 440).

la reprise du vocabulaire subversif de la *Recherche* : la métaphore des « vases clos et sans communication » (*R I*, 133) avait déjà indiqué chez Proust la multiplicité et l'incommunicabilité entre les différents moi. Elle résonne constamment chez Doubrovsky qui déclare vivre « en vase clos » (*AV*, 94), « patauge[r] dans des vases incommunicants » (*AV*, 194) et qui en conclut : « Mes vases sont incommunicants. Pas d'interférence entre mes schizes » (*AS*, 281). La désintégration identitaire du protagoniste en « schizes » remonte à l'ambiguïté ancrée, dès sa naissance, dans son double nom : « Moitiés disparates, être double, Julien Serge » (*F*, 72) ; « banque poste assurance médicale je suis *Julien* le professeur s'appelle *Serge* l'écrivain aussi *Serge* pour mes collègues mes étudiants pour mes amis » (*HP*, 13). Cette dualité onomastique relève des différentes ambitions que les parents ont projetées sur l'enfant avant sa naissance (« ont décidé. Avant ma naissance. Que je serais. QUELQU'UN À LEUR PLACE. », *F*, 293). Tandis que le père choisit un nom d'origine russe (Sergej/Serge) pour un avenir de violoniste, la mère – dont la vocation de comédienne fût étouffée par les conventions sociales qui l'obligèrent à abandonner sa carrière pour se marier et élever des enfants – choisit « Julien » comme futur « prénom de plume » (*F*, 293). Ce double prénom est le premier indice d'une personnalité brisée qui se répercute sur toutes les sphères de sa vie : « Mes deux prénoms me divisent par une frontière invisible, insurmontable. Je l'ai reproduite partout, je l'ai étendue à tous les domaines » (*AV*, 30). Serge voit ainsi réalisé dans son propre prénom ce qu'il interprète comme « hermaphroditisme des initiales » chez Proust<sup>368</sup> : le triangle œdipien serait inscrit dans les majuscules de la « Petite Madeleine » dans lesquelles Doubrovsky veut détecter un jeu graphique des phonèmes « père » et « mère » qui serait une preuve irréfutable de l'androgynie du signifiant « Proust Marcel »<sup>369</sup>. Cette fragile hypothèse a été vivement attaquée par la critique<sup>370</sup>, révélant effectivement beaucoup plus sur le déchirement de l'auteur lui-même entre « Julien-Maman » et « Serge-Papa » (*F*, 320), que sur l'apparent sujet d'analyse. Dans l'intégralité de son œuvre, Doubrovsky insiste sur la scission de sa personnalité, d'un « demi-moi pour toujours À LA RECHERCHE DE L'AUTRE » (*F*, 383) qui se voit symbolisée par l'image récurrente du Janus Bifrons, divinité romaine à deux têtes orientées en sens inverse : « Janus Bifrons, je coupe ma poire en deux. Jamais le même visage. Atlantique me fend par le milieu. Mes tronçons, de chaque côté de l'océan, se tortillent. » (*F*, 72)<sup>371</sup>.

368 Doubrovsky 1974, p. 104.

369 Ibid., p. 124.

370 À ce sujet, voir : pp. 81 sq. de cette étude.

371 Cf. aussi : « Je me divise spontanément en deux moitiés. France, Amérique. Janus Bifrons. » (*LB*, 66) ; « où je suis, toujours en fausse position, tiraillé dans l'entre deux, l'Atlantique entre moi et moi, mes filles là-bas, moi ici, avant, ma mère ici, moi là bas, Julien-Serge, Janus Bifrons, toujours divisé, scindé, schizé. » (*LPC*, 238).

L'entre-deux, l'instabilité et la dispersion caractérisent un protagoniste en constante transition entre les continents (l'Amérique et l'Europe), les villes (New York et Paris), les langues (le français et l'anglais<sup>372</sup>) et les femmes (Claire<sup>373</sup>, Rachel, Ilse, Elle, Élisabeth et de nombreuses étudiantes). Ce perpétuel « entre deux » peut être considéré comme le fondement même de l'autofiction en tant qu'écriture « entre deux genres »<sup>374</sup>. Comme Doubrovsky le fait remarquer lui-même dans l'entretien du 6 août 2012, c'est son expérience de juif pendant la Deuxième Guerre mondiale qui est à l'origine de cette *coupure généralisée*<sup>375</sup> sur laquelle se fonde la création autofictionnelle :

Ma vie entre la France et les États-Unis est dans un certain sens une conséquence des années quarante. Après la guerre j'avais le désir de fuir l'Europe, mais c'était un désir inconscient à l'époque. Dans l'immédiat je suis parti en Amérique pour des raisons professionnelles : j'avais une offre à l'*Université Brandeis*, la première université juive des États-Unis.<sup>376</sup>

La judéité<sup>377</sup> est une thématique clé qui revient dans chaque volume de l'autofiction doubrovskyenne. L'auteur évoque non seulement les origines juives de Proust comme individu<sup>378</sup>, mais aussi l'extraordinaire créativité artistique du peuple juif. Il s'inscrit ainsi dans une lignée d'oppression sociale et d'excellence artistique qui aurait apporté plus « d'esprits majeurs » que toutes les autres « minorités humaines », hormis les « homosexuels » (LPC, 306). En même temps, Doubrovsky rejette toute filiation littéraire liée à la judéité de Proust<sup>379</sup> et

372 Cf. « avec ma mère, j'ai une langue maternelle. Avec mes filles une langue paternelle. Une fois de plus, je me dédouble, je me démembrer... je suis irrémédiablement coupé en deux. » (AV, 35).

373 À partir d'*Un amour de Soi* le prénom réel de la première femme de Doubrovsky, Claire, va disparaître au profit de Claudia, Claire lui ayant demandé de ne plus être nommée dans ses livres.

374 Robin 1997b, p. 146.

375 Terme emprunté à Robin, *ibid.*

376 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

377 Terme emprunté à Albert Memmi qui définit la *judéité*, par opposition au *judaïsme* (« l'ensemble des doctrines et des institutions juives »), et à la *judaïcité* (« l'ensemble des personnes juives »), en termes d'appartenance ethnique : « le fait et la manière d'être juif, l'ensemble des caractéristiques, vécues et objectives, sociologiques, philosophiques et biologiques qui font un juif : la manière dont un juif vit, à la fois son appartenance à la judaïcité et son insertion dans le monde non-juif. », Memmi 1965, p. 69.

378 « Pas le droit d'écrire : Proust. » (D, 146) ; « Proust est juif son art est essentiellement talmudique. » (D, 224).

379 « *CJ* : Prouvez-vous, du fait de vos origines juives communes, le sentiment d'un lien de parenté avec Proust ? *SD* : Non, pas tellement. Proust lui-même avait une attitude très ambiguë au moment de l'affaire Dreyfus. Il était ami d'antidreyfusards. Il n'était pas très net dans cette histoire et ne fait jamais aucune allusion à son judaïsme dans la *Recherche*. »,



il ne s'abandonne jamais à des réflexions métadiscursives à ce sujet. Pourtant, eu égard au rôle central de la judéité dans la constitution du sujet doubrovskien, il est nécessaire d'aborder la question de l'identité juive qui nous permettra d'évaluer, en conclusion (V.), si l'influence proustienne est véritablement négligeable à ce sujet. D'après Régine Robin, la judéité de Doubrovsky est dominée par le *paradigme de la coupure* qui traverse, à partir de la *blessure originelle* de la circoncision, toute l'autofiction<sup>380</sup>. En tant que juif complètement assimilé<sup>381</sup> à la culture française, Doubrovsky se sent effectivement « coupé » de ses origines. Son profond attachement à la langue et à la littérature française<sup>382</sup> crée un fort sentiment d'appartenance culturelle à la France. Pour l'éternel Janus Bifrons, la langue française est devenue une marque d'identité, une véritable patrie symbolique :

Ma patrie, au sens le plus profond du terme, c'est la langue française, et la culture française. Racine, Descartes, Corneille, Voltaire, Rousseau, Chateaubriand, Hugo, et remontez jusqu'à Sartre, Camus, et au-delà Robbe-Grillet, sans oublier Claude Simon et Ionesco, que je connaissais très bien personnellement, Nathalie Sarraute.<sup>383</sup>

La maîtrise parfaite du français permet à Doubrovsky d'éliminer toute trace d'extranéité, dont son père, originaire de Tchernigov en Ukraine, n'a jamais pu se défaire (« Parle français avec un accent. Un étranger. », *M*, 696). Contrairement au père, Serge-Julien s'est assimilé à la culture d'accueil au point de se couper de ses propres origines culturelles et du yiddish, la langue de ses ancêtres (« connais pas ma langue, on m'a coupé de mon verbe j'ai fait du latin du grec le yiddish pour moi de l'hébreu », *F*, 123). Les réunions familiales du côté paternel plongent Doubrovsky dans un univers d'où il se sent totalement aliéné : « C'était ma famille et en même temps leur langue et leur culture m'excluaient »<sup>384</sup>. Cette langue incompréhensible illustre le détachement du narrateur des mœurs, des coutumes et des usages juifs :

---

*Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

380 Robin 1997b, p. 146.

381 Présentée comme seul moyen d'échapper aux rafles pendant la guerre, l'assimilation se transforme en stratégie de survie (« ÊTRE COMME TOUT LE MONDE, NE PAS SE FAIRE REMARQUER, règle absolue, l'unique chance de survie », *LPC*, 407) et de réussite sociale de la famille : « À l'époque il fallait s'assimiler pour ne jamais se faire remarquer, être comme les autres. Mes parents ne voulaient pas que je parle le yiddish mais que je fasse du latin et du grec pour devenir quelqu'un dans l'élite intellectuelle française. », *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

382 « Je suis un juif totalement assimilé à la poésie française. » (*AV*, 58).

383 Entretien avec Elizabeth Jones 2009, p. 12.

384 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

Je ne serai pas infidèle à la mémoire de mes ancêtres, non, je les aime bien. Avec leurs redingotes et leurs chapeaux noirs, leurs caftans et leurs bonnets de fourrure. Leur plats bizarres, gefillte fish, pickel fleisch, pitchia, j'aime bien aussi. Mais je ne veux pas du tout de leurs mœurs ni de leur mouise. (LB, 276)

La répétition de l'adjectif possessif « leur » met l'accent sur la distance qui sépare le narrateur du mode de vie et des coutumes juives qu'il regarde avec la sympathie détachée d'un observateur extérieur<sup>385</sup>. Ce détachement affectueux est l'indice d'une identité de « juif non juif » qui revendique son expression individuelle de judéité<sup>386</sup>, bien qu'il n'ait « absolument aucun attachement idéologique, spirituel, intellectuel au *judaïsme* »<sup>387</sup> : « Je suis Juif [...] j'ai quand même porté l'étoile jaune pendant deux ans et j'ai dû me cacher pendant un an. J'ai failli mourir d'être un Juif »<sup>388</sup>. Doubrovsky exemplifie ainsi l'opposition de Memmi entre *judaïsme* et *judéité* et il arrive à la conclusion que son « rapport à la judéité, prise comme la fidélité à une certaine civilisation historique sans du tout en épouser les croyances et les habitudes [...] est profond »<sup>389</sup>. Il s'agit d'une « identité de filiation, de reconnaissance historique qu'[il] assume pleinement. Mais il s'agit d'une identité brisée, postmoderne »<sup>390</sup>. Cette *coupure généralisée* se reproduit dans toutes les sphères de la vie et engendre une identité qui est viscéralement oxymorique :

À jamais dans l'entre deux en deux lieux sans feux ni lieu juif sans l'être français mais vivant à l'étranger. [...] Un juif [...] dont l'aliment favori est le porc. Un français qui vit la moitié du temps en Amérique, pour y vanter, y vendre la France. En France, où j'écris, où je publie, je parle forcément de l'Amérique. (LB, 58)

Cette judéité marque bien évidemment le rapport de Doubrovsky à la France, un rapport ambivalent qu'il tient à définir comme strictement « culturel » et non

385 Cf. Jouan-Westlund 1999, p. 165.

386 Doubrovsky revendique une différenciation orthographique du mot « juif » pour signaler la différence entre *judéité* et *judaïsme* : « Pour moi il y a deux orthographes du terme « juif ». Il est intéressant de voir que dans les journaux, lorsqu'on parle des juifs et des Arabes, on écrit Juif avec un j minuscule et Arabe avec un A majuscule parce que l'un désigne une religion et l'autre un peuple. Personnellement, je crois que c'est une faute encore plus grave qu'une faute d'orthographe, c'est une faute de compréhension historique. Être Juif c'est appartenir à un passé, à une ethnie, à un groupe humain qui mérite la majuscule au même titre que les Siciliens, les Arabes ou n'importe quel autre groupe humain et en ce sens là d'un côté je suis un juif laïque total, tout à fait déjudaïsé (mon aliment favori est le porc, les fêtes juives n'ont aucune signification pour moi, enfin je ne crois pas) et de l'autre, pas une seconde je ne songerais à dire que je ne suis pas juif parce que mon père est venu d'un ghetto de Russie. », Entretien avec Vilain 2005, pp. 195–96.

387 Entretien avec Hughes, Saveau 2011, p. 33.

388 Vilain 2005, p. 56.

389 Ibid., pp. 196–97.

390 Entretien du 06/08/2012, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

« géographique »<sup>391</sup> : « Ma patrie, c'est la France imaginaire. La réelle, par définition, j'y suis jamais. PEUX PAS Y ÊTRE [...] Interdite. *Aux juifs et aux chiens* » (F, 298). C'est effectivement en étant confronté à la discrimination et à la persécution antisémite que Doubrovsky fait la douloureuse expérience de son altérité.

J'étais de nulle part, un néant collectionné d'extraits de manuels et de phrases, un collage. Vous m'avez mis dessus ce titre : *Juif*. Je n'y ai rien compris, de l'art abstrait, du non-figuratif. Un casse-tête. Erreur, il y a mal donne, je ne joue plus, pouce. Je suis comme les autres. (D, 257)

L'*identité patchwork*<sup>392</sup> (« collage ») que ce jeune « de nulle part » s'est créée à partir d'une large diversité de modèles d'identification privés (le père juif d'origine ukrainienne, la mère, juive alsacienne d'origine polonaise), sociaux et scolaires (la littérature française des « extraits » et « manuels » étudiés en cours) a forgé l'indubitable certitude de l'*inclusion sociale* qui sera ébranlée par un violent processus d'*exclusion* de la collectivité dont Doubrovsky décrit soigneusement les différentes étapes<sup>393</sup>. L'expérience de la déshumanisation (« j'ai cessé d'être un [homme]. », D, 200) et de la stigmatisation commence avec le port de l'étoile jaune cousue « sur la pochette de la veste, en haut de la poitrine, à gauche. En plein cœur JUIF » (D, 128) et avec l'application du tampon « des quatre lettres à l'encre rouge » (AV, 31) sur les cartes d'identité. Le protagoniste se voit ainsi dérobé de son identité administrative (« Je n'ai plus de nom. Plus rien. Un mot. Quatre lettres à la gothique », D, 128), sociale (« Devenu d'un seul coup objet de honte, de haine [...] Là. Un doigt ricaneur », D, 128) et affective (« En plein cœur JUIF », D, 128). L'expérience traumatique de l'anéantissement de l'identité provoque des symptômes physiques, se manifestant même comme un phénomène inscrit de manière indélébile sur son corps<sup>394</sup> : « On m'a tatoué.

391 Entretien avec Jones 2009, p. 13.

392 Terme emprunté au sociologue Heiner Keupp qui définit l'identité comme un « tapis en patchwork » constitué de différents fragments identitaires qui forment un ensemble : « In ihren Identitätsmustern fertigen Menschen aus den Erfahrungsmaterialien ihres Alltags patchworkartige Gebilde und diese sind Resultat der schöpferischen Möglichkeiten der Subjekte. », Keupp 1999, p. 294.

393 Cf. « Je suis comme les autres. » (D, 257). Les termes « inclusion » et « exclusion » sont empruntés à Niklas Luhmann : « Inklusion (und entsprechend Exklusion) kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, in der im Kommunikationszusammenhang Menschen bezeichnet, also für relevant gehalten werden. Man kann, an eine traditionale Bezeichnung des Terminus anschließend auch sagen: die Art und Weise, in der sie als « Personen » behandelt werden. », Luhmann 1995, p. 241.

394 Pour Aleida Assmann le traumatisme n'est pas une expérience « narrative » ou « narrable » mais, précisément, une inscription corporelle qui échappe à toute élaboration linguistique : « Trauma wird hier als eine körperliche Einschreibung verstanden, die der Überführung in Sprache und Reflexion unzugänglich ist. », Assmann 1999, p. 278. Par ailleurs, Assmann fait référence aux études de Freud sur la compulsion de répétition chez les névrosés de guerre :

J'oublierai pas, la mémoire longue... Dans les chairs, reste. La marque demeurera toujours. Ineffable. Un stigmate. L'étoile jaune » (F, 124)<sup>395</sup>. La littérature représente un moyen de recherche et d'éventuelle reconstitution de l'identité perdue : « écrire pour essayer de se construire, de se faire une place, et surtout un nom, un nom dont l'orthographe doit être respectée »<sup>396</sup>. C'est ainsi que le protagoniste vit la moindre atteinte à sa personnalité, à commencer par l'altération orthographique de son nom, comme une atteinte physique :

Que six lettres. Prière respecter. Chacun ses goûts. Quand on m'épelle à l'envers, me retourne. Quand on m'estropie, ça me blesse. Mon nom m'a assez coûté. M'en a fait baver. J'y tiens. A failli me faire passer à la casserole. On me met à toutes les sauces. Doubrovski. Doubrowski, Doubrowsky, Doubrouski. N'importe quoi, n'importe ky. Monsieur k. Du kif, i ou y. W-v ou w-c.... Nom à coucher dehors, on me charcute. On ampute à qui mieux mes moignons. (F, 82)

Les fautes d'orthographe sont comparées à de véritables mutilations, dont l'impact physique est renforcé par la répétition de pronoms personnels et possessifs à la première personne (« on m'estropie », « on me charcute », « mes moignons »). Ceci explique également la « fuite inconsciente » de Doubrovsky à New York, un creuset de cultures où son nom « à coucher dehors » perd tout exotisme, où l'altérité culturelle s'est presque érigée en norme : « j'ai voulu disparaître dans un pays et notamment dans une ville, New York, où avoir un nom polonais, juif, russe, chinois ou japonais, n'a aucune importance »<sup>397</sup>.

Alors que dans le Paris des années quarante, l'étoile jaune pouvait être décousue et les cartes d'identité pouvaient être remplacées par de faux exemplaires, la circoncision constituait une marque d'identification indélébile, littéralement *inscrite* dans le corps : « Là, identité, voilà ma carte, non, pas la truquée, la vraie, celle qui est sous, taillée à même, au couteau, au bistouri, gravée sous les bandelettes dévidées » (D, 261). Le protagoniste vit ainsi dans l'angoisse permanente de se faire arrêter et d'être obligé de montrer son sexe, sur lequel il voit gravé sa propre condamnation à mort : « promener là au chaud, partout, avec soi, entre les jambes, LA MORT. On m'a ciselé l'anneau nuptial sur la queue. Impossible d'enlever l'alliance » (D, 252)<sup>398</sup>. Le membre viril, emblème de la fécondité et, par

---

l'événement traumatique génère des symptômes physiques (tels que par exemple l'amnésie, l'insomnie, la dépression, la désorientation, l'angoisse...) qui font sans cesse retour. Doubrovsky souffre de maints symptômes physiques étudiés en II.3.

395 Ayant échappé à la déportation, Doubrovsky ne porte pas le tatouage identificateur des détenus des camps de concentration. Il s'agit donc d'une métaphore qui illustre parfaitement la retranscription de la douleur psychique au sein du corps.

396 Vilain 2005, p. 56.

397 Ibid., p. 194. Dans l'*Entretien du 06/08/2012* Doubrovsky tient à préciser que ce désir s'est bientôt révélé comme illusion. *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

398 Dans *Der Moses des Sigmund Freud*, Franz Maciejewski présente la circoncision religieuse

conséquent, de la vie, se transforme ainsi en un symbole de la mort, en un avertissement constant d'une identité imposée, profondément dépréciée et vécue dans une passivité absolue<sup>399</sup> : « Jéhovah, Yahve, Elohim, Adonaï ? Connais pas. De nom, à peine. De loin. Comme Jésus-Christ ou Confucius. On fraye pas ensemble. On se fréquente pas. J'EN AI RIEN À FOUTRE. » (*D*, 252). Ce que Robin appelle la *blessure originelle*, jamais cicatrisée, de la circoncision<sup>400</sup> est à l'origine de l'inspiration littéraire de Doubrovsky : « Pourquoi ai-je été amené à écrire ? La réponse se situe, je cite de mémoire, vers le milieu de *Fils* : [...] ma youpine m'a rendu exhibitionniste »<sup>401</sup>. Le rabaissement à la condition de « sous-homme »<sup>402</sup> a exacerbé le besoin d'affirmation de soi dans l'écriture<sup>403</sup> et la volonté de divulguer sa douloureuse expérience :

C'est une expérience que j'ai voulu faire sentir à des gens pour qui cette période n'est qu'un souvenir historique. C'est pour moi très important. Les historiens nous font savoir ce qu'a été le passé, les écrivains sont là pour le faire sentir et ressentir<sup>404</sup>.

C'est par ce même biais que Régine Robin explique l'origine juive d'une grande partie des auteurs d'autofiction, comme par exemple de Joseph Roth, Romain Gary, Philip Roth, Ricardo Altmann, Christian Boltanski, Sophie Calle et Patrick Modiano<sup>405</sup>, qui ressentiraient tous le même besoin « de se refaire la trajectoire, d'inscrire des noms, des traces »<sup>406</sup>.

Pour Serge, l'expérience de la discrimination est strictement liée à un profond traumatisme de passivité. Il vit avec le remord éternel d'avoir subi les insultes et les humiliations antisémites depuis sa « cachette » sans avoir « descendu un seul Boche » (*HP*, 485), alors que d'autres garçons du même âge avaient déjà de nombreux attentats à leur actif : « des types de mon âge sur l'affiche rouge ils ont jeté des grenades sur les Boches, moi, j'ai attendu neuf mois caché, terré dans mon trou » (*LPC*, 306). Doubrovsky vit sa passivité comme une trahison de tous les juifs morts pendant la guerre (« Je vous ai trahis », *D*, 294) et il nourrit des sentiments de culpabilité pendant sa vie entière : « Moi, la guerre, je ne l'ai

---

comme marquage indélébile de la peau qui se transformerait ainsi en mémoire corporelle toujours présente, en « mnémotechnique culturelle ». Cf. Maciejewski 2006, p. 211.

399 Cf. Molkou 1999, p. 84.

400 Robin 1997b, p. 146.

401 Doubrovsky 2007, pp. 53–54.

402 Vilain 2005, p. 56.

403 « Vous comprendrez que pour moi, l'écriture, c'est la revanche. Toute mon œuvre est la réponse à ces quatre années d'Occupation. », Doubrovsky 2007, p. 54.

404 Doubrovsky 2011, [http://www.liberation.fr/livres/2011/02/23/serge-doubrovsky-j-ai-voulu-faire-sentir-l-experience-du-xxe-siecle\\_716980](http://www.liberation.fr/livres/2011/02/23/serge-doubrovsky-j-ai-voulu-faire-sentir-l-experience-du-xxe-siecle_716980), 10/06/2015.

405 Robin 1997b, p. 75.

406 Ibid., p. 200.

jamais faite. Subie, comme un enfant, comme un vieillard, jamais un homme. Pour moi, depuis, sans cesse, c'est une obsession. » (AV, 365)<sup>407</sup>.

L'inactivité guerrière se double de la *mise en question de la virilité*, articulée sous quatre formes principales : comme synonyme de virginité<sup>408</sup>, de féminité<sup>409</sup>, d'homosexualité passive<sup>410</sup>, voire de castration<sup>411</sup>. L'auteur souffre de ne pas avoir été à la hauteur des attentes traditionnellement associées à son sexe : « À certains moments de l'histoire ÊTRE UN HOMME, C'EST TUER » (HP, 486). Il en arrive même à considérer sa passivité comme « délit de virilité » (AV, 403)<sup>412</sup>. En effet, dans *Le Nouveau désordre amoureux* (1977), Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut décrivent le changement de mentalité survenu après la Seconde Guerre mondiale comme un glissement de l'idéal de virilité associé à l'héroïsme belliqueux à l'obligation intransigeante de rendement sexuel :

Nous souffrions, il y a encore peu, des obligations exorbitantes attachées à la condition masculine (honneur, courage, violence, dureté, etc.). Nous souffrons aujourd'hui du devoir de jouissance génitale, de la contrainte d'efficacité hédonique comprise en termes d'érection / éjaculation permanentes.<sup>413</sup>

Doubrovsky, « homme de passage » entre l'avant et l'après-guerre, éprouve fortement les deux aspects de cette *souffrance masculine* : « On est UN HOMME pas seulement sur un champ de bataille, en lice, mais AU LIT » (HP, 487). Dans ce contexte, Doubrovsky évoque le concept de l'*Übermensch* (AV, 385), dû à Friedrich Nietzsche et perverti par l'idéologie national-socialiste qui en retint l'idéal d'un homme sain, musclé, fort, téméraire et guerrier. Dans l'autofiction, le personnage du père représente un vrai parangon de cette virilité datée : « Mon père c'est un HOMME un vrai MENSCH » (LPC, 328). Il est doté d'un physique herculéen qui sert au narrateur de mètre étalon de sa propre valeur d'homme :

407 Cf. les réflexions de Sigmund Freud : « L'individu qui n'est pas devenu lui-même un combattant, et de ce fait, une infime particule de la gigantesque machine de guerre, se sent troublé dans son orientation et inhibé dans sa capacité de réalisation. », Freud 1981, p. 9. Cf. aussi : « Je suis hanté par cette guerre que je n'ai pas faite. » (HP, 486) ; « [...] depuis ça n'arrête pas de me torturer de me tarauder de m'assaillir de battre en tempête entre les tempes de me ravager le ventre [...] » (D, 310).

408 « [...] pas une goutte de sang sur les mains. Je mourrai vierge. Une pucelle, voilà ce que je suis. » (D, 123).

409 « Une poufiasse. Un gros vagin béant, bêlant. » (D, 123) ; « pas porté armes, une gonze » (LPC, 306).

410 « la tante passive, je me cracherais au visage » (LPC, 306). Cf. Baumann qui signale, par ailleurs, l'homophonie totale entre « la tante passive » et « l'attente passive », Baumann 2008, p. 62. Concernant l'homosexualité passive, voir aussi : « ils se sont mis à cent millions pour m'enculer pas un je n'en ai buté crevé PAS UN » (D, 310).

411 « eunuque puceau PAS UN » (D, 310) ; « CHÂTRÉ DE MA GUERRE » (F, 236).

412 Ibid., p. 62.

413 Bruckner / Finkielkraut 1977, p. 5. Saveau indique également ce passage : Saveau 2011, p. 67.

« mon père de chair et d'os était un homme de fer [...] stature de colosse : une statue » (*LB*, 150). Ce modèle de masculinité semble hors de portée du narrateur : « jamais été comme les autres à l'aise dans son corps heureux dans sa peau habitant paisible de sa tripe normal de vivre joie des muscles inconnu néant » (*F*, 60). Le corps de Serge se situe aux antipodes des idéaux de son père biologique, évoquant plutôt le corps de Proust, son père littéraire, marqué par la faiblesse et l'infirmité : « Proust. Asthme. C'était un malade. » (*M*, 830). À l'instar de Marcel, Serge souffre d'une respiration pousive due à l'asthme. Nonobstant sa faiblesse, ou peut-être précisément à cause de celle-ci, il aspire à un idéal de masculinité inatteignable<sup>414</sup> :

[...] pour moi le plus beau mot de la langue française a toujours été VIRIL comme mon père mon oncle une haltère de cinquante kilos à bout de bras, torse nu, dans les années 30 et puis dans les années 40, chacun à sa façon, la Résistance, mon père dans son atelier chiourme mon oncle dans les déraillements de trains boches, Gestapo, Montluc, Drancy, c'étaient des hommes, des vrais, des mecs. (*AV*, 385)

Plus le narrateur s'accroche à ce prototype traditionnel de « virilité », plus il est amené à remettre en question sa propre sexualité. Serge se présente comme un « homme désemparé », qui illustre parfaitement ce que Michel Dorais désigne comme « masculinité en crise », c'est-à-dire une insécurité identitaire et sexuelle<sup>415</sup>. Au lieu de lui procurer un sentiment de sécurité, sa masculinité est une source d'inquiétude, voire d'angoisse<sup>416</sup>. Conformément à la théorie de Bruckner et Finkielkraut, les attentes excessives attachées à la force, à la dureté et au courage masculin provoquent des complexes d'infériorité qui reviennent comme leitmotiv tout au long du cycle autofictionnel : « la Résistance des HOMMES mon père un HOMME je suis une chiffre pas une ombre d'héroïsme en moi » (*HP*, 402). Ne pas avoir fait la guerre octroie à l'acte sexuel une dimension quasi-existentielle<sup>417</sup> :

Pour moi, mon sexe n'est pas un organe, c'est une dignité. La virilité est un point d'honneur. Si une femme me fait l'honneur de se donner à moi, il y va de mon honneur de la combler. Je ne suis pas malade, déficient, je suis déshonoré. Comme en 40 ça me revient, le haut-le-cœur de la débâcle, toute la France transformée en femelles fuyardes, perdues éperdues sur les routes. Ma déroute, je ne peux pas la supporter, elle est historique. (*AV*, 364)

L'acte amoureux est mis en relation directe avec l'expérience de la guerre (« Comme en 40 »). Doubrovsky emploie un vocabulaire belliqueux pour décrire sa puissance sexuelle, faisant de l'amour une question de « dignité » susceptible

414 Pour une analyse plus détaillée de l'image de la virilité, voir : Saveau 1999, pp. 154–76.

415 Cf. Dorais 1988, pp. 10 sq.

416 Saveau 1999, p. 152.

417 Cf. *ibid.*, pp. 164 sq.

d'affirmer ses qualités de *surhomme*, notamment son « honneur », sa force et sa santé (« Je ne suis pas malade, déficient »). Dès que le rôle actif du « conquérant » auquel les femmes « se donnent » pour qu'il les « comble » lui est contesté par la prise d'initiative féminine, le protagoniste revit le traumatisme de sa passivité pendant l'Occupation<sup>418</sup> : lorsque Rachel exprime ses désirs avec assurance et fermeté, tout en réclamant son droit à la satisfaction sexuelle<sup>419</sup>, le monde du protagoniste bascule : « monde à l'envers, la femme à l'endroit du désir, de la parole » (AV, 199). Doubrovsky vit ce bouleversement des rôles traditionnels comme une atteinte à sa masculinité, une offense à laquelle il réagit par la perte du souffle et de la parole (F, 31)<sup>420</sup>.

Le champ sémantique de la respiration coupée renvoie de nouveau à la névrose de la guerre : « claustrophobie on étouffe prison suffoque une seule pièce un an quand on s'est cachés à Villiers sans sortir » (F, 251)<sup>421</sup>. La sensation d'étouffement avait jadis été empirée par une tuberculose responsable, à son tour, d'une dysfonction érectile temporaire<sup>422</sup>. L'expérience d'impuissance pendant la guerre dépasse donc largement le plan sexuel : elle est liée à l'impossibilité totale d'agir et de se mouvoir, c'est-à-dire à l'imposition de la passivité la plus complète. Cette contiguïté entre deux manifestations différentes de passivité met en évidence pourquoi l'aggravation progressive de l'impuissance sexuelle à l'âge adulte génère de constantes répétitions du traumatisme originel des années quarante. L'appareil psychique ressuscite, sous l'emprise de la répétition, des moments où le protagoniste était paralysé, pas seulement sur le plan sexuel (AV, 403). Lorsqu'un premier urologue lui propose de procéder à un test de puissance érectile, Serge se voit aussitôt replonger dans les affres de l'Occupation : « Comme au début de la guerre, la sirène sonnait, on descendait avec nos masques à gaz dans la cave de la maison du Vésinet. J'étouffe pareil. La respiration coupée » (AV, 366). En même temps, la prise de conscience du manque de vigueur sexuelle est vécue comme une « démasculinisation » qui renvoie le protagoniste au rang d'un *sous-homme* :

418 Cf. Saveau 2011, pp. 67–68.

419 « Ecoutez, la prochaine fois, tâchez de faire mieux. Ce n'était pas mal, mais essayez de faire durer vingt minutes. Je n'ai pas eu mon orgasme. » (AS, 39).

420 Cf. Saveau 1999, pp. 169–70.

421 L'image de l'asphyxie hante l'écriture de Doubrovsky. L'expérience traumatique se répercute par exemple sur ses relations amoureuses, vécues souvent sur le mode de la suffocation. Les descriptions de sa relation avec Rachel font écho au champ sémantique de l'enfermement pendant l'Occupation. Au fur et à mesure que les demandes de Rachel se font plus pressantes (« Ecoute, cette fois, j'ai atteint mes limites. Ou bien tu quittes ta femme, tu emménages avec moi, ou c'est fini entre nous. Je te le jure, je te quitte. », AS, 193) le narrateur se sent pris à la gorge, a du mal à respirer, étouffe (« [...] ma gorge s'étrangle un étau m'étouffe un poids dix tonnes sur la poitrine m'écrase. », AS, 156). Cf. Saveau 1999, pp. 226 sq.

422 Cf. *ibid.*, p. 170.



[...] un déchet, déchu, un détritus, lorsqu'on n'a plus rien dans le bas-ventre, on n'est plus un homme, un eunuque, un rien du tout [...] je ne puis pas supporter un homme qui n'est plus un homme, un cul-de-jatte, un diminué, un minus, *Untermensch*, ça qu'on était pour les boches, un sous-homme, ils ont gagné, j'en suis un [...] je suis un être détruit. (AV, 385-86)

Tout au long de l'autofiction, la masculinité se voit donc identifiée à la puissance sexuelle et à la force physique dans le combat. Ces deux facteurs dominant l'estime de soi du protagoniste, tant et si bien que la séduction d'étudiantes beaucoup plus jeunes que lui se révèle être le moyen le plus efficace pour affermir son amour propre et pour dissimuler ses sentiments d'infériorité : « Si je la grimpe, me remonte dans mon estime » (VI, 113). À l'aide d'adjuvants chimiques Serge arrive à combattre temporairement sa défaillance physique et à réaffirmer ainsi sa « masculinité » perdue. Supposée compenser le traumatisme de la *passivité* militaire, l'*activité* sexuelle se voit associée à la libération des années quarante, au franchissement de la condition de *sous-homme* vers le rang mythique de *surhomme* :

[...] je suis devenu soudain un HOMME à part entière, les hormones femelles du Dr Frank m'ont rendu ma virilité, des poils noirs ont même poussé sur ma poitrine imberbe, c'est comme en août 44, j'ai cessé d'être *ein Untermensch*, un sous-homme, voire un *Unmensch*, un non-homme, quand je suis sorti pour la première fois de ma cachette, enterré depuis d'interminables mois, durant quatre années d'enfer, caché dans le pavillon de Villiers neuf mois. (HP, 379)

Face au rôle existentiel de la sexualité, il n'est guère étonnant que l'*impuissance sénile*, désormais incurable<sup>423</sup>, mène au désarroi le plus complet du protagoniste, voire à l'extinction de son moi qui sera approfondie dans le chapitre suivant.

Le 8 octobre 2004, c'est terminé, je suis fini. J'ai cessé d'être UN HOMME. Je suis devenu ce que les Boches voulaient que je sois, EIN UNTERMENSCH, EIN UNMENSCH. Je n'ai pas pu faire ma guerre, la seule pour moi, en 40. Trop jeune. JE NE PEUX PLUS FAIRE L'AMOUR. La seule virilité qui me restait. Trop vieux, à la poubelle, les seringues, les pilules miraculeuses. Et moi avec. NE PAS POUVOIR BAISER SA FEMME LE SOIR DE SES NOCES [...] Mon âge a fait de moi une lope, une lopette, une chiffre. (HP, 529)

L'analyse de la déconstruction postmoderne du sujet autofictionnel a porté sur la même *ambivalence réceptive* que l'étude de la mémoire (II.1a.) et du style (II.1b.). Doubrovsky crée l'image d'une quête identitaire réussie dans la *Recherche* et vouée à l'échec dans son autofiction. Il prône l'unité harmonieuse du sujet proustien et revendique pour lui-même l'innovation de la désintégration, illustrée par les représentations d'un sujet fragmentaire et désorienté sur un plan

423 Cf. l'inefficacité du Viagra lors de la nuit de noces de l'auteur octogénaire avec sa dernière épouse, Elisabeth : « le Viagra n'a pas marché » (HP, 528).

psychologique, culturel et sexuel. Tout en insistant sur la valeur *créative* et *productive* de sa réception de Proust, Doubrovsky poursuit et développe un élément qui est déjà ancré dans la *Recherche* : la *poétique anti-idéaliste* de la fragmentation, de l'altérité et de la multiplicité du sujet. Toutefois, la non-coïncidence du sujet avec lui-même trouve son expression la plus accomplie dans l'isotopie de la mort qui sera examinée dans le chapitre suivant.

### II.3. L'inscription de la mort dans l'autofiction postmoderne de Serge Doubrovsky

*Car je comprenais que mourir  
n'était pas quelque chose de nouveau,  
mais qu'au contraire depuis mon enfance  
j'étais déjà mort bien des fois.  
(Marcel Proust cité par Serge Doubrovsky,  
Un homme de passage)*

La citation proustienne placée en exergue constitue également l'épigraphe d'*Un homme de passage* (2011)<sup>424</sup>, synthétisant, selon Doubrovsky, « la démarche et le sens de [sa] propre œuvre »<sup>425</sup>. Il s'agit maintenant de questionner cette déclaration autoréflexive de Doubrovsky en mettant l'accent sur les échos proustiens dans son discours sur la mort. En l'occurrence, il sera démontré que la *thanatographie* de Doubrovsky érige l'imagerie funèbre de Proust en un leitmotiv qui se révèle être l'expression la plus accomplie de l'impossibilité postmoderne de l'autobiographie.

La réception de Proust dans le discours de la mort chez Doubrovsky se caractérise, une fois de plus, par l'ambivalence. D'un côté, l'auteur reconnaît la continuité thématique avec la *Recherche* et l'importance capitale de la citation proustienne dans sa vie :

Le leitmotiv de la mort revient dans chacun de mes livres. Cette phrase de Proust a été pour moi d'une importance absolument décisive. Elle m'a hanté pendant toute ma vie et elle s'est inscrite en elle...<sup>426</sup>

D'un autre côté, Doubrovsky nie vigoureusement toute influence directe de Proust sur la représentation littéraire de la mort dans son œuvre. Bien au con-

424 Doubrovsky recourt déjà à cette citation dans le manuscrit de *Fils* (M, 1514).

425 *Entretien du 06/08/2012*, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

426 *Ibid.*

traire, il fait valoir son expérience et son élaboration personnelles de la mort, privilégiant ainsi une fois de plus la *production réceptive* à l'imitation et à la *réception reproductrice* :

*CJ* : C'est donc le traitement de la mort par Proust qui vous a poussé à choisir ce leitmotiv...

*SD* : Non. Sûrement pas. Comme je disais, c'est inscrit dans ma propre vie. Ces années quarante, l'étoile jaune que je portais entre 42 et fin 43, quand nous sommes partis pour nous cacher et échapper à la déportation de Drancy à Auschwitz. La mort de mon père en 48, celle de ma mère en 68, celle d'Ilse en 87, de celle que j'ai nommée *Elle* dans *L'Après-vivre* et qui s'est suicidée en 99. Toutes les maladies mortelles que j'ai eues au cours de ma vie et que j'avoue dans le chapitre *Morts d'Un homme de passage*... Tout cela est suffisant pour inscrire la mort dans mon écriture. Sans l'influence de Proust.<sup>427</sup>

Doubrovsky nous invite ainsi à lire le récit de sa vie comme une *thanatographie*, comme l'histoire d'une mort continuelle qui traverse toute la vie : « la mort m'a partout suivi, collé au cul » (*HP*, 185). Le narrateur se met en scène comme éternel survivant<sup>428</sup> dont la vie se fonde sur l'expérience même de la mort, synthétisée dans une des nombreuses variantes du cogito cartésien, « Spiro, ergo sum » (*AV*, 273). Il déclare avoir continuellement « RATÉ [S]A MORT » (*D*, 324) et passe en revue les différentes formes de mort qui l'ont frappé au cours de son existence : la mort de sa sexualité<sup>429</sup>, les séparations<sup>430</sup>, les décès de ses proches<sup>431</sup>, ses maladies<sup>432</sup> ainsi que le génocide de l'holocauste auquel il a échappé de justesse<sup>433</sup>.

427 Ibid.

428 « J'étais déjà un survivant des années 40, je demeure un survivant des années 90. » (*LPC*, 272).

429 Cf. « *Ex-homo eroticus*, je suis un anthropopithèque, une espèce en voie d'extinction. Un fossile. [...] En état de rigidité, frigidité cadavérique. Pas le choix, il va falloir mettre à l'encan ma carcasse. » (*AV*, 165).

430 Cf. p. ex. : « [...] sans elle je ne pourrais pas continuer, pas une seconde, je ne pourrais plus respirer une minute. » (*AV*, 372).

431 La mort du grand-père en 1941 est considérée comme la « première mort » du protagoniste (*HP*, 185), suivi par celle de son père (« mon père à 55 ans, il y a eu sa mort, et puis la mienne », *HP*, 186), de sa mère (« depuis que ma mère est morte [...] j'ai cessé d'exister », *VI*, 45), d'Ilse (« Lorsque ma femme a quitté ce monde, je suis mondainement décédé », *AV*, 286) et d'Elle (« Je n'y survivrai pas », *AV*, 406).

432 Cf. p. ex. : « il n'y a pas qu'une seule mort dans mon passé toutes mes maladies mortelles de l'après-guerre toute la série de bactéries de bacilles de virus me conduisaient droit à ma tombe. » (*HP*, 200).

433 Cf. « si le policier en civil n'était pas venu en vélo nous avertir de la rafle imminente, s'il n'avait pas mis sa conscience morale au dessus de son devoir professionnel, je serais depuis plus de soixante ans passé par la chambre à gaz, parti en fumée dans un four crématoire, par miracle ou chance, ou hasard j'ai échappé à l'immonde, innommable absurdité d'Auschwitz. » (*HP*, 210).

Je suis envahi par la mort [...] je l'ai pourtant, depuis toujours, combattue. De toutes mes fibres. Boches en 40, bacilles en 50. Mort de mon père, mort de ma mère, vécu, survécu. À tout. Toutes les formes d'arrachement, décès, divorces. J'en ai toujours tiré ma peau, meurtrie balafrée. (AV, 64)

L'écriture est présentée comme conséquence directe de ces expériences de mort imminente :

SI on est enfin libérés, FAIRE QUOI de cette vie qui m'est rendue [...] SI on me permet de revivre cette survie qu'EN FAIRE pas d'erreur pas le droit de me tromper [...] un jour ÉCRIRE roman, essai, sais pas mais SI par miracle je survis, c'est plus qu'une envie, un devoir, ÉCRIRE MA SURVIE. (LPC, 428–29)

La première « survie » de Serge remonte à sa naissance. Doubrovsky inverse l'ancien topos autobiographique d'une naissance heureuse et prometteuse<sup>434</sup> en dressant le récit des maintes complications survenues lors de son accouchement. La naissance du protagoniste se place sous le signe du rejet et de la douleur. Il naît d'une femme mariée contre son gré qui est profondément frustrée de devoir abandonner sa carrière pour élever des enfants. L'accouchement se révèle comme torture insupportable pour la mère : atteinte de différentes infections post-partum (« fièvre, phlébite », LPC, 280) elle éprouve la naissance de son fils comme l'expérience la plus douloureuse de toute sa vie : « ma mère qui répète, *tu sais ça n'a pas été rigolo, qu'est-ce que j'ai souffert [...] ta naissance ç'a été le pire jour de ma vie.* [...] J'ai eu beaucoup de mal à m'en remettre » (LB, 180). L'enfant subit la même violence physique que la mère : la naissance naturelle étant rendue impossible pour des raisons inconnues au lecteur, le protagoniste est brutalement et mécaniquement arraché au ventre maternel par le biais du forceps. Selon Eva-Maria Tepperberg, cette naissance violente, effectuée par l'extraction instrumentale du fœtus, constitue le premier traumatisme dans la vie du protagoniste<sup>435</sup>. En tout état de cause, elle représente la première manifestation d'une douleur qui traverse toute la vie de Serge, mettant ainsi en abyme sa destinée. Le rapport de contiguïté entre la naissance et la douleur, voire entre la naissance et la mort est mis en relief par une citation de saint Augustin : « Oui, je connais la phrase célèbre de saint Augustin, *inter faeces et urinam nascimur*, on naît entre les excréments et l'urine. C'est également ainsi qu'on meurt. » (HP, 526). Par ce pessimisme existentiel, Doubrovsky s'inscrit dans une tradition qui

434 Cf. p. ex. : *Confessions* de Rousseau, *Mémoires d'outre tombe* de Chateaubriand, *Mémoires* de Goldoni, *Vida* de Torres Villarroel, *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, etc.

435 Dans un sens freudien, Teppenberberg interprète les sensations récurrentes d'étouffement et de suffocation comme engrammes, comme traces mnésiques du supplice de la naissance, Teppenberberg 2004, p. 134. Cf. aussi les célèbres vers de Leopardi : « Nasce l'uomo a fatica / Ed è rischio di morte il nascimento. / Prova pena e tormento / Per prima cosa. », Leopardi 1969, v. 39–40.

parcourt la culture occidentale depuis l'Antiquité gréco-romaine<sup>436</sup>. L'auteur évoque le déplorable sort de la condition humaine, vouée à l'expérience de la douleur et de la souffrance pour en conclure : « La mort est peut être si l'on plonge au fond des choses, plus enviable que la vie. Ou plutôt, le meilleur sort est de ne pas être né. » (*LPC*, 422).

Doté d'un prénom choisi par sa mère en souvenir d'un cousin tombé pendant la Grande Guerre<sup>437</sup>, la vie du protagoniste se place d'avance sous le signe de la mort<sup>438</sup> :

Je nais, j'arrive. Ma mission. Chargé d'EXISTER À SA PLACE. Chargé de mission. Délicate. Difficile. Veut dire quoi. Au juste... On me met bas. J'existe au passé. Ma dimension, au premier cri, sifflement d'air aux bronches. J'arrive. En avant, marche. Tire en arrière, je fonctionne dans l'autre sens. Cousin Julien, aux Dardanelles disparu. Je reparais. À sa place. [...] Tué à la guerre. Suis là pour le perpétuer. [...] Je renais. De ses cendres. (*F*, 295)

Doubrovsky renforce ainsi le lien de parenté entre la naissance et la mort. Comme dans le commentaire sur saint Augustin, ces deux moments les plus antinomiques de la vie se rejoignent. Le décès du cousin maternel semble *conditionner*, voire *engendrer* la naissance du protagoniste qui « renaît des cendres » de son ancêtre et finit par le *supplémenter*, le *perpétuer*, prendre la place du mort (« Suis là pour le perpétuer »). Annie Jouan-Westlund fait remarquer que cette mise en relation directe entre le nouveau-né et le soldat au front est renforcée par l'emploi du vocabulaire guerrier-meurtrier dans la description de la naissance (« Je nais, j'arrive. Ma mission. », « Chargé de mission », « En avant, marche », « Tire »)<sup>439</sup>. Cette relation métonymique entre la mort et la naissance ressort peut-être de manière encore plus évidente dans l'idiotisme « On me met bas » : d'une part l'expression contient une connotation d'ordre animal qui fait référence à l'accouchement d'un mammifère, d'autre part elle signifie « abattre »

436 Cf. « Ne jamais être né est peut-être le plus grand bienfait. », Sophocle 1964, p. 112 ; « Le plus enviable de tous les biens sur terre est de ne pas être né. », Théognis 1975, v. 425-28 ; « El delito mayor del hombre es haber nacido. », Calderón 2006, v. 107-12 ; « Non siamo dunque nati fuorché per sentire, qual felicità sarebbe stata se non fossimo nati? », Leopardi 1969, p. 211 ; « Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar nicht geboren zu sein, nicht zu sein. », Nietzsche 1988, p. 35. Pour une analyse plus détaillée, voir : Curi 2008, pp. 9 sq.

437 « On t'a appelé Julien. Pour la famille. Nom du cousin de Maman, quasi frère. Tué en 15, aux Dardanelles. » (*F*, 293).

438 Le décès de la mère correspond à la disparition de « Julien » ce qui semble anéantir une partie de son être. Quand Serge reçoit l'appel d'un ancien ami de collègue qui s'adresse inopinément à lui par son « prénom défunt » (*VI*, 47), il a l'impression de « heurte[r] son cadavre » (*VI*, 47) : « Pas pu croire mes oreilles, j'en tombe presque à la renverse. *Julien*, depuis février 1968, il est mort, ma mère ait son âme. Il a disparu avec elle, mon autre moi, le défunt, l'autre, qui ressuscite au bout du fil. » (*VI*, 35).

439 Jouan-Westlund 1999, p. 155.

et « enterrer », renvoyant ainsi directement à la mort<sup>440</sup>. Le rapport entre vie et mort s'établit, comme déjà chez Lucrèce, dès le début, dès le « premier cri » du protagoniste qui naît avec un « sifflement d'air aux bronches » – une des nombreuses anomalies physiques qui apparaissent, au même titre que les maladies de Marcel, comme signe imminent d'une mort perpétuelle qui commence avec la naissance.

La *thanatographie* de Doubrovsky abonde effectivement en métaphores d'espaces clos qui évoquent, sans cesse, « la chambre proustienne » (*M*, 110), représentant à la fois le corps maternel et la chambre funéraire. Le narrateur situe l'origine de son activité littéraire dans le ventre de sa mère : « Ça date d'avant ma naissance. Je suis dans le camp de ma mère, j'écris déjà dans son ventre. À sa place... » (*LB*, 270). À l'âge adulte, cette identification s'intensifie au point que Serge arrive à se prendre pour sa mère, désormais décédée (« je suis MA MÈRE », *HP*, 402) et qu'il se détermine à accomplir le projet littéraire jamais réalisé par la défunte (« C'est le livre. De ma mère. », *F*, 1343). Les lieux clos des différentes chambres où l'auteur réalise ce projet d'écriture sont décrits comme « geôle », « antre », « gîte carcéral », « taule », « trou » ou « caverne platonicienne » et ils ont, selon Tepperberg, une forte affinité avec la matrice maternelle<sup>441</sup>. En même temps, ils sont chargés de fortes connotations funèbres qui sont reprises tout au long de l'œuvre comme un leitmotiv : Serge déclare habiter « une morgue » (*AV*, 49), « un sépulcre » (*AV*, 139), une « TOMBE » (*F*, 259), un « sarcophage » (*F*, 360), des « catacombes » (*AV*, 50), un « appartement cimetière », une « chambre caveau » (*AV*, 174), un « tombeau » (*AV*, 121), voire une « prison momifiée », le « cercueil de [s]a carcasse » (*AV*, 288). Toutes ces images reprennent le symbolisme ambivalent de la mort et de la naissance qu'on retrouve jusque dans l'adresse postale du protagoniste : « assiégé de tous côtés par la mort je loge encore rue Vital » (*LPC*, 27). Paradoxalement, la rue Vital se situe dans le XVI<sup>e</sup> arrondissement de Paris, décrit comme « un quartier mort », « vide » et « désert » (*HP*, 305–6). L'acte d'écriture qui se déroule dans ces « matrices mortuaires » se voit ainsi mis en rapport avec la mort. C'est notamment à partir du phénomène qu'une « parole » peut se prêter à « l'espace dans sa propre écriture » que Derrida la met en « rapport avec sa propre mort »<sup>442</sup>. Les chambres funéraires dans lesquelles se déroule l'acte d'écriture semblent ainsi mettre en abyme « l'essence testamentaire » de « tout graphème »<sup>443</sup> et apparaissent comme des allégories de la *différance*.

C'est par l'expérience de cette *différance* dans la vie quotidienne, de la non-

440 Cf. *ibid.* Pour une étude du bestiaire chez Doubrovsky : Loignon 2010, pp. 29–38.

441 Cf. Tepperberg 2004, p. 148.

442 Derrida 1967b, p. 59.

443 *Ibid.*, p. 100.

coïncidence du sujet avec lui-même, que Doubrovsky s'identifie totalement à la réflexion proustienne placée en épigraphe :

[...] la citation proustienne révèle une de mes hantises personnelles : quand je regarde mes photos de tous les âges je constate qu'elles ne montrent pas le même individu. Il y a un type qui est mort déjà, qui n'existe plus, que j'appelle « moi » mais que je ne suis plus du tout, tout cela est très proustien... Évidemment cet homme-là était mieux que moi, mais il n'existe plus. Cette phrase de Proust n'est pas qu'une épigraphe littéraire, c'est quelque chose que je ressens profondément... Je n'ai pas toujours été comme je suis maintenant. La vie se divise en épisodes discontinus. Je regarde mes photos en disant ce n'est pas moi, ce n'est plus moi, il est mort ce type-là, les choses qu'il aimait, faisait, disait, les femmes qu'il aimait, ses idées... tout cela n'existe plus, et pourtant c'est moi – c'était moi.<sup>444</sup>

Le désir proustien de se perpétuer dans la forme matérielle et communicable de l'œuvre d'art réapparaît tout au long du cycle autofictionnel : le narrateur déclare vouloir « subsister dans [s]es traces » (AV, 98) par une « œuvre » qui « lui survive » (AV, 262). L'écriture est définie comme « lutte intime, quotidienne » contre la « mort qui se rapproche » (AV, 98) et « contre l'effacement » (AV, 72), voire comme création de « l'éternité » (LPC, 423). L'autobiographie serait ainsi la transformation du *corps humain* éphémère en *corps d'imprimerie* potentiellement immortel : « Je veux transformer mon existence exsangue mon corps avachi en corps d'imprimerie. » (HP, 335). Derrida n'est pas le seul à assimiler cette *différence* inévitable entre l'*énoncé* et l'*énonciation* à la mort. Paul De Man conçoit l'autobiographie comme « voix d'outre-tombe », conditionnée par la figure rhétorique de la *prosopopée* qui dote des morts ou des objets inanimés d'une voix et d'un visage (*visagement*<sup>445</sup>), monumentalisant ainsi ce qui est, en réalité, absent (*dé-visagement*). L'image de « l'inscription funéraire » (LPC, 243) que Doubrovsky met constamment en relation avec l'autobiographie corrobore ce lien métonymique entre l'écriture et la mort et elle reprend l'idée proustienne du texte comme épitaphe de son auteur. Le narrateur veut se transformer en un « livre » qui sera sa « vraie tombe », son « mausolée » (HP, 500), il veut « mettre dans [s]a tombe » son « MOI EN MOTS » (HP, 304–5). Or, la prétention de pouvoir fixer ce « MOI EN MOTS » se voit constamment remise en question par des réflexions postmodernes sur l'impossibilité de toute autobiographie :

[...] un récit d'enfance est impossible. Il est toujours fait par un adulte. Ça l'adultère. Du tout au tout. Du simple fait que l'adulte écrit ce que l'enfant vit [...] celui qui joue, qui tient son public en haleine et raffine sur son rôle, c'est l'écrivain. En train d'écrire.

444 Entretien du 06/08/2012, apparaît dans : *Lendemains – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

445 « Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name [...] is made as intelligible and memorable as a face. », De Man 1979a, p. 926.

Un récit d'enfance ne montre que le récitant. L'enfant il s'est perdu en cours de route, il est mort. *Tous les enfants sont des miroirs de mort.* (LB, 110)

Tandis que la *Recherche* masque l'acte de sa propre genèse, Doubrovsky met explicitement en scène la production du récit. L'auteur réfléchit constamment sur les déformations apportées par l'écriture que Proust avait abordées dans l'épisode de la remémoration posthume d'Albertine. Doubrovsky insiste sur l'absence matérielle du sujet dans le texte<sup>446</sup> et sur la *différance* inévitable entre l'énonciation et l'énoncé : « lorsqu'on lit un récit d'une vie on ne lit jamais une vie, mais un texte » (LPC, 45). En accord avec Derrida et De Man, Doubrovsky considère que toute autobiographie se fonde sur l'aporie d'une représentation de l'irreprésentable, sur l'oxymore d'un passé présent, d'un *visagement* et *dé-visagement* simultanés. Son autofiction représente ainsi une mise en scène de la *différance*, de l'effacement de soi-même, encore plus explicite que la *Recherche* : « même si les écrits restent, les paroles s'envolent, on n'a plus affaire à un être de chair, mais de papier, à une personne mais à un personnage, la mise en mots est une mise à mort. » (LPC, 46). Doubrovsky illustre ce processus d'extinction de sa personne par la *différance* entre l'auteur et le personnage romanesque qu'il a créé :

Il y a même eu des colloques sur mon œuvre [...] Mais celui dont on s'occupe, qu'on sollicite, ce n'est pas moi. C'est *Serge Doubrovsky*. Le personnage que j'ai inventé s'est substitué à ma personne. C'est à lui qu'on s'intéresse, pas à moi. Ce moi-peau, ce moi-chair, ce moi qui va bientôt périr et pourrir. (HP, 323)

La transformation du *corps humain* en *corps d'imprimerie* est vouée à l'échec car la mise en langage *fictionnalise* inéluctablement « l'être de chair » : « le récit le plus véridique ne peut s'empêcher d'être roman, si j'écris sur moi j'en deviens fictif » (LPC, 46). Serge se sent « englouti » par la fiction qui l'aurait rendu « jaloux » de son propre « être de papier », plus désirable que son « être de chair » (LPC, 246) : « il a mes noms et prénoms, mes qualités et mes défauts ses aventures ou mésaventures sont les miennes [...] mais LUI a un corps d'imprimerie immuable, MOI un corps de chair avachi par l'âge » (LPC, 239). Le narrateur reconnaît ainsi que le sujet « ne pourr[a] jamais coïncider avec [lui]-même », ses moi « éclatés ne se rejoindront jamais » (LPC, 320). Lorsqu'il assiste à une soutenance de thèse sur sa propre œuvre, l'aliénation de « l'être de chair » face à son « être de papier » est ressentie comme une véritable mise à mort :

[...] on dissèque, on disserte, c'est la leçon d'anatomie, on me dépiaute, on scrute mes entrailles, péroraïsons, c'est mon oraison funèbre, sentiment étrange, soudain étranger à moi-même, je suis brusquement posthume, mort [...] j'ai fait don de mes viscères à la science [...]. (LPC, 242)

446 « la littérature n'énonce jamais que l'absence du sujet. », Doubrovsky 1979b, p. 22.



La métaphore filée de l'autopsie illustre parfaitement la *perpétuation* comme paradoxe inhérent, selon Doubrovsky, à toute autobiographie : elle *perpétue* le protagoniste en rendant son « corps de papier » accessible à la postérité, mais en même temps elle le *tue* car elle ne peut qu'indiquer l'*absence* de « l'être de chair » dans le « corps d'imprimerie » et engendrer ainsi les multiples interprétations des lecteurs qui s'adonnent à le « disséquer » : « écrire ne sauve pas de l'extinction ultime un éventuel lecteur ne ranimera qu'un *Serge Doubrovsky* virtuel du réel il n'y aura plus rien » (*HP*, 546). En ce sens, « raconter sa vie est toujours un acte posthume, une entreprise funéraire » (*AV*, 247). Le désir proustien de se perpétuer dans l'œuvre d'art se voit terriblement déçu : « les livres » ne représentent même plus des tombeaux déliquescents proustiens qui protègent « quelque peu contre l'oubli » (*R IV*, 610), mais « des catafalques vides » qui ne « revivent pas » le sujet de la narration mais qui, tout au contraire, « renvoient » à son « néant » (*HP*, 293).

L'accomplissement personnel dans l'art fonctionne encore au niveau idéaliste de la *Recherche*, mais il se voit complètement déconstruit dans l'univers doubrovskyen. L'autofiction n'aspire plus à la récupération d'un moi extratextuel toujours identique à soi, mais plutôt à une réflexion sur la *trace* que le sujet laisse dans l'écriture sans jamais pouvoir coïncider totalement avec celle-ci : « le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible, la vraie trace indélébile et arbitraire »<sup>447</sup>. La *trace* conçoit la parole comme le symbole même de sa propre extinction : elle est en même temps « entièrement fabriquée », car elle ne contient pas l'objet matériel auquel elle fait référence, et « authentiquement fidèle »<sup>448</sup> car elle représente la seule possibilité pour le sujet de se *perpétuer*<sup>449</sup>. En conséquence, les livres *conservent* et *effacent* le sujet en même temps<sup>450</sup>.

Or, la *différance*, la non-coïncidence du sujet avec lui-même, ne se manifeste pas seulement dans le texte écrit, mais aussi dans les expériences de la vie quotidienne. La contemplation de photographies de jeunesse, la lecture de lettres et de cahiers de notes du passé ainsi que le regard dans le miroir entraînent un effet d'étrangeté si fort qu'ils suscitent la jalousie du protagoniste pour un moi passé : « je suis vraiment un bel homme dans la force de l'âge. Cela me pince le cœur, je suis jaloux de moi. Pas possible que ce type là [...] soit devenu un vioque pesant et amolli. » (*HP*, 234). Ce sentiment d'aliénation trouve son ex-

447 Doubrovsky 1979a, p. 188.

448 Ibid.

449 La conception postmoderne de la *trace* ramène donc aux contradictions aporétiques de toute *écriture de soi*, notamment à l'impossibilité de saisir l'insaisissable.

450 Cf. l'analyse que Klinkert fait de Beckett, Bernhard et Simon. Klinkert 1996, p. 290.

pression la plus explicite dans l'inversion de la célèbre formule de Paul Ricœur sur l'identité<sup>451</sup> :

« Soi-même comme un autre », dit Ricœur. On peut aussi dire, « un autre comme soi-même ». Cet autre qui n'existe plus que sur photos, sur des milliers de feuillets et dans ma mémoire, c'est ce qui fut moi. (*HP*, 240)

L'expérience d'altérité atteint une telle puissance qu'elle prive le moi de son statut de sujet pour le convertir – au sens figuré ainsi que purement grammatical – en objet<sup>452</sup> : « soi[-même] qu'on lit comme si c'était un roman, une histoire qu'à partir des mots on imagine, ma personne devenue un personnage... ce moi devenu comme le moi d'un autre. » (*HP*, 120). L'isotopie de la mort exprime au mieux cet écart du sujet avec lui-même et cautionne pleinement l'exergue proustien : « Ce type-là EST MORT. On ne meurt pas seulement au dernier moment d'une vie. On décède plusieurs fois en cours de route » (*HP*, 503). La phrase de Proust, située au milieu du *Temps retrouvé*, part effectivement d'une réflexion sur l'identité comme substitution progressive de différents « moi de rechange » qui meurent les uns après les autres sans garder aucun lien avec le « moi » précédent :

Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais déjà mort bien des fois. Pour prendre la période la moins ancienne, n'avais-je pas tenu à Albertine plus qu'à ma vie ? Pouvais-je alors concevoir ma personne sans qu'y continuât mon amour pour elle ? Or je ne l'aimais plus, j'étais, non plus l'être qui l'aimait, mais un être différent qui ne l'aimait pas, j'avais cessé de l'aimer quand j'étais devenu un autre. Or je ne souffrais pas d'être devenu cet autre, de ne plus aimer Albertine ; et certes, ne plus avoir un jour mon corps ne pouvait me paraître, en aucune façon, quelque chose d'aussi triste que m'avait paru jadis de ne plus aimer un jour Albertine. Et pourtant, combien cela m'était égal maintenant de ne plus l'aimer ! Ces morts successives, si redoutées du moi qu'elles devaient anéantir, si indifférentes, si douces une fois accomplies, et quand celui qui les craignait n'était plus là pour les sentir, m'avaient fait, depuis quelque temps, comprendre combien il serait peu sage de m'effrayer de la mort. (*R IV*, 615)

Doubrovsky prend l'exergue proustien au pied de la lettre en présentant la *perpétuation* littéraire de ses « morts » nombreuses et réitérées, comme une accélération et une multiplication de la mort dans la *Recherche* :

[...] sacrée chance Proust il meurt de moi en moi au cours des ans il crève au cours des décennies [...] mes morts à moi s'étirent pas sur demi-siècle s'allongent pas guimauve mémoire doux oubli Combray thé madeleine y a du sucre Mémoire amère oubli aigre

451 Ricœur 1990, pp. 1 sq.

452 Cf. aussi ladite distorsion du titre de Paul Ricœur « soi-même comme un autre » en « un autre comme soi-même ».

moi pour mourir de moi en moi faut pas des années je clamse pas de mois en mois  
C'EST DANS LA MÊME JOURNÉE. (M, 1514)

L'auteur omet pourtant que l'idée de « moi juxtaposés mais distincts » qui meurent, chaque jour, « les uns après les autres » (R IV, 516) au point de présenter la personnalité comme « défilé » d'une « armée » entière (R IV, 173) est déjà inscrite dans la *Recherche*. Il présente donc, une fois de plus, un concept emprunté à Proust comme une innovation de sa propre autofiction, consolidant ainsi l'idée d'une *production réceptive* de la *Recherche*.

Doubrovsky semble parodier l'image proustienne d'un corps marqué par la condition mortelle en mettant en scène le dépérissement physique, continu et inexorable, de son protagoniste. Dès son premier âge, Serge est atteint par de multiples maladies, souvent mortelles (« SANTÉ jamais su ce que c'est », LPC, 205) : méningite, orchite, tendinite, arthrose, hépatite, embolie pulmonaire, spirochétose ictero-hémorragique, méningocoques, tuberculose, laryngite, épидидymite, streptomycine, jaunisse, asphyxie, phlébite, lumbago, tumeur cancéreuse sous le rein droit, oreillons à l'âge adulte, caillots dans une artère, surdité, myopie, migraine, insomnie, hypersomnie, phobies, dépressions, maladies nerveuses, pathologies des reins, de la vessie et de la prostate, dysfonction érectile, etc. Le narrateur en conclut sarcastiquement : « Dans le Larousse médical j'ai tout » (F, 190).

C'est notamment l'impuissance, la mort de la sexualité, qui est vécue de la manière la plus violente (« J'ai cessé d'être », HP, 529). Le trouble érectile ne frappe pas seulement le sexe du protagoniste mais il saisit son corps entier, le transformant en incarnation de la mort (« TU ES LA MORT », AV, 402). La relation entre l'impuissance et la mort est élaborée tout au long du cycle autofictionnel par le symbolisme autour du membre viril. L'analyse du traumatisme de guerre a démontré que le protagoniste vit la circoncision comme l'inscription corporelle de sa propre condamnation à mort. Cette peur ancestrale qui identifie le pénis avec la mort se retrouve et se perpétue dans les problèmes d'érection du protagoniste : « ma mort je la portais entre les jambes. Elle y est restée » (AV, 365). La puissance sexuelle est assimilée à la vie, de sorte que le trépas de la sexualité équivaut pour Doubrovsky à la fin d'une existence digne d'être vécue. L'équation *sexualité = vie* trouve sa plus vive expression dans la consternation de Doubrovsky face à la lecture des *Thibault* de Martin du Gard où le personnage de Daniel perd son membre dans une attaque d'obus pendant la Première Guerre mondiale : « À la mi-corps, un éclat d'obus lui a cisailé ses excroissances. J'aurais préféré cent fois être tué net. Ce qui lui a été ôté est plus précieux que la vie, c'est la vie. » (AV, 357). Dès lors qu'un sexe sain est associé à la vie, chaque réussite sexuelle semble différer la mort (« elles sont mon élixir de jouvence », HP, 60). En revanche, le poids psychologique de l'impuissance et de la perte

d'attractivité auprès des jeunes femmes que le protagoniste convoite signifient la mort : « *mais Serge vous avez un an de plus que mon grand-père* cataclysme catastrophe ça me tombe dessus m'écrase » (HP, 70) ; « ne plus être capable d'honorer une femme [...] Ça me tue » (HP, 499). Le sexe dysfonctionnant se convertit en emblème de cette mort, en « arrêt de mort » (HP, 70), non seulement pour Serge lui-même, mais aussi pour les femmes qu'il « enfonce » avec sa « bite mortifère » (AV, 402), avec sa « panoplie » létale, leur « injectant » ainsi le « venin chimique » de sa décrépitude (AV, 397). À l'instar de l'Albertine proustienne qui s'était dérobée à Marcel « avec l'espèce d'entêtement instinctif et néfaste des animaux qui sentent la mort » (R III, 900), Élisabeth ressent l'essence mortifère de son amant : « tu es un être mortifère Doubrovsky, tu as fait entrer la mort en moi » (AV, 372). Lorsque son médecin de confiance lui propose un implant pénien mécanique pour traiter l'impuissance sexuelle, Serge convoque la mythologie grecque afin d'illustrer sa dégradation « d'homme Protée » en « homme prothèse » :

À seize ans j'étais doué pour le violon. J'adorais l'escrime. J'étais assez fort au lancer du poids. Mais surtout en composition française, en histoire, plus tard en philosophie. J'avais le don des langues vivantes, j'ai appris l'anglais, l'allemand. J'aurais pu faire du théâtre. J'étais l'homme-Protée. Je ne serai pas l'homme-prothèse. Pour entendre, j'ai mes appareils auditifs. Pour manger, mes bridges. Pour voir, mes verres de contact... Pour 35 000 balles [...] une bite en plastique. (AV, 369)

À la manière de Protée, dieu polymorphe capable de se montrer sous les aspects les plus variés, le narrateur fait l'énumération de ses multiples talents, idéalisant surtout ses facultés physiques dont la faiblesse naturelle et la détérioration temporelle sont un des leitmotivs les plus persistants de tout le cycle autofictionnel. L'épisode de l'accouchement au forceps a révélé que la « survie » du protagoniste est due, dès sa naissance, à l'intervention d'adjuvants mécaniques ou chimiques, de « prothèses » et de médicaments, qui le maintiennent en vie. Bien que le protagoniste ait constamment réchappé à la mort, son corps en porte la marque : la streptomycine l'a sauvé de la tuberculose mais l'a affecté d'une surdité s'aggravant avec les années. Il guérit d'un cancer mais il perd la moitié d'un rein<sup>453</sup>.

Lors de la matinée de Guermantes, Proust expose brutalement les effets destructeurs du temps, réduisant les personnages à des « portraits » méconnaissables « d'eux-mêmes » (R IV, 514). Doubrovsky ne montre pas seulement le résultat effrayant du vieillissement, mais il illustre avec profusion de détails la lente progression du « délabrement », du « pourrissement », de la « décrépitude quotidienne » (LPC, 29), faisant décomposer organiquement son protagoniste

453 Cf. Miguet-Ollagnier 2011, p. 77.

sous les yeux du lecteur (« Tous les jours, à tous points de vue, je me décompose, je me faisande. Je rouille. », *F*, 32). Serge observe avec dégoût le ramollissement progressif du tissu musculaire ainsi que l'apparition de rides et de tâches de vieillesse sur sa peau : « J'habite un corps qui se dessèche, ma peau se ride et se fane. Mon visage est sali de tâches brunes, les mains souillées de tavelures marron. Je suis couvert de ces crachats de la vieillesse. » (*HP*, 300). Les déformations causées par la vieillesse, les nombreuses infirmités du protagoniste, ainsi que les puanteurs de son corps<sup>454</sup> apparaissent comme *memento mori*, comme signes d'une mort perpétuelle<sup>455</sup> qui avaient déjà marqué la vie de Marcel. L'image proustienne du mort-vivant revient sans cesse dans les descriptions du protagoniste comme « mort de [s]on vivant » (*LB*, 152), « cadavre » (*HP*, 182), « demi-cadavre » (*LPC*, 212), « survivant d'outre tombe » (*LB*, 14), « carcasse » (*LB*, 325), « enterré vif » (*AV*, 121), « fantôme exsangue » (*LB*, 324), « squelette » (*F*, 473), voire comme « corps mort qui déambule » (*AV*, 64). Sa condition de « mort-vivant » (*AV*, 275) le fait se sentir aux antipodes de la vie, sans en être totalement affranchi : « une vie qui n'est plus, une mort qui n'est pas encore, la mort dans la vie, on appelle ça une survie, moi je nomme ça l'après vivre » (*AV*, 26). Or, l'autofiction n'aboutit jamais à la mort sans cesse conjurée : « annihilation c'est mon destin ma destinée qui approche » (*HP*, 545) ; « mes jours sont comptés » (*LPC*, 321) ; « je suis au dernier chapitre » (*LPC*, 28). Le processus de décrépitude apparaît ainsi comme éternel : « ce n'est plus une vie une sorte de mort différée étirée tout au long de ces journées » (*HP*, 363). Le narrateur considère le fait d'habiter rue Vital comme une « antiphrase, ironie du sort, oracle tragique » (*LPC*, 211) car son « cadavre ambulante » ne finit « jamais de mourir » (*LPC*, 83). La condition humaine est comparée à un « chemin de croix » (*HP*, 22), à un « calvaire » dédaléen (*LB*, 194) qui n'aboutit jamais au point final de la crucifixion : « J'avoue, mon chemin est retors, tordu. Un chemin de croix, de croisements, que des carrefours, sans cesse je biaise, je bifurque, un vrai calvaire [...] Il faut que je me crucifie » (*LB*, 194).

De toute évidence, l'auteur est soumis au même destin que la « guêpe fouisseuse » de Proust. Il est convaincu de devoir sacrifier sa vie afin de pouvoir écrire

454 « Je suis un cadavre décomposé qui pue. » (*LB*, 215) ; « [...] je pue par tous les pores de ma peau [...] ma morgue empestée décomposition respire mon cadavre je hume mes asticots. » (*F*, 360) ; « je suis plein de puanteurs internes, de décompositions intimes, j'ai une telle accumulation d'immondices dans l'âme » (*AV*, 284) ; « [...] parfois Elle dit tout simplement tu pues la mort. » (*AV*, 82).

455 Le détraquement corporel s'exprime par le paradigme de la ruine et de la démolition (« Mon édifice est en ruine. », *AV*, 104) auquel l'effondrement des tours jumelles semble répondre en écho : « Manhattan sur la droite constellé de feux [...] j'approche moi aussi de mon extinction. » (*HP*, 51). Tout semble voué à la démolition, voire à la néantisation (« et puis après forcément c'est inévitable il y aura DISPARITION je serai après ma mort de nouveau RIEN. », *HP*, 545).

son texte : « Une œuvre de chair, ça s'écrit avec sa vie, avec son sang, avec son existence »<sup>456</sup>. L'autofiction documente le lent trépas du sujet qui inscrit sa voix mourante dans sa *thanatographie* : « [C'est] le livre de ma propre mort »<sup>457</sup>. Le but aporétique de l'autofiction consiste effectivement en la création d'une œuvre éternelle qui se veut en même temps comme mise à mort du sujet qu'elle immortalise. Cependant, le récit de l'extinction totale du moi (« ENDLÖSUNG VERNICHTUNG DISPARITION », *HP*, 548) est techniquement irréalisable, non seulement parce que l'acte autobiographique se situe forcément *ante mortem*, mais aussi car l'écriture garde inévitablement la *trace* du sujet – au moins dans un sens strictement discursif et grammatical. La *mémoire littéraire* arrache inévitablement le sujet à l'oubli, le rendant accessible à la *mémoire collective*. Le cycle autofictionnel de Doubrovsky se base sur le paradoxe de vouloir illustrer le processus d'extinction du sujet, tout en le pérennisant, en le *perpétuant*. Cette relation aporétique entre la mémoire et l'oubli, l'effacement et la préservation, la mort et la naissance reste insoluble.

Paradoxalement, ce personnage soumis à un processus de décomposition totalement incontrôlable et irrémédiable « organise » méticuleusement chaque détail de sa mort (« J'organise ma mort [...] Il faut tout prévoir », *AV*, 46). Ceci implique non seulement la question de l'héritage et du paiement des funérailles<sup>458</sup>, mais aussi la préparation du « banquet funéraire »<sup>459</sup>, la rédaction de sa nécrologie<sup>460</sup> et de son épitaphe<sup>461</sup>, voire même la détermination du lieu où il décèdera<sup>462</sup> et de son « adresse définitive » au cimetière de Bagneux (*HP*, 216) :

[...] dénouement de l'acte V, prévu d'avance depuis longtemps mon grand père a acheté la concession en 39, adresse finale, cimetière de Bagneux, allée des Ormes de Klemmer, 31e division, 4e ligne, 30e tombe, tombeau de famille, reste une place, la seule, la mienne, ensuite la dalle affiche complet. (*LPC*, 27)

Contrairement aux victimes de l'holocauste, Doubrovsky veut être enterré sous une dalle individuelle (« Veux ma dalle individuelle. J'aurai pas de caveau col-

456 Doubrovsky 1992, p. 133. Cf. aussi : « À présent c'est moi qu'il faut que je tue » (*LPC*, 47) ; « maintenant il faut [...] m'effacer » (*HP*, 220).

457 Vilain 2005, p. 235.

458 « Du vivant d'Ilse mes biens terrestres étaient à diviser par trois. Maintenant par deux. [...] j'explique à René que j'ai laissé tous les papiers dans un tiroir [...] Je donne accès à René à mon compte en banque, je paye cash mes funérailles. Voilà réglé. » (*AV*, 46).

459 « Quand je crèverai. Aimerais qu'on me consacre des tartines » (*F*, 350).

460 « *Nous apprenons la mort, des suites d'un cancer, de Serge Doubrovsky, critique et écrivain, décédé hier à l'Hôpital Américain de Paris.* » (*F*, 352). Selon Pontalis toute autobiographie peut effectivement être considérée comme « nécrologie anticipée », Pontalis 1988, p. 339.

461 « [...] je veux qu'on lise à haute voix en guise d'adieu sur ma tombe le début du *Malade imaginaire*. » (*LB*, 345).

462 « Dans mon XVIe [...] Si je n'y ai pas toujours vécu c'est du moins là où je mourrai. » (*HP*, 313).

lectif. », *F*, 350). Ce désir renvoie poétologiquement à celui de se perpétuer, de laisser des traces, renforçant ainsi le rapport métonymique entre la mort et l'écriture, entre la pierre tombale et l'autobiographie :

Déportés à Auschwitz. Déportés à Buchenwald. Par wagons entiers, par familles. Pierres tombales. Âges, dates. Pas même de dépouilles mortelles. Pas même des restes d'homme dans l'humus. Moi, je crèverai pas comme ça. Je veux laisser des traces. Derrière. (*F*, 350)

Or, l'autofiction de Doubrovsky ne laisse pas seulement des traces de Serge lui-même, mais aussi d'autres personnages « en voie d'extinction ». Chaque tome de son cycle autofictionnel est consacré à une des femmes avec lesquelles il a vécu une histoire d'amour. En l'occurrence, Doubrovsky accentue les traits mortels des femmes proustiennes. Tous les êtres que Serge convoite entretiennent des liens frappants avec la mort. *Un amour de soi* est consacré à Rachel, dont Serge tombe amoureux bien qu'elle soit aussi peu « son genre » qu'Odette était « le genre » de Swann<sup>463</sup>. Dans l'article *Faire catleya*, Doubrovsky commente les raisons de la répugnance initiale de Swann vis-à-vis d'Odette en citant l'explication donnée par Proust :

Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux, mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse, fatiguaient le reste de son visage et lui donnaient toujours l'air d'avoir mauvaise mine ou d'être de mauvaise humeur. (*R I*, 195)<sup>464</sup>

Doubrovsky en conclut que Swann se sent repoussé par les traits anguleux et « trop marqués » d'Odette. Il va encore plus loin en caractérisant sa fragilité, son émaciation et son fléchissement comme « beauté [...] placée toute entière sous le signe de la pulsion de mort ». Ce que Swann « désire en Odette » ne serait donc rien d'autre que « l'image de sa mortalité, sa vocation au cadavre : le teint fané, les yeux fatigués, la mauvaise mine, la pâleur font une belle morte »<sup>465</sup>. L'article *Faire catleya* semble reproduire le même phénomène que la monographie *La place de la madeleine* qui s'est révélée être une projection des fantasmes personnels de Doubrovsky sur Proust<sup>466</sup>. L'auteur y défend la thèse hasardeuse d'une valeur symbolique de la métaphore des « catleyas », utilisée par Swann et Odette pour décrire l'acte sexuel. Les catleyas seraient associées dans l'esprit d'Odette à la matière inanimée et donc à la mort :

463 Pour l'analyse détaillée de ce motif en comparaison avec l'amour de Swann et Odette, voir II.4.

464 Doubrovsky 1980b, p. 11.

465 Ibid., p. 12.

466 À ce sujet, voir : pp. 81 sq. de cette étude.

[...] « les catleyas [...] étaient, avec les chrysanthèmes, ses fleurs préférées parce qu'ils avaient le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs mais d'être en soie, en satin ». *Bibelot, soie, satin* : là Proust le dit, le catleya est une fleur morte.<sup>467</sup>

Doubrovsky veut y trouver la preuve d'une « perversion sexuelle de Swann » qui ne serait « rien d'autre que la nécrophilie »<sup>468</sup>. L'intention de Proust mise à part, il est évident que Rachel possède tous les traits que Doubrovsky lui-même a associé, dans *Faire Catleya*, à une « tête de mort »<sup>469</sup> : elle a une apparence physique fragile (AS, 21), un teint « mat » (AS, 21), le visage émacié, anguleux et « osseux » (AS, 311) et les traits marqués d'Odette avec un « nez saillant » et « pointu » et des « pommettes hautes » (AS, 21). *L'Après-vivre* raconte l'histoire d'amour de Serge et « Elle » qui présente les mêmes caractéristiques physiques que Rachel : non seulement elle a un corps fragile et émacié, le visage pâle et les traits marqués avec un « menton anguleux », un « étroit visage » et un « nez aquilin » mais, ayant voulu empêcher le vieillissement de sa peau, la jeune femme de trente-quatre ans a subi une injection de silicone qui lui a déformé le visage de manière irréversible. Depuis cette intervention « Elle » est en « deuil permanent » d'elle-même (AV, 346) : « [le docteur] H. m'a tuée, je suis une femme morte » (AV, 345). Quant à Ilse, dont l'histoire d'amour avec Serge fait l'objet du *Livre brisé*, ses fausses couches et avortements<sup>470</sup>, ses tentatives de suicide ainsi que les nombreuses situations potentiellement mortelles auxquelles elle a échappé lui donnent « toujours rendez-vous avec la mort » (LB, 367) :

[Le premier mari d'Ilse s'est] défênéstré à Leningrad, affaire jamais éclaircie [...] quand ce ne sont pas les autres c'est elle qui se suicide, quand elle ne se suicide pas, on l'assassine, dans le Vermont paisible [...] auto-stop, failli être étranglée et violée, à New York [...] en plein jour agressée [...] dans la cage de l'ascenseur avec Cathy, un Noir entré en se faulant lui met soudain un couteau contre la poitrine [...] lorsqu'on a déménagé à Washington Square, quartier plus tranquille, en prenant le métro à huit heures du matin, un gourdin sans sommation un malabar veut l'assommer [...] à Paris c'est pire, à Levallois, après ses cours de langue, neuf heures du soir, en se dirigeant vers le métro, par-derrière assaillie, coup sur le crâne, cette fois assommée net [...] s'en sort par miracle indemne, les hôpitaux, avec elle, la valse permanente, quand ce n'est pas pour les avortements c'est pour les suicides, quand ce ne sont pas les suicides les meurtres, à chaque étape dans chaque recoin que des meurtrissures. (LB, 366-67)

467 Doubrovsky 1980b, p. 154.

468 Ibid. Cf. aussi Miguet-Ollagnier 1992, p. 74.

469 Doubrovsky 1980b, pp. 1-22. Cf. aussi : « Le nez coupé. Les pommettes saillent, les yeux s'évident. L'évidence. Tête de mort. Moi. » (F, 32).

470 Ilse reproche à Doubrovsky de l'avoir forcée à avorter à plusieurs reprises. La fausse couche d'Ilse renvoie à la dialectique de la mort et de la vie qui traverse l'existence de tous les personnages de l'autofiction : « transporter un cadavre aux creux du ventre sépulcre ambulante de la bidoche putréfiée dans sa matrice en liesse pas vrai, verdict Todgeburt mort né... au lieu du cerclage cercueil. » (LB, 246).



Le narrateur en tire la conclusion que « sa mort, elle n'est pas accidentelle, elle est SYMBOLIQUE DE TOUTE SA VIE » (LB, 375). Ceci vaut en réalité pour tous les personnages féminins : Claudia, la première femme de Serge, est « maigre comme un clou, un vrai squelette » et « a failli [...] mourir » de son « anorexie » (AV, 129), Rachel tente de se suicider, « Elle » souffre encore du suicide de son ancien amant (AV, 124), en devient alcoolique et, selon sa propre définition, anorexique<sup>471</sup>. Toutes ces femmes sont emportées par une mort précoce :

Les jeunes femmes que j'ai aimées, tellement plus jeunes que moi, sont mortes. Je les ai égrenées une à une au cours des ans. Alcool [Ilse], pendaison [« Elle »], anévrisme [Rachel]. C'est comme si la métaphore s'était incarnée, était devenue réalité. (HP, 292)

Doubrovsky se réfère ici à une métaphore utilisée dans le *Livre brisé*, l'autofiction dans laquelle l'entrelacement entre l'écriture et la mort atteint son comble :

[...] si j'écris c'est pour tuer une femme par livre. Élisabeth dans *La Dispersion*, Rachel dans *Un amour de soi*, ma mère dans *Fils*. Lorsqu'on a raconté on liquide et ça s'en va [...] Une fois que c'est imprimé en principe ça gomme. (LB, 51)

Tout d'abord, il faut comprendre le verbe *tuer* dans un sens thérapeutique, comme effacement mental de l'être aimé : « Évidemment ça ne veut pas dire que je l'assassine. Je suis obligé d'écrire pour surmonter sa mort, ou sa séparation »<sup>472</sup>. Dans *Laissé pour conte*, Doubrovsky élucide la métaphore dans le sens de la *perpé-tuation* propre à toute autobiographie : « je tue une femme par livre... vrai mais faux je les perpétue... » (LPC, 321). La *rime étymologique* « tuer » – « perpétuer » souligne une fois de plus le caractère aporétique de l'écriture : d'une part l'œuvre *efface* le sujet ainsi que le souvenir des personnes aimées, d'autre part Doubrovsky reprend l'image proustienne du « livre-cimetière »<sup>473</sup>, lieu par excellence de la commémoration des morts (« Mon père, ma mère. Maintenant, Ilse. Mes écrits sont leur vraie tombe. », AV, 255). Ce « meurtre symbolique » atteint tout son sens littéral dans le *Livre brisé* avec la mort romanesque et en même temps réelle d'Ilse. C'est cette dernière qui défie son mari de ne plus se limiter au récit du passé, mais de raconter leur histoire conjugale actuelle tout en respectant strictement un pacte de vérité absolue : « JE VEUX que tu dises tout ce que tu m'as fait endurer [...] si tu ne racontes pas les choses comme elles se sont passées je te fais un procès » (LB, 221). Tandis que ce

471 « Il faut que je l'avoue : je suis une anorexique. Moi, estomaqué, toi ? Je ne suis pas psychiatre, mais des anorexiques, j'en ai connues [...] j'avoue, je n'aurais jamais pu le deviner [...] tu n'es pas maigre du tout [...] elle a les yeux au bord des larmes. » (AV, 130-31).

472 Jones 2009, p. 17.

473 Doubrovsky cite Proust (« un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés ») et il constate que déjà dans la *Recherche* « c'est la mortalité d'autrui qui en fournit le matériau », Doubrovsky 1980b, p. 8.

*pacte de vérité* est respecté dans l'œuvre entière de Doubrovsky<sup>474</sup>, le récit autobiographique du présent se révèle comme nouvelle expérience pour l'auteur. Il s'empresse de préciser les risques et inconvénients d'une telle entreprise, étant répétitivement contrarié par sa femme :

Tu aimerais ça, tu supporterais ça ? [...] la vérité sans fard, sans slip, sans cache-sexe ?  
 – Il y a longtemps que je t'ai donné le feu vert. C'est toi qui hésites ?  
 J'avoue, j'hésite. [...] J'ai beau être, dans mes livres, un professionnel de l'impudeur, j'ai mes limites (LB, 281)  
 – il y a des choses qu'on ne peut pas publier de son vivant [...]  
 – Eh bien puisque tu aimes l'originalité innove! (LB, 50)<sup>475</sup>

Le narrateur émaille son récit de pressentiments funèbres en décrivant Ilse comme « épouse-suicide », comme « femme kamikaze » et en interprétant son désir « d'exposition » comme une demande de se faire « hara-kiri » (LB, 51) :

La sans sourciller d'une voix douce et ferme elle m'autorise, elle me convie. D'un ton calme résolu. À la mener à l'abattoir. Si on joue le jeu de la vérité, vraiment : ça devient un jeu de massacre. (LB, 281)

Pourtant, l'auteur insiste sur le fait qu'il a rédigé *Le livre brisé* avant la mort d'Ilse et qu'il ne l'a pas retouché après l'événement tragique :

C'est écrit en 1985. Le livre présente la chronique d'une mort annoncée. Certains critiques ont dit que l'auteur avait arrangé son manuscrit. Non. Cela a été écrit avant la suite imprévue et tragique des événements.<sup>476</sup>

Ilse avait lu ce manuscrit au fur et à mesure de sa rédaction en ajoutant ses propres commentaires, imprimés en italiques. Elle pluralise ainsi la voix de la narration et occupe la fonction d'un co-auteur. Lorsque Doubrovsky lui soumet le chapitre *Beuveries* l'autofiction atteint son comble théorique et thématique : la

474 « Une condition que j'exige de mes récits est leur véridicité, même si elle se retrouve contre moi. Je donne toujours la parole à l'autre, même si cette parole me flagelle. La règle du jeu : les quatre vérités, sinon à quoi bon se raconter. Inutile et malhonnête. » (AV, 67).

475 La critique a remarqué que Doubrovsky « recule les bornes du dicible », Contat 1985, p. 16. L'auteur semble effectivement prendre au pied de la lettre la formule rousseauiste *intus et in cute* (Jacomard 1993, p. 270) : « on bat désormais sa coulpe, rageusement, ironiquement, à tripe ouverte. » (AS, 13) ; « Je m'étale, opération à cœur ouvert, je m'éventre, j'offre mes tripes au public. » (LVI, 15). Dans *La volonté de savoir*, Foucault décrit cette nouvelle « culture de l'aveu » comme « une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai » dans la société occidentale : « Nous sommes devenus une société singulièrement avouante. On avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves ; on avoue ses maladies et ses misères. On s'emploie avec la plus grande exactitude à dire ce qu'il y a de plus difficile à dire, on avoue en public et en privé, on se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre et on en fait des livres. », Foucault 1976, p. 79.

476 Vilain 2005, p. 222.

*réalité extratextuelle* et *textuelle* s'entrelacent à tel point que l'alcoolique désespérée meurt à la lecture de la partie du manuscrit qui lui renvoie impitoyablement l'image de sa dépendance<sup>477</sup>.

L'autobiographie, conçue comme *reproduction* d'une vie extratextuelle, se transforme paradoxalement en *moteur* des événements narrés. Le texte est devenu partie intégrante de la réalité qu'il prétendait représenter. Au fur et à mesure que le récit avance, Doubrovsky déconstruit le point de vue surplombant du narrateur traditionnel (« Lorsqu'on relate son existence, la suite, par définition, on la connaît », *LB*, 75). Le narrateur du *Livre brisé* perd progressivement la maîtrise de son récit (« Je ne suis plus maître de mon encre », *LB*, 220) jusqu'à ne plus en connaître, ne plus pouvoir en déterminer ni influencer la fin :

Un roman, on est maître de le terminer à sa guise, d'inventer, envers et contre tous, si l'on veut, un heureux dénouement. Je rêvais, au long récit de nos tribulations, une fin joyeuse. Si l'on décide d'écrire sa vie, la vie décide ce qu'on écrit. L'enchaînement des épisodes, suite et fin, le récit ne nous appartient plus. (*LB*, 317)

Bien au contraire, le désir d'un dénouement heureux se brise avec le livre :

[...] entre mes mains mon livre s'est brisé, comme ma vie. [...] Pendant quatre ans, j'ai cru raconter, de difficulté en difficulté, le déroulement de notre vie, jusqu'à la réconciliation finale. Mon livre, lui, à mon insu, racontait, d'avortements en beuveries, l'avènement de la mort. (*LB*, 311)

Ce n'est plus l'auteur qui décide des épisodes narrés dans son livre, mais le livre qui acquiert le contrôle de la vie de son auteur. Et c'est encore le livre qui provoque la mort de sa propre protagoniste féminine :

[...] début novembre, lui expédie ma séquence, conséquence, mi-novembre, se remet à boire, quand on parle boisson, la déprime, pour noyer la déprime, elle boit, le chapitre « Beuveries » l'a liquidée, mon encre l'a empoisonnée, jeu de la vérité parfois mortel [...] elle en est morte. (*LB*, 391)

Suivant la logique de la *guêpe fouisseuse* proustienne, l'autofiction se présente comme « genre posthume » (*LB*, 311), fondé sur la mort de ses protagonistes Ilse

477 Ilse meurt d'une « absorption massive d'alcool sur mélange médicamenteux » (*LB*, 342). N'arrivant pas à savoir s'il s'agit d'un suicide ou d'un accident, Doubrovsky s'interroge, dans *Le livre brisé*, sur l'impact que l'écriture a eu sur sa femme. Les sentiments de culpabilité de l'auteur sont renforcés par les réactions virulentes de la presse qui vont du doute réprobateur jusqu'à l'accusation la plus explicite du meurtre : « Choc médicamenteux, suicide, overdose de vodka à la suite de la lecture ? Peut-être. Toute l'angoisse est dans ce peut-être : coupable, non coupable, Serge ne saura jamais. », Bruckner, cité d'après Genon / Molkou 2010, p. 21 ; « M. Doubrovsky n'exhibe ni plus ni moins qu'un meurtre psychologique, dont les auteurs en panne sont assez coutumiers : périssent l'univers et leurs proches pourvu qu'ils noircissent des feuilles. », Rinaldi, *ibid.* ; « sa femme est peut-être morte, justement, de son égocentrisme, de son propre aveuglement. », Rollin, *ibid.*

(« pour être une héroïne de roman FAUT ÊTRE MORTE. », *LB*, 408) et Serge (« Ce livre est ma crucifixion [...] c'est mon livre qui me tue. », *AV*, 283). Enfin, *Le livre brisé* ne se présente pas seulement comme *thanatographie* du moi narrant, mais aussi comme un véritable instrument de mort qui nous invite à conclure avec De Man :

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life.<sup>478</sup>

En partant de la citation proustienne placée en exergue d'*Un homme de passage*, l'analyse a montré que l'isotopie de la mort illustre parfaitement les apories épistémologiques de l'autofiction, telles que la relation dialectique entre l'effacement et la préservation, le sujet de l'*énoncé* et de l'*énonciation*, la mémoire et l'oubli. Le désir proustien de survivre dans l'œuvre d'art est exprimé, mais il sera ici terriblement déçu. Le livre ne représente même plus le tombeau déliquescent proustien qui « protège [...] quelque peu contre l'oubli » (*R IV*, 610), mais un « catafalque vide » qui ne renvoie qu'au « néant » du sujet et à l'impossibilité postmoderne de toute autobiographie. Ainsi, l'autofiction doubrovskienne n'aspire jamais à la récupération d'un moi extratextuel toujours identique à soi. Elle ne présente qu'une réflexion postmoderne sur la *trace* que le sujet laisse dans l'écriture sans jamais pouvoir coïncider totalement avec celle-ci. Doubrovsky poursuit le discours proustien sur la mort, en présentant son autofiction comme une *thanatographie* qui érige certaines images funèbres de la *Recherche* en leit-motifs, notamment les « matrices-mortuaires », le concept du mort-vivant, du livre comme épitaphe et comme mise en scène de la *différance* d'après Derrida. En l'occurrence, il accentue non seulement la déchéance physique du protagoniste, mais aussi des femmes aimées qui représentent des liens frappants avec la mort. Malgré l'évidence des échos proustiens, Doubrovsky présente une fois de plus une *appropriation ambivalente* de la *Recherche* qui se veut une *production réceptive* et qui nie l'*imitation* directe. Celle-ci ne sera proclamée ouvertement que dans sa réécriture d'*Un amour de Swann*, étudiée dans le chapitre suivant.

---

478 De Man 1979a, p. 920.

## II.4. D'Un amour de Swann à Un amour de soi : une esthétique de l'insaisissable

*Le titre même d'Un amour de soi indique encore un autre Proust, celui des relations amoureuses, qui m'a également influencé.  
(Serge Doubrovsky, Entretien du 6 août 2012)*

L'autofiction *Un amour de soi* éloigne Doubrovsky de « son Proust », le Proust « de la madeleine, du souvenir et de la mémoire »<sup>479</sup>, étudié dans les chapitres précédents, pour le rapprocher du « Proust de Rachel » (AS, 20), celui des tourments amoureux d'*Un amour de Swann* dont la filiation est annoncée dès l'imitation du titre. Les ressemblances thématiques frappantes entre les deux histoires d'amour ont été mentionnées par la critique<sup>480</sup> qui n'hésita pas à qualifier *Un amour de soi* de « réécriture d'*Un amour de Swann* »<sup>481</sup>. Ce chapitre se propose d'aller au delà des analogies de contenu en insistant sur la dimension esthétique et poétique des deux œuvres. Il s'agit plus précisément de démontrer que, dans le discours amoureux, Doubrovsky insiste beaucoup moins sur l'aspect de l'innovation et de la *production réceptive* que nous avons pu l'observer dans les chapitres précédents. L'auteur met désormais l'accent sur l'imitation de l'hypotexte proustien, ce qui devient particulièrement évident dans sa définition d'*Un amour de Swann* comme « miroir » dans lequel il peut se « refléter »<sup>482</sup>. Il semble ainsi proposer une *réception reproductive*<sup>483</sup> qui va de pair avec une continuité esthétique : l'étude montrera que les relations amoureuses de Serge poursuivent la poétique de la fugacité, du perspectivisme et de l'insaisissabilité de l'être aimé. Doubrovsky privilégie, une fois de plus, la voie anti-idéaliste de la *Recherche*, mais, cette fois-ci, sans afficher la volonté postmoderne de dépasser le modèle proustien que nous avons pu observer dans son discours sur la mémoire (II.1.), sur l'identité (II.2.) et sur la mort (II.3.).

Le protagoniste, qui se prend à la fois pour Swann (« Swann, c'est moi », AS, 13) et pour Proust (« je me prends pour lui ! », AS, 20), révèle, dès la citation proustienne en exergue, un point commun avec le protagoniste d'*Un amour de Swann* : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas

479 Entretien du 06/08/2012, apparaît dans : *Lendemain – Études comparées sur la France* (161, 41), 2016.

480 Cf. Bertrand 2010, pp. 265–284 ; Miguet-Ollagnier 1992, pp. 69–87.

481 Buisine 1992, p. 160.

482 Cf. « ce n'est pas du tout arbitrairement que j'ai choisi d'être relié à un auteur ; c'est parce que son œuvre s'offre comme un miroir où je puis me refléter. », Saveau 2002, p. 201.

483 Pour une définition de cette notion, voir : pp. 94 sq. de cette étude.

mon genre ! » (AS, 11)<sup>484</sup>. C'est pour satisfaire leur narcissisme<sup>485</sup> que les deux personnages tombent amoureux de femmes dont les caractéristiques physiques les repoussent dans un premier temps. Ainsi, Serge déclare que Rachel n'est « pas dans [s]es goûts », le « dégoûte » (AS, 27) et Odette « était apparue à Swann non pas certes sans beauté mais d'un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique » (R I, 192-93)<sup>486</sup>. Les relations Odette-Swann et Rachel-Serge se caractérisent par une position d'infériorité sociale de la femme qui se montre pleine d'admiration à l'égard du rang social et des capacités intellectuelles de son amant : Odette de Crécy est réputée d'intelligence médiocre<sup>487</sup> et elle fait preuve d'inculture en avouant ne pas connaître Vermeer de Delft au sujet duquel Swann a engagé des recherches. La jeune « cocotte » admire Swann, non seulement pour son élégance (« il est chic : ce toupet, ce monocle, ce sourire », R I, 314), mais surtout pour son érudition : « Je comprends que je ne peux rien faire moi chétive, à côté de grands savants comme vous autres [...] Et pourtant j'aimerais tant m'instruire, savoir, être initiée » (R I, 195). De même, Rachel, ancienne étudiante de Serge, est fascinée par les capacités intellectuelles de son professeur : « quand tu écris, c'est différent » (AS, 109). Ce rapport de force se voit initialement corroboré par la dépendance économique de la femme : sans réaliser être tombé sur une « femme entretenue » (R I, 235), Swann multiplie les offres d'argent et les cadeaux pour s'attacher Odette. Au même titre, la stabilité professionnelle de Serge lui permet d'affirmer la domination dans sa relation « maître-élève »<sup>488</sup> : il

484 Cf. aussi : « Moi, suis comme Swann. Je les aime roses, saines. En tout cas blondes [...] » (AS, 63) ; « C'est vrai, au physique, j'avoue elle n'est pas même mon genre. Les aime plus rondes, plus dodues, formant moins d'angles. » (AS, 287).

485 Selon Swann « sentir qu'on possède le cœur d'une femme peut suffire à vous en rendre amoureux » (AS, 237). C'est par ce même narcissisme que s'explique « l'amour de soi » du titre doubrovskyen : « Au début te n'avais pas vraiment envie d'elle. J'ai cédé au désir qu'elle avait de moi. » (AS, 62) ; « Quand on me regarde avec désir, suis pas aveugle. Me vois par ses yeux, dans ses yeux. Du coup, j'en oublie de la voir, elle. Ce qu'il y a d'irrésistible en elle : je ne peux pas me résister à moi. » (AS, 63).

486 Suivant la théorie de la « mélancolie du genre » qui est, selon Judith Butler, le résultat du postulat social d'une « hétérosexualité obligatoire », toute une série de critiques (cf. p. ex. Saveau 1999, pp. 172 sq. ; Hughes 1995, pp. 327 sq. ; Boulé 2009, pp. 64-76) ont insisté sur l'homosexualité latente de Doubrovsky (« tout en bas dans les ténèbres de l'inconscient, là je suis sans doute moi aussi une pédale, AV, 26) comme véritable raison de sa relation avec une femme qui « n'est pas son genre » et qui représente de fortes caractéristiques masculines : Rachel porte un duvet, voire « une moustache », manque de poitrine et elle est si poilue autour des mamelons que le protagoniste a parfois l'impression de faire l'amour avec un homme (« [...] porte les lèvres mamelon [...] poils autour [...] soudain suce un mec [...] », AS, 37) qui font épanouir à Serge son propre côté féminin (« [...] peut-être que la nana, c'est moi. Rachel, le mec. », AS, 281).

487 « on la dit idiote » (R I, 337) ; « ce n'est pas une vertu ni une intelligence » (R I, 224) ; « elle se conduit comme une fameuse cruche, qu'elle est du reste. » (R I, 223).

488 Miguet-Ollagnier 1992, p. 80.

« loge » Rachel, « pas dans le style Proust [...] mais quand même... » (AS, 100), lui assure que « l'argent n'est pas un problème » (AS, 68) et que, tant qu'il sera là, elle « ne mourra pas de faim » (AS, 370).

Or, dans les deux cas, le lecteur voit inéluctablement s'éteindre le désir de la femme dès qu'elle atteint, voire dépasse, le rang social de son amant. L'ambition d'Odette se concentre exclusivement sur le statut et le prestige social de l'homme à ses côtés. Ayant fait la connaissance du Comte de Forcheville, l'élégance bourgeoise qui la séduisait naguère chez Swann lui paraît désormais ridicule : « il est ridicule ; ce monocle, ce toupet, ce sourire » (R I, 315). L'émancipation de Rachel illustre les changements dans les rapports de genre que Doubrovsky observe entre l'époque proustienne et la fin du XX<sup>e</sup> siècle : « aujourd'hui l'affrontement d'un homme et d'une femme que la société a faits (presque) égaux, donc rivaux, n'est plus voluptueuse invention de l'autre, mais duel brutal des semblables » (AS, quatrième de couverture). En effet, l'ambition de Rachel ne se projette plus sur l'homme mais sur son propre épanouissement professionnel. Enfin titulaire d'une chaire à l'université de Boston, Rachel ne s'extasie plus sur les compétences intellectuelles de Serge (« avec des recherches, en s'y appliquant elle aurait pu en faire autant », AS, 448). Son indépendance économique signifie la fin de la relation amoureuse avec Serge :

[...] dès qu'elle a un poste, attendu de n'avoir plus besoin de moi, à peine elle a un pied à l'étrier, elle me rejette [...] Si on est égaux, je sombre dans l'inanité. Pouvoir faire comme moi, c'est pouvoir se passer de moi. (AS, 448)

Cette brusque perte de l'intérêt féminin est symptomatique de l'*insaisissabilité* de l'être aimé qui s'impose déjà dans la *Recherche* comme *conditio sine qua non* de l'amour et comme fondement de la *poétique anti-idéaliste* de la fugacité et du perspectivisme. La disparité constante entre le désir et la réalité trouve sa source dans le « tempérament proustien » de Serge. À l'instar de Marcel, dont les attentes face au lieu lointain de Balbec seront fatalement déçues au contact de la réalité<sup>489</sup>, Serge se languit sans cesse d'objets caractérisés par leur absence :

Si je suis au bord de la mer, devant les flots. Je pense : c'est beau, la montagne. Si je suis à la montagne je rêve d'un lac. Près d'un lac rond je songe aux rivières. Toutes droites. En bateau me dis, l'avion c'est quand même plus rapide. En avion, je réfléchis. Bateau infiniment plus sûr [...] Si je suis à Paris. Dans un appartement. Ma maison à New York me manque. (F, 297).

Cette mélancolie et cette nostalgie chroniques<sup>490</sup> dirigent la passion du protagoniste vers un type de femme semblable à la « créature toujours absente » (R I,

489 Pour une analyse du sujet du voyage chez Proust, voir : cf. Frogley 1981, pp. 17–25 ; Stierle 1996, pp. 181–204 ; van Montfrans 2009, pp. 139–57.

490 Cf. aussi : « Tu rêves toujours autre chose que ce que tu as » (F, 300) ; « Toi, tu veux toujours

295) convoitée par Swann. Serge ressent parfois le besoin de s'éloigner de sa compagne afin de réveiller ses sentiments pour elle : « lorsqu'elle me manque mon besoin d'elle se regonfle [...] juste ce qu'il faut d'absence [...] ça me recharge l'Eros » (LB, 386). C'est effectivement après une longue période de séparation géographique que le protagoniste prend conscience de toute l'envergure de son amour pour sa deuxième femme Ilse :

[...] ma femme JAMAIS je ne l'ai attendue ainsi de tout mon être JAMAIS je n'ai ainsi désiré sa venue d'avoir été ainsi séparé sevré de toi trois mois [...] tu m'as tellement manqué je sais à quel point je t'aime. (LB, 315)

Le paradigme de l'absence-présence traverse non seulement la *Recherche*, mais aussi le cycle autofictionnel dont les différents tomes s'ouvrent sur une dédicace à l'être aimé<sup>491</sup>. La femme affirme sa présence absolue, en se voyant placée, dès le paratexte, à l'origine de l'œuvre doubrovskienne :

La femme est le partenaire de toute mon écriture. Il ne me viendrait pas à l'idée d'écrire s'il n'y avait pas une femme dans mon histoire. Je ne raconte pas toute ma vie. J'ai eu des passages sans femmes. Je ne les ai pas écrits, ils n'avaient aucun intérêt.<sup>492</sup>

Or, chaque autofiction se termine – comme les relations amoureuses dans la *Recherche* – par la perte de l'être féminin. Doubrovsky présente les différents aspects de cette absence : la distance géographique (permanente avec la tchèque Élisabeth), la séparation due à la discorde (Rachel, Claudia, Elle) et la mort (la mère, Ilse)<sup>493</sup>.

Paradoxalement, l'absence tantôt souhaitée pour revivifier la passion amoureuse se révèle aussitôt une privation potentiellement mortelle. La femme occupe chez Doubrovsky un rôle si existentiel qu'une vie sans elle s'apparente à la mort : « une vie sans femme est une vie morte... ELLE EST LÀ DONC JE SUIS c'est mon cogito à moi, dur comme du roc » (LPC, 120). Cette variation du *cogito cartésien* érige la présence féminine en condition fondamentale de l'existence. En conséquence, la disparition de la femme est ressentie comme arrachement

---

l'inverse de ce qui est. » (F, 313) ; « Quand j'ai pris une décision j'ai soudain le désir inverse. » (AS, 288).

491 Cf. *La Dispersion* (« Pour E.M. ») ; *Fils* (« À ma mère qui fut source, pour Noémie qui fut ressource ») ; *Un amour de soi* (« Für Ilse ») ; *Le livre brisé* (« Pour Ilse Par Ilse ») ; *L'après-vivre* (« À Elle Tendrement ») ; *Un homme de passage* (« Pour Elisabeth sans qui ce livre n'existerait pas ») et aussi l'essai *La place de la madeleine* (« POUR NOÉMIE En souvenir de voyages proustiens »).

492 Vilain 2005, p. 225.

493 Cf. « la tchèque de *La Dispersion* était repartie derrière le rideau de fer, ma mère dans *Fils* était morte, Rachel dans *Un amour de soi* m'avait plaqué, Ilse dans *Le livre brisé* [...] était disparue, j'ai toujours eu affaire à des mortes ou des absentes. » (LB, 72).



violent auquel le protagoniste réagit par des symptômes physiques qui le renvoient, une fois de plus, à son traumatisme de guerre<sup>494</sup> :

[...] sans elles j'étouffe suffoque qu'elles m'insufflent vie ex-tubard qu'elles me reconfient [...] besoin d'une aiguille à pneumo sinon apnée [...] Me réanimant à l'oxygène leur con mon ozone érogène [...] je les respire faut qu'elles m'inspirent. (F, 315)

L'image de la suffocation renvoie à l'expérience de la réclusion pendant la guerre où la tuberculose du protagoniste fût traitée par des injections d'oxygène dans les lobes pulmonaires (« comme du temps où j'étais tubard avec mon pneumo : pour revivre, je dois me faire insuffler. Sinon, c'est l'asphyxie complète », AV, 51). À chaque fois que Serge est privé de l'être féminin, il se voit menacé par l'asphyxie : quand Rachel l'abandonne « ça [lui] coupe le souffle », il ne peut « plus respirer », étant « sous l'attente à oxygène » (AS, 197), sans « Elle » il ne peut « plus respirer une minute » (AV, 372), il n'a « plus de vie elle [lui] insuffle l'existence » (AV, 93) et lorsqu'Ilse meurt il souffre de « crispations de glotte à suffoquer » (LB, 316). Hormis l'asphyxie, le manque de l'être féminin provoque une paralysie corporelle qui rappelle, une fois de plus, l'immobilité subie lors de l'enfermement à Villiers. Le protagoniste réagit à la séparation géographique avec Élisabeth, dont l'histoire d'amour est racontée dans *La Dispersion*, par « une sorte d'affaîssemment de paralysie » (D, 70). À la mort d'Ilse, il se sent « paralysé pétrifié » et le « moindre geste » devient un effort physique insurmontable : « pour m'habiller, soulever une montagne » (AV, 19). L'absence féminine n'affecte pas seulement l'état physique mais aussi la psyché du protagoniste, qui réagit par de fortes dépressions<sup>495</sup> génératrices d'un désir d'anéantissement du moi : « désespéré par la mort d'Ilse, sans épouse sans présence féminine j'ai perdu mes raisons de vivre je traîne ma carcasse évidée de jour en jour, une existence éviscérée. » (HP, 259).<sup>496</sup>

494 Saveau souligne le vocabulaire guerrier employé pour décrire les « défaites amoureuses » (Saveau 1999, pp. 228 sq.) : « [Rachel] a été ma déveine, ma défaite, l'entrée des boches à Paris, elle a réduit ma vie à une débâcle, tout fuit maintenant, je débände, la débandade des lendemains, la cargaison des espoirs éventrés qui crèvent au bord de la route, son œil en Stuka me mitraille, elle a eu ma peau, ma Gestapo, j'aurai survécu trente ans pour rien, soudain on m'arrête, dans le néant déporté » (AS, 482).

495 Pour une analyse plus détaillée des réactions physiques au manque féminin, voir : Saveau 1999, p. 128.

496 À l'instar de l'écriture (« mon œuvre est ma raison de vivre », AV, 70), la femme est pourvue d'une fonction existentielle et revivifiante (« Les femmes ne nous donnent pas seulement la vie à la naissance. Elles nous aident aussi à renaître. À revivre. » HP, 512 ; « la littérature me ressuscite », HP, 458), mnémonique (« QUAND TU PARLES oui tout me revient, me remonte ma vie elle est gravée en toi quand tu racontes, je me ravive, me ranime. », LB, 325), commémorative (« sans ta mémoire [...] mon tissu interne s'effiloche, s'élimine, je suis soudain éliminé » LB, 393) et meurtrières (« une femme par livre me tue » HP, 408). Cette

La femme apparaît ainsi dans une constante dialectique de l'absence et de la présence qui n'est pas sans évoquer « l'être de fuite » proustien : « Elle est qui. Etre de fuite. Comme Albertine. » (*M*, 1578). Comme dans le cas de Marcel, c'est le personnage maternel qui est à l'origine du va-et-vient amoureux. Doubrovsky déclare effectivement se reconnaître dans l'*Œdipe* proustien<sup>497</sup> :

Comme j'ai pu l'écrire, « à défaut de son génie, je partage sa névrose », l'attachement fusionnel à la mère/grand-mère et ses conséquences dans les rapports avec autrui, notamment les femmes, ou plutôt la Femme. Gilberte, Albertine, Rachel, Ilse.<sup>498</sup>

De même qu'Albertine occupe le rôle maternel dans la vie de Marcel, Serge constate une substitution de sa mère par ses amantes : « j'ai demandé à chaque femme que j'ai connue d'être ma mère. Ma névrose. » (*LPC*, 390). En effet, Rachel lui reproche dans *Un amour de soi* : « tu as nui à notre vie en pensant que tu étais Marcel et moi ta mère ! » (*AS*, 368). Dans *La place de la Madeleine*, Doubrovsky étudie le drame du coucher proustien comme expérience originelle du *fort-da*, qui présente, selon Freud, l'alternance de la présence (« da ») et de l'absence (« fort ») de la mère<sup>499</sup>. Saveau a démontré que l'épisode d'égarement dans le bateau de *Fils* – autofiction dédiée notamment à la relation du protagoniste avec sa mère – se joue selon ce même schéma freudien : Serge et sa mère partent de Paris vers Cherbourg (« da ») pour accompagner sa femme Claudia et ses deux filles qui rentrent aux États-Unis après les vacances passées en France. Serge monte dans le bateau pour prendre congé de sa famille. Lorsque les haut-parleurs demandent aux derniers visiteurs de quitter le navire, la panique le saisit car il n'arrive pas à trouver la sortie qui le reconduit à sa mère (« fort »). Un officier le ramène finalement vers la passerelle où il la retrouve avec soulagement

---

relation de contiguïté entre la femme et l'écriture permet de considérer la femme comme une allégorie du livre (« une femme est comme un livre », *AS*, 487).

497 « Voulu tuer mon père coucher avec ma mère » (*F*, 191) ; « j'ai toujours au bout de l'orgasme geint ou hurlé maman » (*HP*, 151) ; « Maman monte m'embrasse me borde je me branle après doucement » (*F*, 243).

498 Doubrovsky 2013, p. 50. Dans *Faire catleya*, Doubrovsky propose une lecture d'Odette comme « figure pseudo-maternelle », Doubrovsky 1980b, p. 7. Cette identification ressortirait plus explicitement de la ressemblance dans leurs expressions : « Cette Odette sur le visage de qui il avait vu passer les mêmes sentiments [...] qu'il avait vu éprouver autrefois par sa propre mère [...] » (*R I*, 263). Doubrovsky en tire une conclusion pour le moins audacieuse : « Swann est épris par Odette, dans la mesure où il la prend pour sa mère [...] ce qui [l']empêche si longtemps de toucher Odette n'est autre que le tabou de l'inceste. », Doubrovsky 1980b, p. 7.

499 Dans *Au-delà du principe de plaisir* (1921), Freud décrit une activité ludique de son petit fils âgé de 18 mois qui s'amuse à lancer loin de lui une bobine liée à un fil en prononçant un triste « o-o-o-o » (traduit par sa mère comme all. « fort », fr. « parti ») et à la ramener vers lui en émettant un joyeux « da » (fr. « revenu »). Cet aller-retour de l'objet s'apparente d'après Freud à la répétition du traumatisme des départs maternels. Cf. Freud 1981, pp. 51 sq.

(« da »)<sup>500</sup>. Le principe du *fort/da* se reproduit dans toutes les relations amoureuses de Serge. La présence et l'absence de l'autre s'alternent notamment au gré des déplacements géographiques du protagoniste entre Paris et New York et, dans le cas de Rachel, entre la maison de sa famille dans le Queens et l'appartement de son amante à Brooklyn. Au début, Serge n'a « pas vraiment envie de [Rachel] » (AS, 62) et ne lui accorde que de très rares visites suivies par de longues *absences* qui entretiennent chez elle le désir ardent d'une *présence* plus affirmée<sup>501</sup> et d'un engagement plus sérieux (« *tout ce que je te demande c'est de divorcer d'avec ta femme, de m'épouser et de me donner UN enfant* », AS, 339)<sup>502</sup>. Paradoxalement, cette antinomie du désir s'inverse dès lors que le protagoniste n'est plus l'initiateur, mais la victime de la distance que Rachel commence à établir entre eux : « Maintenant, la situation se retourne, je l'affronte. Moi, à présent, qui la talonne, la poursuis. » (AS, 472)<sup>503</sup>. À l'instar de Marcel, Serge se révèle ainsi comme esclave de son propre désir de possession (« Que l'esclave », M, 894).

Comme chez Proust, l'amour naît du sentiment de privation qui éveille le désir de la possession exclusive de l'autre : « Moi qui m'agrippe, qui m'accroche comme à une bouée. Déboussolé rien qu'à l'idée qu'un autre me la prenne. Je deviens fou. » (AS, 472). Lorsque Rachel veut s'absenter pour participer à un colloque au Luxembourg, Serge demande un congé pour l'accompagner. Il néglige ainsi les « obligations » professionnelles qui lui servaient jadis d'excuse pour se dérober aux rendez-vous jugés trop fréquents. Quand Rachel part à San Francisco pour une conférence de la *Modern Language Association*, Serge souffre de crises de panique qui le poussent à la rejoindre :

Soudain, surgi d'où, aucune idée, plus fort que moi [...] décroché le téléphone, appelé l'hôtel Saint-Francis, *oui il reste une chambre, à soixante-quinze dollars, parfait*, appelé TWA, *oui, il reste une place, vol part en fin de matinée*. Poussé, mû, par quoi, sais pas, une terreur panique qu'on me l'enlève, qu'elle disparaisse. (AS, 275)

500 Cf. aussi Saveau 1999, pp. 131–32. Cf. aussi la métaphore de l'insufflation de la vie : « une femme, une insufflation d'être, date de ma mère, ça n'a jamais varié depuis » (LPC, 65).

501 « *Reste encore un peu mon cher je t'en prie*. Elle a passé tout le week-end à m'attendre. » (AS, 64) ; « *Reste, éplorée, je t'en prie*. » (AS, 64) ; « *Reste, fais un saut pendant le week-end, ne me laisse pas seule si longtemps, je dis, mais tu sais bien, c'est difficile, j'ai des obligations*. » (AS, 101).

502 Jouan-Westlund 2009, pp. 36 sq. et Miguet-Ollagnier 1992, pp. 69 sq. font remarquer que Proust est l'objet de la discorde entre les amants : la rédaction d'une étude sur la *Recherche* se révèle être un obstacle à la cohabitation tant souhaitée par Rachel car Serge l'utilise comme prétexte pour ne pas quitter le domicile conjugal : « *tant que je n'ai pas fini mon Proust je ne peux pas emménager [...]* POUR écrire un livre sur Proust j'ai besoin de tous mes bouquins peux pas deviner mes références toutes mes associations d'idées. » (AS, 215).

503 Pour une analyse plus approfondie de la dialectique absence-présence dans les relations amoureuses du protagoniste, voir Saveau 1999, pp. 132–143.

Craignant de perdre Rachel, Serge se montre prêt à toutes les concessions. Il divorce et accepte finalement de l'épouser. C'est désormais Rachel qui se montre hésitante : « au moment où je décide de tout lui accorder, non, à présent, Madame n'est plus sûre que cela l'intéresse ! » (AS, 350). La découverte d'une lettre l'invitant à un entretien d'embauche à l'université de Californie à Los Angeles, où Rachel a postulé à l'insu du protagoniste, amène la possibilité de sa disparition définitive :

PEUR, qu'elle s'envole, qu'elle me trompe, pas avec un type, avec un POSTE. Mon rival c'est sa carrière. Quand j'ai lu la lettre de UCLA qu'elle avait laissé traîner sur son bureau, cœur battant, si elle s'installe à Los Angeles, m'a empoisonné les pensées, m'a brûlé à petit feu des semaines, long supplice silencieux. (AS, 395)

Comme dans la *Recherche*, c'est exactement cette *impénétrabilité* et cette *insaisissabilité* de l'être aimé, l'impossibilité de cerner ses pensées, ses plans, son identité, qui se transforment en moteur de la passion et en générateur d'une jalousie qui voudrait tout savoir, tout entendre, tout surveiller :

Maintenant, le soupçon s'abat sur moi, me colle à la peau, lettres qu'elle reçoit, il va falloir surveiller ses coups de fil. Mais je ne suis plus là pour entendre, n'ai plus d'yeux pour voir, pour savoir. (AS, 365)

Comme Swann, qui, torturé par des soupçons, croit épier Odette et son amant par une fenêtre éclairée et découvre plus tard qu'il s'est trompé d'appartement et qu'il observait en réalité deux vieux messieurs, Serge se dissimule derrière un arbre pour observer Rachel en sortant du cinéma avec un jeune homme et va réaliser seulement le soir qu'il s'agissait d'une rencontre anodine que sa maîtresse lui révèle en toute innocence : « après, j'ai été prendre le thé chez Carette avec un ami [...] Je l'ai rencontré par hasard, cela m'a fait plaisir de le revoir, et on a été bavarder. [...] Alibi ingénu, imbattable » (AS, 121).

La présence de plus en plus envahissante d'Annie, meilleure amie et « âme sœur » (AS, 240) de Rachel, exacerbe continuellement la jalousie du protagoniste. À l'instar de Marcel, ce dernier redoute profondément les éventuels penchants homosexuels de sa maîtresse : il est « jaloux à la puissance cube » car Rachel dort « avec Annie dans la chambre » lors d'un voyage à San Francisco (AS, 374), se demande « qui d'Annie ou [lui] compte le plus » (AS, 240) et conclut qu'Annie est « le numéro un, le grand amour » (AS, 240). Dans *Un amour de Swann* la jalousie atteint une telle intensité que le protagoniste ne peut plus jouir de l'affection d'Odette sans imaginer sa duplicité. Tout plaisir érotique découvert avec Odette alimente le soupçon qu'elle a déjà goûté les mêmes sensations avec un autre : « Pourquoi croire qu'elle goûterait là-bas avec Forcheville ou avec d'autres des plaisirs enivrants qu'elle n'avait pas connus auprès de lui et que seule sa jalousie forgeait de toutes pièces » (R I, 298). Serge est hanté par la même

obsession : « Un soupçon aigu m'envahit, où a-t-elle appris ces trucs, avec qui ? » (AS, 460).

À la manière de Proust, Doubrovsky développe la jalousie comme souffrance morbide, comme maladie proliférante : « elle me refile la jalousie comme une vérole » (AS, 365) ; « J'en suis malade » (AS, 371)<sup>504</sup>. Dans la *Recherche*, la maladie se répand progressivement dans le corps entier jusqu'à se convertir en sentence de mort irrévocable :

Et cette maladie qu'était l'amour de Swann avait tellement multiplié [...] qu'on n'aurait pas pu l'arracher de lui sans le détruire lui-même à peu près tout entier : comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable. (*R I*, 303)

Doubrovsky reprend l'image proustienne d'un amour destructeur, voire létal :

Une femme, faut pas la laisser s'installer en nous, dans nos tissus, la laisser descendre dans nos fibres. Une bestiole, un véritable microbe, d'abord la fièvre, vous fait délirer, après vous tue. (*LB*, 197)

Dans les deux œuvres, la souffrance devient si insupportable que le protagoniste en arrive à souhaiter la mort accidentelle de la femme aimée. Swann espère qu'Odette meurt « sans souffrances dans un accident » (*R I*, 349) et Serge imagine que Rachel perd sa vie dans une chute d'avion<sup>505</sup> :

Les éclairs claquent contre la carlingue en ascension, ils vont frapper, l'avion va être atteint à tort d'une flèche de flamme, abattu à mes pieds par la mitraille céleste. Il continue à s'élever dans le vacarme. Quand même, si cette carne crevait. Ça simplifierait l'existence. (AS, 418)

Les deux protagonistes sont saisis par la même envie d'agresser leur amante en lui « crevant les yeux » (*R I*, 373 ; AS, 485). Serge envisage même de tuer Rachel : « le désir lancinant de la tuer, ça me revient refoulé comme un relent d'arrière-années [...] QUE JE LA CRÈVE OU QUE JE CRÈVE » (AS, 485).

C'est par une lettre anonyme sur le passé d'Odette et par la découverte de la correspondance amoureuse de Rachel et Annie que les deux protagonistes apprennent l'infidélité, la malhonnêteté et l'homosexualité de leurs amantes respectives. Odette « avait été la maîtresse d'innombrables hommes [...] de femmes, et [...] elle fréquentait les maisons de passe » (*R I*, 350), tandis que Rachel avait entretenu une longue relation homosexuelle secrète avec Annie (AS, 497 sq.).

Ces révélations sanctionnent l'altérité irréductible de l'être aimé et l'échec de toute connaissance intersubjective qui s'était déjà révélée comme un leitmotiv lors de l'épisode d'Albertine. À tout moment, de nouvelles informations peuvent

504 Le sujet de l'amour-maladie a été évoqué par Miguet-Ollagnier 1992, pp. 80 sq.

505 Voir aussi : *ibid.*, p. 82.

bouleverser l'image d'une personne et révéler douloureusement l'impossibilité de la connaître. Doubrovsky reprend l'idée proustienne de l'autre comme « ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe » (*R II*, 367) mettant ainsi en évidence la *fugacité* et le *perspectivisme* qui avait déjà dominé la *poétique anti-idéaliste* de la *Recherche*. Chez Proust et Doubrovsky, la perception de l'autre ne peut qu'être accidentelle et incomplète :

[...] elle mon fantôme [...] on a tâtonné huit ans dans nos fantasmes sans jamais une fois nous toucher huit ans entiers l'un devant l'autre nus pourtant inconnus j'ai fini par quitter pour elle foyer famille à la poursuite de son ombre n'a été qu'une image impalpable chair étrangère huit ans côte à côte on est chacun passé à côté de l'autre. (*AS*, 522)

Pourtant, l'amour se nourrit exactement des élucubrations et des fantasmes de la jalousie que cette « image impalpable » génère. Swann et Serge souffrent moins des infidélités qu'ils découvrent que de celles qu'ils imaginent<sup>506</sup>. Lorsque Rachel confesse avoir trompé Serge avec un collègue, le protagoniste s'émerveille de sa propre sérénité : « Curieux [...] je n'ai pas éprouvé de jalousie. Bizarre, j'aurais cru. » (*AS*, 383). La réaction de Swann face aux multiples infidélités de sa maîtresse est considérée par Barbéris comme « torture bénéfique »<sup>507</sup> car elle le ramène à son jugement initial sur Odette qui est repris dans l'explicit d'*Un amour de Swann* et placé en exergue d'*Un amour de soi* (*AS*, 11) :

[...] il revit, comme il les avait sentis tout près de lui, le teint pâle d'Odette, les joues trop maigres, les traits tirés, les yeux battus, tout ce que – au cours des tendresses successives qui avaient fait de son durable amour pour Odette un long oubli de l'image première qu'il avait reçue d'elle – il avait cessé de remarquer depuis les premiers temps de leur liaison, dans lesquels sans doute, pendant qu'il dormait, sa mémoire en avait été chercher la sensation exacte. Et avec cette muflerie intermittente qui reparaisait chez lui dès qu'il n'était plus malheureux et qui baissait du même coup le niveau de sa moralité, il s'écria en lui-même : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! » (*R I*, 375)

Né de l'incertitude, l'amour meurt avec la révélation de la vérité. Les deux romans sont constitués de cette même structure circulaire : Swann et Serge retrouvent finalement leur frivolité initiale et succombent, chacun à leur tour, au charme de Mme de Cambremer (*R I*, 374) et d'une « jolie môme autrichienne » (*AS*, 525).

Contrairement à la *production réceptive* du discours sur la mémoire (II.1.), sur le sujet (II.2.) et sur la mort (II.3.), ce chapitre a démontré que Doubrovsky

506 Par rapport à Proust, cf. : Barbéris 1989, pp. 12 sq.

507 Ibid., p. 77.

conçoit *Un amour de soi* comme un acte de *réception reproductrice* d'*Un amour de Swann*. Il reprend les motifs d'un amour né de l'aversion, de l'absence-présence, de la jalousie pathologique et de l'homosexualité cachée en poursuivant la *poétique anti-idéaliste* de la fugacité, du perspectivisme et de l'insaisissabilité de l'être aimé.

---

### III. L'autofiction fantastique de Carmen Martín Gaité

Reconnue comme une des figures majeures de la littérature espagnole du XX<sup>e</sup> siècle, la romancière, traductrice et chercheuse Carmen Martín Gaité (1925–2000), a été récompensée, entre autres, par le *Prix Nadal* (1957), le *Prix Prince des Asturies* (1988), le *Prix Castille-et-León* (1991), le *Prix national des Lettres espagnoles* (1994) et, notamment par le *Prix national de Narration* (1978) pour *El cuarto de atrás* (1978). Celui-ci est le seul roman de Martín Gaité qui comble la *case aveugle* de Lejeune<sup>508</sup> et qui sera étiqueté, bien des années après sa parution, comme *autofiction*<sup>509</sup>. *El cuarto de atrás* a par ailleurs été classé à plusieurs reprises comme la première autofiction en Espagne<sup>510</sup>, bien que l'attribution de ce rôle pionnier soit, en vérité, encore plus compliquée ici qu'en France. Après des siècles de réticences envers l'écriture personnelle, la mort de Franco en 1975 entraîne l'assouplissement puis l'abolition totale de la censure (1978)<sup>511</sup>, déclenchant ainsi une véritable prolifération de l'autobiographie<sup>512</sup>. Dans *En las fronteras de la autobiografía* (2007), Manuel Alberca Serrano énumère des autofictions publiées durant cette période, antérieure à la théorisation du terme par Serge Doubrovsky<sup>513</sup>. Selon Alberca Serrano, ces écrits se sont constamment multipliés dans les années quatre-vingt<sup>514</sup>, quatre-vingt-dix<sup>515</sup> et au début du

---

508 Cf. la définition de la *case aveugle*, pp. 20 sq. de cette étude.

509 Cf. p. ex. : Alberca Serrano 1999, p. 74.

510 Cf. p. ex. : Arroyo Redondo 2007, p. 7 ; Ortega 2001, p. 105.

511 *El cuarto de atrás*, présenté à la censure en juin 1978, ne fut pas interdit mais obtint un rapport négatif qui condamne le « prisme anticommuniste » du livre, *AGA (3)50 Sig. 73/06622 Expte 6288*, cité d'après O'Leary / Ribeiro de Menezes 2008, p. 102.

512 Pour une étude plus détaillée de la censure franquiste, voir : Colmeiro 2005, pp. 16–19 ; Castro 1993, pp. 153–58 ; Rolón-Collazo 2002, p. 131 ; Alberca Serrano 2007, p. 31 ; Villanueva 1979, p. 93 ; Palley 1983, p. 111 ; Romera Castillo 1991, pp. 170–84.

513 Cf. p. ex. : *Las ninfas* (1975) de Francisco Umbral, *Ya no es ayer* (1976) de Francisco García Pavón, *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún. Cf. l'énumération d'Alberca Serrano 2007, pp. 302 sq. et 1999, p. 54.

514 Cf. p. ex. : *Los helechos arborescentes* (1980) de Francisco Umbral, *Paisajes después de la batalla* (1982) de Juan Goytisolo, *El hijo de Greta Garbo* (1982) de Francisco Umbral,



XXI<sup>e</sup> siècle<sup>516</sup> jusqu'à atteindre environ 300 titres énumérés en toute exhaustivité dans les annexes de son étude<sup>517</sup>.

Il serait pourtant inexact de faire remonter la naissance de l'autofiction espagnole à l'année 1975 et d'ignorer ainsi les nombreux écrits autofictionnels *avant la lettre*, dont la grande majorité date des années soixante et soixante-dix, sans oublier les quelques exemples épars de la première partie du XX<sup>e</sup> siècle<sup>518</sup>. L'absence d'une seule et véritable œuvre pionnière qui introduise et théorise la notion postmoderne de l'*autoficción* en Espagne entrave le débat autour de son origine que l'on fait même parfois remonter à la poésie du XIV<sup>e</sup> siècle, notamment au *Libro de buen amor* (~1330) de Juan Ruiz Arcipreste de Hita<sup>519</sup>. La raison pour laquelle certains critiques ont pourtant choisi d'accorder un rôle précurseur à l'autofiction de Carmen Martín Gaité est, sans doute, l'association originale de l'*autobiographie* et de la *fiction* dans *El cuarto de atrás*. Le choix d'une forme hybride peut être considéré comme une réaction à la prolifération de l'autobiographie suite à la mort de Franco :

Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías. (CA, 112)

---

*Penúltimos castigos* (1983) de Carlos Barral, *Todos los comienzos* (1983) de Paco Ignacio Taibo, *Dafne y ensueños* (1983) de Gonzalo Torrente Ballester, *El hermano bastardo de Dios* (1984) de José Luis Coll, *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) de Félix de Azúa, *La otra Sonia* (1987) de Sonia García Soubriet, *Todas las almas* (1989) de Javier Marías. Cf. l'énumération d'Alberca Serrano 2007, pp. 302 sq. et 1999, p. 54.

515 Cf. p. ex. : *Volver a casa* (1990) de Juan José Millas, *Bruna* (1990) de Sonia García Soubriet, *El palomo cojo* (1991) de Edoardo Mendicutti, *Estatua con palomas* (1992) de Luis Goytisolo, *Contra Paraíso* (1993), *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) et *Jardín de Villa Valeria* (1996) de Manuel Vincent, *El dueño del secreto* (1994) de Antonio Muñoz Molina, *Una vuelta por el Rialto* (1994) de Marcos Ordóñez, *Escenas de cinemudo* (1994) de Julio Llamazares, *Recuerdos inventados* (1994) de Enrique Vila-Matas, *La plaza de la memoria* (1995) de Antonio Prieto, *La propiedad del paraíso* (1995) de Felipe Benítez Reyes, *El sitio de los sitios* (1995) de Juan Goytisolo, *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías. Cf. Alberca Serrano 2007, pp. 302 sq. et 1999, p. 54.

516 Cf. p. ex. *Sefarad* (2001) de Antonio Muñoz Molina, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *El mal de Montano* (2002) de Enrique Vila-Matas, *Veinte años y un día* (2003) de Jorge Semprún, *El mundo* (2007) de Juan José Millas. Cf. Alberca Serrano 2007, pp. 302 sq.

517 Ibid.

518 Cf. p. ex. : *El espejo de la muerte* (1913), *Niebla* (1914) et *Como se hace una novela* (1927) de Miguel de Unamuno, *La voluntad* (1902), *Confesiones de un pequeño filósofo* (1903) et *Antonio Azorín* (1904) de Azorín. Cf. Alberca Serrano 2007, pp. 302 sq.

519 Cf. p. ex. Alberca 2007, p. 302 ; Basanta 2009, [http://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=4279&tarticulos,07/07/2015](http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4279&tarticulos,07/07/2015).

À la recherche d'une forme plus originale d'expression personnelle, Martín Gaité décide de mélanger des données autobiographiques à la fiction et, plus précisément, au modèle narratif du *conte fantastique* d'après Tzvetan Todorov<sup>520</sup> :

[...] a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos [...] voy a escribir el libro. En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una? (CA, 112)<sup>521</sup>

*El cuarto de atrás* se présente ainsi comme récit autobiographique qui ne laisse planer aucun doute sur l'identification de l'auteur Carmen Martín Gaité avec la narratrice-protagoniste : la date de naissance<sup>522</sup>, le domicile madrilène<sup>523</sup>, ainsi que l'énumération des publications antérieures et futures du personnage<sup>524</sup> correspondent à la réalité empirique de l'écrivain Martín Gaité. Or, les faits narrés sont aussitôt remis en question par des événements qui suscitent le doute du lecteur<sup>525</sup> : *El cuarto de atrás* raconte la visite d'un inconnu mystérieux habillé en noir qui surprend Carmen au milieu de la nuit. Les deux personnages engagent une conversation autour d'un verre de thé, faisant ainsi resurgir le souvenir du passé de Carmen. Le matin suivant, elle trouve le manuscrit du roman que le lecteur vient de terminer, sur sa table de chevet, sans se rappeler l'avoir rédigé. « L'ambiguïté » se maintient ainsi « jusqu'à la fin de l'aventure »<sup>526</sup>. Conformément à la définition du fantastique d'après Todorov, ni le lecteur, ni la protagoniste ne sauront avec certitude si la rencontre nocturne est issue d'un

520 D'où la confusion de la critique quant au genre de l'œuvre : « obra fundamentalmete autobiográfica », Cibreiro 1995, p. 40 ; « autobiographie fantastique », Alsina / Chauchadis / Ramond 1982, p. 340 ; « remarkable hybrid », Lipman Brown 1981, p. 13 ; « oscila entre lo fantástico y lo autobiográfico », Anievas Gamallo 2006, p. 67 ; « libro de memorias y una novela fantástica », Martín Garzo 2009, p. 10 ; « a mitad de camino entre las memorias, la narrativa tradicional el reportaje y la novela de misterio », Alemany Bay 1990, p. 53 ; « novela fatástica, confesión o autobiografía », Palley 1980, p. 22 ; « [El cuarto de atrás] must be accepted as autobiographical », Chittenden 1986, p. 84 ; « autobiografía ficticia », Soto-Fernández 1996, p. 1 ; « memoria autobiográfica en forma dialogal », Sobejano 1979, pp. 396–97 ; « autoficción », Arroyo Redondo 2011, p. 131.

521 Martín Gaité s'oppose ainsi à la thèse de Todorov d'une fin du fantastique au XX<sup>e</sup> siècle. Cf. aussi la notion du *néo-fantastique* : Alazraki 1983, pp. 15–28 et Barbeta 2006, pp. 20–26.

522 « nací [...] el 8 de diciembre de 1925 » (CA, 113).

523 « [...] vivo en Madrid, en un septimo piso de la calle Doctor Esquerdo [...] Lo he descrito con todo detalle en mi novela *El cuarto de atrás*. » (BA, 20).

524 « [...] ha refrescado mi viejo tema de los usos amorosos de posguerra. Hace dos años empecé a tomar notas para un libro que pensé que podría llevar ese título, un poco el mundo de *Entre visillos*. » (CA, 69).

525 « L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique. », Todorov 1970, p. 36. Cf. aussi les définitions de Castex 1951, p. 8 ; Caillois 1975, p. 15 ; Vax 1960, p. 6 ; Bessière 1974, p. 12.

526 Todorov 1970, p. 29.

rêve, de la réalité ou d'une hallucination provoquée par les mystérieuses pilules que l'étranger conserve dans une boîte d'or :

[...] réalité ou rêve ? Vérité ou illusion [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude [...] Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.<sup>527</sup>

De manière significative, les échos proustiens qui ressortent déjà de ce bref résumé, n'affleurent dans l'œuvre de Martín Gaité, lectrice de la *Recherche* depuis 1948<sup>528</sup>, qu'au moment de son premier « roman autobiographique », *El cuarto de atrás* (1978). Il est d'autant plus étonnant que les réminiscences proustiennes aient été négligées par les nombreux exégètes qui se sont intéressés à l'intertextualité dans l'œuvre de Martín Gaité, parmi lesquels Gras, Oechler, Pineda Cachero, Paatz, Rolón-Collazo et Spires<sup>529</sup>. Cette omission est certainement attribuable au fait que, par contraste avec l'autofiction de Doubrovsky, Proust n'apparaît de manière explicite qu'à deux reprises dans l'œuvre littéraire, critique et théorique de l'écrivaine. Elle le mentionne incidemment dans *El bosquejo autobiográfico*<sup>530</sup> et dans un entretien avec Jubí Bustamante<sup>531</sup>. Face à la profusion de références intertextuelles plus évidentes à Lewis Carroll, Georges Bataille, Franz Kafka, Miguel de Cervantes, Antonio Machado, Ruben Darío, Antoniorrobes, Miguel de Unamuno, Perrault, Daniel Defoe, James Matthew Barrie ou encore Robert Louis Stevenson, la critique a perdu de vue les allusions plus implicites et cachées, mais cependant non moins importantes, à la *Recherche*. La seule étude consacrée à l'affinité entre Proust et Martín Gaité est une

527 Ibid. La théorie du fantastique de Todorov a déclenché une vague de critiques créant une « confusion terminologique » (Durst 2001, p. 59) qui n'a toujours pas été résolue aujourd'hui (Wörtche 1987, p. 32). La définition de Todorov a été remise en question, entre autres, par Brittnacher 1999, Schmitz-Emans 1995, Durst 2001 et Grob 2006. Étant donné que Martín Gaité conçoit son autofiction explicitement comme « conte fantastique d'après Todorov » (CA, 112), l'analyse se concentrera toutefois sur l'approche de ce dernier. Pour un aperçu de la littérature fantastique en Espagne, voir : Kunz 2013, pp. 108–111 et Spiller 2013, pp. 137–141.

528 « En 1948 me licencié en Filología Románica y ese mismo año me dieron otra beca de estudios, esta vez para la universidad de verano de Cannes. [...] Entré en contacto durante, aquellos cursos, con muchos autores franceses que no había leído, [...] Proust etc. » (BA, 17).

529 Cf. p. ex. : Gras 1998, pp. 1 sq. ; Oechler 2007, pp. 1–18 ; Pineda Cachero 2001, pp. 1 sq. ; Paatz 1994, p. 149 ; Rolón-Collazo 2002, pp. 129 sq. ; Spires 1983, pp. 129–37.

530 Cf. la note 528.

531 Ceci est remarquable au vu des grandes figures de la littérature internationale qui peuplent sa chronique hebdomadaire de critique littéraire dans le journal *Diario* entre 1976 et 80, ses écrits théoriques et les archives de sa succession à Valladolid (cf. p. ex. : Cervantes, Baudelaire, Flaubert, Franz Kafka, Virginia Woolf, Daniel Defoe, Hugo von Hoffmansthal, Max Frisch, Scott Fitzgerald, Jane Austen, Dostoïevski, Tolstói, Ruben Darío, Perrault, Lewis Carrol, James Joyce, Thomas Bernhard, Italo Svevo, Doris Lessing, Primo Levi, Natalia Ginzburg).

brève intervention de Herbert Craig, à savoir l'article *Three Proustian Subjects Reconfigured in < El cuarto de Atrás > by Carmen Martín Gaité: Recovery of the Past, Sleep and the Novel to Be Written* (2006), intégré plus tard dans la monographie *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain* (2012). Craig se limite à une énumération de ressemblances thématiques, telles que « l'enfance, l'amour, la lecture, l'écriture, la mémoire, l'insomnie, les chambres, le voyage, jour et nuit »<sup>532</sup>, sans parvenir à une réflexion esthétique ou épistémologique sur les sujets abordés. Cette carence au sein de la recherche sur Martín Gaité peut être attribuée à sa conception postmoderne de l'intertextualité. Conformément aux définitions de Julia Kristeva et de Roland Barthes<sup>533</sup>, Martín Gaité conçoit tout texte littéraire comme transformation inéluctable de ses lectures antérieures, inconsciemment refaçonnées et restructurées, au point de ne plus être repérables par l'auteur même :

Creo que la literatura clásica [...] es una escuela magnífica de enseñanza y de afición a la literatura. Todas estas lecturas se van enredando con otras experiencias tuyas y es muy difícil saber donde están las influencias y donde no están.<sup>534</sup>

Martín Gaité considère ce processus d'appropriation comme quelque chose de naturel et d'inévitable : « Los libros que < te dicen algo > [...] Van contigo, dentro de tí [...] Uno es un tejido de los diversos libros que ha leído » (*CDT*, 357). Elle ne se voit donc pas obligée de faire état de ses sources et influences littéraires, particulièrement de celles qui ont été assimilées au niveau le plus intime – ce qui expliquerait le manque de références explicites à Marcel Proust :

Tampoco cuando hablo, necesito estar diciendo a cada momento si tal o cual expresión peculiar la usaba mi madre o un amigo de Zamora ni cuándo < me la pegó >. El trato afectuoso, al llegar a cierto grado de intimidad, borra las fronteras lingüísticas entre lo propio y lo ajeno; ya da igual [...] por eso resultaría muy fatigoso – además de afectado – estar delimitando siempre los campos de propiedad. Cada palabra tendría, entonces, que acarrear una nota a pie de página. (*CNC*, 304–5)

Contrairement à Doubrovsky, Martín Gaité se déclare incapable d'analyser sa propre œuvre et d'identifier les auteurs qui l'ont le plus influencée : « Quisiera [...] analizar [...] que autores me influyeron. Pero no puedo [...] Siempre me he sentido bastante incapacitada para hablar de mi propia obra y mucho menos para juzgarla » (*RCN*, 20). Conformément à la créativité que Barthes attribue au

532 Craig 2007, p. 105 (traduit de l'anglais) et repris en 2012, pp. 298 sq. Cf. aussi deux remarques de Manuel Durán : « En ambos casos la infancia, los recuerdos de infancia, desempeñan un papel esencial [...] en ambos casos nos hallamos frente a novelistas autobiográficos. », Durán 1981, pp. 238–39.

533 Leurs concepts de l'intertextualité ont été introduits à la page 95 de cette étude.

534 Entretien avec Fernández 1979, p. 167.

récepteur d'un texte littéraire<sup>535</sup>, cette tâche revient au lecteur qui crée le sens par chaque acte de lecture : « que cada uno lo elucide a su manera »<sup>536</sup> ; « el texto [puede] dar lugar a interpretaciones dispares, y que posiblemente todas sean verdad, precisamente por estar basadas sobre la mentira » (RN, 29). À l'instar de Doubrovsky, Martín Gaité insiste sur l'impossibilité d'une *reproduction* à l'identique de tout modèle littéraire<sup>537</sup>, autrement dit sur l'impossibilité du plagiat dans le domaine de la narration (« condición de implagiable », CNA, 195). De même que l'idée susmentionnée de la *lecture créative*, l'*écriture réceptive* varie, selon Martín Gaité, en fonction des circonstances et du regard personnel de chaque narrateur : « cambia al cambiar el lugar desde el que fue mirada y conocida » (CNA, 196). L'acte de réception littéraire aboutirait donc forcément à une appropriation *individuelle*<sup>538</sup> et *innovatrice*<sup>539</sup> qui rendrait obsolète la déclaration des sources : « Veo, pues, que no necesito citar y delimitar lo que he tomado de otros [...] no me siento en la obligación de declararlos porque el guiso es mío » (CDT, 357). D'après Martín Gaité, l'acte de réception ne peut donc qu'être *productif*<sup>540</sup>. Partant de la conviction que ces « emprunts » n'affectent en rien la valeur artistique d'une œuvre littéraire<sup>541</sup>, Martín Gaité opte pour une substitution de la notion péjorative du *plagiat* en faveur de la métaphore plus valorisante du *collage* : « propiamente dicho no hay nunca plagio sino fértil e inevitable collage » (CDT, 351–52).

Le présent chapitre se propose donc de combler une lacune frappante dans l'étude de *El cuarto de atrás* en relevant le rôle clé de la *Recherche* dans le « collage » intertextuel de Martín Gaité et en définissant l'œuvre comme *autofiction fantastique*. À cet effet, l'étude sera consacrée à des aspects négligés par la critique qui s'est penchée, jusqu'à présent, sur le contexte franquiste<sup>542</sup> et les questions de genre<sup>543</sup>. Une première partie examinera le fonctionnement et les modalités du souvenir en insistant sur la *mémoire involontaire fantastique* dans

535 À ce sujet, voir : p. 95 de cette étude.

536 Ibid., p. 22.

537 « [...] la versión que [el narrador] da de los hechos no es repetible, sino única. » (CNA, 196).

538 « Si lo asimilas bien y tejido con lo tuyo, ya es tuyo » (CDT, 357).

539 « [...] cuando contamos algo que nos contaron: siempre sale otra historia. » (CNA, 195).

540 Cf. la notion de Kuon étudiée à la page 94 de cette étude.

541 « [...] ningún plagio literario [...] afecta ni mucho ni poco a la calidad del texto plagiado. » (CNA, 185).

542 Cf. p. ex. Cibreiro 1995, pp. 29 sq. ; Gruber 2003 ; King 2004, pp. 33–60 ; Lipman Brown 1981, pp. 13–20.

543 Cf. Alsina / Chauchadis / Ramond 1982, pp. 323–52 ; Andreu 2002, pp. 145–57 ; Blanco 2009, pp. 47–57 ; Boyer (1993), pp. 92 sq. ; Cajade Frías 2010, pp. 489–518 ; Doyle 2011, pp. 173–88 ; Encinar 2003, pp. 17–32 ; Ferrán 2013, pp. 154–64 ; Fox 2013, pp. 44–51 ; Freixas 2006, pp. 47–57 ; González 1994, pp. 83–95 ; Johnson 2011, pp. 12–16 et 2013, pp. 108–23 ; Lipman Brown 1991, pp. 13 sq. ; Mann 2005, pp. 1–8 ; Morgan 1991, pp. 3 sq. ; Paatz 1994 ; Pérez 1988 et 2003, pp. 169–82 ; Ribeiro de Menezes 2011, pp. 29 sq.

la réécriture gaitienne de *Combray* (III.1.). Une deuxième partie sera ensuite consacrée aux mécanismes de constitution de l'identité, ou plutôt à la déconstruction fantastique du sujet proustien dans une réécriture fantastique du *Temps retrouvé* (III.2.). Enfin, une troisième et dernière partie envisagera le paradigme de la mort chez Martín Gaité comme faisant écho au discours funèbre de la *Recherche* (III.3.). L'analyse mettra par ailleurs en relief la fonction structurelle de la *Recherche* qui enveloppe *El cuarto de atrás* comme un grand cadre qui fournit une charpente, opposant à l'idéalisme encore présent chez Proust une conception anti-idéaliste et fantastique de la réalité.

### III.1. De la mémoire involontaire à une mémoire involontaire fantastique : réécritures de *Combray*

*Esto de los recuerdos que saltan de pronto es un regalo  
es como volverse a encontrar un objeto perdido  
que en el reencuentro parece que brilla más  
que cuando lo tenías y no te dabas cuenta.  
(Carmen Martín Gaité, Retahílas)*

Dans son article *Approches d'une autobiographie féminine*, Jean Alsina définit l'ouverture de *El cuarto de atrás* comme un hommage à l'incipit proustien<sup>544</sup>, sans pour autant approfondir son affirmation. Herbert Craig reprend l'hypothèse d'Alsina en soulignant non seulement l'analogie grammaticale de la phrase introductive de *Combray*, « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (*RI*, 3) avec celle de *El cuarto de atrás*, « siempre he dormido así » (*CA*, 19)<sup>545</sup>, mais aussi la thématique commune des réveils nocturnes dans l'œuvre de Proust et Martín Gaité. Ce chapitre se propose d'étudier les liens de parenté entre les deux ouvertures en insistant particulièrement sur les modalités du souvenir et la création d'une *mémoire involontaire fantastique* dans *El cuarto de atrás*. En l'occurrence, il sera démontré que l'œuvre peut être lue comme une réécriture fantastique de *Combray*.

*Combray* et *El cuarto de atrás* ne remplissent aucun des critères de l'exposition romanesque traditionnelle, censée introduire les personnages, l'intrigue, le temps et le lieu de l'action. La première phrase, voire les premières pages de

544 Alsina / Chauchadis / Ramond 1982, p. 333.

545 Cf. « Martín Gaité included in her first sentence a phrase, which like Proust's, employs an adverb of time and the present perfect tense: « siempre he dormido así ». », Craig 2012, p. 306.

*Combray* et de *El cuarto de atrás*, sont avarés en détails qui permettraient de situer le récit dans le temps et dans l'espace. Dans les deux cas, le lecteur tombe dans la même confusion spatio-temporelle que celle éprouvée par un protagoniste anonyme, perdu dans un état mental brumeux entre le réveil et le sommeil. À l'instar de l'insomniaque proustien qui se retrouve privé de ses facultés cognitives et de tout sens de l'orientation dans l'espace, n'ayant qu'un vague « sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal » (*RI*, 5), la protagoniste de Martín Gaité est réduite à un sentiment primitif d'existence corporelle : « me sentía las vísceras latiendo, los oídos zumbando y la sangre encerrada » (*CA*, 19). Elle éprouve la même « incertitude du lieu » (*RI*, 7) que son antécédent proustien. N'arrivant pas tout de suite à « reconstruire » et à « nommer la demeure où il[s] se trouv[en]t » (*RI*, 6), les deux protagonistes se plongent dans un va-et-vient tourbillonnant entre les différentes chambres à coucher qui ont marqué leur existence : « j'avais revu tantôt l'une, tantôt l'autre, des chambres que j'avais habitées dans ma vie » (*RI*, 7) ; « Ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquella; creo, más bien, que paso de una a otra. » (*CA*, 21). C'est la *mémoire du corps* qui leur permet de retracer la position des meubles et de ressusciter, dans le désordre des « évocations tournoyantes et confuses » (*RI*, 7), les chambres de leur enfance.

Mon corps [...] cherchait [...] à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténébres. Et avant même que ma pensée [...] eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant [...] j'étais à la campagne chez mon grand-père [...] Puis [...] le mur filait dans une autre direction : j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne. (*RI*, 6)

Le corps de Carmen a également intériorisé la disposition des meubles : « A intervalos predomina la disposición, connatural a mí como una segunda piel, de los muebles » (*CA*, 22). Cette faculté lui permet de quitter, par la voie mnémotechnique, sa chambre d'adulte pour retrouver la chambre de son enfance dans la maison familiale à Salamanque. La *mémoire du corps* n'évoque pas seulement les pensées qui l'y accompagnaient dans le sommeil<sup>546</sup> mais, suivant l'exemple proustien, l'ancien lit et toute l'histoire de l'aménagement :

546 « [...] yo juraría que la postura era la misma [...] el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana. También si cierro los ojos [...] me visita una antigua aparición inalterable: un desfile de estrellas. » (*CA*, 19).

Esta cama grande, rodeada de libros y papeles se desvanece, desplazada por la del cuarto del balcón y empiezo a percibir el tacto de la colcha, una tela rugosa de tonos azules. Tenía un nombre aquella tela, no me acuerdo, todas las telas lo tenían, y era de rigor saber diferenciar un shantung de un piqué [...] La idea de aquel cuarto la tomó mi madre de la revista *Lecturas* y ella misma confeccionó las cortinas y, haciendo juego, las colchas con su volante y las fundas para cubrir las almohadas [...] (CA, 22)

Comme dans la *Recherche*, le passage d'une chambre à l'autre se caractérise par des torsions spatiales vertigineuses, déclenchées, dans *El cuarto de atrás*, par des changements de position et par le regard dans le miroir :

Me incorporo y la habitación se tuerce como el paisaje visto desde un avión que cabecea [...] todo está torcido. Me pongo de pie y se enderezan el techo, las paredes y el marco alargado del espejo [...] Dentro del azogue, la estancia se me aparece ficticia en su estática realidad, gravita a mis espaldas [...]. (CA, 24)

Tandis que dans la *Recherche* les altérations spatiales sont nettement attribuées à la perte de repères lors du moment de la transition du sommeil à la veille<sup>547</sup>, les distorsions de la chambre de Carmen semblent évoquer une « transformation [fantastique] de l'espace »<sup>548</sup>. D'après Todorov, celle-ci est souvent engendrée par l'objet du miroir qui permet de « pénétrer dans l'univers du merveilleux »<sup>549</sup> et qui jouera effectivement un rôle important dans *El cuarto de atrás*. Les troubles de l'orientation de Marcel sont également dus à la confusion du réveil<sup>550</sup>, alors que la cause de la désorientation de Carmen reste incertaine. Plongée dans un étrange état qui se veut à la fois état de veille et sommeil (« al mismo tiempo entender y soñar », CA, 20), la protagoniste est hantée par des visions qu'elle compare aux effets hallucinatoires d'une drogue administrée par intraveineuse :

También si cierro los ojos [...] me visita una antigua aparición inalterable: un desfile de estrellas con cara de payaso que ascienden a tumbos de globo escapado y se rien con mueca fija [...] aquella muchedumbre ascendente caería a engrosar el invisible caudal interior como una droga intravenosa, capaz de alterar todas las visiones. (CA, 19–20)

En suggérant l'indistinction entre la réalité, le rêve et l'hallucination ainsi que la rupture des lois spatio-temporelles, Martín Gaité crée d'emblée une atmosphère propre au conte fantastique d'après Todorov : « *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov [...] habla de [...] la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre » (CA, 27). En effet, la réalité et la fiction s'entrelacent, comme chez Proust, dans de longs flux de conscience (« lo

547 « quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité » (R I, 6).

548 Cf. Todorov 1970, p. 126.

549 Ibid., p. 127.

550 « mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit [...] quand je m'éveillais au milieu de la nuit [...] j'ignorais où je me trouvais » (R I, 5).



real y lo ficticio se confunden », *CA*, 25). Tandis que le sommeil transforme Marcel tour à tour en les différents sujets et objets de ses lectures d'enfance<sup>551</sup>, l'état ambigu dans lequel se trouve Carmen provoque l'identification aux héroïnes des revues féminines de l'après-guerre :

[...] lo que me parecía más moderno era [...] tirarme en [la cama], cuando estaba sola, imitando la postura de aquellas mujeres, inexistentes [...] que aparecían en las ilustraciones de la revista *Lecturas*, creadas por Emilio Freixas para novelas cortas de Elisabeth Mulder [...] mujeres de mirada soñadora [...] que hablaban por teléfono [...] fumaban cigarrillos turcos sobre la cama turca de su *garçonnière* [...] aunque fuera de noche, siempre estaban despiertas, esperando algo, probablemente una llamada telefónica. (*CA*, 22–3)

Pendant les nuits d'insomnie, la chambre se métamorphose – comme sous l'influence de substances enivrantes – en cette « garçonnière » des romans à l'eau de rose dont Carmen devient l'héroïne :

Quando tardaba en dormirme [...] las estrellas empezaban a subir por dentro de mis párpados como volutas de cigarrillo turco, el cuarto se mudaba en otro, había un teléfono [...] de color blanco [...] la quintaesencia de lo inalcanzable. Además el cuarto era [...] una habitación en el piso alto de un rascacielos, podía encender la luz, levantarme, darme un baño a medianoche, frotarme el cuerpo con productos de la casa Gal, leer una carta que había recibido aquella tarde donde alguien, mirando el mar, decía que se acordaba de mí, vestirme con un traje de gasa [...] encender un cigarrillo turco, esperar. (*CA*, 23)

C'est effectivement un étrange coup de téléphone qui tire Carmen de son sommeil : une voix masculine lui rappelle qu'ils avaient convenu d'un entretien à minuit trente. La protagoniste reçoit l'homme en question chez elle, sans se souvenir de lui avoir accordé un rendez-vous. Comme Marcel, elle « ne cherch[era] pas à [s]e rendormir tout de suite », mais passera « la plus grande partie de la nuit à [s]e rappeler [sa] vie d'autrefois » (*RI*, 9).

Or, Martín Gaité reprend le paradoxe proustien du narrateur amnésique, décrédibilisant ainsi son propre récit. Ses troubles de la mémoire n'ont pas seulement pour objet l'anniversaire de la mort du père et le souvenir de la rédaction de ses propres textes<sup>552</sup>, mais aussi les aspects les plus banals de la vie quotidienne. La protagoniste se plaint d'oublier où elle a mis ses affaires (« Nunca me acuerdo dónde pongo las cosas », *CA*, 103), ce qu'elle cherchait (« ¿Qué busco ahora? », *CA*, 38), ce qu'elle allait faire (« ¿qué tenía yo que de-

551 « je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire [...] il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage » (*RI*, 3).

552 Cf. « Su padre murió en junio, no? Yo no sé. » (*CA*, 138) ; « ¿Cuándo he escrito esto?, tenía idea de haber dejado la máquina cerrada y con la funda puesta, últimamente estoy perdiendo mucho la memoria. » (*CA*, 36) ; « Es muy raro, no me acuerdo de cuándo lo he escrito. » (*CA*, 91).

cirle? », CA, 150) et ce qu'elle vient de faire : « con la buena memoria que tenía yo [...] se me olvida lo que acabo de hacer hace un momento. » (CA, 174)<sup>553</sup>. Carmen souffre de troubles de la perception qui l'empêchent de distinguer réalité et fiction, au point que le lecteur peut en arriver à remettre en question sa santé mentale<sup>554</sup> : « lo real y lo ficticio se confunden » (CA, 25). Tandis que le narrateur proustien est en grande partie persuadé de l'authenticité du souvenir transposé en littérature, Carmen se méfie profondément de sa propre mémoire qu'elle n'arrive pas à différencier du rêve : « no estoy tan segura de haber soñado esa historia [...] no sé si lo que cuent[o] lo h[e] vivido o no » (CA, 166). La proximité avec le rêve ne souligne pas seulement la dimension fantastique, mais aussi le caractère fugitif des évocations de la mémoire. Bien que le rêve mnémonique fasse revivre certains épisodes du passé, ses évocations sont aussi fragiles et éphémères que dans la *Recherche*. Elles se volatilisent brusquement au réveil :

[...] cuando me despierto de un sueño: lo que acabo de ver lo abarco como un mensaje fundamental nadie podrá convencerme en esos instantes de que existe una clave más importante para entender el mundo de la que el sueño por disparatado que sea, me acabe de sugerir, pero es moverme a buscar un lápiz y se acabó ya nada coincide ni se mantiene se ha roto el hilo. (CA, 121)

Le projet d'écrire ses mémoires d'après-guerre se voit contrarié davantage par le chevauchement des périodes de la guerre et de l'après-guerre dans la mémoire de la protagoniste : « yo es que la guerra y la posguerra las recuerdo siempre confundidas. Por eso me resulta difícil escribir el libro » (CA, 111). Carmen se présente ainsi comme une narratrice incapable d'une reconstruction authentique du passé et, par conséquent, indigne de la confiance du lecteur. Tandis que les lacunes de la mémoire proustienne sont liées à des insuffisances cognitives, Martín Gaité fait montre d'une véritable *mémoire fantastique*, en suspens entre réalité, rêve et hallucination :

[...] –no estoy tan segura de haber soñado esa historia [...] –Pues atrevase a contarla, partiendo justamente de esa sensación. Que no sepa si lo que cuenta lo ha vivido o no, que no lo sepa usted misma [...] –La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio –dice el hombre de negro–, no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca. (CA, 166 ; 53)

La narratrice insiste sur la relation constitutive entre ses trous de mémoire et l'écriture qui serait motivée par le désir de récupérer le temps perdu :

553 Cf. Proust : « [...] au bout de quelques instants, j'avais oublié que j'avais à le faire. » (R IV, 617).

554 Cf. Todorov 1970, pp. 42–45.

[...] esos ratos muertos en que deambulo por la casa buscando no sé que, algo que realmente he perdido o que me da la impresión de haber perdido, tal vez el tiempo, mi propia novela [...] tendría que estar presidida por esta desazón, recuperar mis olvidos. (CDT, 422)

Le récit apparaît donc comme une véritable recherche du temps perdu (« Qué busco ahora? Ah ya un rastro de tiempo como siempre, el tiempo es lo que más se pierde », CA, 33). Dans sa *Recherche*, Carmen dévalorise, à la manière proustienne, le temps chronologique par rapport au temps subjectif de l'expérience personnelle. Marcel se demande dans l'ouverture de *Combray* « quelle heure il pouvait être » (RI, 3), tout en craignant qu'il soit « au moins dix heures » (RI, 7). Carmen manifeste la même hantise à propos de l'écoulement mécanique du temps : « -¿qué hora es? -pregunto maquinalmente. -las cinco -dice [...] -¿tan tarde? » (CA, 171)<sup>555</sup>.

La chambre de Carmen s'est convertie en dépôt de notes, de photographies, de cahiers et de feuilles volantes qui témoignent de son obsession d'archiver, de capturer le temps par la documentation chronologique (« Qué aglomeración de letreros, de fotografías, de cachivaches, de libros [...] que [...] guardan dentro fechas », CA, 25)<sup>556</sup>. Or, les dates archivées sont aussitôt dévalorisées comme des « fruits pourris », évoquant la notion platonicienne de l'*hypomnèse*, « mémoire morte » et artificielle fondée sur des supports matériels tels que l'écriture<sup>557</sup>. Dans *El cuarto de atrás*, les aide-mémoire extérieurs prolifèrent comme la « mauvaise herbe » (« arrancando fechas, frutos podridos [...] apilados unos sobre otros, proliferando como la mala yerba », CA, 25). Ces instruments de l'*hypomnèse* supplantent l'*anamnèse*, « mémoire vive », associative et individuelle, fondée sur l'expérience personnelle<sup>558</sup>. Dans *La pharmacie de Platon*, Derrida relève la duplicité constitutive du *pharmakon* platonicien, à la fois remède contre l'oubli et poison mortel qui détruit la mémoire : le dieu Theuth, inventeur de l'écriture en tant que « remède [*pharmakon*] » pour « procure[r] aux Égyptiens plus de savoir et de mémoire » est contrarié par le roi d'Égypte, persuadé du « pouvoir contraire » de l'écriture qui conduirait « ceux qui l[a]

555 Il s'agit d'un leitmotiv dans l'œuvre de Martín Gaité. Cf. p. ex. : « la servidumbre al reloj y a las fechas » (NV, 350) ; « en el calendario ponía 20, septiembre, sábado, las fechas siempre las fechas, acorrallar la vida y los sueños perennemente entre fechas » (FI, 76) ; « [...] sobre la mesilla el reloj marcaba las cinco menos diez. Eran las cinco en punto. » (R, 230). Cf. aussi les articles *Recetas contra la prisa* (1960), *El pulso de lo cotidiano* (1983) et *La intuición del futuro* (1983).

556 Aux antipodes de cette compulsion d'archivage, il y a l'attraction de l'oubli, de l'effacement, de la destruction du passé archivé par la pyromanie : « he quemado tantas cosas, cartas, diarios » (CA, 47) ; « Me entró un furor por destruir papeles como no recuerdo en mi vida. » (CA, 46).

557 Platon 1998, v. 249b.

558 Ibid., v. 73d.

connaîtront à négliger d'exercer leur mémoire [...] faisant confiance à l'écrit, c'est du dehors en recourant à des signes étrangers, et non du dedans, par leurs ressources propres, qu'ils se ressouviendront »<sup>559</sup>. Derrida souligne que l'*anamnèse* peut être figée ou consolidée seulement par sa transformation en *hypomnèse*<sup>560</sup>, ce qui est illustré dans *El cuarto de atrás* par la métaphore des papillons volant au soleil (mémoire vive), soudainement transformés en papillons desséchés par la transcription (mémoire morte) : « en cuanto veo mi letra escrita, las cosas a que se refiere el texto se convierten en mariposas disecadas que antes estaban volando al sol » (CA, 107). Comme nous l'avons déjà constaté par rapport à Doubrovsky, le *pharmakon* de l'écriture est responsable d'un *espacement*, d'une *différence* inévitable entre l'énoncé et l'énonciation (« nada coincide ni se mantiene », CA, 107 ; « los papeles [...] se vacían de contenido, dejan de ser lo que fueron », CA, 47). C'est exactement cet *espacement* qui met la parole en rapport avec sa propre mort : les métaphores des fruits pourris et du papillon desséché illustrent symboliquement comment l'écriture *tue* le temps qu'elle est censée détenir, ne conservant que des nomenclatures creuses et superficielles de la réalité. Carmen reconnaît l'inutilité de ses tentatives d'archivage<sup>561</sup> et de ses efforts d'organisation chronologique des événements<sup>562</sup>. Cette approche méthodologique, propre à la recherche scientifique, serait contre-productive à la rédaction d'un *roman fantastique*, caractérisé comme étant un « défi à la logique » : « -La literatura es un desafío a la lógica [...] no un refugio contra la incertidumbre. » (CA, 55).

En effet, l'arrêt de l'horloge et son éclaircissement par une lune « morte »<sup>563</sup> suggèrent l'éloignement de la réalité et la pénétration dans le monde du rêve, de l'hallucination et du fantastique où le temps est suspendu, comme la narratrice l'illustre par une citation explicite de Todorov : « El tiempo y el espacio de la vida sobrenatural no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana » (CA, 126)<sup>564</sup>. Au moment où Carmen va recevoir le visiteur mystérieux, elle traverse effectivement, à la manière d'Alice au pays des merveilles, un long couloir aux carreaux

559 Ibid., v. 274e sq.

560 Derrida 2004, p. 312.

561 « vivo rodeada de papeles sueltos donde he pretendido en vano [...] retener recados importantes » (CA, 107).

562 « me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia, me esforzaba en ordenar las cosas » (CA, 55).

563 « He dado la luz, tengo el reloj parado en las diez, creo que a esa hora me acosté, con ánimo de tomar notas en la cama, la esfera del reloj tiene un claror enigmático, de luna muerta. » (CA, 15).

564 Cf. « Le temps et l'espace du monde surnaturel [...] ne sont pas le temps et l'espace de la vie quotidienne. Le temps semble ici suspendu. », Todorov 1970, p. 124.

blancs et noirs qui évoquent un échiquier. Elle y croise un cafard énorme<sup>565</sup>, considéré par Todorov comme indicateur de la transformation du monde réel en un univers fantastique<sup>566</sup>.

Cependant, la conversation avec l'homme mystérieux, qui, en raison de ses yeux luisants « comme deux cafards » et de ses habits noirs, s'apparente à une personnification de l'insecte<sup>567</sup>, commence sur un ton réaliste. Par le biais de la communication avec l'homme habillé en noir, les souvenirs de Carmen surgissent de manière antichronologique, désordonnée et lacunaire :

[...] el tiempo transcurre a hurtadillas [...] de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después. (CA, 102)

Martín Gaité poursuit ainsi la voie de la *poétique anti-idéaliste* de la fragmentation et de la discontinuité, synthétisée dans la métaphore postmoderne du texte comme miroir brisé :

[...] cuando he escrito novelas siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca [...] que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí un espejo entero. (NV, 7)

Comme dans l'autofiction de Doubrovsky et dans les épisodes de la *poétique anti-idéaliste* proustienne, la mémoire perd son pouvoir de totalisation rétrospective et sa faculté d'interconnexion des souvenirs qui avaient permis à Marcel de redécouvrir tout le passé métonymiquement lié au goût de la madeleine. Paradoxalement, la mémoire gaitienne vaut exactement pour son absence d'ordre et de continuité : « ¡Saber lo que estaba antes y lo que estaba después! Ya salieron las piedrecitas blancas; el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía, no se fie de las piedrecitas blancas. » (CA, 103). L'homme habillé en noir fait ici allusion aux petits cailloux blancs, fil d'Ariane que *Le Petit Poucet*

565 La critique a commenté ce passage comme allusion à la *Métamorphose* de Franz Kafka : cf. Cibreiro 1995, p. 36 ; Palley 1983, pp. 111–12 ; Castillo 1987, p. 819.

566 Todorov 1970, p. 119. La distinction de Todorov entre un monde « réel » et un univers « fantastique » a été qualifiée par la critique d'opposition naïve. Cf. p. ex. : « Gemeint ist die Annahme einer › wirklichen Welt ›, einer realen, › normalen › Realität auf der einen und der anormalen oder irrealen › Erscheinung › auf der anderen Seite [...] dieser Realismus zeugt gewiss von einer geradezu orthodoxen binären Ontologie deren einzige Differenz das Sein und dessen Negation ist. », Werber 2006, p. 55. Cf. aussi : Lem 1974, pp. 82–122 ; Schmitz-Emans 1995, pp. 53–116 ; Grob 2006, pp. 145–72.

567 « [...] un hombre vestido de negro [...] Es alto y trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas, negro también [...] tiene el pelo muy negro, un poco largo; sus ojos son también muy negros y brillan como dos cucarachas. » (CA, 36).

de Perrault sème dans la forêt pour retrouver son chemin. Conformément à l'expression populaire « marquer d'une pierre blanche », les cailloux représentent les dates importantes retenues dans le calendrier (« Las fechas, las piedrecitas blancas », CA, 138). Méfiante de l'immobilité des dates qui contrecarrent la réalisation d'une *autofiction fantastique*<sup>568</sup>, la narratrice y oppose la même métaphore que Doubrovsky avait employée pour illustrer la fragmentarité de la mémoire : c'est notamment en buvant du thé que Carmen cherche à ressusciter les « miettes » de son souvenir (« lo que quería rescatar [...] eran las miguitas, no las piedrecitas blancas », CA, 120).

¿Se acuerda del cuento de Pulgarcito? [...] Cuando dejé un reguero de migas de pan para hallar el camino de vuelta, se las comieron los pájaros. A la vez siguiente, ya resabiado, dejé piedrecitas blancas, y así no se extravió, vamos, es lo que creyó Perrault, que no se extraviaba, pero yo no estoy seguro, ¿me comprende?

Sonrí, bebo un sorbo largo de té.

–Más o menos.

–Con eso basta por ahora, tenemos mucha noche por delante.

–¿Para dejar miguitas?

–Eso es. ¿Está bueno el té, verdad? Me voy a servir más, con su permiso. (CA, 94)

Suivant le modèle proustien, tout effort méthodique de faire revivre ces « miettes » du passé par la *mémoire volontaire* est voué à l'échec :

Darí lo que fuera por revivir aquella sensación [...] sólo volviéndola a probar, siquiera unos minutos, podría entender las diferencias con esta desazón desde la que ahora intento convocarla, vana convocatoria, las palabras bailan y se me alejan, es como empeñarse en leer sin gafas la letra menuda. (CA, 20)<sup>569</sup>

C'est par le biais de la *mémoire communicative*<sup>570</sup> lors de l'entretien avec le visiteur inconnu que Carmen redécouvre, involontairement, son temps perdu et qu'elle décrit la transmission télévisuelle de l'enterrement de Franco comme un catalyseur du souvenir de ses origines :

[...] el *speaker* dijo, de repente: « ...en esta mañana soleada, del veintitrés de noviembre », y ahí empezó a transformarse todo, con la mención a esa fecha, por ella me fugué hacia atrás, a los orígenes [...] Se me vino a las mientes con toda claridad. (CA, 118)

568 « Al principio, me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo que yo quería rescatar era algo más inaprensible. » (CA, 120).

569 Cf. aussi *Retahílas* : « [...] eso de volver a ver una imagen no depende de uno, es cosa de suerte y de paciencia, de quedarse quieto como un pescador, que ya sabe que lo más fácil es que no vaya a pescar nada, son tontos los esfuerzos. » (R, 151).

570 Cf. la définition de Assmann, p. 93 de cette étude. « [...] hablando con usted, me salen a relucir tantas cosas. » (CA, 103).

Le « caillou blanc » du 23 novembre 1975 acquiert un rôle déclencheur dans un processus de remémoration que José Colmeiro va jusqu'à qualifier d'« épiphanique »<sup>571</sup>. L'événement se caractérise, en effet, par deux éléments-clés de l'épiphanie selon la définition de Zaiser<sup>572</sup>, à savoir la soudaineté (« signos imprevistos », *CA*, 118) et l'affranchissement de l'ordre du temps (« me había fugado por completo de ese en que estábamos », *CA*, 119). Le pouvoir absolu exercé par Franco dans l'après-guerre avait condamné le peuple à l'ordre, à l'immobilité et à l'uniformité<sup>573</sup>, créant ainsi l'impression d'un temps figé : « Franco había paralizado el tiempo » (*CA*, 116). La mort du dictateur affranchit la protagoniste du temps et libère toute la société de l'inertie spirituelle de l'époque :

[...] el tiempo se desbloqueaba; había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de las hijas de su hija, hablando por la radio [...] mientras todos envejecíamos con él, debajo de él. (*CA*, 119)

Bien que l'événement historique soit perçu comme déclencheur « magique » de la mémoire<sup>574</sup>, sa description est complètement dépourvue du vocabulaire religieux propre à l'épiphanie proustienne. Au lieu de faire miroiter une dimension transcendante et de dissoudre toute crainte face à la mort, l'événement renvoie Carmen à la finitude de sa vie, encadrée par le décès de différents hommes politiques :

[...] me acordé de que las muertas de Antonio Maura y de Pablo Iglesias habían coincidido con mi nacimiento, y caí en la cuenta de que estaba a punto de cerrarse un ciclo de cincuenta años; de que, entre aquellos entierros que no vi y este que estaba viendo, se había desarrollado mi vida entera. (*CA*, 118)

Tout au long de son œuvre littéraire, Martín Gaité emploie des métaphores spatiales pour décrire le dépôt mnémorique dans lequel ses souvenirs d'enfance auraient été blottis pendant les trente-six ans de la dictature : « en la mente humana existe una especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos »<sup>575</sup>, « el desván que tenemos detrás de la retina » (*R*, 20) ; « [el] desván del cerebro » (*CA*, 83), « [el] desván de la memoria » (*NV*, 39) ; « un recinto trasero de la memoria » (*CDT*, 421). Ce symbolisme touche à son comble par l'image de

571 Colmeiro 2005, p. 169.

572 Cf. la définition détaillée en I.1., pp. 48 sq. de cette étude.

573 Pour une analyse plus détaillée, voir : Cibreiro 1995, pp. 29–46.

574 « [...] a veces las piedrecitas blancas [...] sirven [...] para hacernos retroceder, se pueden combinar de un modo mágico. » (*CA*, 118) ; « estaba [...] mirando [...] el televisor [...] como si fuera una bola de cristal de donde pueden surgir agujeros » (*CA*, 118).

575 Gazarian-Gautier 1981, p. 13.

la « chambre du fond » qui semble, de prime abord, reproduire le mécanisme de la *mémoire involontaire* proustienne :

[...] « el cuarto de atrás » [...] me lo imagino [...] como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antecámaras más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos. (CA, 83)<sup>576</sup>

Cette mémoire enfouie dans les tréfonds de la conscience, d'où elle n'émerge que de manière inopinée et involontaire, est activée principalement par des objets matériels : « esa caterva de objetos cuya historia, inherente a su silueta, resuena apagadamente en el recuerdo y araña estratos insospechados del alma » (CA, 24). L'importance des objets pour la reconstitution du passé est liée à la prédominance des scènes d'intérieur dans la production littéraire de Martín Gaité<sup>577</sup>. *El cuarto de atrás* se déroule entièrement dans la maison familiale à Madrid, espace clos symptomatique de l'exclusion traditionnelle de la femme du monde public et de son cantonnement à la sphère domestique :

[...] a mí me interesa mucho el escenario de mis novelas [...] Quizá en ello pueda haber también un condicionamiento vinculado con mi situación como mujer. Pienso que una mujer cuando escribe tiene bastante en cuenta su ámbito cotidiano porque ha estado más tiempo siempre en un sitio que un hombre... Yes que yo he estado mucho tiempo en casa, desde que era pequeña.<sup>578</sup>

Les différents endroits de la maison, les meubles et les objets d'usage courant sont les témoins d'une histoire personnelle et familiale qui peut être ressuscitée par le contact avec eux : la boîte à couture suscite l'image de la grand-mère Rosario (CA, 26), le tissu de la couette fait resurgir le souvenir de la mère qui avait choisi le même tissu pour parer le lit d'enfant de l'appartement à Sala-

576 Herbert Craig va jusqu'à déclarer l'origine proustienne de la métaphore d'une « chambre du fond », qu'il voit ancrée dans la « petite pièce » de l'oncle Adolphe, Craig 2012, p. 305. Celle-ci fait effectivement l'objet d'une expérience de *mémoire involontaire*, déclenchée par la « fraîche odeur de renfermé » aux cabinets des Champs-Élysées, sans pour autant concevoir la « chambre » comme une métaphore du cerveau : « En rentrant, j'aperçus, je me rappelai brusquement l'image, cachée jusque-là, dont m'avait approché sans me la laisser voir ni reconnaître, le frais, sentant presque la suie, du pavillon treillagé. Cette image était celle de la petite pièce de mon oncle Adolphe, à Combray, laquelle exhalait en effet le même parfum d'humidité. Mais je ne pus comprendre et je remis à plus tard de chercher pourquoi le rappel d'une image si insignifiante m'avait donné une telle félicité. » (R I, 485).

577 La protagoniste de *El balneario* (1957) passe une grande partie du roman dans la chambre de l'hôtel, tandis que son amant va explorer les champs de moulins à l'extérieur ; *Fragmentos de interior* se déroule dans la maison madrilène où Luisa est employée comme femme de service et *Retahílas* (1974) montre l'espace clos de la maison de la grand-mère mourante d'Eulalia. Pour plus de détails, voir : Martinell Gifre 1996, pp. 21 sq.

578 Entretien avec Fernández 1979, p. 168.



manque (CA, 22) et le balcon de la maison des grands-parents à Madrid évoque sa décoration pendant la semaine sainte (CA, 71) ainsi que le va-et-vient assommant des adultes :

A la casa venían, de tarde en tarde, algunas personas, siempre las mismas [...] a las que se esperaba con apagada ceremonia, amistades antiguas de mis padres y abuelos, que nunca contaban nada sorprendente y a quienes había que sonreír si nos preguntaban por los estudios o comentaban que cuánto habíamos crecido. Se las solía recibir en el comedor, se sentaban en unos butacones de terciopelo verde [...] y el tiempo empezaba a rebotar ansioso y prisionero contra las paredes, no hacía ruido pero yo lo sentía latir [...] (CA, 72)

Le choix de l'imparfait souligne la répétitivité des événements, l'immobilité du temps et l'ennui de la protagoniste, dont l'existence se caractérise par la même monotonie des journées à Combray, scandées par les visites lassantes de Monsieur Swann.

Le reflet de l'ancien buffet de Carmen dans le miroir fait resurgir non seulement le souvenir de la « chambre du fond » de l'appartement de Salamanca, où le meuble était installé dans son enfance, mais aussi celui de l'histoire familiale, marqué par de nombreux déplacements, incluant même des épisodes antérieurs à la naissance de la protagoniste<sup>579</sup> :

[...] un aparador grande con molduras negras, que aparece reflejado en el espejo y ocupa toda la pared de enfrente [...] Estuvo muchos años en Salamanca en el cuarto de atrás, donde aprendí a jugar y a leer [...] Antes había sido de don Javier Gaité, que lo compró en Orense por trescientas pesetas [...] no lo conocí, pero en las fotografías se le ve muy buena pinta [...] era profesor de geografía y siempre anduvo solicitando traslados, rodando por institutos de provincias y llevando de acá para allá el aparador, que conoció, por eso, muchas ciudades y muchas casas. Mi madre se acuerda, sobre todo, de una de Cáceres, que es donde más pararon [...]. (CA, 95)

Le « tourbillon de chambres » que le meuble a suscité dans l'esprit de Carmen semble évoquer, une fois de plus, la superposition proustienne de chambres à coucher. Pourtant, cette fois-ci, la chaîne d'associations n'est pas déclenchée par la *mémoire du corps* mais par la vision indirecte du meuble à travers l'objet fantastique par excellence : le miroir.

[...] me vuelvo hacia el aparador como si pretendiera ponerlo por testigo. ¡Cuántas habitaciones desembocan en ésta, cuántos locales! Querría hablarle al hombre de negro del vehículo narrativo que suponen los muebles, regalarle todas las imágenes que, en este rato, se me han aparecido entre el aparador y el espejo. (CA, 88)

Conformément à l'importance que Todorov accorde au miroir en tant que « symbole du regard indirect, faussé et subverti » qui serait présent « dans

579 Cf. aussi Doubrovsky, pp. 93 sq. de cette étude.

presque tous les textes fantastiques » à « tous les moments » où les personnages « doivent faire un pas décisif vers le surnaturel »<sup>580</sup>, cet objet joue un rôle clé dans l'évocation fantastique des souvenirs qui va crescendo au fur et à mesure que la nuit avance. Lorsque Carmen se retire quelques instants de l'entretien avec l'homme en noir pour s'asseoir devant son grand miroir de toilette, elle ressent les événements comme un spectacle de théâtre dans lequel elle aurait oublié son rôle :

[...] vamos a continuar la representación [...] yo el mío [papel] lo he olvidado completamente [...] me acodo ante el espejo largo, al tiempo que rebusco algo en el repentino erial de mi memoria ¿qué tenía yo que decirle? no me acuerdo de nada. (CA, 150)<sup>581</sup>

L'analogie entre cette sensation d'oubli et une expérience passée transforme le reflet de Carmen en celui d'une enfant : « Y, de pronto, tiene lugar una transformación insólita. La expresión del rostro es la misma, pero aparece rodeado de una cofia de encaje y han desaparecido las ojeras y arruguitas que cercan los ojos. » (CA, 150). Le miroir se métamorphose également pour devenir celui de l'arrière-scène du théâtre de Salamanque où Carmen avait jadis oublié son rôle :

[...] el espejo se ha vuelto ovalado, más pequeño, y la pared del camerino presenta algunos desconchados; yo miro, con la mente en blanco, uno que tenía forma de pez, se me va la cabeza, no existe más que ese desconchado, oigo barullo fuera. Por detrás de mí, se acerca con pasos rápidos una chica menuda, vestida de hidalga del siglo XVI. « ¿Pero qué haces?, te estamos buscando, vamos, Agustín ya está en escena ». « Se me ha olvidado todo, Conchita, es horrible, no puedo salir ». « No digas bobadas, anda, eso pasa siempre la primera vez, en cuanto salgas te acuerdas en seguida. ¿Quieres un consejo? Píntate un poco más los ojos, verse guapa da seguridad ». Cojo un lápiz negro que hay sobre la coqueta y me perfilo los ojos con cuidado, igual que aquella primera vez que pisé las tablas del Teatro Liceo de Salamanca, para representar un entremés de Cervantes. (CA, 150)<sup>582</sup>

De même que le miroir de la chambre à coucher, l'ancien miroir de la cuisine déforme le visage et l'environnement de la protagoniste. Quand celle-ci se regarde en nettoyant la table pour préparer du thé, son reflet lui renvoie un moi de huit puis de dix-huit ans, en train de nettoyer la salle à manger de ses grands-parents à Madrid où le miroir était jadis placé :

He terminado de limpiar el hule de la mesa, alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo. La sonrisa se tiñe de una leve

580 Todorov 1970, pp. 127–28.

581 Par la comparaison avec une pièce de théâtre, Martín Gaité suggère en même temps le caractère fictif des événements, cf. l'analyse de la *Recherche*, p. 47 de cette étude.

582 Le choix du *présent historique* souligne l'instantanéité de l'événement qui semble se dérouler sous les yeux du lecteur, sans être altéré par la mémoire du narrateur.

burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita del fondo del espejo [...] (CA, 70)

Les évocations de cette *mémoire involontaire* n'ont plus rien d'épiphanique, s'inscrivant plutôt dans l'univers du fantastique. Le reflet est perçu comme un fantasma dont la véracité intertextuelle n'est pas clarifiée. Il est donc difficile de déterminer si Carmen croit vraiment à une apparition à travers le miroir ou s'il s'agit tout simplement d'une manière figurative de décrire son imagination florissante :

Ya otras veces se me ha aparecido cuando menos lo esperaba, como un fantasma sabio y providencial, a lo largo de veinticuatro años no se ha cansado nunca de velar para ponerme en guardia contra las acechanzas de lo doméstico, y siempre sale del mismo sitio, de aquel comedor solemne, del espejo que había sobre la chimenea. (CA, 70-71)

Dans tous les cas, le miroir a perdu sa fonction réfléchive. Il représente désormais une fenêtre appartenant à l'espace réel qui renvoie les images d'un monde éloigné. Christopher Oechler retrouve le modèle du miroir transfrontalier dans *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871) de Lewis Carroll quoique, dans cette suite d'*Alice's Adventures in Wonderland* (1865) le passage d'un monde à l'autre soit appuyé par un véritable déplacement physique<sup>583</sup>. La jeune fille traverse littéralement le miroir du salon pour rentrer dans le reflet de la maison familiale où elle trouve un monde à l'envers. Dans *El cuarto de atrás*, le lecteur ne peut pas distinguer si le changement de scénario résulte de la survenance d'un événement surnaturel, d'une hallucination, d'un rêve ou de l'imagination de Carmen.

Dans la *Recherche*, la *mémoire des objets* joue, certes, un rôle dans le fonctionnement du souvenir<sup>584</sup>, mais elle n'est jamais associée au pouvoir fantastique du miroir. De manière générale, l'importance de la *mémoire des objets* reste secondaire par rapport aux déclencheurs sensoriels du souvenir. Le passage du canapé hérité de la tante Léonie et offert à une tenancière, en est une des rares exceptions<sup>585</sup> : lorsque Marcel reconnaît le canapé dans une maison close, les déplacements et les souvenirs métonymiquement liés au meuble resurgissent dans sa mémoire. Le protagoniste est assailli par des remords qui l'empêchent de retourner sur ces lieux et qui évoquent, par analogie, les remords éprouvés suite à sa première expérience amoureuse vécue sur ce même canapé :

583 Oechler 2007, pp. 1-9.

584 « C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer [le passé], tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel. » (R I, 44).

585 Craig mentionne ce passage sans citation explicite, ni commentaire, Craig 2012, p. 305.

Je cessai du reste d'aller dans cette maison parce que désireux de témoigner mes bons sentiments à la femme qui la tenait et avait besoin de meubles, je lui en donnai quelques-uns, notamment un grand canapé – que j'avais hérité de ma tante Léonie. [...] Mais dès que je les retrouvai dans la maison où ces femmes se servaient d'eux, toutes les vertus qu'on respirait dans la chambre de ma tante à Combray, m'apparurent, suppliciées par le contact cruel auquel je les avais livrés sans défense ! J'aurais fait violer une morte que je n'aurais pas souffert davantage. Je ne retournai plus chez l'entremetteuse, car ils me semblaient vivre et me supplier, comme ces objets en apparence inanimés d'un conte persan, dans lesquels sont enfermés des âmes qui subissent un martyre et implorent leur délivrance. D'ailleurs, [...] je me rappelai [...] que c'était sur ce même canapé que bien des années auparavant j'avais connu pour la première fois les plaisirs de l'amour avec une de mes petites cousines [...] (R I, 567–68)

Chez Martín Gaité, l'objet matériel du miroir semble avoir remplacé les expériences sensorielles, les déclencheurs les plus emblématiques de la *mémoire involontaire*. En effet, la détérioration de certains sens, en particulier de l'ouïe et de la vue<sup>586</sup>, semble rendre la protagoniste insensible aux stimuli auditifs et visuels. Craig en arrive à nier l'existence d'une mémoire affective dans *El cuarto de atrás* : « in *El cuarto de atrás* [...] the main character [...] was not affected by a series of sensations of touch, feel or taste »<sup>587</sup>. Or, la mémoire de Carmen peut tout à fait être stimulée par la vue<sup>588</sup>, le toucher<sup>589</sup>, les paroles des chansons de sa jeunesse<sup>590</sup> et, surtout, par le goût. Au cours de la nuit, la protagoniste consomme des cigarettes qui semblent favoriser le fonctionnement de la *mémoire communicative*<sup>591</sup> : « A la primera bocanada se me queda en la lengua un sabor fuerte y picante. ¡Qué gusto! Podemos seguir divagando. » (CA, 66). C'est notamment sous l'influence du thé que Carmen arrive à remonter à ses propres origines, le jour de l'enterrement de Franco<sup>592</sup>, et sous l'effet du tabac qu'elle se souvient à nouveau de l'oraison qu'elle chantait autrefois lors des tempêtes :

586 « no veo bien » (CA, 121) ; « oigo peor » (CA, 104) Cf. aussi la version originale de la scène finale du manuscrit de *El cuarto de atrás* : « Te he asustado? No sé como entrar, cada día estás más sorda. » (CDT, 428).

587 Craig 2007, p. 101.

588 Cf. l'épisode du balcon, p. 160 de cette étude.

589 « [...] empiezo a percibir el tacto de la colcha, una tela rugosa de tonos azules. Tenía un nombre aquella tela [...] había muchas tiendas de tejidos [...] nunca se compraba nada a la primera. » (CA, 22).

590 Pour une analyse détaillée du rôle de la musique populaire, voir : Sieburth 1990, pp. 78–92.

591 Cf. aussi *Retahílas* : « Basta con que un amigo te pida « Cuentame » para que salga todo de un tirón. » (R, 74). *Retahílas* se base effectivement sur le dialogue entre Eulalia et son neveu Germán pendant la veillée funèbre de l'arrière-grand-mère de ce dernier. Leurs monologues respectifs s'enchaînent comme des « fils » (esp. Retahílas), la parole de l'un alimentant la mémoire de l'autre.

592 « Es que voy a beber un poco de té [...] Se acordará usted de que a Franco lo enterraron un veintitrés de noviembre. [...] con la mención a esa fecha [...] me fugué hacia atrás, a los orígenes. » (CA, 118).

[...] cojo un pitillo [...] ¿Ha encendido? —Sí, gracias. [...] Apoyo la cabeza en el respaldo del sofá. Me ha venido al recuerdo la oración que recitábamos cada vez que aparecía en el horizonte un relámpago. (CA, 40-41)

Les pilules que l'homme habillé en noir lui offre dans une boîte d'or sont l'élément qui révèle de la manière la plus explicite l'impact catalytique des substances absorbées par voie orale. Rien qu'à la vue de leurs couleurs, la protagoniste est transportée, par analogie, dans les jeux de son enfance :

Ahora él ha sacado del bolsillo una cajita dorada, la abre y me la tiende. Veo dentro unas píldoras minúsculas, como cabezas de alfileres, de colores. Me mantengo a la expectativa, sintiéndome invitada a un juego desconocido. Han llegado mis primos al cuarto de atrás, traen un parchís, yo nunca lo había visto. « ¿Quieres jugar? » « Es que no sé ». « No importa, te enseñamos ». [...] « ¿La prefiere de algún color determinado? » « Sí, malva ». (CA, 95)

Le principe actif des pilules reste obscur. La possibilité qu'il s'agisse de drogues hallucinogènes potentiellement addictives est évoquée et aussitôt démentie par le visiteur (« -¿No crean hábito? [...] -¿Hábito? No. », CA, 96). Ce dernier insiste sur le pouvoir de stimulation cognitive des pilules, confirmé avec enthousiasme par la protagoniste qui se rappelle de sa première nuit passée à Burgos : « -Son para la memoria [...] qué bien, me empieza a hacer efecto la píldora. Es de noche y estoy con mi prima Ángeles en la habitación de un hotel de Burgos » (CA, 96-97). Dorénavant, la boîte d'or va se convertir en objet de référence de la mémoire : « a ver si me ocurre una forma divertida de [...] desenhebrarlos [los recuerdos]. Me tendrá que dejar la cajita de las píldoras » (CA, 112). À plusieurs reprises, Carmen ressent le besoin d'établir un contact visuel<sup>593</sup> ou physique<sup>594</sup> avec l'objet, comme si, par l'intermédiaire du regard et du toucher, elle pouvait abreuer sa mémoire de souvenirs<sup>595</sup>. Conformément à l'interprétation derrièredienne du *pharmakon*, les pilules sont évoquées à la fois en tant que *drogue* et en tant que *remède*. Perturbatrices et stimulatrices de la mémoire, elles ravivent les souvenirs tout en bouleversant leur ordre chronologique : « ¿Avivan la memoria? -Bueno, sí, la avivan, pero también la desordenan » (CA, 95).

La dichotomie ordre-désordre traverse l'œuvre entière, l'ordre et la propreté scrupuleux des intérieurs reflétant l'impératif d'une conformité rigoureuse aux dogmes franquistes : « las madres inculcan en sus hijos dos grandes intransigencias casi dos horrores: el horror al desorden y el horror a la suciedad. » (UAPG, 72). Dans *El cuarto de atrás*, le microcosme privé reflète effectivement le macrocosme social et ses conséquences sur l'état d'âme de la protagoniste.

593 « Busco algún asidero para quitarle intensidad al silencio que se sucede, y lo encuentro al toparse mis ojos con la cajita de oro. » (CA, 108).

594 « la cajita de oro, que hasta ahora había estado acariciando » (CA, 117).

595 Cf. Paoli 2001, p. 231.

L'ordre méticuleux et la propreté stérile de l'intérieur domestique des grands-parents suggèrent une vie intérieure conforme aux lois de Franco. Or, l'austérité du lieu renvoie une sensation d'emprisonnement à la jeune Carmen, saisie par le désir de bouleverser l'ordre établi :

[...] me sentía tragada por una ballena; se me propagaba todo el bostezo de la casa con su insoportable tictac de relojes y su relucir inerte de plata y porcelana, templo del orden, sostenido por invisibles columnas de ropa limpia, planchada y guardada dentro de las cómodas, ajuar de cama y mesa, pañitos bordados, camisas almidonadas, colchas, entredoses, encajes, vainicas, me daban ganas de empezar a abrir cajones y baúles y salpicar de manchas de tinta aquella pesada herencia de hacendosas bisabuelas. (CA, 73)

En effet, le « cuarto de atrás » du titre ne symbolise pas uniquement une sorte de *mémoire involontaire* gaitienne, mais fait également allusion au lieu géographique de la chambre d'enfant de Carmen à Salamanque : « Alude a un cuarto de mi infancia el cuarto de jugar que estaba en la parte de atrás de mi casa de Salamanca »<sup>596</sup>. Ce royaume de l'enfance, dominé par le chaos, la transgression et la liberté semble évoquer le Pays de Nulle part de Peter Pan<sup>597</sup>, conçu comme un contrepoint au monde des adultes et des interdictions. L'attribut principal du désordre est d'établir un lien métonymique entre la chambre du fond « géographique » et les évocations émiettées et désordonnées de la chambre du fond « mentale » :

El cuarto trasero de la casa había sido un recinto de libertad donde se podía jugar y gritar a toda voz sin miedo de castigo. Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. (CA, 159)

De fait, sous la dictature de Franco, l'individualité, la transgression et la liberté ne pouvaient exister que dans les espaces clos de la maison et dans l'univers intime de la mémoire. Carmen suit la voie onirique et imaginaire pour s'évader de la monotonie quotidienne :

I would never have dared to flee [...] I knew that I would escape, rather, by way of the dark, secret twists and turns of imagination, by way of the spiral of dreams, by way of a path within, without creating scandal or breaking down walls.<sup>598</sup>

596 Gazarian-Gautier 1981, p. 10.

597 Pour une analyse plus détaillée de l'intertextualité avec l'œuvre de J.M. Berrie : Paoli 2003, p. 173.

598 Ortiz 1994, p. 46. Rosemary Jackson considère le fantastique comme subversion critique du pouvoir : « The centre of the fantastic text tries to break with repression. », Jackson 1981, p. 122.

Elle s'invente le toponyme de Cúnigan, retenu lors d'une chanson écoutée ou bien à la radio, ou bien dans un rêve<sup>599</sup>, qui présente de remarquables similitudes avec Balbec. À l'instar de Carmen, Marcel exalte ce lieu fictif dans son imagination afin de dépasser les restrictions imposées par les adultes :

[...] les jours de tempête, quand le vent était si fort que Françoise en me menant aux Champs-Élysées me recommandait de ne pas marcher trop près des murs pour ne pas recevoir de tuiles sur la tête et parlait en gémissant des grands sinistres et naufrages annoncés par les journaux. Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer [de Balbec]. (R I, 376)

Les deux lieux représentent le désir de s'échapper vers des réalités inconnues, rendues inaccessibles par la surveillance des adultes. Comme Marcel qui s'évaderait vers cet endroit « aussi différent de tout ce qu'il connaissait » (R I, 383) si seulement ses parents le permettaient, Carmen rêve d'obtenir la liberté d'être seule pour chercher Cuningán dans le « labyrinthe des rues » des plans de Madrid (« lo grave era la falta de libertad, ese tipo de búsqedas hay que emprenderlas en soledad [...] si no me dejaban sola, era inútil intentarlo », CA, 74).

Tandis que l'image de Balbec est fatalement déçue au contact avec la réalité, l'évasion de Carmen à Cúnigan ne sera jamais concrétisée, restant toujours dans le domaine de l'imaginaire et du rêve<sup>600</sup>.

Nous avons démontré dans ce chapitre que *El cuarto de atrás* peut être lu comme une *réécriture fantastique* de *Combray*. Les deux protagonistes se plongent dans un va-et-vient tourbillonnant entre les différentes chambres à

599 « no llegué a saber nunca siquiera si existía realmente, me los había suministrado una breve canción [...] que había oído sólo una vez o dos por la radio, o no sé si soñé que la había oído » (CA, 74).

600 Cf. aussi l'exaltation de Carmen et de Marcel face au théâtre et aux comédiens : « De mayor quería ser actriz, quería desdoblarme en cientos de vidas. Al volver a casa y escuchar, durante la cena, la conversación de mis padres, aquellos nombres de Loreto Prado, Antonio Vico, Irene López Heredia o Concha Catalá, con que esmaltaban sus comentarios, me sonaban a nombres de dioses. » (CA, 78). N'ayant jamais vu de représentation théâtrale, Marcel s'exalte également face aux récits de tiers, notamment de son ami Bergotte, et à la lecture des noms de pièces sur les grandes affiches tapissées sur la colonne du théâtre devant laquelle il passe quotidiennement. Il souhaite de tout cœur obtenir la permission d'aller voir la grande actrice Berma dans *Phèdre* et il « lut[e] du matin au soir contre les obstacles que [s]a famille [lui] oppos[e] » (R I, 435). Sitôt qu'il reçoit le consentement de ses parents le doute commence à l'assaillir : « pour la première fois, n'ayant plus à m'occuper qu'elle [la journée de théâtre] cessât d'être impossible, je me demandai si elle était souhaitable, si d'autres raisons que la défense de mes parents n'auraient pas dû m'y faire renoncer. » (R I, 435). Tandis que la réalisation des désirs de Marcel n'apporte jamais la satisfaction espérée, la visite du théâtre de Carmen contribue à la glorification du lieu : « Ir al teatro era mucho más solemne y excepcional que ir al cine [...] era lo que más me gustaba [...] Ningún paisaje del mundo, ninguna ceremonia religiosa, ningún desfile podían producirme tanta emoción como la que experimentaba al asomarme al patio de butacas iluminado. » (CA, 78).

coucher de leur enfance, retrouvant leur orientation par le biais de la *mémoire involontaire*. Dans *El cuarto de atrás*, celle-ci est déclenchée non seulement par des stimuli sensoriels, mais aussi par le miroir, objet fantastique par excellence qui permet de pénétrer dans d'autres mondes. La *mémoire involontaire fantastique* de Martín Gaité se caractérise par l'impossibilité de déterminer si ses évocations sont issues d'un rêve, d'une hallucination ou de la réalité. Le fantastique se manifeste également dans la constitution de l'identité de Carmen qui donne lieu à une déconstruction fantastique du sujet, objet du chapitre suivant.

### III.2. À la recherche d'une identité : l'autofiction fantastique et la constitution du sujet féminin

*No somos un solo ser, sino muchos.*  
(Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*)

La « chambre du fond » est le sujet d'une prolifération *rhizomatique*<sup>601</sup>, créant des ramifications infinies de signification qui s'influencent et s'affectent les unes les autres. Outre les implications géographiques et mentales, mises en évidence dans le chapitre précédant, le titre de Martín Gaité fait allusion à *Une chambre à soi* (*A Room of One's Own*, 1929), espace revendiqué par Virginia Woolf pour favoriser l'écriture féminine : « a woman must have [...] a room of her own if she is to write fiction »<sup>602</sup>. Ce chapitre vise à montrer que l'appropriation féminine de la parole dans une culture patriarcale devient un acte d'affirmation, de constitution de soi, tout comme l'écriture de Doubrovsky, auteur juif dans une société antisémite. En l'occurrence, la protagoniste reprend certains éléments du moi proustien, qui se voit déconstruit par l'entremise du fantastique, dans une réécriture du *Temps retrouvé*.

Comme toute société patriarcale, l'Espagne franquiste réservait les activités liées à la vie publique aux hommes, tout en maintenant les femmes dans l'ignorance<sup>603</sup> et dans la passivité de la sphère privée<sup>604</sup>. La femme était donc repoussée dans une sorte de « chambre du fond » sociale où elle était censée faire

601 Cf. la définition du rhizome de Deleuze et Guattari, p. 24 de cette étude.

602 Woolf 1989, p. 4.

603 « mujer que sabe latín no puede tener buen fin » (CA, 93).

604 Dans *Usos amorosos de la posguerra española*, Martín Gaité cite un correspondant du *New York Post* à Madrid : « La posición de la mujer española está hoy como en la Edad Media [...] No puede frecuentar los sitios públicos en compañía de un hombre, si no es su marido, y después, cuando está casada, el marido la saca raramente del hogar. Tampoco puede tener empleos públicos. » (UAPG, 17).



l'apprentissage, avec « diligence » et « gaieté » (CA, 85), de son rôle de mère, d'épouse et de femme au foyer :

[...] aquellas ejemplares Penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar. Coser esperando que apareciera un novio llovido del cielo. Coser luego, si había aparecido, para entretener la espera de la boda, mientras él se labrara un provenir o preparaba una oposición. Coser, por último, cuando ya había pasado de novio a marido, esperando con la más dulce sonrisa de disculpa para su tardanza, la vuelta de él a casa. (UAPG, 51)

La boîte à couture de Carmen, symbole du rôle traditionnel de la femme, s'est désormais transformé en fourre-tout désordonné, coincé entre deux piles de livres :

Más libros, formando dos paredes encima del radiador, y entre ellas, sujetándolas, la cesta de costura [...] Casi no cierra de puro llena, no puedo comprender cómo caben dentro tantas cosas, siempre acudo a ella en casos de perplejidad, aquí acaba viniendo a parar todo, seguro que, al abrirla, me acordaré de lo que venía a buscar. Tiro de una de sus asas, las paredes que estaba sujetando pierden apoyo y varios libros se desploman en cascada aparatosa. (CA, 26)

Le rôle de support que la boîte – symbole des tâches domestiques traditionnellement réservées aux femmes – joue pour les piles de livres de Carmen – emblèmes du savoir et de la littérature – semble suggérer un lien de cause à effet entre la condition féminine et l'écriture. La prise de la plume apparaît, en effet, comme conséquence logique de l'expérience féminine dans l'Espagne franquiste. La femme écrivain subvertit, par le simple fait d'écrire, la fonction reproductive qui lui a été octroyée par la société<sup>605</sup>. La *Section féminine* de la *Phalange*, parti nationaliste de l'Espagne franquiste, qui constituait le moyen de propagande le plus efficace pour l'encadrement des femmes, avait érigé Isabelle la Catholique en modèle de conduite : « una chica no podía salir al extranjero sin [...] haber dejado suponer a lo largo de los cursillos iniciados que tenía madera de futura madre y esposa, digna descendiente de Isabel la Católica » (CA, 45). La biographie de la reine Isabelle, emblème de la revue *Y* éditée par la *Section féminine*, fut soigneusement révisée et adaptée aux idéaux phalangistes<sup>606</sup>. Paradoxalement, la monarque devint le symbole par excellence de la femme laborieuse, soumise à son mari et inconditionnellement dévouée aux valeurs chrétiennes :

Orgullosas de su legado, cumpliríamos nuestra misión de españolas, aprenderíamos a hacer la señal de la cruz sobre la frente de nuestros hijos, a ventilar un cuarto [...] a

605 « lo que se pretendía era velar por la inocencia de las niñas, en quienes se veía sobre todo una cantera de futuras madres destinadas a dar ejemplo » (UAPG, 70).

606 Pour une analyse plus détaillée, voir : Graham 1995, Barrachina 1998, King 2004, pp. 33–60.

quitar manchas, tejer bufandas y lavar visillos, reír al esposo cuando llega disgustado. (CA, 87)

La revue Y poussa cette déformation du personnage à l'absurde en présentant la souveraine absolue de l'Espagne comme femme au foyer de toute une nation<sup>607</sup> :

[...] a barrer, limpiar, adecentar, esta fue labor de toda la vida de Isabel en las órdenes religiosas y militares, en la burocracia, en el ejército. Hay momentos en que el haz de flechas de su emblema, se parece bastante a un objeto muy semejante, aunque menos noble : a una escoba.<sup>608</sup>

Paradoxalement, Isabelle I<sup>re</sup> de Castille fut « dépolitisée » et « mythifiée » par un discours éminemment politique et normatif<sup>609</sup>. D'après Roland Barthes, l'histoire peut facilement être pervertie en idéologie puisqu'elle offre des *signifiants* concrets (ici : la personne d'Isabelle la Catholique), pouvant être déformés par un *signifié* démagogique (ici : le concept de la femme soumise). En tant qu'outil de l'idéologie, le mythe serait le résultat de cette déformation sémiologique, autrement dit un *signifiant* déjà chargé d'histoire (Isabelle la Catholique = femme soumise). Cette forme du « discours »<sup>610</sup> aurait comme objectif de donner à une intention historique, telle que la propagation de certaines normes de conduite, une justification « naturelle », « éternelle » et, par conséquent, incontestable<sup>611</sup>. Carmen s'arroge le droit de contester la déformation institutionnalisée de la reine Isabelle, faisant ainsi ressortir le caractère fallacieux du mythe autour de son personnage : « Yo miraba aquel rostro severo [...] que venía en los libros de texto, y lo único que no entendía era lo de la alegría [...] desde luego, no daban muchas ganas de tener aquella imagen como espejo » (CA, 86–87). Au lieu de favoriser la constitution d'une identité conforme à la norme, le modèle de conduite suscite le rejet de la jeune fille, attisant son désir de liberté et sa fascination pour le désordre : « Bajo el machaconeo de aquella

607 Cf. Barrachina 1998, pp. 294 sq.

608 Y... n\*2mars 1938, cité d'après *ibid.*

609 Claudia Öhlschläger : « Tradierte Geschlechtermythen prägen seit jeher die Vorstellungen von den Geschlechtern. Historische Projektionen von Weiblichkeit [...] ziehen das Problem nach sich [...] Sie wirken in die Literatur- und Geschichtsschreibung der Zeit hinein. », Öhlschläger 2005, p. 239.

610 Barthes 1975, p. 182. « Le mythe est un système de communication. », *ibid.*, p. 215.

611 « Le mythe [...] purifie [les choses] [...] les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat. », Barthes 1970, p. 217. L'historiographie franquiste réécrit l'histoire héroïque de l'Espagne en forgeant toute une série de mythes nationaux qui colportent l'image d'un pays unifié, puissant et guidé par la volonté divine (cf. p. ex. le Cid, les rois catholiques, Charles V, Philippe II). Pour une analyse plus détaillée, voir : Barrachina 1998, pp. 142–43 ; King 2004, 33–60. La mythification des personnages est pratiquée également dans la *Recherche*, notamment pour saisir l'universalité des attitudes et des comportements humains. Toutefois, étant plus proche du recours au mythe de Walter Siti, le phénomène proustien sera approfondi dans le chapitre IV.

propaganda ñoña y optimista de los años cuarenta [...] crecieron mis ansias de libertad y se afianzó la alianza con el desorden » (CA, 87). Celui-ci se révèle être un principe structurel, non seulement de la « chambre du fond » géographique et mentale, mais aussi de la constitution d'une identité féminine. Comme nous avons déjà pu l'observer chez Proust et Doubrovsky, le souvenir fragmentaire de la protagoniste va de pair avec la dissociation de l'identité en particules multiples : « no somos un solo ser, sino muchos [...] cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero » (CA, 144). Comme dans la *Recherche*, la *perspective* s'érige en critère déterminant de toute perception de la réalité. À l'instar de Proust, Martín Gaité insiste sur la singularité de la vision du monde de chaque individu, tout en suggérant la légitimité des différentes interprétations :

[...] es cierto que la imagen que me está dibujando de él esta chica de Puerto Real poco tiene que ver con aquella persona distante y educada, con la que estuve hablando [...] lo más excitante son las versiones contradictorias. (CA, 144)

Toutefois, le regard individuel ne peut jamais saisir un être dans sa totalité, mais seulement capter des pièces du puzzle de l'identité humaine (« una pieza del rompecabezas »)<sup>612</sup>. Martín Gaité poursuit ainsi la voie d'une *poétique anti-idéaliste* de la multiplicité (« no somos un solo ser, sino muchos »), de l'im-pénétrabilité (« nunca podremos contemplar ») et de la fragmentarité du sujet (« una pieza del rompecabezas »). Celle-ci est accentuée par les multiples allusions détournées au *stade du miroir* de Lacan : à l'opposé de l'expérience archétypique lacanienne, le regard de Carmen dans le miroir ne lui renvoie pas l'image de son unité, mais d'un moi démultiplié : « Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos » (CA, 144). L'apparition de fragments de moi éloignés dans le miroir va de pair avec l'hybridation des voix narratives. À plusieurs reprises, la narratrice se projette dans son enfance en parlant de la Carmen du présent de la narration à la troisième personne : « me grita ella al oído, se ha creído que soy Esmeralda [...] además ella ha dicho que es algo sorda » (CA, 184). De même, elle recourt à la forme impersonnelle pour décrire la petite fille qui semble coexister avec le moi adulte : « ahora la niña provinciana que no logra dormirse me está mirando [...] La estoy viendo igual que ella me ve » (CA, 30). Comme nous avons pu le constater à propos de la *Recherche*, l'intrication des voix narratives entrave l'orientation du lecteur et de la protagoniste elle-même, empêchant ainsi la constitution d'une identité stable et homogène. Le dédoublement des voix narratives se mêle à la perspective *omni-temporelle* du présent gnomique, exprimant, à la manière proustienne, des idées de caractère général et inamovible : « Los letreros nos orientan, nos ayudan a

612 Cf. Proust, pp. 59 sq. de cette étude.

escapar de abismos y laberintos, pero queda siempre la nostalgia de la perdición que se cernía » (CA, 26) ; « nunca se descubre del todo el secreto de lo que se tiene cerca » (CA, 49) ; « Quien va por el mundo a tientas, lleva los rumbos perdidos » (CA,104).

Tandis que la fragmentation du sujet et de ses voix narratives semble parfois suggérer une expérience de pluralité postmoderne, les commentaires poétologiques de Martín Gaité traduisent une confiance idéaliste en la mémoire : « El hilo de todo lo que he escrito es la memoria, el deseo de encontrar cada cual su propia coherencia de memoria y olvido: entender cada uno el sitio donde está »<sup>613</sup>. Elle juxtapose ainsi des réflexions sur l'impénétrabilité et la fragmentarité du sujet à la conviction que le *logos* peut saisir, voire « pénétrer » la réalité :

Porque ese logos es el único instrumento con que, en definitiva, podemos contar: no tenemos otro bisturí –ni lo hay– capaz de penetrar [...] el bosque enmarañado de realidades por el que andamos [...] no hay otra alternativa ni otra clave que la de atender al logos [...] Cada cual ha de aplicarse –continuamente– a la tarea de mantener operante su propio logos, de afilarlo para talar la maleza que ofusca su visión y entorpece sus pasos por el bosque. Sin empezar por esa labor [...] no habremos conseguido llegar con nada a nadie ni penetrar realidad alguna. (TI, 90–91)

Todorov élucide la « multiplication de la personnalité » par la voie fantastique, en la classifiant comme « conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit : on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement »<sup>614</sup>. « Le monde physique et le monde spirituel s'interpénètrent »<sup>615</sup> à tel point qu'il est, une fois de plus, impossible de déterminer si le dédoublement identitaire est un signe de la folie de Carmen, dont elle est accusée par une volée d'oiseaux qui craillent « loca-loc-loc » (CA, 129), un rêve, une hallucination causée par la drogue<sup>616</sup> ou, tout simplement, un jeu de pensées. Julián Palley, Alemany Bay et Antonio Pineda Cachero vont jusqu'à faire du mystérieux visiteur, Alejandro, et de sa prétendue femme, Carola, des manifestations de la fragmentation du moi, des *alter egos* de la protagoniste<sup>617</sup>. En effet, l'homme vêtu de noir se comporte comme « maître » dans la « maison » de Carmen, symbole freudien par excellence du sujet (CA, 38), il lit ses pensées (« lo sabe todo », CA, 58) et connaît son projet littéraire (« está escribiendo una novela de misterio », CA, 38). Todorov constate que « pour que deux personnes se comprennent, il

613 Pour des réflexions plus détaillées autour de la postmodernité de Martín Gaité : Colmeiro 2005, p. 159 ; Gómez-Laguna 1997, pp. 505–7 ; Navajas 1987, pp. 43 sq. ; Paatz 1994, pp. 168–76 ; Chown 1990, p. 60.

614 Todorov 1970, p. 121.

615 Ibid., p. 124.

616 Ibid., p. 121.

617 Pineda Cachero 2001, [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/api\\_neda2.html](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/api_neda2.html), 26/04/2015 ; Alemany 1990, p. 54 ; Palley 1980, p. 22.

n'est plus nécessaire qu'elles se parlent : chacune peut devenir l'autre et savoir ce que cet autre pense »<sup>618</sup>. Carmen elle-même en arrive à douter de l'existence de cet homme, ainsi que de sa propre faculté à séparer les domaines de la réalité et de l'imagination<sup>619</sup> : « ¡qué extraño [...] este discurso!, ¿o es que no habrá avanzado más que en mi imaginación? » (CA, 131). Alejandro pourrait effectivement être considéré comme l'incarnation de « l'interlocuteur rêvé », esquissé dans les essais *El interlocutor soñado* et *En búsqueda de interlocutor* : Martín Gaité y défend la thèse selon laquelle l'acte d'écriture naît de l'*incommunicabilité* existante depuis toujours dans la société<sup>620</sup> et du désir humain de trouver un interlocuteur pour combler ce manque<sup>621</sup>. Par rapport à la communication orale, l'écriture a l'avantage de pouvoir inventer un interlocuteur fictif<sup>622</sup>, personnalisé dans *El cuarto de atrás* par Alejandro (« el interlocutor imposible, el personaje buscado finalmente, en toda mi obra »<sup>623</sup>). L'attirance érotique que Carmen éprouve pour cet interlocuteur idéal n'est jamais explicitement admise, mais elle se manifeste dans l'excitation de la protagoniste face à ses regards<sup>624</sup> et ses gestes accidentels et consolateurs<sup>625</sup>. D'après Todorov, « le désir comme tentation sensuelle trouve son incarnation dans quelques-unes des figures les plus fréquentes du monde surnaturel, en particulier dans celle du diable »<sup>626</sup>. L'interlocuteur mystérieux est effectivement doté de traits diaboliques. Il pourrait être considéré comme une matérialisation du diable représenté sur le tableau *Conferencia de Lutero con el diablo* qui semble refléter comme un « miroir » les événements de la nuit d'insomnie : « he creído que [el grabado *Conferencia de Lutero con el diablo*] era un espejito donde se reflejaba, sufriendo una leve

618 Todorov 1970, p. 123.

619 Cf. *ibid.*, p. 121.

620 « me limito a señalar que se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incommunicación y al encuentro de un oyente utópico » (BI, 28).

621 « Se escribe [...] en los momentos en que el interlocutor real no aparece como para convocarlo », Gazarian-Gautier 1981, p. 10. Cf. aussi : « un interlocutor es lo que andamos buscando todos siempre. Piensa en toda esa gente que va a los psiquiatras para contarles su caso o que anda hablando sola por la calle. Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el mometo adecuado tal vez nunca cogiera la pluma. » (*ibid.*) ; « Si apareciera siempre el interlocutor adecuado en el momento adecuado a lo mejor no se escribiría. Se escribe precisamente porque no aparece y lo tienes que soñar. », Fernández 1979, p. 171.

622 « [...] mientras que el narrador oral [...] tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar, saltárselas, puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido. » (BI, 26) ; « -Usted no necesita que exista, usted si no existe, lo inventa. » (CA, 165).

623 Brown / Smith 1987, p. 66.

624 « Nos estamos mirando a los ojos ya sin paliativos, el corazón se me echa a latir como un caballo desbocado. » (CA, 141).

625 « [...] se acerca para ayudarme y nuestros dedos se rozan [...] » (CA, 141) ; « [...] una de sus manos me acaricia un instante la frente. Cierro los ojos, estoy temblando. » (CA, 169).

626 Todorov 1970, p. 134.

transformación, la situación misma que me llevaba a posar sobre él los ojos. » (CA, 25). Le mystérieux visiteur se caractérise, en effet, par la même couleur noire que le diable du tableau<sup>627</sup>. Il s'y identifie explicitement<sup>628</sup> et demande même à Carmen si elle croit en son existence (CA, 89). La redécouverte du passé à travers la conversation avec l'homme en noir peut donc être vue comme le résultat d'un des principaux motifs de la littérature fantastique, à savoir le pacte faustien : « Daría [...] mi alma al diablo » (CA, 20)<sup>629</sup>.

Conformément à la notion todorovienne d'une « pan-signification », le personnage d'Alejandro évoque de multiples significations en même temps, sans pouvoir être limité à un seul sens explicite<sup>630</sup>. L'hypothèse d'une manifestation fantastique de la fragmentation du moi peut être corroborée par l'archétype de l'*animus*, défini par Carl Gustav Jung comme une figure de l'inconscient qui désigne la part masculine de la femme. Celle-ci peut apparaître dans les rêves, notamment sous les traits d'un homme séducteur, diabolique ou « machiste » comme Alejandro (CA, 131). L'*animus* a souvent des caractéristiques abhorrées par la conscience féminine. Ici, l'homme porte le nom et les traits du héros d'un roman à l'eau de rose que Carmen a écrit au collège, avant de se rendre compte que ce genre littéraire « bloquait » son « éducation » (CA, 66). Alejandro se présente ainsi comme un être fort et séduisant qui rassure la femme, montrée comme un être faible ayant besoin de sa protection (« Le miro no puedo tener miedo mientras continúe aquí conmigo », CA, 163). De même, l'identité de Carola, « mujer misteriosa » (CA, 126), qui surprend Carmen par un appel nocturne, l'accusant d'avoir écrit des lettres d'amour à son compagnon Alejandro, reste floue. Paradoxalement, cette fois-ci c'est l'interlocuteur qui remet en cause l'existence de la protagoniste : « como si no estuviera segura tampoco de que exista usted de verdad » (CA, 142). L'homophonie partielle du prénom de Carmen avec Carola<sup>631</sup> constitue la base d'un jeu de miroirs entre les deux

627 « Se trata de un personaje [...] totalmente negro: negra la piel del cuerpo, negro el pelo rizado, negras las orejas puntiagudas, negros los cuernos, negras las dos grandes alas que le respaldan [...] sostiene con insolencia la mirada sombría y penetrante de su interlocutor. » (CA, 26).

628 « Yo no he entrado nunca en el dormitorio de una mujer más que con su consentimiento [...] A no ser [...] que considere usted el dormitorio de Lutero como su propio dormitorio. » (CA, 90).

629 Cf. Caillois 1965, pp. 36–39 ; Todorov 1970, pp. 106–7.

630 Ibid., p. 118. Le rôle du visiteur reste ambigu jusqu'à la fin : la critique a relevé sa ressemblance avec le Chat du Cheshire d'*Alice au pays des merveilles* par son sourire et sa faculté d'apparaître et de disparaître selon sa volonté (cf. Oechler 2007, pp. 10–14 ; Colmeiro 2005, p. 168), avec le personnage de Gregor Samsa de Kafka par son identification avec un cafard (« vive allí arriba metido como una cucaracha », CA, 163) (cf. p. ex. : Cibreiro 1995, p. 36 ; Castillo 1987, p. 819) et avec le Grand Autre de Lacan (ibid.).

631 « -¿Su nombre no empezará, por casualidad, con la letra C? -¿Y firma usted a veces sólo con

femmes qui s'attribuent mutuellement l'écriture des lettres signées par l'initiale majuscule « C. » (CA, 146). En effet, le lecteur se demande si ces écrits ne font pas partie de la correspondance entre Carmen et un jeune homme dont la protagoniste ne se souvient plus lorsqu'elle redécouvre ses lettres au premier chapitre (« Me escribe [...] alguien que está sentado en una playa [...] es un hombre [...] Me pregunto quién será », CA, 28 sq.). La conversation téléphonique apparaît ainsi comme élaboration spirituelle des informations déposées dans la « chambre du fond » de la mémoire à travers un moi onirique qui devient autonome et qui se matérialise selon les règles du fantastique. La protagoniste explique l'épisode par la « réapparition » d'un moi plongé dans les profondeurs de l'inconscient, en insistant sur l'expérience de fugacité et de non-coïncidence du sujet avec lui-même :

–Lo más terrible de las cartas viejas –dice el hombre pensativo– es cuando ha olvidado uno dónde las guardaba o no sabe si las guardaba siquiera y de pronto reaparecen. Es como si alguien, desde otro planeta, nos devolviera un trozo de vida [...] Le miro turbada, pensando en el hombre de la playa. (CA, 47)

Dans le vocabulaire junguien, Carola correspond à l'archétype de l'*ombre* qui apparaît souvent dans les rêves sous la forme d'un personnage du même sexe et de nationalité étrangère<sup>632</sup>. L'*ombre* est la personnification de ce que le sujet « refuse d'admettre en lui »<sup>633</sup>, de « ce qu'il aurait pu choisir ou être mais qu'il n'a pas vécu jusqu'à présent »<sup>634</sup>, notamment ici la passion pour Alejandro. C'est à la fin de l'entretien avec ce « double inversé » que la protagoniste admet pour la première fois explicitement son désir de vivre un amour à l'eau de rose avec Alejandro : « –Me gustaría que fuera usted la de las cartas –murmura, al cabo, tímidamente. –A mí también me gustaría serlo –digo suspirando–. Ojalá. » (CA, 148).

Ce mystérieux dédoublement de l'identité semble suivre la logique d'un monde à l'envers, tout aussi inintelligible pour le lecteur et la protagoniste<sup>635</sup> que les multiples événements étranges ayant lieu au cours de la nuit de l'insomnie. La gravure de Luther avec le diable semble s'être déplacée toute seule :

---

la inicial? –Sí, algunas veces, pero... –Claro, ya lo sabía, ¿ve como no hay error? Una C grande, casi siempre con punto detrás. » (CA, 130–31).

632 Carola parle effectivement avec un accent canarien ou andalou : « Una voz de mujer, con acento canario o andaluz. » (CA, 125).

633 Leblanc 2002, p. 34.

634 Ibid.

635 En effet, selon la définition de Todorov, l'hésitation fantastique concerne, non seulement le lecteur, mais aussi la protagoniste : « [le protagoniste] hésite, se demande (et le lecteur avec lui) si ce qui lui arrive est vrai, si ce qui l'entoure est bien réalité [...] ou bien s'il s'agit simplement d'une illusion qui prend la forme du rêve. », Todorov 1970, pp. 28–29.

¡Alguien ha tenido que sacarlo de mi cuarto! –protesto– [...] –Estaba aquí –asegura [el hombre]–, debajo de este pisapapeles. [...] –Pues le aseguro que yo no lo he sacado –digo, turbada. –Tal vez no se acuerde. (CA, 90)

Carmen retrouve la gravure à côté d'une page arrachée d'un cahier qu'elle ne se souvient pas avoir écrite, ni avoir posée à cet endroit :

En una hoja arrancada de uno de mis cuadernos, veo escrito, con mi caligrafía el poema que estaba recordando antes, cuando estalló la tormenta [...] Es muy raro, no me acuerdo de cuándo lo he escrito ni de cuándo lo he puesto aquí. (CA, 90–91)

Étant donné que la narratrice remet toujours en question ses propres facultés cognitives, il est impossible de savoir si ces événements mystérieux sont dus à l'amnésie de la protagoniste, à la folie, au rêve ou à une hallucination. La même hésitation assaille le lecteur lorsque la dernière phrase d'un long flux de conscience de Carmen se matérialise sur le papier<sup>636</sup>, étant mystérieusement remplacée par une formule magique que la Gitanilla de Cervantes utilise pour prévenir justement la perte d'équilibre et d'orientation :

Acabo de fijarme en el folio que asoma por encima de la máquina y me he quedado paralizada; ahora ya la sorpresa roza casi el terror. La frase que aludía al hombre de la playa ha desaparecido, sustituida por el conjuro que la Gitanilla usaba para preservar [...] los vahídos de cabeza. (CA, 91)

Les événements atteignent des proportions tout à fait vertigineuses lorsque Carmen s'aperçoit que la pile de feuilles posée sous le chapeau de l'homme en noir grossit au fil des heures : « estos setenta y nueve folios, ¿de dónde salen?, ¿a qué se refieren? El montón de los que quedaron debajo del sombrero parece haber engrosado, aunque no me atrevo a comprobarlo » (CA, 91). Enfin, une bourrasque de vent fait voler les feuilles dans toutes les directions et c'est l'homme en noir qui les ramasse et les ordonne en incitant Carmen à aller dormir. À son réveil, la protagoniste trouve le paquet complet de feuillets à côté du canapé où elle s'était endormie. Comme dans le dénouement du *Temps retrouvé*, le lecteur ne se rend compte qu'à cet instant qu'il s'agit du manuscrit du livre qu'il vient de lire. Alors que, chez Proust, l'acte d'écriture est simplement masqué, Martín Gaité suggère une substitution surnaturelle du processus de création. Son *autofiction fantastique* semble s'être matérialisée toute seule au fur et à mesure que la nuit avançait. *El cuarto de atrás* se termine par une *mise en abyme* qui reprend mot à mot l'ouverture du roman : la fin est le début et en même temps elle le contient et le reflète. Elle reproduit ainsi la structure circu-

636 « Por la parte superior de la máquina asoma un folio empezado, leo de refilón: «... al hombre descalzo ya no se le ve ». ¿Cuándo he escrito esto?, tenía idea de haber dejado la máquina cerrada y con la funda puesta, últimamente estoy perdiendo mucho la memoria. » (CA, 36).



laire de la *Recherche*, où le début et la fin se rejoignent et se confondent, embrassant le roman comme une grande parenthèse qui confère au texte son unité structurelle.

Ya estoy otra vez en la cama con el pijama azul puesto y un codo apoyado sobre la almohada. El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito « El cuarto de atrás ». Lo levanto y empiezo a leer : « ... Y sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada ». (CA, 177)

*El cuarto de atrás* utilise donc la voie fantastique pour démontrer sa propre fictionnalité, ce qui est mis en évidence par la relation métonymique entre le livre de Todorov et le paquet de feuillets du manuscrit qui a désormais pris sa place. La critique a insisté sur la généalogie de textes qui mettent en exergue leur propre artificialité, citant notamment la deuxième partie du *Don Quijote*, *El Conde don Julián* et *Niebla*<sup>637</sup>. En l'occurrence, elle a ignoré, une fois de plus, l'importance de la *Recherche* comme élément structurant du *Cuarto de atrás* qui s'ouvre et se clôt en décalquant le modèle proustien. Chez Proust et chez Martín Gaité, l'autogenèse du roman se révèle comme véritable sujet du livre. Or, tandis que la *Recherche* s'achève dans l'inachèvement, c'est-à-dire au moment du futur immédiat de la rédaction du roman que le lecteur vient de terminer, mais qui n'existe pas encore à la fin du cycle, Martín Gaité présente son texte comme l'accomplissement d'un processus fantastique inexplicable : matérialisation d'un rêve ou d'une hallucination ? Rédaction du texte par le diable ? Folie ou simple amnésie de l'acte d'écriture ? L'incertitude du lecteur et de la protagoniste persiste jusqu'à la fin et est accrue par trois objets qui effrayent Carmen lorsque sa fille la réveille à cinq heures du matin : les deux verres de thé laissés sur le plateau et la petite boîte d'or.

Martín Gaité se plaît à maintenir l'ambiguïté fantastique au-delà des frontières textuelles, en insistant, dans plusieurs entretiens, sur l'existence réelle de la boîte<sup>638</sup> et sur l'intangibilité de la vérité autobiographique de *El cuarto de atrás* : « Todo fue pasando tal como lo cuento. »<sup>639</sup> ; « Todo [...] es absolutamente autobiográfico »<sup>640</sup>. En effet, la citation de Georges Bataille, « La experiencia no puede ser comunicada sin lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia » (CA, 17)<sup>641</sup>, placée en exergue d'un texte ostensiblement fantastique,

637 Cf. p. ex. Palley 1983, p. 111.

638 Cf. « La cajita dorada es lo único que existe, es el único residuo de esa novela, porque además es que existe realmente. », Entretien avec Calvi 1990, p. 169 ; « -llevas la cajita dorada contigo? -Sí, siempre la guardo [...] pero no aquí. », Gazarian-Gautier 1981, p. 33.

639 Ibid., p. 31.

640 Entretien avec Fernández 1979, p. 170.

641 Martín Gaité a modifié la citation originale : « La poésie est malgré tout la part restreinte –

semble suggérer que les techniques d'occultation de la vérité employées dans *El cuarto de atrás* sont les plus appropriées pour décrire toute expérience de la réalité. Martín Gaité déconstruit effectivement l'opposition ontologique entre l'autobiographie et le récit fantastique en affirmant que toute littérature est, en fin de compte, fantastique :

[...] según el Diccionario de la Real academia Española, dicese « fantástico » de todo aquello que es « quimérico, fingido, que existe solo en la imaginación y no tiene realidad ». Pues bien ¿no es la literatura, pertenezca al género que pertenezca, algo quimérico, fingido e imaginario por esencia? (BC, 157)

L'essence même de toute littérature serait donc fantastique, si bien que l'ambiguïté et l'hésitation entre la réalité et la fiction seraient les principes fondateurs de tout genre littéraire (« vinculación de lo fantástico con la esencia misma de la literatura », BC, 163). Ceci devient particulièrement évident dans l'autofiction qui suscite, selon Manuel Alberca Serrano, un effet explicitement « fantastique », laissant le narrateur, le protagoniste et le lecteur dans une situation d'ambiguïté, d'hésitation et de doute concernant le degré de réalité des événements<sup>642</sup>.

L'analyse a insisté sur la déconstruction anti-idéaliste du sujet par le biais de la fragmentation, de la multiplicité et de l'impénétrabilité, à laquelle Martín Gaité juxtapose cependant quelques vestiges d'une confiance idéaliste en la conscience. L'auteur va au-delà de la double poétique proustienne en suggérant la déconstruction fantastique d'un sujet qui se divise en de multiples archétypes de son inconscient et qui n'arrive pas à savoir si sa perception de la réalité est issue d'un rêve, d'une hallucination, d'un défaut de mémoire ou d'une attaque de folie. Les mêmes doutes subsistent quant à la genèse de l'œuvre qui se présente ainsi comme réécriture *fantastique* du *Temps retrouvé*.

---

liée au domaine des mots. Le domaine de l'expérience est tout le possible. Et dans l'expression qu'elle est d'elle-même, à la fin, nécessairement, elle n'est pas moins silence que langage. Non par impuissance. Tout le langage lui est donné et la force de l'engager. Mais silence voulu non pour cacher, pour exprimer à un degré de plus de détachement. L'expérience ne peut être communiquée si des liens de silence, d'effacement, de distance, ne changent pas ceux qu'elle met en jeu. », Bataille 1990, p. 41.

642 Cf. Alberca Serrano 2012, pp. 52–53.

### III.3. L'inscription de la mort dans l'autofiction fantastique de Carmen Martín Gaité

*Qué es el impulso de la « evasión » creadora en la literatura  
sino el impulso de espantar la muerte.  
(Carmen Martín Gaité, El cuarto de atrás)*

Le chapitre précédent a introduit la métaphore de l'écriture comparée à un papillon desséché qui volait jadis vers le soleil. Il n'est pas anodin que Martín Gaité choisisse un symbole de la mort, le papillon desséché, pour illustrer la *différance*, l'écart inévitable entre l'énoncé et l'énonciation : « en cuanto veo mi letra escrita, las cosas a que se refiere el texto se convierten en mariposas disecadas que antes estaban volando al sol » (CA, 107). Martín Gaité illustre ainsi la phrase de Derrida, selon laquelle « l'espacement » de « l'écriture » lie « une parole dite vive » avec « sa propre mort »<sup>643</sup>. Il s'agira ici de présenter *El cuarto de atrás* comme une *thanatographie* en mettant l'accent sur les échos proustiens dans le symbolisme de la mort. En l'occurrence, il deviendra évident que Martín Gaité érige l'imagerie funèbre de Proust en leitmotiv, jusqu'à la convertir en l'expression la plus accomplie de l'impossibilité de l'autobiographie<sup>644</sup>.

À l'instar de Doubrovsky, Martín Gaité accentue le rapport proustien entre la vie et la mort en créant d'emblée un lien de contiguïté entre la mort et la naissance. L'auteur manipule la date du décès de Pablo Iglesias et Antonio Maura, afin de la faire coïncider avec le jour de son anniversaire : « nací en plena Dictadura de Primo de Rivera, el 8 de diciembre de 1925, el mismo día que murieron Pablo Iglesias y Antonio Maura [...] Algo significará. » (CA, 113)<sup>645</sup>. Pendant l'enfance de la protagoniste, la mort vient envahir progressivement la maison familiale, s'inscrivant ainsi dans sa vie quotidienne. La guerre civile espagnole transforme la chambre du fond en garde-manger et en dépôt de réserves censées assurer la survie de la famille. « L'amortissement »<sup>646</sup> du

643 Derrida 1967b, p. 59.

644 Le sujet de la mort chez Martín Gaité est négligé par la critique, malgré le rôle crucial qu'il joue notamment dans *Retahílas* qui mériterait d'être approfondi dans un article indépendant.

645 En réalité, Pablo Iglesias, fondateur du parti et du syndicat socialistes, mourut le 9 décembre et Antonio Maura, président du gouvernement, le 13 décembre 1925.

646 « Amortizar es una palabra que se decía continuamente [...] formaba parte de la jerga jurídica de mi padre, que siempre me resultó demasiado abstracta. Pero hay un momento en que las palabras de los adultos, por abstractas que sean, empiezan a interferir en el propio campo y no hay manera de eludirlos: así pasó con amortizar, requisar, racionar, acaparar, camuflar y otros verbos semejantes [...] entendía lo fundamental que tenían que ver con la necesidad y se oponían al placer. » (CA, 156–57).

« royaume du jeu » va de pair avec la limitation de la liberté et du désordre qui caractérisaient jadis cet endroit où tout était permis :

Quando empezaron los acaparamientos de artículos de primera necesidad, mi madre desalojó dos estantes y empezó a meter en ellos paquetes de arroz, jabón y chocolate, que no le cabían en la cocina. Y empezaron los conflictos, primero de ordenación para las cosas diversas que se habían quedado sin guarida, y luego de coacción de libertad, porque en el momento más inoportuno, podía entrar alguien [...] y encima protestar si el camino hacia el aparador no estaba lo bastante limpio y expedito. (CA, 159–60)

Le lien métonymique de la chambre du fond avec la mort est accentué par l'accaparement obsessionnel de perdrix à l'étouffée. Celles-ci sont identifiées à des « sarcophages » qui couvrent l'odeur des ustensiles de bricolage par celui de la volaille morte conservée dans le vinaigre (« el olor a vinagre que iba tomando el cuarto de atrás », CA, 165). Le lieu évoque ainsi l'image de la chambre mortuaire que nous avons déjà pu observer dans la sémantique proustienne de l'espace :

Pero hasta ahí, bueno; lo peor empezó con las perdices. [...] Como escaseaba mucho la carne, mi madre, en época de caza, se pasaba días y días preparando en la cocina una enorme cantidad de perdices estofadas [...] eran tantas que no sabía dónde ponerlas y, claro, dijeron que a las niñas les sobraba mucho sitio: aquellos sarcófagos panzudos, alineados contra la pared, fueron los primeros realquilados molestos del cuarto de atrás, que, hasta entonces, sólo había oído a goma de borrar y a pegamín [...] dejamos de tener cuarto para jugar, porque los artículos de primera necesidad desplazaron y arrinconaron nuestra infancia, el juego y la subsistencia coexistieron en una convivencia agria, de olores incompatibles. (CA, 160)<sup>647</sup>

Or, l'aménagement de la chambre du fond comme lieu de conservation d'animaux morts assure, en même temps, la survie de la protagoniste pendant la misère de la guerre. La dichotomie de la chambre proustienne caractérisée par la vie et la mort, par la *conservation* et l'*effacement*, s'inscrit ainsi dans le « cuarto de atrás » et dans tous les espaces qui y sont liés par prolifération rhizomatique, notamment dans la mémoire et dans l'écriture. La fonction de l'écriture correspond effectivement à celle de la chambre du fond pendant la guerre : elle assure la survie en offrant un « refuge » contre la mort.

–¿A qué edad empezó a escribir? –me pregunta el hombre de negro. [...] –¿Quiere decir a qué edad empecé a refugiarme? Me sostiene la mirada, sonriendo. [...] –Sí, eso he querido decir. –Hace mucho tiempo, durante la guerra, en Salamanca. –¿Y de qué se refugiaba? –Supongo que del frío. O de los bombardeos [...] Un día cayó una bomba en

647 Le lien métonymique entre la chambre et la mort est exprimé de manière encore plus explicite dans *Retahílas* : « también murió mi madre en ese mismo cuarto hace ya muchos años » (R, 22).

una churrería de la calle Pérez Pujol, cerca de casa, mató a toda la familia del churrero [...] al padre no le gustaba ir al refugio, decía que prefería morir en casa. (CA, 58)

La narratrice fait ici allusion à l'invention de l'île de Bergai, son premier « refuge » littéraire (CA, 155). Face aux restrictions de la guerre, Carmen ressent la nécessité de se créer de nouveaux espaces de liberté, de jeu et de « tout permis », remplaçant ainsi le lieu physique de la chambre du fond par l'île imaginaire de Bergai, inventée, à la manière de Robinson Crusoé, avec son amie du collège :

Fue cuando me empezó a hablar de Robinson Crusoe, me dijo que a ella los juguetes comprados la aburrían, que prefería jugar de otra manera. [...] « Inventando; cuando todo se pone en contra de uno, lo mejor es inventar, como hizo Robinson » [...] Y luego dijo también que existiría siempre, hasta después de que nos muriéramos [...] ya no volví a disgustarme por los juguetes que se me rompían y siempre que me negaban algún permiso o me reprendían por algo, me iba a Bergai, incluso soportaba sin molestia el olor de vinagre que iba tomando el cuarto de atrás [...] Mi amiga me [...] había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte. (CA, 164-65)<sup>648</sup>

La conviction que ce lieu créé par l'imagination survivra à ses inventrices fait supporter à Carmen l'odeur de vinaigre, signe de l'inscription persévérante de la mort dans la vie et dans l'écriture. Comme nous avons déjà pu le démontrer à propos de Marcel, c'est notamment la prise de conscience de cette immanence de la mort dans la vie qui pousse Carmen à mettre ses souvenirs par écrit : « me acordé de que las muertes de Antonio Maura y de Pablo Iglesias habían coincidido con mi nacimiento [...] subí a casa y me puse a tomar notas en un cuaderno » (CA, 120). La mort fonctionne ainsi, dès le début, comme un élément déclencheur de l'écriture qui offrirait, à son tour, un remède à la mort. Cet espoir idéaliste de pouvoir se perpétuer grâce à la narration, ressort peut-être de la manière la plus évidente dans la reprise des comparaisons proustiennes avec Shéhérazade :

[...] la sultana de *Las mil y una noches* [...] dejando pendiente para el otro día un fragmento de la narración comenuada cautivó a su señor [...] al modo de Shérazade en las mil y una noches la protagonista le cuenta al visitante para que no se marche. (BI, 27)

Contrairement à l'affirmation de Herbert Craig, selon lequel le seul « sujet proustien » qui paraît « absent » dans *El cuarto de atrás* est l'infirmité<sup>649</sup>, la mort s'inscrit, sous la forme de la maladie, dans le corps de Carmen. Les références aux troubles physiques et mentaux parcourent *El cuarto de atrás* : Carmen ne se

648 En tant que succédané de la chambre du fond, l'île reprend le symbolisme du Pays de Nulle Part, atteignable seulement en volant : « A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación. » (CA, 153).

649 Craig 2007, p. 105. Il relativise son affirmation en admettant que Carmen souffre d'Alzheimer. Ibid.

plaint pas seulement d'amnésie, mais aussi de migraines, d'insomnies, de déficiences auditives et mentales qui freinent la créativité littéraire et, par conséquent, la construction d'un refuge face à la mort. Pour soigner ses troubles de santé et d'écriture, la protagoniste part à la recherche d'un *pharmakon* et d'un interlocuteur qui sont, en réalité, les deux faces d'une même médaille<sup>650</sup>. Dans les deux cas, il s'agit de la quête d'un remède à l'impasse créative, associée à la mort, d'un stimulant de la mémoire qui facilite la narration et assure, ainsi, la survie. Contrairement à la langue orale qui s'éteint avec la mort<sup>651</sup>, l'écriture aurait l'avantage de perdurer et d'immortaliser le sujet dans la forme matérielle, communicable et commémorative de l'art : « escribimos para que nos lean los demás [...] nunca he sido capaz de creer en la sinceridad de los que afirman lo contrario »<sup>652</sup>. Or, l'espoir idéaliste de pouvoir se perpétuer dans une œuvre d'art est relativisé par des réflexions sur l'aporie de la *perpétuation*, inscrite *in nuce* dans la *Recherche* et élaborée par Doubrovsky<sup>653</sup>. En rendant l'histoire de sa vie accessible à la postérité, l'auteur se *perpétue* et se *tue* en même temps car le texte ne peut qu'indiquer l'*absence* de « l'être de chair » dans le « corps d'imprimerie » (« nada coincide ni se mantiene », *CA*, 107) et engendrer ainsi les interprétations les plus variées. Martín Gaité se montre consciente de cette *différence*, de cette dialectique entre la *conservation* et l'*effacement* qui ne s'inscrit pas seulement dans la chambre gaitienne, mais aussi dans l'image du livre-enfant. Tout d'abord, Martín Gaité définit la comparaison entre le processus créatif et la grossesse comme une métaphore privilégiée par les hommes, notamment par Proust, qui ignorait les souffrances de l'accouchement :

Hay quien dice que escribir es como parir. Lo dicen generalmente los hombres, que nunca han parido, y que no saben lo mal que se pasa porque si no, no comprarían una experiencia tan traumática con la mucho más placentera de dar remata a un libro.<sup>654</sup>

Le symbolisme ambivalent de la naissance s'inscrit également dans l'espace clos de la chambre du fond qui permet non seulement les associations avec la mort, évoquées ci-dessus, mais aussi avec le corps maternel. Dans une suite d'associations de mots enchaînés par allitération, la protagoniste établit un lien mé-

650 Colmeiro 2005, p. 163. *El cuarto de atrás* s'ouvre et s'achève sur une longue énumération de possibles « remèdes » (« [...] me pregunto qué vendría a buscar aquí, una pastilla para dormir –mogadón, pelson, dapaz– o para espabilarme –dexedrina, maxibamato– o para el dolor de cabeza –cafiaspirina, optalidón, fiorinal– », *CA*, 25) que la narratrice compare aux patronymes de l'annuaire téléphonique (« son nombres que se me vienen automáticamente a la imaginación y que repaso con tedio y sin fe, gastados como los apellidos del listín telefónico, amigos a los que se han perdido ya las ganas de pedir nada », *CA*, 25).

651 « Todo esto de hoy podía haberme muerto sin contárselo a nadie. » (*R*, 96).

652 Martinell Gifre 1997, p. 61.

653 À ce sujet, voir : p. 120 de cette étude.

654 Martinell Gifre 1997, p. 63.

tonymique entre elle-même (« Carmen »), la maison (« casa »), la chambre (« cuarto ») et le lit (« cama ») : « Pinto, pinto, ¿qué pinto?, ¿con qué color y con qué letrita? Con la C de mi nombre, tres cosas con la C, primero una casa, luego un cuarto y luego una cama » (CA, 21). Elle instaure ainsi un rapport de contiguïté entre sa propre personne et la sphère domestique (Carmen-casa-cuarto-cama), présentée, tout au long de l'autofiction, comme un lieu matrilineaire qui abrite des objets de la « branche maternelle » (CA, 82) et des activités traditionnellement attribuées aux femmes, telles que la couture et la cuisine. Cet espace féminin représente aussi un lieu réservé au sommeil (cama), pendant lequel on est bercé par le seul bruit de l'eau : « de la placita [...] venía el ruido del agua cayendo por tres caños al pilón de una fuente que había en medio, el único ruido que entraba al cuarto » (CA, 21). Par le symbolisme de l'eau, source de la vie, de la fécondité et de la fertilité<sup>655</sup>, la chambre du fond acquiert la connotation de la matrice maternelle, berceau et lieu de la gestation, non seulement biologique, mais aussi créative. L'espace clos de la chambre est effectivement, pour Marcel, Serge et Carmen, le lieu de la conception et de l'accouchement de l'œuvre d'art. À l'instar de Proust, Martín Gaité va jusqu'à établir un lien de parenté entre l'enfant et le livre :

Pero sí hay una cosa, posterior al parto, en que puede establecerse un paralelismo entre ambas situaciones: a los hijos dejamos de conocerlos en cuanto entablan relaciones por su cuenta, y a que con los amigos que van descubriendo se comportan de un modo completamente distinto al que desarrollan ante sus padres. Nosotros los seguimos viendo como a ese niño que estaba en la cuna y no miraba el mundo más que a través de nuestros ojos pero nos engañamos. Su propio discurso el que los hace crecer, los aleja indefectiblemente de aquella cuna. [...] También el libro, en cuanto traspassa el umbral desde el cual lo despedimos pertenece a los lectores y su vida depende de ellos. Nuestro pecado consiste en considerar lo escrito como una emanación inalterable del propio ser.<sup>656</sup>

Or, comme l'enfant qui s'éloigne de sa mère en acquérant sa propre vision du monde, le livre s'arrache à l'auteur en étant soumis aux interprétations des lecteurs. Ce processus détruit l'illusion de la littérature comme moyen de « survie » et comme « émanation inaltérable » de son auteur, en dénonçant l'idée de « préservation » comme « continuation utopique ». Paradoxalement, Martín Gaité démontre ainsi l'impossibilité de l'autobiographie, tout en insistant sur la vérité autobiographique de *El cuarto de atrás* : « Todo [...] es absolutamente

655 Cf. les réflexions de Doubrovsky : « Eau, c'est mon côté Guermentes. Côté Maman. Chez Proust aussi. Source de la vie. Le Narrateur. Ça enfante. La narration. Au côté Guermentes. Rivière, paysage fluvial. Source. De la Vivonne. De la vie. Proust. C'était un connaisseur. Faut l'écouter. Côté maman. » (M, 898).

656 Martinell Gifre 1997, p. 63. Cf. aussi : CDT, 80–81.

autobiográfico »<sup>657</sup>. Le chapitre précédent a démontré que l'auteur déconstruit, en effet, l'opposition ontologique entre l'autobiographie et le récit fantastique en insistant sur l'essence fantastique de toute la littérature (« la vinculación de lo fantástico con la esencia misma de la literatura », *BC*, 163). L'ambiguïté et l'hésitation entre la réalité et la fiction ne seraient donc pas seulement les caractéristiques principales du fantastique, mais de l'écriture en général<sup>658</sup>.

L'imagerie proustienne de la « matrice-cercueil » et du livre comme « enfant » mettent en scène l'aporie de la *différance* entre l'*énoncé* et l'*énonciation*, entre la *conservation* et l'*effacement*. Ces leitmotifs de la *thanatographie* gaitienne expriment précisément l'incapacité de *El cuarto de atrás* à saisir la réalité que Martín Gaité définit comme essence « fantastique » de toute la littérature et qui vient ainsi corroborer la thèse de l'autobiographie impossible.

---

657 Entretien avec Fernández 1979, p. 170.

658 À ce sujet, voir : pp. 176 sq. de cette étude.





---

## IV. L'autofiction hyperréaliste de Walter Siti

Encore largement méconnu en France, le romancier, essayiste, critique et professeur de lettres Walter Siti (\*1947), est reconnu comme l'un des écrivains majeurs de la littérature contemporaine italienne<sup>659</sup>, récompensé par le *Premio Dedalus* en 2009 et le *Premio Strega*, le prix littéraire le plus prestigieux d'Italie, en juillet 2013. Sa trilogie autofictionnelle, *Il dio impossibile* (2014), raconte l'obsession du professeur universitaire homosexuel Walter Siti pour les corps bodybuildés. Dans le premier tome, *Scuola di nudo* (1994), cette fascination est juxtaposée à une relation avec son amie cancéreuse Fausta et avec Ruggero, atteint d'une sclérose en plaques. Le deuxième tome, *Un dolore normale* (1999), est consacré à la relation quasi-conjugale avec le trafiquant d'organes Mimmo, tandis que le troisième tome, *Troppi paradisi* (2006), oppose l'amour pour le scénariste anorexique de « télé poubelle » Sergio à l'histoire avec Marcello, culturiste prostitué dont Walter tombera éperdument amoureux.

Étant donné l'homonymat entre auteur, narrateur et personnage, l'œuvre sitienne a été considérée comme le premier exemple d'autofiction en Italie<sup>660</sup>, une classification que Siti conteste tout en reconnaissant la position particulière que *Scuola di nudo* a occupé dans le paysage littéraire italien lors de sa publication en 1994 :

Credo che l'autofinzione ci fosse anche prima *Scuola di nudo*... Renzo Paris ha affermato giustamente che i suoi libri erano già autofinzioni e sono stati pubblicati prima dei miei. Anche *Il seminario sulla gioventù* di Busi, pubblicato nel 1984, è un'autofinzione: benché il protagonista non si chiami Aldo Busi è evidente che si tratta di una sua controfigura. [...] Pensavo addirittura di non saper fare il romanziere, perché i miei coetanei scrivevano romanzi molto diversi da quello che stavo scrivendo io. I loro libri

---

659 Cf. p. ex. « Walter Siti propone [...] sin dalle prime pagine del suo *Scuola di nudo* (1994) [...] uno dei romanzi più importanti della letteratura italiana degli anni Novanta. », Casadei 2001a, p. 195.

660 « Forse solo con *Scuola di nudo* si può davvero parlare, per l'Italia, di un romanzo di autofiction. », Mongelli 2011, p. 39. Cf. aussi Grell 2014b, p. 97.

avevano una forma pulita, sembravano proprio dei romanzi mentre il mio aveva un'aria ibrida. Mi sono poi trovato in sintonia con gli scrittori di vent'anni più giovani di me.<sup>661</sup>

Tandis que les exemples cités comme pionniers de l'autofiction italienne présentent, en vérité, un statut ambigu<sup>662</sup>, de nombreux ouvrages parus après *Scuola di nudo* correspondent, sans équivoque, aux critères distinctifs de l'autofiction, notamment *Rondini sul Filo* (1999) de Michele Mari, *Maggio Selvaggio* (2001) de Edoardo Albinati, *Kamikaze d'Occidente* (2003) de Tiziano Scarpa, *Il duca di Mantova* (2004) de Franco Cordelli, *Prima di sparire* (2008) de Mauro Covacich, *Italia de profundis* (2008) de Giuseppe Genna, *Il bambino che sognava la fine del mondo* (2009) de Antonio Scurati, *Il libro della gioia perpetua* (2010) de Emanuele Trevi et *Spaesamento* (2010) de Giorgio Vasta.

Bien que l'autofiction italienne soit née presque vingt ans après l'autofiction française, Siti renie toute influence de Doubrovsky : « quando ho scritto *Scuola di nudo* non conoscevo l'autofiction di Doubrovsky. Facevo dell'autofiction senza saperlo, come Monsieur Jourdain che parlava in prosa senza saperlo »<sup>663</sup>. Toutefois, le professeur d'université Walter Siti explique son choix de la forme autofictionnelle par les mêmes lectures théoriques et romanesques que son collègue français :

In realtà, lo spunto per pensare questa struttura, che poi è stata chiamata autofittiva, mi era venuto leggendo un libro di critica sull'autobiografia, *Le pacte autobiographique* di Philippe Lejeune. Da lì mi è venuta l'idea di chiamare i personaggi con i loro nomi veri, di usare insomma i tic dell'autobiografia [...] Quindi è stato anche attraverso la critica e l'autobiografia che sono arrivato alla forma a cui sono arrivato. Da un punto di vista strutturale sono dunque stato influenzato anche da Lejeune, da un punto di vista stilistico da Proust...<sup>664</sup>

Outre l'influence de Lejeune et de Proust, Siti mentionne un exemple beaucoup plus ancien, *La Divina Commedia*, comme véritable archétype de l'autofiction italienne :

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

661 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

662 Comme Siti lui-même le fait remarquer dans la citation précédente, le protagoniste-narrateur de *Seminario sulla gioventù*, roman narré à la troisième personne, ne porte pas le nom d'Aldo Busi bien qu'il semble représenter l'auteur. Il en est de même pour les romans de Renzo Paris publiés avant 1994.

663 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

664 *Ibid.*

Quindi appunto un Proust che però in qualche modo veniva attraversato, rispecchiato da Dante...<sup>665</sup>

Définir les traits autofictionnels de *La Divina Commedia* comme « proustitismes » n'est certainement pas un anachronisme anodin. À l'instar du père de l'autofiction française, Siti considère la *Recherche* comme « autofinzione *avant la lettre* »<sup>666</sup> et comme modèle d'écriture :

Io sono sempre stato un lettore abbastanza accanito della *Recherche*. È stata una delle letture fisse e ricorrenti della mia vita, che ho letto per intero almeno cinque o sei volte, e moltissime volte sono tornato su singoli passi. L'ho letta sia in francese che in italiano e mi è sempre servita da guida...<sup>667</sup>

Siti a dédié l'article *Pasolini e Proust* à l'étude de la *Recherche* et a souvent répété l'importance de Proust pour sa propre création autofictionnelle. Ainsi, il a déclaré avoir été influencé par les chefs-d'œuvre de la modernité, « Proust in primis »<sup>668</sup>. Siti va jusqu'à ériger Proust en « guide »<sup>669</sup> auquel il aurait pensé dès le début de son écriture<sup>670</sup>, notamment en ce qui concerne l'autoanalyse<sup>671</sup> et « l'autobiographie de faits non-advenus »<sup>672</sup>. En conséquence, plusieurs critiques ont mentionné en passant une éventuelle influence de Marcel Proust sur Walter Siti<sup>673</sup>, sans jamais l'approfondir ou l'étudier de manière systématique. Les exégètes italiens, parmi lesquels Davide Luglio, Carlo Tirinanzi de Medici et Alberto Casadei, se sont penchés sur les modalités narratologiques et éthiques de l'autofiction sitienne<sup>674</sup>. Francesca Giglio, auteur de la seule monographie

665 Ibid. Pour une analyse détaillée des parallèles entre Proust et Dante, voir : Borton 1958, pp. 33–42 ; Breen 1988, pp. 73–78 ; Fowlie 1979, pp. 1–9 ; Tadié 1976, pp. 61–63 ; Teulade 2010, pp. 15–36.

666 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

667 Ibid.

668 Giglio 2008, p. 123.

669 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

670 « A Proust ci ho pensato sempre, da quando ho cominciato a scrivere. », Simonetti 2003, p. 161.

671 « Quando ho cominciato a scrivere mi sono accorto di aver incamerato Proust per l'autoanalisi. », Paloscia 2013, <http://firenze.repubblica.it/cronaca/2013/06/08/news/siti/, 07/07/2015>.

672 « [...] l'autobiografia si riempiva di fatti che io non avevo mai vissuto [...] La verità non è quella dell'esperienza ma quella della « legge » (Proust insegna). », Siti 1999, p. 113.

673 « [...] si deve ribadire la filiazione proustiana. », Casadei 2007, p. 251 ; « [Siti] riprende [...] il modello proustiano. », Mazzoni 1995, p. 151 ; « [Siti] sposa il proustitismo, vale a dire la pseudoautobiografia come strategia per liberarsi di sé stessi. », Giglio 2008, p. 22 ; « [...] proustianamente, personaggio e autore si ricongiungono per poi subito separarsi di nuovo. », Giglioli 2011, p. 81.

674 Luglio 2011, pp. 149–62 ; de Medici 2011, pp. 163–74 ; Casadei 2001b, pp. 114–17.

existante sur Walter Siti, propose une vue panoramique de son œuvre et approfondit sa relation avec Pasolini<sup>675</sup> sans s'interroger cependant sur le lien entre Siti et Proust. Le présent chapitre se propose de combler cette lacune par une analyse textuelle circonscrite des échos proustiens dans l'autofiction de Walter Siti et dans l'entretien mené avec l'auteur le 29 mars 2013. La première partie s'attache à démontrer que la trilogie ne dépasse pas seulement l'univers impressionniste de la *Recherche*, mais aussi la postmodernité dans laquelle elle a été inscrite par la critique italienne. Avec les théories de Guy Debord et de Jean Baudrillard la trilogie va être définie comme *autofiction hyperréaliste* (IV.1). La deuxième partie sera ensuite consacrée à la lecture du personnage de Marcello comme « nouvelle Albertine » qui juxtapose une esthétique *hyperréaliste* et *métaphysique* (IV.2.), tandis que la troisième partie propose une lecture de la rencontre sexuelle avec Marcello comme une *épiphany sécularisée* (IV.3.). La quatrième et dernière partie envisage enfin la reprise du paradigme proustien de la mort et de l'impuissance comme « mort de la sexualité » qui peut être considérée comme symbole de l'impuissance de la littérature à reproduire le monde extratextuel (IV.4.).

## IV.1. De l'impressionnisme proustien à l'hyperréalité sitienne

*Mentre il quadro che Proust disegna  
è sostanzialmente un quadro impressionista,  
il mio è un quadro da pittore iperrealista.  
(Walter Siti, Entretien du 29 mars 2013)*

Dans l'entretien du 29 mars 2013, Walter Siti érige la *Recherche* en modèle stylistique, structurel et narratologique de sa trilogie :

Il meccanismo proustiano di trasmutazione della vita in fiction mi è servito da guida fin da *Scuola di nudo*, nel senso che nella *Recherche* il protagonista si chiama Marcel, come l'autore. Credo che non dica mai il cognome, però è abbastanza evidente che assomiglia a Marcel Proust. Quindi già il fatto di scrivere un libro in cui il protagonista porta il mio stesso nome (io poi aggiungo anche il cognome) era una cosa alla quale Proust mi legittimava...<sup>676</sup>

Or, partant d'une situation narrative similaire à la *Recherche*, Siti crée un univers qui dépasse largement l'horizon impressionniste de Proust et – contrairement à

675 Giglio 2008, pp. 17 sq.

676 Entretien du 29/03/2013, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

l'hypothèse de Giuseppe Genna et de Raffaele Donnarumma<sup>677</sup> – même la postmodernité de Doubrovsky et de Martín Gaité. L'œuvre de Siti correspond davantage à ce que Jean Baudrillard appelle l'*hyperréalité*. Ce chapitre propose de définir la trilogie sitienne comme *autofiction hyperréaliste*, afin de pouvoir entamer, par la suite, l'analyse comparative avec la *Recherche*.

La définition sitienne de l'autofiction comme « autobiografia di fatti non accaduti » (TP, 5)<sup>678</sup> se présente comme une *anastrophe*, une inversion antithétique, de la « fiction [...] de faits strictement réels » de Doubrovsky (F, 89). Conformément aux concepts de Genette et de Colonna, Siti fait passer la *fiction* du côté de la forme vers le contenu : alors que l'autofiction doubrovskyenne déforme des « faits réels » par une langue considérée comme « fictive », la suite montrera que Siti présente des faits dont la véracité reste douteuse via un langage « plus réel que le réel ».

Dès le début de la trilogie, toutes les informations concernant l'état civil du protagoniste semblent suggérer que le Walter Siti fictif est identique au Walter Siti réel : non seulement le triple homonymat auteur-narrateur-personnage, mais aussi la profession universitaire, ses publications, le domicile à Pise et l'orientation homosexuelle du protagoniste, coïncident parfaitement avec le monde empirique de l'auteur. Or, l'apparente unité entre l'auteur, le narrateur et le personnage se voit aussitôt remise en cause par la dénégation catégorique de l'identité qui vient d'être proclamée : « soprattutto non voglio essere identificato con quello che scrivo » (SDN, 4). Une lecture attentive de la trilogie intégrale révèle par ailleurs que chaque tome présente un Walter Siti légèrement altéré : le protagoniste de *Scuola di nudo* est né le 20 mai 1950 en tant que fils unique qui rend compte de la mort de ses deux parents, le Walter Siti d'*Un dolore normale* est né en 1945 comme l'aîné de deux frères, alors que celui de *Tropi paradisi* fait ressusciter ses parents et déclare avoir soixante ans en 1998, ce qui fait remonter sa naissance à l'année 1938. En réalité, aucune de ces dates ne correspond au vrai anniversaire de Siti-auteur, né, certes, le 20 mai, mais en 1947. Ces contradictions insolubles sont commentées dans les *Avertissements* de *Scuola di nudo* et de *Tropi paradisi* où l'auteur présente ses livres comme des « romans », son

677 Cf. « *Tropi paradisi* è in assoluto il primo esempio di *postmodernism* in Italia da molti anni a questa parte. », Genna 2006, <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/08/, 10/06/2015> et « [La trilogia] è [...] l'esempio più intelligente e più pieno del postmoderno italiano. », Donnarumma 2007, p. 221. La suite montrera que Donnarumma remet lui-même en question cette déclaration. Cf. aussi les réflexions de Giglio autour de la « post-réalité » de Siti, Giglio 2008, pp. 103–9.

678 Cf. « L'autofiction sceglie di utilizzare la forma dell'autobiografia, assolutamente realistica, per metterci dentro delle cose che l'autore non ha vissuto. L'esatto contrario dell'autobiografia. », Siti 2013d, <http://www.affaritaliani.it/libri-editori/masterpiece-il-commento-di-walter-siti.html, 10/06/2015>.

protagoniste comme un « être fictif » et les coïncidences avec sa propre biographie comme un « hasard troublant » :

Ogni riferimento a fatti o persone realmente esistenti è da considerarsi puramente casuale; la coincidenza delle mie generalità con quelle del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia. (*SDN*, 597)

Anche in questo romanzo, il personaggio Walter Siti è da considerarsi un personaggio fittizio: la sua una autobiografia di fatti non accaduti, un facsimile di vita. (*TP*, 2)

Tout au long de la trilogie, ces déclarations de fictivité se voient tantôt corroborées, tantôt démenties. Face aux délits d'imposture et d'homicide involontaire dont le protagoniste se déclare coupable il fera prévaloir, dans un premier temps, la fictivité du récit : « Qui ci sono, temo, gli estremi di reato: ma posso sempre dichiarare che trattasi di fiction. » (*SN*, 131). Plus tard, l'auteur revendiquera exactement le contraire en clamant sa culpabilité juridique pour les actes commis par son protagoniste : « in ogni caso rinuncio a qualsiasi forma di impunità letteraria e attesto, anche ai fini penali, che questa è un' autobiografia e non un romanzo. » (*SN*, 471). La confusion du lecteur quant au degré de véracité et à la classification générique de la trilogie ne pourrait être plus complète : « il lettore [...] non capisce [...] che cosa sta leggendo, se sta leggendo un' autobiografia o un romanzo »<sup>679</sup>. Siti établit une distinction entre l'*autobiographie comme but*, qui proposerait le récit véridique de la vie de l'auteur, et l'*autobiographie comme moyen*, dans laquelle la première personne ne serait qu'un instrument fictif pour décrire des réalités sociales et culturelles. L'auteur range son propre projet autofictionnel dans la deuxième catégorie :

La prima [l'autobiografia come fine] è il racconto che uno fa delle proprie vicende, nella convinzione che siano esemplari e/o istruttive, e ha come obiettivo quello di illustrare la vita dell'autore stesso; la seconda [l'autobiografia come mezzo] è un artificio esclusivamente letterario e viene usata dall'autore come pretesto – l'io in quel caso, non è che uno strumento particolarmente sensibile che serve a minare gli stereotipi della realtà.<sup>680</sup>

L'écrivain façonne son protagoniste, le rendant « plus jeune » ou « plus vieux », selon les exigences de chaque narration :

[...] adatto il Walter Siti al libro che sto scrivendo, cioè se mi serve un Walter Siti un po' più giovane, lo faccio più giovane, se mi serve un Walter Siti più vecchio, lo faccio più vecchio e gli dò le caratteristiche che mi servono al momento.<sup>681</sup>

679 Siti 1999, p. 109.

680 Siti 2000, p. 7.

681 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

Ainsi, le personnage Walter Siti ne disparaîtra même pas dans l'œuvre romanesque en troisième personne de Walter Siti auteur :

Direi che questi piccoli mutamenti sono dovuti al fatto che il mio protagonista è un semplice « outil » come direbbero i francesi. Walter Siti ricompare poi anche in altri romanzi, nonostante si possa osservare una « lenta ritirata strategica »: ricompare come semplice personaggio, rivale del protagonista, in *Autopsia dell'ossessione*, ricompare come vecchio nel *Contagio*, ricompare in *Resistere non serve a niente* dov'è solo un orecchio che ascolta, ricompare nel libro che sto scrivendo adesso. Praticamente c'è sempre, sia pure defilato, e cambia sempre un po' caratteri, ma direi proprio perché è un utensile, uno strumento che uso per raccontare tutto quello che poi questo Walter Siti vede, fa ecc.<sup>682</sup>

Il y a peu d'intérêt à se poser la question, d'ailleurs sans issue, du degré de vérité des différentes représentations de Walter Siti. Il faut plutôt s'interroger sur ce qu'elles révèlent de sa conception *hyperréaliste* de la réalité et de l'art. L'auteur précise notamment que ses romans ne devraient pas être lus comme « fiction *ou* comme autobiographie, mais comme expression de la réalité de nos jours »<sup>683</sup>. Celle-ci serait, à son tour, caractérisée par l'impossibilité médiatique de distinguer le vrai du faux (*IREI*, 76). L'écrivain se réfère ici aux mécanismes de simulation de la « télé-réalité », principe esthétique qui domine également son autofiction. Siti décrit la *télé-réalité* comme mise en scène paradoxale d'une réalité profondément *retouchée*<sup>684</sup> qui veut en même temps *paraître* réelle : « la tivù ti dà l'illusione di catturare la realtà » (*TP*, 166). Pendant son expérience comme auteur de télé-réalité, Walter constate que la simulation d'authenticité biographique<sup>685</sup> n'est pas la falsification la plus troublante de la *réalité télévisée*<sup>686</sup>. Ce serait plutôt la « *pantographation* des sentiments », c'est-à-dire

682 Ibid.

683 Siti 2013c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/16841/default.aspx>, 10/06/2015.

684 « Le storie « vere » che in quei programmi si raccontano, ormai è noto, sono ampiamente taroccate: cioè aggiustate e reinventate per essere più telegeniche. », Simonetti 2003, p. 162.

685 Cf. « Mi verranno fornite delle schede biografiche [...] dalle schede dovrò ricavare (o far nascere) una storia, che i protagonisti racconteranno come se stesse realmente accadendo a loro. » (*TP*, 337).

686 Le fonctionnement de la *télé-réalité*, décrit dans *Troppi paradisi*, mériterait d'être discuté dans un article à part. Les histoires ne sont pas présentées par des acteurs professionnels mais par les personnes qui les ont vécues (« [Gli] fanno addirittura firmare un foglio, in cui si impegnano a non apparire mai più in nessun altro reality o talk televisivo: un attore che recita una sola volta è una contraddizione in termini. », *TP*, 177), ce qui permet de combler le manque de professionnalisme des interprètes et d'augmenter ainsi l'illusion de spontanéité : « Dovrò fare attenzione a che la storia « incroci » almeno in qualche punto il loro vero « vissuto », perché non sono attori professionisti e soltanto così possono risultare spontanei. » (*TP*, 337). Les faits sont adaptés au voyeurisme des spectateurs : « hanno verificato che quando qualcuno racconta o ricorda la curva d'ascolto scende parecchio; per cui, il



« l'amplification » des émotions humaines résultant des exigences des caméras qui en corrompent la longueur et l'intensité naturelles : « i sentimenti esplodono d'improvviso, ingranditi come i disegni ricalcati col pantografo [...] ogni espressione non può durare meno di cinque secondi, per dare tempo al regista di riprenderla » (TP, 179). Toute manifestation de joie ou de douleur se voit ainsi falsifiée par son instrumentalisation médiatique qui la réduit aussitôt en émotion « prête-à-porter », comparable à un « objet d'échange », un « sentiment marchandise »<sup>687</sup> : « L'emozione è un comune prodotto commerciale, uno status symbol da spalmare come un make-up » (TP, 180). Les participants de *talk shows* assument ainsi des rôles stéréotypés, indispensables pour permettre au spectateur de s'identifier. En même temps, les producteurs s'assurent de proposer une divergence surprenante de la norme, destinée à assouvir le sensationnalisme des spectateurs :

Da una parte gli si chiede di essere « come tutti », gente comune, per suscitare l'identificazione del pubblico in sala e degli spettatori a casa; dall'altra gli si chiede di essere l'eccezione, il detentore di una storia scioccante e che seduca perché fuori dalla norma (l'alcolizzato, il gigolo, l'anoressica) – al limite, di essere il « mostro » che fa *audience*. [...] Il sogno degli autori sarebbe una « persona comune » che si rivela un « mostro » in diretta, proprio lì sotto le telecamere.<sup>688</sup>

Dans sa trilogie, Siti dresse le portrait d'un personnage tout à fait conforme aux critères de sélection de la télé réalité. L'incipit de *Troppi paradisi* présente un Walter Siti « comme tout le monde » (« Mi chiamo Walter Siti, come tutti »<sup>689</sup>, TP, 3) qui dispose toutefois d'une certaine « diversité », ne serait-elle que « de masse » (TP, 3)<sup>690</sup>. En tant que pendant romanesque de l'« homo televisivus » (TP, 55), Walter n'incarne pas seulement le postulat de « médiocrité » (« campione di mediocrità », TP, 4) mais aussi de « monstruosité » (« l'autoritratto di un mostro », SN, 304 ; « io esisto soltanto se faccio qualcosa di male », SN, 132 sq.). Celle-ci se manifeste dans les actes de plus en plus violents du protagoniste qui mènent Christine Ott à définir la trilogie comme *autofiction autoléionniste*,

tradimento di tre anni fa deve essere riattualizzato, smascherato direttamente in trasmissione » (TP, 179).

687 Siti 2005, p. 77.

688 Ibid., p. 76. Cf. aussi : « si chiede ai protagonisti (o « ospiti », gente comunque in carne e ossa) di « essere come tutti » ma contemporaneamente di fare audience, cioè di incarnare l'eccezione, il mostro che il pubblico vuole vedere » (TP, 355).

689 Il s'agit ici d'une citation cachée de la biographie d'Érik Satie (« Je m'appelle Érik Satie comme tout le monde. », Satie 1990, p. 152) dont le nom relève effectivement d'une forte ressemblance phonétique avec Siti.

690 L'oxymore d'une « diversité de masse » (« La mia diversità è di massa. », TP, 3) est aussitôt illustré par le paradoxe des jeunes de bourgade « revêtus à milliers de t-shirts frappés de l'inscription « original » » (TP, 4). Tels les sentiments « intimes » exhibés « en masse » dans les *talk shows*, la « diversité » et « l'originalité » des jeunes s'annulent précisément par un affichage ostentatoire qui les convertit en images stéréotypées.

susceptible de détruire la réputation de son auteur<sup>691</sup> : Walter gaspille son salaire de professeur universitaire auprès de garçons de passe, avoue une admiration profonde pour Ben Laden, étrangle un chat, massacre et cuisine des souris capturés pour les déguster ensuite, se vante à plusieurs reprises de sa culpabilité dans un cas d'homicide involontaire, répand de la mort-aux-rats dans une école maternelle pour empoisonner les enfants, souhaite que le fils d'une amie soit mort-né, prend la défense d'un ami pédophile et en arrive à éprouver lui-même une attirance sexuelle envers un enfant éthiopien : « avrei voluto portarlo in albergo e far l'amore con lui sotto la doccia. » (*TP*, 230). Par ailleurs, il manifeste des pulsions sadiques, cannibalistes, voire meurtrières lors de ses excès sexuels :

[...] vorrei ucciderlo col veleno e finché il cadavere è caldo incidergli l'ano con un taglio a croce in modo che il mio cazzo possa entrarci senza fatica. Poi ne mangerei il corpo poco per volta, cucinando ora un bicipite, ora un filetto di coscia. (*TP*, 78)

Tout en niant l'influence de la *Recherche* à ce sujet<sup>692</sup>, Siti brosse le sombre tableau d'une homosexualité qui n'est pas sans rappeler la conception proustienne de « l'inversion » comme condition « anormale » et « perverse » (*R III*, 18)<sup>693</sup>. Le baron de Charlus, archétype du protagoniste homosexuel dans la littérature française<sup>694</sup>, préfigure en effet les scènes d'orgies (*R IV*, 179), de voyeurisme sadique<sup>695</sup> et même de pédophilie<sup>696</sup>.

Dans sa monographie *Senza trauma* (2011), Daniele Giglioli observe la tendance des auteurs contemporains à truffer leurs biographies d'inventions sca-

691 Ott 2013, p. 209. Cf. aussi Siti dans un entretien avec Luca Cristiano : « uno [...] si è presentato al mondo con una certa faccia e ci tiene a mantenerla, no? [...] il libro ho capito che me l'avrebbe fatta perdere, quella faccia, non è stato facile [...] che succederà della mia dignità universitaria? Che succederà dei miei rapporti con i colleghi? Che succederà in famiglia? », Cristiano 2011, <http://puncritico.eu/?p=4833>, 11/11/2014.

692 « *Sodom et Gomorra* non l'ho preso come punto di riferimento. Questi passi li ho letti piuttosto per polemica. Contiene cose che all'epoca mi fecero molto male psicologicamente. », *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

693 Cf. « [Non] mi convincono ora i tentativi di far passare l'omosessualità per una condizione assolutamente normale [...] Credo che l'omosessualità sia una condizione anormale. » (*TP*, 136) ; « Per gli omosessuali, poi, il desiderio è spesso un desiderio perverso [...] coppie che cercano altre coppie, o un terzo, o si degradano in orge, in riti pornografici, in complicati voyeurismi. » (*TP*, 152). Cf. Dubuis sur l'homosexualité à l'époque de Proust : « [L'homosexuel était] considéré comme un pervers et obsédé sexuel, incapable d'éprouver de l'affection. », Dubuis 2011, p. 235.

694 À ce sujet, voir : *ibid.*, p. 267.

695 Cf. « Enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher, recevant les coups d'un martinet en effet planté de clous que lui infligeait Maurice, je vis, déjà tout en sang, et couvert d'ecchymoses qui prouvaient que le supplice n'avait pas lieu pour la première fois, je vis devant moi M. de Charlus. » (*R IV*, 394).

696 Cf. « Le baron [...] était, lui qui aimait plutôt autrefois les personnes mûres, avec un enfant qui n'avait pas dix ans. » (*R IV*, 443).

breuses pour compenser le fait qu'elles sont, en réalité, exemptes de grands traumatismes générationnels<sup>697</sup> comme par exemple l'expérience de la guerre qui a marqué la vie de Proust, Doubrovsky et Martín Gaité. Walter Siti confirme la thèse de Giglioli en admettant avoir contrefait sa biographie en raison de sa banalité : « La mia biografia era piuttosto banale e quindi ho dovuto modificarla, aggiustarla per renderla significativa »<sup>698</sup>. Son but aurait été de satisfaire le voyeurisme de ce que Debord appelle la *société du spectacle*<sup>699</sup> et de contrer ainsi l'indifférence du lecteur face aux récits fictionnels :

[...] ho pensato di utilizzare i meccanismi dell'autobiografia [...] per *minare l'indifferenza* del lettore [...] con cui si appresta, di solito, a leggere una storia anche atroce, ma che porta sul frontespizio la rassicurante scritta « romanzo ».<sup>700</sup>

Afin d'ébranler cette indifférence, Siti structure toute son autofiction selon les principes de la télé réalité, étudiés par l'auteur lui-même dans l'essai *Il « recitar vivendo » del talk-show televisivo* (2005). La trilogie n'en adopte pas seulement l'exposition intime et le trucage stratégique de la biographie<sup>701</sup>, mais aussi ce que Siti appelle la *soapisation* du récit, traduite dans la structure de l'autofiction en trois tomes<sup>702</sup>, le choix de sujets transgressifs (drogues, sexualité, prostitution etc.)<sup>703</sup> et, notamment l'emploi excessif de stratégies narratives « mimétiques » qui, à force de vouloir *simuler* la vérité, finissent par en dévoiler l'artificialité. La trilogie multiple les registres de la *focalisation externe*, où le *narrateur autodiégetique* disparaît derrière une perspective comparable à celle d'une caméra de télévision qui ne saisit que les actions visibles de l'extérieur, sans pénétrer dans la conscience des personnages. Grâce à la transcription exacte d'articles de presse, d'extraits de journal intime et de dialogues en discours direct<sup>704</sup>, les

697 Giglioli 2011, pp. 13 sq.

698 Siti 2012c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx>, 10/06/2015. Les chapitres précédents ont montré que le principe de *fictionnalisation* d'un moi écrivain qui emprunte son nom à un personnage fictif jeté dans des situations inventées ne se limite pas à « l'époque sans traumatisme », mais qu'il est pratiqué aux moments les plus différents de l'histoire littéraire, suivant des motivations tout aussi différentes.

699 Terme emprunté à Guy Debord. À ce sujet, voir : p. 199 de cette étude.

700 Siti 1999, p. 113.

701 Cf. « giocare fingendo una biografia piccante che in realtà non hanno », Siti 2005, p. 75.

702 Cf. « Quelle poche volte che una storia è durata due puntate, la seconda puntata ha sempre fatto più ascolto della prima: il pubblico si fidelizza ai protagonisti. Si decide quindi di far durare le storie due puntate, e se possibile anche tre o quattro: il *talk* « si soapizza ». » Ibid.

703 Cf. « Se uno dovesse giudicare dalla loro trasmissione, i mestieri più diffusi tra gli italiani sarebbero, nell'ordine: la ballerina di lap-dance, il gigolò, la cubista, l'animatore in discoteca o nei villaggi vacanza, il tour operator. » (TP, 179).

704 Le dialogue enregistre fidèlement la façon de parler des personnages qui s'expriment conformément à leur origine sociale (cf. p. ex. les erreurs de grammaire de Marcello), géographique (cf. p. ex. le dialecte des jeunes prostitués romains) et culturelle (cf. p. ex. le

événements semblent se déployer tous seuls sous les yeux du lecteur, sans qu'il soit nécessaire de les reproduire « de seconde main » par l'intermédiaire des comptes rendus du narrateur. Alors que dans la *Recherche* l'emploi des temps du passé souligne le rôle médiateur de la mémoire et le caractère achevé des événements reproduits par la narration, l'usage presque obsessionnel que fait Siti du *présent historique* semble actualiser le passé, en renforçant l'impression que les actions sont en train de se dérouler au moment même de la lecture et qu'elles ne sont donc pas altérées par la mémoire du narrateur. C'est pourquoi les épisodes de remémoration et les réflexions sur le fonctionnement de la mémoire occupent chez Siti un rôle bien inférieur par rapport à Proust, Doubrovsky et Martín Gaité, ne pouvant même pas faire l'objet d'un chapitre indépendant. Siti insiste pourtant sur la filiation proustienne de son style en déclarant que l'affirmation de mimétisme, de totalité et d'authenticité de la *mémoire involontaire* lui aurait servi de modèle pour aboutir à une écriture « plus vive », plus « réelle » et plus « immédiate » :

[...] mi colpiva l'idea di Proust che la *memoria involontaria* vada a ritrovare dei dettagli che sono i soli che consentano poi un'apparizione veramente reale dell'oggetto. Mi sembra che a un certo punto lui faccia un paragone tra una fiaschetta d'acqua o qualcosa del genere rimasta sotto « la pelouse », l'erba, per tanto tempo e quando noi la ritiriamo fuori ha la stessa brillantezza di quando l'abbiamo messa dentro. Non è stata intaccata da agenti atmosferici. Quindi effettivamente la ricerca, anche lì, di qualche particolare, forse brutto, magari preso dalla biologia, ecc., ma che restituisse alla descrizione qualcosa di non ancora detto fino a quel momento, mi serviva per tirare fuori un'impressione più viva.<sup>705</sup>

Pour autant, Siti dénoncera lui-même le résultat paradoxal de son emploi excessif de procédés de narration « directe » et « sincère » :

Sono molto tentato dalla riproduzione del reale. Però, da una parte il realismo è come se mi slittasse sempre in iperrealismo e quindi per ciò stesso denunciassi la propria essenza di gioco [...]. E quindi il realismo piano piano scivola in un trucco, per cui si autodenuncia. Mentre il realismo vero non dovrebbe autodenunciarsi, se vuole veramente essere realismo fino in fondo, cioè « uno specchio portato per le strade », come diceva Stendhal. E quindi da un lato è come se la mia scrittura tendesse a distruggere il

---

langage châtié de l'universitaire Walter Siti) : « La « lingua letteraria standard » è un'invenzione non-necessaria: perciò a volte pratico la registrazione diciamo magnetofonica della lingua, catturando « dalla strada » dei segmenti bruti di oralità, anche dialettale, per farli entrare nel tessuto romanzesco. [...] Se vuoi raccontare la realtà in modo fedele non puoi prescindere dall'uso del dialetto, che in certi strati sociali è perfettamente vivo, o comunque dei vari italiani regionali. », Simonetti 2003, p. 167.

705 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

realismo per forza di realismo: diventa talmente mimetica che alla fine si vede che diventa un gioco, un trucco.<sup>706</sup>

Le *réalisme exaspéré* de Siti se décrédibilise tout seul en créant ce que Baudrillard décrit comme réalité « plus vrai[e] que le vrai, plus réel[le] que le réel : l'*hyperréel* »<sup>707</sup>. L'auteur considère son écriture comme réalité « più vera del vero » (TP, 128) : « la scrittura è piena di dialoghi così minuziosi che è impensabile che possano essere stati catturati con un registratore, è molto più probabile che siano stati inventati »<sup>708</sup>. Nous pouvons observer le même phénomène dans la netteté et la précision « *superréalistes* » de l'*hyperréalisme* pictural, dit aussi *superréalisme* ou *photoréalisme* : les tableaux de Ralph Goings, Chuck Close, Richard Estes, Richard McLean, Stephen Rose présentent tous des reproductions si minutieuses et réalistes que l'observateur en vient à se demander s'il s'agit d'un tableau ou d'une photographie.

Pourtant, l'hyperréalité proclame l'impossibilité du réel (« le réel n'est plus possible »<sup>709</sup>) en déclarant que la « seule stratégie contre cette défection c'est de réinjecter partout du réel et du référentiel, c'est de nous persuader de la réalité »<sup>710</sup>. En effet, le narrateur insiste sur la véracité des personnages et des noms cités<sup>711</sup> prétendument vérifiables dans l'annuaire téléphonique et universitaire :

[...] il nome del Padre è Alfredo Ritter, di Bressanone, docente ordinario di letteratura italiana e attuale preside della facoltà di lettere di Pisa – il Cane si chiama in realtà Matteo Casimbeni<sup>712</sup>, di Modena come me, professore associato di metrica e stilistica italiana. Potete trovarli su un qualsiasi annuario dell'università e anche sull'elenco telefonico di Pisa. (SN, 113)

Il demande de l'aide à ses lecteurs afin de retrouver un culturiste perdu de vue depuis longtemps<sup>713</sup> et nous invite à profiter également des services d'un prostitué dont il publie le numéro de portable : « pagate e vi fa esattamente tutte le cose che per me sono il paradiso [...] vi do il telefonino: 333-2363006 » (TP, 253).

Les prétendus *effets de réel* que Siti emploie pour affirmer la contiguïté entre

706 Entretien avec Cristiano 2011, <http://puncocritico.eu/?p=4833>, 07/07/2015.

707 Baudrillard 1983, p. 161.

708 Siti 1999, p. 114.

709 Baudrillard 1983, p. 36.

710 Ibid., p. 39.

711 « Sono obbligato a usare i nomi veri [...] ho l'impressione che se mi scostassi anche solo per poco da ciò che è veramente accaduto tutto andrebbe in frantumi. » (SN, 18).

712 Siti ne révèle les vrais noms de ses deux antagonistes qu'après une longue période d'anonymat derrière les pseudonymes « Père » et « chien ». Cf. aussi la censure par astérisques (TP, 113, 248, 265, 342) qui est également censée augmenter la vraisemblance des personnages inventés : « posso anche coprire con gli asterischi un personaggio inventato che per ciò solo sembrerà più vero. » (IREI, 34).

713 « [...] se qualcuno che legge lo conosce [...] mi faccia sapere [...] » (SN, 25).

le texte et le monde réel concret se fondent pourtant sur le principe d'une hyperréalité *auto-dénonciatrice* introduit par Baudrillard : « Plus réel que le réel, c'est ainsi qu'on abolit le réel »<sup>714</sup>. Les lecteurs qui suivraient l'invitation à vérifier la validité des informations dans le monde extratextuel découvriraient aussitôt que le narrateur a menti<sup>715</sup>. L'auteur reprend ainsi le *paradoxe du menteur crétois* que nous avons déjà pu observer dans la *Recherche*.

Più una cosa ve la farò sembrare vera, più potete stare sicuri che è falsa; il che non toglie che alcuni fatti che io stesso denuncio come falsi siano invece disperatamente veri. Io mento, ma non credetemi quando vi dico che mento. (*IREI*, 37)

Les *effets de réel* se révèlent ainsi comme indices de la *falsification du réel*. Toutefois, les multiples affirmations selon lesquelles le narrateur est un menteur<sup>716</sup> mènent à un paradoxe : s'il est vraiment un menteur, toutes ses affirmations, y compris celles où il admet mentir, devraient, à priori, être fausses. Si le narrateur dit vrai en affirmant qu'il est un menteur, son récit est-il vrai aussi ? Ou bien, ce paradoxe sous-entend-il que toute affirmation signifie en réalité le contraire de ce qu'elle prétend ? « L'autore di autofiction, mentire dice al lettore < credimi > gli comunica con altrettanta sfacciataggine « sto mentendo » » (*IREI*, 75). La trilogie se fonde précisément sur cette contradiction irréductible. En conséquence, elle ne peut pas être considérée comme une œuvre réaliste, mais plutôt comme une tentative de *mimer* ce que Siti appelle la « post-réalité televisiva » en reproduisant ses mêmes *effets de télé-réalité*<sup>717</sup>. Ces derniers impliquent à la fois le besoin de faire paraître réel ce qui est faux et d'altérer le vrai par la fiction : « il bisogno di far apparire vero il finto, e di truccare con la finzione il vero » (*IREI*, 76). À la manière du *reality show*, le narrateur admet que les biographies de ses personnages sont « délibérément » et « évidemment » falsifiées (*TP*, 2) : « qui a persone reali, indicate con nome e cognome, si attribuis-

714 Baudrillard 1981, p. 122.

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

716 Cf. aussi : « achtung inventore » (*DN*, 76) ; « ho mentito a proposito di Enio il cronista » (*SN*, 179) ; « ho dovuto, nel libro, discostarmi sempre più vistosamente dai fatti realmente accaduti » (*DN*, 177) ; « questa è una delle bugie che ho inserito » (*DN*, 111) ; « questa è l'ultima bugia » (*DN*, 203).

717 Siti remarque à juste titre que la *négation de fictivité* trouve son apogée dans le roman du XVII<sup>e</sup> siècle. Par contre, l'*ostentation* de la fictivité d'informations véritablement réelles représente un changement de paradigme dans l'histoire de la littérature occidentale : « i romanzieri hanno sempre preteso che le storie da loro inventate fossero considerate < vere >. Il romanzo è, tra tutti i generi letterari l'unico che sente il bisogno di rinnegare sé stesso. Il settecento che è il secolo in cui il genere si consolida è pieno di romanzi che negano di esserlo: *Moll Flanders*, Rousseau nella seconda prefazione a *La nuova Eloisa*, Diderot in *Jacques il fatalista* » (*RA*, 132). Aujourd'hui il s'agirait plutôt de « truccare con la finzione il vero », Siti 2005, p. 73.

cono fatti esplicitamente fittizi. Così funziona la post-realtà » (*TP*, 2). Siti forge la notion de « post-réalité », synonyme d'*hyperréalité*, pour désigner une « réalité de plus en plus fausse et une fiction de plus en plus réelle » (*TP*, 139). Ce concept de « post-réalité » est synthétisé dans la métaphore du « trompe-l'œil » (*TP*, 139) qui avait déjà été employée par Proust. Comme dans la *Recherche*, l'intrication des perspectives narratives entrave davantage l'orientation du lecteur. Les nombreux passages en *focalisation externe* sont régulièrement interrompus par des intercalations en *focalisation interne* qui font soudain transparaître le point de vue personnel du narrateur :

- Costei l'ho sentita l'altro giorno a un seminario, m'avevano detto che era mediocre...
- Invece? (Mi odio quando gli faccio da spalla).
- Macché non è mediocre: è una totale deficiente. (*SN*, 32)

De même que Proust, Siti juxtapose souvent des gnomismes à des réflexions subjectives exprimées entre parenthèses<sup>718</sup> :

I nudi [...] sono come quei moscerini degli stagni che si muovono velocissimi, su un cuscinetto pneumatico a una spanna dal pelo dell'acqua – aboliscono i tempi morti, a una spanna dalla stupida catena. (Ho bisogno di convincervi, vorrei essere una tarma aggrappata al vostro paltò). (*SN*, 23)

Les épisodes les plus déroutants en *focalisation interne* sont ceux qui exposent le dysfonctionnement de la mémoire du narrateur, remettant ainsi sérieusement en cause la crédibilité des passages dits « objectifs » et « réalistes ». Il s'agit des rares épisodes où Siti aborde, comme Proust, Doubrovsky et Martín Gaité, les défaillances de sa mémoire en présentant un narrateur qui se plaint de la « putréfaction » de son cerveau (*TP*, 197) et qui se déclare tantôt comme « sénile » (*TP*, 287), tantôt comme souffrant d'« Alzheimer » (*TP*, 259) et « d'hallucinations » (*SN*, 347) : « dove io vedo una casa c'è un bicchiere, dove vedo il bicchiere ci sono i corridoi di un'agenzia » (*SN*, 166). Le paradoxe d'un narrateur amnésique au point d'oublier progressivement les mots<sup>719</sup> va détruire une fois pour toutes la confiance du lecteur dans l'authenticité de la perception du narrateur : « La mia attendibilità ne sarà incrinata » (*SN*, 197). L'incapacité du

718 D'après l'étude de Leo Spitzer, la parenthèse proustienne est employée le plus souvent pour donner un point de vue, Spitzer 1961, pp. 365 sq. De manière générale, Siti érige le style de Proust en modèle de sa propre écriture : « La scrittura proustiana, con la sua infinita pazienza e flessibilità sintattica, fornisce un modello insperato a chi abbia volontà introspettive e autoanalitiche. », Siti 1998, p. CXI. Pour une comparaison du style proustien avec celui de Walter Siti, voir : *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

719 « Dimentico i versi, le tabelline, le date, recentemente mi sono accorto che dimentico i sostantivi. Per ricordare « edicola » l'altro giorno ci ho messo più di dieci minuti. Con un po' d'allenamento dovrei riuscire a dimenticare anche gli aggettivi e le preposizioni. » (*SN*, 506).

narrateur à distinguer le vrai du faux reflète l'entrelacement inextricable entre l'*image* et la *réalité* dans la perception collective :

La televisione imita la vita però poi, a sua volta, la vita imita la televisione. Mi è capitato tante volte di sentire delle conversazioni tra ragazzi romani in cui uno diceva « ma quella t'arisurta », nel senso « ti piace », e l'altro rispondeva « sembravamo *Stranamore* ». Il funzionare con una ragazza si basa sulla somiglianza con una trasmissione televisiva, la quale trasmissione televisiva però, a sua volta, cerca di imitare la vita che però è *depotenziata* perché una vita con le « cose grosse » che succedono in televisione censura un po' [...] Quindi ho l'impressione che invece di avere quel confronto franco che diceva Oscar Wild tra arte e vita [life imitates art far more than art imitates life], sia partita una strana spirale in cui è tutto una via di mezzo, né arte, né vita, una specie di spettacolo [...] e che in realtà senza accorgerci, noi stessi siamo diventati spettacolo a noi stessi.<sup>720</sup>

De toute évidence, Siti fait ici allusion à *La société du spectacle* (1967), définie par Guy Debord comme « cœur de l'irréalisme de la société réelle »<sup>721</sup>. Debord insiste sur l'importance capitale de l'image médiatique dans la société contemporaine : l'*image* supplante la *réalité*<sup>722</sup>, « le réel se confond avec le modèle »<sup>723</sup>. En résumant l'exemple de *Stranamore* Siti constate : « alla realtà ci si abitu[a] a sostituire l'*Immagine* della realtà »<sup>724</sup>. De moins en moins capable de comprendre son existence « sans profondeur »<sup>725</sup>, l'homme s'est converti en « spectateur »<sup>726</sup> :

720 Siti 2012a, <http://www.youtube.com/watch?v=D4Zq7roLXz>, 10/06/2015. Siti présente la télévision comme « organe respiratoire » de l'hyperréalité et comme la principale distributrice de l'imagerie sociale (*TP*, 138). C'est notamment à Silvio Berlusconi qu'il impute la responsabilité de la détérioration progressive des émissions télévisées en Italie : « il talk e il reality sembrano inventati dal nuovo Potere [...] il nostro sublime presidente del Consiglio, Silvio Berlusconi [...] è colui che ha dato il maggior contributo per sostituire alla letteratura un'insulsa parodia. » (*TP*, 356). Cf. aussi Giuseppe Genna « sopra [la] disgregazione [culturale e politica] noi ci abbiamo steso lo spettacolo [...] È un processo che inizia negli anni 80 con la nascita delle emittenti televisive private, che si fanno veicolo di un immaginario fragile e distorto. Non c'è nazione in cui l'immaginario sia stato contaminato dallo spettacolo come in Italia. [...] La memoria del paese è spettacolare, è una berlusconizzazione [...] [Questo fenomeno riguarda un po' tutto l'Occidente] ma in Italia si è manifestato in modo più vistoso, anche rispetto agli Stati Uniti, dove, grazie alla struttura federale e al fatto che la tv pubblica, la Pbs, non era sotto controllo politico come la Rai, la disgregazione culturale è stata meno drammatica ». <http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/l-inter-vista-italia-avanguardia-osceno-giuseppe-genna280109.html>, 10/06/2015.

721 Debord 1992, p. 11.

722 Cf. la citation de Feuerbach placée en exergue de son essai : « Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être. », *ibid.*, 9. Siti insiste sur l'actualité de cette description de la société des années 60 : « Guy Debord [scrive il suo] libro nel 67, ma sembra scritto adesso. », Siti 2012a, <http://www.youtube.com/watch?v=D4Zq7roLXz>, 10/06/2015.

723 Debord 1992, p. 53.

724 Siti 2012a, <http://www.youtube.com/watch?v=D4Zq7roLXz>, 10/06/2015.

725 Debord 1992, p. 34.



« L'Europa non si sta forse trasformando in un continente di spettatori? » (*TP*, 186). Dans sa passivité, il « accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin »<sup>727</sup>, c'est-à-dire dans les objets de consommation qui seraient désormais parvenus « à l'occupation totale de la vie sociale »<sup>728</sup>. Le résultat serait « l'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé » : ses propres gestes ne seraient « plus à lui, mais à un autre qui les lui représente »<sup>729</sup>. Siti reprend ainsi ce qu'il décrit, sous l'influence de René Girard, comme « l'inauthenticité du désir » dans la *Recherche*<sup>730</sup>. D'après Girard, le personnage proustien est incapable de choisir tout seul l'objet de son désir, ayant besoin d'un tiers, d'un « médiateur », pour le nommer<sup>731</sup>. Siti développe l'hypothèse girardienne du *désir triangulaire* en remplaçant le rôle du médiateur humain par celui de l'image capitaliste : « mi chiedo se il mediatore, invece di essere una persona [...] non potesse essere una regola sociale, un'Immagine »<sup>732</sup>. Les personnages de Siti se retrouvent effectivement dans les images et dans les styles de vie dictés par la télé réalité : « l'homo televisus [...] si convince che quella sia la vita trendy, proprio perché è pubblicizzata dai media » (*TP*, 180). Ils acceptent ainsi une réalité qui se rapproche de plus en plus de sa représentation (« Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation »<sup>733</sup>).

Déjà Platon avait utilisé le terme du simulacre (gr. *eidôlon*) pour désigner l'apparence des choses qui ne montrent que leur surface visible tout en cachant

726 Ibid., p. 118. Les parents de Walter incarnent parfaitement le rôle-modèle du *spectateur passif* (« plus il contemple, moins il vit », *ibid.*, p. 20). Leur vie quotidienne est dictée par le conformisme (« pour s'identifier lui-même à la loi générale de l'obéissance au cours des choses. », *ibid.*, p. 35) et l'identification aux vedettes admirées à la télévision leur permet de s'évader de l'ennui (« Le migliaia di persone che, nel mio palazzone o in quelli contigui, stanno guardando gli stessi programmi, non chiedono tanto di evadere quanto di ammazzare il tempo. », *TP*, 98). De manière significative, les parents de Walter consomment de la nourriture de tout aussi mauvaise qualité que les programmes de « télé poubelle » qu'ils regardent : « respingono, di comune accordo, i cibi di buona qualità che porto a casa; non ne posso più di vederli mangiare sempre tonno comprato all'hard discount, in scatole enormi con su scritto semplicemente < tonno >, o delle tavolette di emmenthal tipo polistirolo [...] Poi si abbandonano a goloserie strazianti, cioccolato che sembra fatto con la segatura e barattoli da due chili di arachidi < norvegesi > » (*TP*, 16). Comme Christine Ott l'a montré dans *Feinschmecker und Bücherfresser* (2011) à propos de Proust, la nourriture est, aussi chez Siti, un médium de la réflexion culturelle, lien qui mériterait d'être étudié dans un article à part.

727 Debord 1992, p. 20.

728 Cf. *ibid.*, p. 20.

729 *Ibid.*, p. 21.

730 Siti 1996, p. 531 et 1998, p. XCVI.

731 « Girard ha visto nella *Recherche* uno dei testi più probanti per la sua ipotesi del *desiderio triangolare* come fondamento della verità romanzesca. », Siti 1996, p. 531.

732 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

733 Debord 1992, p. 10.

leur essence, comme par exemple les ombres sur la paroi de la caverne que les prisonniers pensent réelles, ou les images produites par l'art qui ne seraient que des copies de la copie, c'est-à-dire des imitations des objets sensibles qui sont eux-mêmes un reflet de l'archétype parfait situé dans le monde des idées. La dénonciation platonicienne du simulacre prend une nouvelle vigueur au XXI<sup>e</sup> siècle, époque que Baudrillard définit comme « ère de la simulation »<sup>734</sup>, caractérisée par la « précession du simulacre » et du « modèle [...] sur les faits »<sup>735</sup>, c'est-à-dire par la suprématie paradoxale du *signe* sur son *référant*. Dans la vie des jeunes romains observés par Siti, l'*image* « télérealiste » prime effectivement sur l'histoire d'amour « réelle ». La priorité temporelle traditionnelle des *événements vécus* sur leur *représentation* se voit ainsi ébranlée. Le *signe précède et produit* désormais le réel. Cette force productrice de l'image sur la réalité ressort de manière encore plus évidente dans le « cas Lombata » décrit dans *Troppi paradisi* :

Esemplare il caso del Lombata. Casting in una discoteca, madre trentaseienne pariolina con figlia diciassettenne: la figlia si è infatuata di un borgataro coi tatuaggi e i piercing detto « er Lombata », e alla madre ovviamente non sta bene. Sono disposte a portare questo loro « vissuto » in trasmissione, ma l'unico serio del gruppo, il borgataro, si rifiuta: « col cazzo che vado a farmi coglionare in tivù ». La redattrice trova un finto Lombata, uno studente del Tasso a cui piazzano un paio di tatuaggi lavabili; la puntata scorre liscia, litigano a morte ma alla fine la madre accetta la liaison. A telecamere spente, dice alla figlia Ecco vedi, se il tuo Lombata fosse così io non avrei niente da eccepire. Risultato *nella realtà*: a distanza di un mese, la ragazzina s'è messa col Lombata finto e ha accannato quello vero. (TP, 176)

Ce court-circuit entre le *réel* et l'*image* va jusqu'à créer des images qui ne renvoient à aucune réalité sous-jacente, des effets sans cause, des purs simulacres, qui conditionnent, à leur tour, la réalité. Ces simulacres hyperréalistes se multiplient de manière exponentielle dans la société occidentale du XXI<sup>e</sup> siècle : les histoires de télérealité truquées au point de paraître plus « vraies que le vrai »<sup>736</sup>, l'illusion d'*hyper-performance* sexuelle colportée par la pornographie<sup>737</sup>, la beauté démesurée des mannequins sur des photographies publicitaires totalement retouchées<sup>738</sup> et en particulier l'excroissance surdimensionnée des muscles

734 Baudrillard 1981, p. 70.

735 Ibid., p. 17.

736 « [...] una realtà sempre più finta e una finzione sempre più reale. » (TP, 139).

737 Baudrillard 1983, pp. 55 sq. Cf. Siti : « il super-orgasmo è ripreso al rallentatore e ripetuto da cinque angolazioni: fontane poco credibili di sperma, traiettorie fantastiche, uno sgorgare senza limiti nemmeno fosse stato dieci anni in astinenza » (TP, 139).

738 Cf. Siti : « Sono belle ragazze come certune che si incontrano per strada ma senza gli odori e i brufoli e le ingrugnature... » (TP, 86).

des culturistes bourrés d'anabolisants<sup>739</sup> sont toutes des *images contrefaites* qui invitent le récepteur à imiter une « réalité » *virtuelle, manipulée, fausse*. Le « principe de réalité » en devient « insignifiant »<sup>740</sup>, « on abolit le réel »<sup>741</sup>. Tandis que *l'ontologie de l'apparence* de Platon situe le réel dans le monde inaccessible des *idées suprêmes*, définissant les images du monde matériel comme de mauvais reflets d'une réalité originelle, pure et inaltérable, *l'ontologie du simulacre*<sup>742</sup> de Baudrillard abolit toute dimension métaphysique de la réalité. Au contraire, Baudrillard proclame la « mise à mort de toute référence »<sup>743</sup>, autrement dit la « disparition du réel »<sup>744</sup> et du « vrai » : « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas »<sup>745</sup>. La réalité se voit ainsi dépourvue d'origine, de substance et de fondement : « un réel sans origine ni réalité : hyperréel »<sup>746</sup>. En opposant les phases successives que *l'image* a parcourues au cours de l'histoire des idées, Baudrillard synthétise les différents changements de paradigme évoqués au cours de notre étude :

Elle [l'image] est le reflet d'une réalité profonde [Platon] [...] elle masque l'absence de réalité profonde [postmodernité], elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit : elle est son propre simulacre pur [hyperréalité].<sup>747</sup>

Au regard de l'impressionnisme proustien, Siti définit l'hyperréalité comme le passage d'une réalité « intuitive », toujours filtrée et conditionnée par la perception humaine, à une réalité « excessive » (gr. « hyper ») qui prétend fonctionner sans filtres, ni distances :

Ho l'impressione che Proust avesse molti filtri culturali a disposizione per allontanare la realtà e per vederla a giusta distanza, come facevano appunto gli impressionisti. Negli ultimi anni, la realtà è diventata sempre meno spiegabile, ma ci arriva addosso in modo sempre più brutale. La reazione di difesa è dipingerla in un modo così apparentemente fotografico, rispecchiarla con tale esattezza che alla fine sono proprio i contorni che diventano troppo precisi e che le danno qualche cosa di irreali. I quadri iperrealisti, soprattutto quelli americani che raffigurano cofani di auto, negozi, vetrine ecc., lì per lì

739 Cf. Siti : « Ma gli anabolizzanti lo torniscono, gli squadrano i trapezi, gli ispessiscono i dorsali, gli fortificano la mascella [...] » (*TB*, 322).

740 Baudrillard 1981, p. 61.

741 Ibid., p. 122.

742 Termes empruntés à Mattéi 2013, pp. 70–76.

743 Baudrillard 1981, p. 16.

744 Ibid., p. 17. Cf. aussi la notion de post-réalité forgée par Walter Siti, p. 198 de cette étude.

745 Baudrillard 1981, p. 9.

746 Ibid., p. 10.

747 Ibid., p. 17. L'hyperréalité rejoint pourtant la postmodernité dans l'ébranlement de la réalité et dans la conviction de l'impossibilité de toute reproduction de la réalité en littérature, si bien que, selon Donnarumma, l'hyperréalité ne marque pas une rupture brutale avec la postmodernité, mais plutôt un « glissement » souple et fluide, Donnarumma 2012, <http://www.leparoleelecose.it/?p=7486>, 10/06/2015.

sembrano fotografie. Se ti avvicini per guardare bene i contorni vedi che sono quasi radioattivi, sono più segnati e lucidi di quanto possa essere qualsiasi realtà. I quadri iperrealisti sembrano delle fotografie ritoccate, sembrano qualcosa di più vero del vero.<sup>748</sup>

L'analyse a insisté sur l'hyperréalité de l'autofiction de Siti qui présente une réalité « plus réelle que le réel », née du modèle de l'authenticité mimétique de la *mémoire involontaire* proustienne mais démultipliée au point de devenir *auto-dénonciatrice*, voire d'abolir le réel. Ce passage de l'impressionnisme proustien à l'hyperréalité sitienne sera illustré dans le chapitre suivant à travers la comparaison entre Albertine, conçue comme une *impression* répondant aux critères de fluidité et d'instabilité de la peinture impressionniste, et Marcello dont le caractère d'*image* stable et inaltérable oscille entre une esthétique *hyperréaliste* et *métaphysique*.

## IV.2. De l'impression à l'image : Marcello – une Albertine hyperréaliste ?

*Marcello è la mia Albertine.*  
(Walter Siti, Entretien du 29 mars 2013)

Le chapitre II.2. a montré la fugacité et l'insaisissabilité qui permettent de caractériser le personnage d'Albertine comme *impression* mouvementée et changeante selon la perspective de son observateur. Ce chapitre s'attachera tout d'abord à définir l'*image hyperréelle* de masculinité que le garçon de passe Marcello représente en insistant sur quelques traits distinctifs que Siti reprend de l'homosexuel proustien, afin de pouvoir ensuite se demander dans quelle mesure Marcello peut être considéré comme un épigone hyperréaliste de l'héroïne proustienne. Le caractère d'*image* de Marcello s'affirme en effet par contraste avec Albertine, et plus précisément par le recours à des métaphores végétales, minérales, divines et mythologiques dans la description des deux personnages. L'analyse montrera toutefois que ces procédés communs s'articulent selon les paradigmes opposés de l'*impression* et d'une conception de l'*image* qui juxtapose l'hyperréalité à une métaphysique platonicienne<sup>749</sup>. Cette

748 Entretien du 29/03/2013, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

749 Nous avons déjà abordé cette hypothèse dans l'article « La canonisation de Marcel Proust à travers l'autofiction en France et en Italie », apparaît dans : Bernsen, Michael (éd.) : *Un canon littéraire européen ?* Berlin : De Gruyter, 2016.

tension épistémologique qui n'est pas sans rappeler la double poétique de la *Recherche* se révélera enfin comme nostalgie de transcendance, à une époque où la métaphysique a été remplacée par l'hyperréalité.

Le culturiste quadragénaire apparaît comme emblème du simulacre, de l'*image hyperréelle*, telle qu'elle a été définie dans le chapitre précédant : « Marcello è l'icona stessa dell'irreale contemporaneo. È un'Immagine. » (*TP*, 316). *Appétissant* comme les « fruits traités » et cirés du « supermarché »<sup>750</sup>, son corps est façonné par des stéroïdes et des anabolisants : « si sta bombando di anabolizzanti a livelli stratosferici » (*TP*, 384). Cette *manipulation* chimique accentue le caractère *factice* et *contrefait* du corps de Marcello, caractérisant le personnage comme *image* issue de « l'ère de la simulation » définie par Baudrillard : « Che cosa c'è di più irreale [...] del corpo di Marcello scolpito dai testosteronici e dai miraggi » (*TP*, 356). En effet, Marcello ne se définit pas par son authenticité physique, mais bien par l'image-simulacre d'une masculinité *hypertrophiée* :

Non ha più importanza se quei corpi sono veri o meno, se la loro bellezza deriva da innata grazia genetica o da laboriose plastiche chirurgiche (o da massacranti sedute in palestra, o da iniezioni di farmaci micidiali), dato che valgono per la loro Immagine e non per sé stessi. (*TP*, 135)

Cette théorie de l'*image du corps* que Siti développe sous l'influence de Debord et de Baudrillard<sup>751</sup> est confortée par le sociologue Vanni Codeluppi. Dans toutes les sociétés occidentales, ce dernier observe la prédominance du désir de « corps simulacres », irréels, identiques et interchangeable, puisque ciselés par les mêmes hormones de croissance et par les mêmes pratiques de la chirurgie esthétique<sup>752</sup>. En accord avec la théorie de Codeluppi, Siti constate : « le curve di certe ragazze tutte uguali a sé stesse, fatte di chirurgia plastica non erano poi molto diverse dai corpi creati con gli anabolizzanti. Si trattava comunque di corpi finti e scolpiti dalla chimica »<sup>753</sup>. Siti lui-même fait remonter le sujet de l'interchangeabilité des corps convoités à la *Recherche* :

[Marcel] desidera un corpo in quanto corpo [...] sono corpi che valgono in quanto corpi che non hanno nessuna personalità. Sono corpi e basta e quindi possono essere intercambiabili<sup>754</sup>.

750 « Il culturista è come quei frutti lucidati dei supermarket [...] Sono « trattati » come le mele artificialmente rosse. » (*TP*, 101).

751 Cf. *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

752 Codeluppi 2012, p. 100.

753 Siti 2013c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/16841/default.aspx?>, 10/06/2015.

754 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

L'interchangeabilité du corps aimé ne concerne pas seulement Marcel qui tombe amoureux de tout le groupe d'amies d'Albertine, mais aussi le baron de Charlus, client assidu de prostitués musclés aux « bras solides d[e] marin » (*R IV*, 391) qui présentent tous une ressemblance frappante avec Morel :

[...] je me rendis compte que ces deux jeunes gens [...] étaient de vagues succédanés de Morel. Fallait-il en conclure que M. de Charlus, au moins en une certaine forme de ses amours, était toujours fidèle à un même type et que le désir qui lui avait fait choisir l'un après l'autre ces deux jeunes gens était le même que celui qui lui avait fait arrêter Morel sur le quai de la gare de Doncières ; que tous trois ressemblaient un peu à l'éphèbe dont la forme, entaillée dans le saphir qu'étaient les yeux de M. de Charlus, donnait à son regard ce quelque chose de si particulier. (*R IV*, 397)

La comparaison de Morel avec un éphèbe, voire avec des statues antiques en marbre<sup>755</sup>, constitue un topos de la littérature homosexuelle<sup>756</sup> et, par conséquent, un modèle littéraire des corps esquissés par Siti : « Andrea, Augusto, Marcello: non solo tre tra i più bei corpi maschili di Roma, ma le icone delle tre epoche dell'arte greca: il kouros arcaico, l'Ercole classico, il galata decadente » (*TP*, 248). Toutefois, chez Proust, « l'éphèbe » n'a rien d'artificiel, il incarne au contraire l'idéal esthétique pur et multiséculaire de l'Antiquité grecque. Par son concept de « l'homosexualisation de l'occident » (*TP*, 132), Walter Siti érige cet archétype homosexuel au corps statuaire imberbe et épilé des années quatre-vingt, ancré dans la *Recherche* et repris dans l'imagerie publicitaire du gay *hyper-musclé*, en avant-coureur d'un nouvel idéal de masculinité occidentale (« sono debitoro all'occidente per i miei desideri, i culturisti e gli escort si producono solo qui », *TP*, 219) :

Dal punto di vista estetico non c'è dubbio che i corpi del mondo omosessuale americano degli anni Ottanta<sup>757</sup> fossero diventati un modello, un'icona del desiderio, anche

755 Cf. p. ex. : « bien des têtes de jeunes filles [...] souffrirent [...] parce qu'en chacune d'elles, comme le fragment d'une sculpture grecque, un aspect du visage de Morel, dur comme le marbre et beau comme l'antique, était enclos dans leur cervelle » (*R III*, 702) ; « Mais est-ce que la destruction de tant de merveilleux jeunes gens, qui étaient des statues polychromes incomparables, n'est pas du vandalisme aussi ? Est-ce qu'une ville qui n'aura plus de beaux hommes ne sera pas comme une ville dont toute la statuaire aurait été brisée [...] et je crois que j'ai le droit de parler ainsi parce que le beau est tout de même le beau dans la matière vivante » (*R IV*, 372). La double fonction de la comparaison de l'être aimé avec une œuvre d'art (cf. aussi la description d'Odette, note 235) consiste, d'après Dubuis, en la célébration de la beauté de l'être aimé, mais aussi en la mise en évidence du propre sens artistique. Dubuis 2011, p. 192.

756 Selon Dubuis la revendication de la tradition gréco-romaine représente un moyen de justifier historiquement l'homosexualité considérée comme une orientation marginale. Dubuis 2011, p. 31.

757 Dans *La culture gaie et lesbienne*, Anne et Marine Rambach (2003) caractérisent le monde homosexuel par de strictes normes physiques dominées par l'imagerie commerciale et publicitaire des années quatre-vingt. Celle-ci véhiculerait l'image d'un homosexuel hyper-

per il mondo eterosessuale. Questi corpi molto muscolosi, depilati, rotondi, estremamente patinati e lucidi, che sembravano corpi quasi da mangiare, prima che nei palerstrati di Maria De Filippi appaiono nel immaginario gay, trasmesso per esempio dalla casa di produzione *Colt*.<sup>758</sup>

Dans *Troppi paradisi*, l'auteur illustre l'appropriation de l'esthétique homosexuelle par l'imagerie commerciale hétérosexuelle en commentant les photographies d'un calendrier publié par la mairie de Los Angeles en hommage aux héros du 11 septembre :

[...] ci sono pompieri, autisti di ambulanze, bagnini – perfino (al mese di marzo) un improbabile « impiegato di banca ». Sono i civili eroi che negli Usa hanno salvato quest'anno molte persone, e a cui la municipalità di Los Angeles ha dedicato un calendario, sponsorizzato da enti pubblici e privati. La cosa notevole è che, se lo guardi senza leggere, ha tutto l'aspetto di un calendario gay. Muscolosissimi tutti, depilati e a torso nudo (l'impiegato di banca con solo la cravatta sui pettorali squadrati e definiti); c'è un benzinaio con la pompa della benzina al punto giusto e la tuta sbrindellata, l'idraulico è bocconi in una posa quasi da coito. (*TP*, 132)

Dans sa monographie *Striptease Culture* (2002), le sociologue Brian McNair observe la même « homosexualisation » que Siti dans la médiatisation du corps masculin<sup>759</sup>. Celui-ci se caractérise par son apparence *hyper-soignée*<sup>760</sup>, l'importance de la nudité<sup>761</sup> et l'adoption de poses sexuellement suggestives<sup>762</sup>. Par ailleurs, McNair constate que l'émulation des images physiques véhiculées par les médias aboutit à ce que Codeluppi appelle la « vitrinisation », c'est-à-dire l'exhibition du corps<sup>763</sup> comparable à l'exposition d'une marchandise dans une vitrine<sup>764</sup>. Le personnage de Marcello représente effectivement une personnifi-

---

viril et musclé. Siti est conscient de la simplification et généralisation de l'homosexualité à un seul prototype mais, le considérant comme « la facette la plus intéressante » du monde homosexuel, il en fait le sujet principal de sa trilogie : « bisogna subito aggiungere che esistono solo le omosessualità, al plurale. Ce ne sono di meno radicali di così, soprattutto tra le giovani generazioni: ma oserei dire che sono le meno interessanti » (*TP*, 136).

758 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016. *COLT Studio Group* est un producteur de pornographie homosexuelle.

759 « [The] New Man [...] is [...] a homosexualized vision of masculinity. », McNair 2002, p. 157.

760 « Self-grooming [is] traditionally associated with gayness. », *ibid.*, p. 157.

761 « the increased emphasis on their naked bodies », *ibid.*, p. 157.

762 « passive, sexually receptive postures adopted by male models », *ibid.*, p. 157. Cf. aussi le néologisme de la « métrosexualité », forgé en 1994 par le journaliste britannique Mark Simpson, s'appliquant à tous les hommes particulièrement soucieux de leur apparence : « gay images no longer seem distinct from straight images. In advertising, the cinema and pop music, gay kinds of appearance and gay kinds of invitations to look challenge [...] the idea that they are deeply different from straight men », Simpson 1994, p. 3.

763 McNair 2002, p. 104.

764 Codeluppi 2012, p. 100.

cation de la marchandise. Depuis ses vingt ans, il fait de son corps un ustensile de travail<sup>765</sup>, s'en servant comme d'un « bancomat » (TP, 264). Tandis que les garçons de passe proustiens se prostitueraient de leur plein gré, afin d'assouvir un désir sexuel inaccompli<sup>766</sup>, le « travail » des culturistes-prostitués de Siti correspond à ce que Debord appelle, dans un sens marxiste, la « fabrication [...] de l'aliénation »<sup>767</sup> : dans la *société du spectacle* « l'homme séparé de son produit » devient « de plus en plus puissamment produit lui-même »<sup>768</sup>. Le culturiste-prostitué se convertit effectivement en produit de son travail, s'aliénant complètement de lui-même<sup>769</sup>, de ses désirs et de son corps, dont il parle à la troisième personne :

La prostituzione maschile, a questi livelli, è un caso particolare dell'organizzazione capitalistica del lavoro: col denaro si usufruisce di un prodotto che è frutto del lavoro altrui (in palestra). Questi ragazzi sono alienati dal proprio corpo, che spesso vedono come un involucro estraneo (dicono « lui » quando ne parlano): esigente, che può mandarti in rovina se si ammala, o può portarti al successo se gira bene. [...] Quello che per me è il punto più alto della mia vita, per lui è « na cosa de lavorà ». (TP, 213)<sup>770</sup>

765 « Da quando aveva vent'anni abituato che, se si presenta un problema, lui si spoglia nudo e trova qualcuno che il problema glielo risolve. » (TP, 264).

766 Cf. « [...] ils sont justement épris d'un homme [...] qui ne serait pas inverti et qui, par conséquent, ne peut les aimer, leur désir serait à jamais inassouvable si l'argent ne leur livrait de vrais hommes, et si l'imagination ne finissait par leur faire prendre pour de vrais hommes les invertis à qui ils se sont prostitués. » (R III, 17).

767 L'aliénation d'après Marx : « Worin besteht nun die Entäußerung der Arbeit? Erstens, daß die Arbeit dem Arbeiter äußerlich ist, d. h. nicht zu seinem Wesen gehört, daß er sich daher in seiner Arbeit nicht bejaht, sondern verneint [...] Sie ist daher nicht die Befriedigung eines Bedürfnisses, sondern sie ist nur ein Mittel, um Bedürfnisse außer ihr zu befriedigen. », Marx 2005, p. 59.

768 Debord 1992, p. 21.

769 « [...] il mio aspetto è il mio prodotto. » (SN, 402). Cf. Marx qui décrit comment l'homme est rendu étranger au produit de son travail, Marx 2005, pp. 64 sq.

770 Le sujet de la prostitution masculine évoque non seulement la *Recherche*, mais aussi les *Ragazzi di vita* (1955) de Pasolini. Cependant, Siti lui-même constate que c'est exactement par cet ancrage dans le modèle capitaliste de consommation, notamment par le travail investi dans la « production » et la « préparation » (l'entraînement) de la « marchandise » (le corps) pour la vente, que ses prostitués se distinguent des *Ragazzi pasoliniens* : « Un ragazzo di vita non avrebbe mai pensato di andare in palestra prima di vendersi, per piacere a chi lo compra, si vendeva com'era. Invece adesso prima si preparano in palestra. », Siti 2013a, [http://www.lastampa.it/2013/07/05/multimedia/cultura/premio-strega-walter-siti-parla-del-suo-libro-bfs9TuE\\_RrJ2Ak6ffKVauQN/pagina.html](http://www.lastampa.it/2013/07/05/multimedia/cultura/premio-strega-walter-siti-parla-del-suo-libro-bfs9TuE_RrJ2Ak6ffKVauQN/pagina.html), 10/06/2015. Il serait intéressant de s'interroger davantage sur le rapport entre Pasolini et Siti, bien que ce dernier nie toute influence consciente : « C'est le seul écrivain vis-à-vis duquel j'ai éprouvé l'angoisse de l'influence. J'ai essayé toute ma vie de m'éloigner de lui, comme on fait avec les pères, et je ne [!] suis toujours pas libéré de mon rapport d'amour et de haine envers lui [...] Mais, c'est comme avec un père : tu passes ta vie à t'en éloigner, et un beau jour, tu t'aperçois que tel ou tel geste te vient de lui. », Entretien avec Pujas, <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-leconsdenu.html>, 10/06/2015.



Le rapport instrumental de Marcello à son corps illustre parfaitement l'aliénation du sujet au profit de l'*image* : le culturiste-prostitué vend son *image* plutôt qu'une prestation sexuelle<sup>771</sup> et c'est effectivement celle-ci qui est convoitée par son client : « Voglio possedere una *forma*, non una persona (per questo fantastico di scoparlo mentre si allena, tra tutti gli specchi della palestra) » (TP, 281). Le choix du mot « forme » permet une double association, optique et philosophique : *Le Petit Robert de la langue française* définit « la forme » comme l'« ensemble de contours (d'un objet, d'un être) résultant de la structure de ses parties et le rendant identifiable », comme l'« apparence extérieure donnant à un objet ou à un être sa spécificité »<sup>772</sup>. Cette définition renvoie aux caractéristiques visuelles de la peinture de l'*hyperréalisme* qui oppose ses contours nets et précis à l'absence de démarcations de l'*impression* proustienne<sup>773</sup>. Au sens littéral du terme, la « forme » précise les qualités visuelles de l'*image* stable et immobile que Walter convoite : un corps *hyper*-musclé – d'où le désir de posséder Marcello lors de l'entraînement. Or, le mot évoque en même temps *La théorie des formes* de Platon qui désigne les archétypes parfaits, intemporels et inaltérables, situés dans le monde intelligible des idées<sup>774</sup>. La conception sitienne de l'*image* n'implique donc pas seulement une dimension visuelle qui recourt à la netteté et à la précision extrêmes de l'*hyperréalisme* pictural, mais elle se fonde sur une tension épistémologique entre cette *hyperréalité* et la métaphysique de Platon qui renvoie toujours à l'*idée suprême*. Le narrateur lui-même signale l'incompatibilité entre la représentation de Marcello comme réalité pure, idéale et universelle et le postulat de « l'impossibilité du réel » proclamée par l'*hyper-réalité* :

L'icona divina, scesa dal mondo pneumatico [...] non potrà non lasciare tracce nella mia visione del mondo: già adesso la teoria della post-realtà occidentale, dell'impossibilità di distinguere tra verità e finzione, mi pare messa in crisi. (TP, 266)

En tant que culturiste, Marcello se définit d'emblée par sa *forme*, au sens littéral du terme. L'unidimensionnalité et les contours tranchés de son apparition évoquent les images découpées des catalogues : « Mi piace spiare la loro vita proprio perché è catalogabile e collezionabile [...] [Il nudo maschile] stacca e

771 « Non vendono tanto il loro sesso quanto la loro Immagine. », Entretien de Tommasino 2013, [http://www.huffingtonpost.it/2013/06/07/intervista-a-walter-siti-candidato-al-premio-strega-anche-in-italia-matrimonio-tra-persone-dello-stesso-sesso\\_n\\_3400835.html](http://www.huffingtonpost.it/2013/06/07/intervista-a-walter-siti-candidato-al-premio-strega-anche-in-italia-matrimonio-tra-persone-dello-stesso-sesso_n_3400835.html), 10/06/2015.

772 Robert 2014, pp. 1077–78.

773 Pour l'impressionnisme proustien, voir le chapitre I.2.

774 Or, dans l'exemple cité, la possibilité de la possession de Marcello comme « forme idéale » est remise en question par la contemplation dans le miroir qui suggère un reflet imparfait (gr. *eidōlos*), illusoire et trompeur, source « d'objets apparents sans aucune réalité », Platon 1989, v. 596e.

ritaglia i contorni » (SN, 13 ; 22). La photographie se révèle effectivement comme médium destiné à satisfaire le désir de Walter. Elle fige l'objet convoité en image statique<sup>775</sup> sur une surface plane et délimitée qui la préserve de « l'effiloche-ment » : « Quale oggetto migliore di un'Immagine, che una profondità non ce l'ha proprio ? L'Immagine, in quanto è limitata da un contorno che la preserva dallo sfilacciarsi » (TP, 135).

Le caractère statique, immuable et nettement délimité de l'image sitienne ressort encore davantage par contraste avec la représentation d'Albertine, emblème de la « fluidité », de la « mobilité » et de « l'absence » impressionniste de « démarcations » (R II, 148) qui a été étudié par Rainer Warning<sup>776</sup>. Tandis que la forme du culturiste est destinée à se démarquer de son entourage<sup>777</sup>, l'attraction de Marcel pour Albertine naît précisément de son apparence floue, mouvementée et indiscernable au sein des « jeunes filles en fleurs ». Dans *Pasolini et Proust*, Walter Siti fait remarquer que la passion de Marcel passe progressivement du charme collectif que lui procure la « petite bande » d'amies<sup>778</sup> au seul personnage d'Albertine qui deviendra l'objet malléable de ses projections intimes, une série indéfinie d'impressions fugitives. La volatilité d'Albertine se reflète également dans son apparence physique, variable selon l'incidence de la lumière et la perspective de l'observateur :

Certains jours, mince, le teint gris, l'air maussade, une transparence violette descendant obliquement au fond de ses yeux comme il arrive quelquefois pour la mer, elle semblait éprouver une tristesse d'exilée. D'autres jours, sa figure plus lisse engluait les désirs à sa surface vernie et les empêchait d'aller au-delà ; à moins que je ne la visse tout à coup de côté, car ses joues mates comme une blanche cire à la surface étaient roses par transparence [...]. D'autres fois le bonheur baignait ces joues d'une clarté si mobile que la peau devenue fluide et vague laissait passer comme des regards sous-jacents qui la faisaient paraître d'une autre couleur, mais non d'une autre matière que les yeux ; quelquefois, sans y penser, quand on regardait sa figure ponctuée de petits points bruns [...] c'était comme on eût fait d'un œuf de chardonneret [...] où, au milieu de la pierre brune, luisaient comme les ailes transparentes d'un papillon d'azur, les yeux où la chair devient miroir [...]. Mais le plus souvent aussi elle était plus colorée, et alors plus animée ; quelquefois seul était rose dans sa figure blanche, le bout de son nez, fin

775 « [...] atleti in posa [...] la macchina fotografica è l'autentico organo del mio desiderio, perché fissa il movimento in poche immagini statiche su una sottile membrana. » (SN, 12–13).

776 Warning 2000c, pp. 51–76 et 2000d, pp. 77–107.

777 « [...] quando ne incontri uno non puoi sbagliare [...] può dare segni di sé attraverso i giornali, o la televisione. [...] In un film sugli Argonauti un guerriero di secondo piano [...] cosce corte e pesanti del loro segreto, un cuscinetto automatico che si contrae appena sopra il ginocchio ; « guarda com'è ! » » (SN, 15–6).

778 « Maintenant encore la vue de l'une me donnait un plaisir où entraînait dans une proportion que je n'aurais pas su dire, de voir les autres la suivre plus tard. » (R I, 944), cité par Siti 1996, p. 522.

comme celui d'une petite chatte sournoise avec qui l'on aurait eu envie de jouer ; quelquefois ses joues étaient si lisses que le regard glissait comme sur celui d'une miniature sur leur émail rose que faisait encore paraître plus délicat, plus intérieur, le couvercle entr'ouvert et superposé de ses cheveux noirs ; il arrivait que le teint de ses joues atteignit le rose violacé du cyclamen, et parfois même quand elle était congestionnée ou fiévreuse [...] la sombre pourpre de certaines roses, d'un rouge presque noir ; et chacune de ces Albertine était différente [...] (R II, 298-99)<sup>779</sup>

Par contraste avec la mutabilité d'Albertine, les culturistes présentent l'image immuable d'un corps hyperréel bourré d'anabolisants qui porte en même temps les traits du modèle archétypique de la beauté platonicienne : « perfetto in ogni dettaglio, i femori, i gomiti, la fronte, i calcagni. Non parti anatomiche, ma la loro forma platonica » (TP, 138) ; « la sua bellezza [...] è l'essenza universale » (TP, 278). Étant normalement située dans le monde des Idées, celle-ci se serait « mystérieusement incarnée » dans le corps de Marcello : « È l'Immagine [...] quando misteriosamente si incarna in un corpo reale » (TP, 260). Conformément à la notion de la *forme* immuable et inaltérable, demeurant éternellement identique à elle-même<sup>780</sup>, cette image du corps masculin aurait toujours existé dans l'âme de Walter, il s'agissait seulement de la *re-connaître*<sup>781</sup> : « Ho l'impressione che l'Immagine di questo corpo ci fosse da sempre. Si trattava solo di riconoscerla »<sup>782</sup>.

L'antagonisme entre une esthétique de l'*impression* et une esthétique de l'*image* ressort encore davantage des métaphores végétales employées par Proust et Siti. Ce dernier constate que la description du corps comme paysage est un élément récurrent dans la *Recherche*<sup>783</sup> dont il cite quelques passages :

[...] il me semblait que la beauté des arbres c'était encore la sienne et que l'âme de ces horizons, du village de Roussainville [...] son baiser me la livrerait [...] son sommeil au bord duquel je rêvais avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment c'était pour moi tout un paysage.<sup>784</sup>

Il est donc peu étonnant que Siti reprenne l'image du corps comme paysage dans sa trilogie : « non riuscirei a innamorarmi di uno che non fosse un pezzo di paesaggio » (SN, 237). Toutefois, la comparaison systématique des métaphores

779 C'est nous qui soulignons.

780 Cf. « Il nudo maschile è estraneo alla storia, non ha niente a che fare col tempo e quindi è del tutto estraneo al movimento. » (SN, 12) ; « [...] un mondo dove non c'è né prima né poi, né tempo né spazio, né effetto né causa, né io né non-io. Il nudo maschile, quando è perfetto è il materializzarsi di questo desiderio. » (SN, 10) ; « [...] ciò che è noto da sempre. » (SN, 23).

781 Cf. la *réminiscence platonicienne* chez Proust, p. 56 de cette étude.

782 Fiore 2009, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-a-walter-siti/>, 10/06/2015.

783 « Il corpo amato come un corpo infinito, che si dilata fino a comprendere il paesaggio. », Siti 1996, p. 522.

784 R I, 154 et R III, 80, cité par Siti 1996, p. 522.

employées par les deux écrivains fera ressortir des différences remarquables quant au choix, à la description et à la modalisation des différents paysages.

Proust recourt principalement à la variété des tableaux successifs et opposés des « mers » qui « d'un jour à l'autre, étaient rarement les mêmes » (*R III*, 179)<sup>785</sup> pour saisir la muabilité du corps d'Albertine : « Au reste, ce n'était pas seulement la mer à la fin de la journée qui vivait pour moi en Albertine, mais parfois l'assoupissement de la mer sur la grève par les nuits de clair de lune » (*R III*, 577–78). La silhouette d'Albertine évoque toute une série d'impressions maritimes : le protagoniste pense embrasser « sur les deux joues de la jeune fille [...] toute la plage de Balbec » (*R II*, 659) et il se rappelle d'elle « devant la plage, presque peinte sur le fond de la mer » (*R II*, 656), son « principal charme » étant, effectivement « de se détacher sur la mer » (*R II*, 296). Pendant son sommeil, la jeune fille apparaît comme véritable personnification de la mer. Le souffle d'Albertine est assimilé à l'air de la mer<sup>786</sup>, au murmure de l'eau<sup>787</sup>, au « zéphire marin » (*R III*, 578) et aux déferlements lors des tempêtes<sup>788</sup>. Sa respiration, qui « soulevait régulièrement sa poitrine », évoque les vagues qui font « osciller » les « barques » représentées par ses bijoux en « perles », « déplacées » par « le mouvement du flot » (*R III*, 580). Les « sourcils arqués » d'Albertine entourent « les globes de ses paupières » comme un « doux nid d'alcyon » (*R III*, 580), oiseau de mer mythologique considéré comme un heureux présage car il ne construit son nid que sur une mer calme<sup>789</sup>. L'impression de sédentarisme et de stabilité évoquée par l'image du nid projetée sur les yeux fermés d'Albertine s'efface dès que la belle dormeuse se réveille, faisant disparaître sa vraie nature dans ses yeux ouverts<sup>790</sup> :

785 Grâce à sa mutabilité, la mer constitue également un motif privilégié des artistes impressionnistes qui la peignaient en série sous les changements subtils de la lumière et du temps (cf. p. ex. Monet).

786 « Et de même que des gens louent cent francs par jour une chambre à l'Hôtel de Balbec pour respirer l'air de la mer, je trouvais tout naturel de dépenser plus que cela pour elle, puisque j'avais son souffle près de ma joue, dans sa bouche que j'entrouvais sur la mienne. » (*R III*, 582).

787 « Continuant à entendre, à recueillir, d'instant en instant, le murmure [...] de sa pure haleine [...] aussi longtemps que je restais jadis couché sur la plage [...] je serais resté là à la regarder, à l'écouter [...] » (*R III*, 581).

788 « Quelquefois on eût dit que la mer devenait grosse, que la tempête se faisait sentir jusque dans la baie, et je me mettais contre elle à écouter le grondement de son souffle qui ronflait [...] » (*R III*, 581).

789 Cf. *Les Métamorphoses* d'Ovide : « Alcyon couve dans son nid flottant sur les flots. A ce moment la mer est étalée ; Éole surveille les vents, les empêche de sortir et offre à ses petits-enfants une mer calme. », Ovide 2002, v. 746 sq. Warning indique également Ovide. Warning 2000d, p. 85.

790 Pour une analyse plus détaillée voir : Warning 2000c et 2000d, surtout pp. 88 sq. Pour une analyse des paysages proustiens et de la mer, voir : Stierle 2007, pp. 25 sq.

[...] les yeux d'Albertine [...] semblent faits de plusieurs morceaux à cause de tous les lieux où l'être veut se trouver [...] Des yeux – par mensonge toujours immobiles et passifs, mais dynamiques [...] (R III, 599)

Les passages cités démontrent que le corps d'Albertine n'est jamais l'occasion d'un portrait stable auquel le lecteur pourrait la ramener pour la figer. S'inscrivant nettement dans une lignée impressionniste, Albertine reste toujours un *être de fuite* ondoyant, insaisissable et changeant, comme la mer, son attribut principal : « Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête, elle créait une femme nouvelle » (R III, 580).

Christine Ott a suggéré une proximité esthétique entre Albertine et Marcello en caractérisant ce cernier comme un *être de fuite* proustien<sup>791</sup>. Il s'agit de démontrer que les deux personnages se rejoignent effectivement par leur commune inaccessibilité émotionnelle mais que les métaphores employées dans la description de Marcello le présentent plutôt comme un emblème de l'*esthétique de l'image*, dénotant un véritable *être de pierre* qui s'oppose à l'*être de fuite* proustien. Siti privilégie le champ lexical de la matière minérale inerte, inanimée et immuable, tout en signalant une continuité surprenante avec le corps d'Albertine :

Anche per quanto riguarda le descrizioni dei corpi credo, in parte, di avere risentito un'influenza di Proust. Mi ricordo una descrizione famosa della *Prisonnière* in cui il viso di Albertine viene raccontato come se fosse materia non vivente, come se fosse un minerale [...] Il fatto di descrivere un corpo come se fosse qualcosa d'inanimato mi ha colpito.<sup>792</sup>

Le phénomène observé par Siti correspond effectivement – et exclusivement – aux passages qui montrent une Albertine endormie. Comme nous avons pu l'observer avec la métaphore du « nid d'alcyon », le sommeil est le seul moment où la jeune fille s'immobilise temporairement aux yeux du narrateur. Cette stabilité illusoire d'Albertine se traduit dans les images de la « muette nature » (R III, 581) : le narrateur lui accorde la rigidité d'une pierre<sup>793</sup>, l'enracinement d'une plante et l'immobilité des arbres<sup>794</sup>. Le sommeil prive Albertine de sa conscience et, par conséquent, de tous les moi différents qui constituent sa personnalité : « En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un

791 Ott 2013, p. 218.

792 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

793 « elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre » (R III, 862). L'image de la pierre évoque en même temps la rigidité cadavérique, et ainsi le sujet de la mort qui sera approfondi en IV.4.

794 « [...] comme si, en dormant, elle était devenue une plante [...] Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres [...] » (R III, 578).

après l'autre, ces différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu » (*R III*, 578). C'est seulement en tant que « créature inanimée » (*R III*, 578) que Marcel peut assouvir son désir physique et mental de posséder Albertine, totalement irréalisable en état de veille :

Je pouvais prendre sa tête, la renverser, la poser contre mes lèvres, entourer mon cou de ses bras [...] Son moi ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions [...] j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. (*R III*, 620)

Dans sa trilogie, Siti reprend et résemantise les images proustiennes de la « muette nature », les appliquant à un Marcello en état de veille. Nous retrouvons le champ lexical de la matière minérale qui symbolise le physique solide et massif du culturiste, tout en évoquant le topos de l'homosexuel comme statue en marbre : « Glutei marmorei da sculacciare, da arrossare, da striare con la frusta » (*TP*, 222) ; « bellezza statuaria » (*TP*, 254) ; « i quadricipiti di pietra » (*TP*, 285) ; « corpo marmoreo » (*DSN*, 64). Comme dans le cas d'Albertine, les métaphores minérales déshumanisent le personnage, le transformant en un être dur, tranquille, impénétrable et impassible comme un roc :

[Marcello :] quando mi parlano di specie umana [...] io non mi sento concernuto; non ho niente a che fare con l'umanità, ho molto più a che fare con le rocce, coi minerali [...] È la sua tranquillità che mi ammazza. Il suo sentimento dominante nei miei confronti, non me lo nascondo, è l'indifferenza. (*TP*, 150 ; 263)

Les tableaux successifs de la mer sont remplacés chez Siti par l'image récurrente de la montagne. Marcello est décrit comme une masse rocheuse colossale qui s'érige majestueusement dans le paysage, ajoutant ainsi à la rigidité une connotation explicitement sexuelle. Ceci est mis en évidence par l'identification anthropomorphique de Marcello à des paysages vallonnés qui seraient en train de pratiquer une fellation sur Walter : « è la natura (è la montagna) che mi fa un pompino; se si muove con confidenza, è le colline le vallate l'erba » (*TP*, 255). La dimension sexuelle des comparaisons de culturistes avec la matière minérale est accentuée par l'assimilation de deux acteurs pornographiques à des « montagnes enchevêtrées » : « Duke Vitale e Rick Wolfmier in bianco e nero sono montagne che si incavallano con stupore di iguane: una regressione al formarsi più antico della crosta terrestre » (*TP*, 28)<sup>795</sup>. Par analogie avec la matière minérale, la métaphore proustienne de la « staticité des arbres » (*R III*, 578) acquiert chez Siti une dimension clairement phallique : « è un albero duro che ti eccita » (*SN*, 244). Pour autant, la disponibilité sexuelle du corps prostitué,

795 La métaphore renvoie une fois de plus au caractère éternel et inaltérable des idées platoniciennes (« depuis le début des temps »).

symbolisée par l'immobilité de la matière minérale<sup>796</sup>, ne fait pas de Marcello un personnage psychologiquement plus transparent qu'Albertine. La possession physique du prostitué ne fait qu'accentuer l'impossibilité d'une possession mentale : « certe volte hai l'impressione che ti offrano un pompino per salvaguardare una zona di affettività » (*TP*, 213). Paradoxalement, la passion de Walter et de Marcel se fonde justement sur le désir d'une *possession impossible*, définie par Siti comme « sgomento da *Recherche* », comme un décalage insurmontable entre la « désirabilité infinie » et « l'insaisissabilité désespérée » des choses<sup>797</sup>. En effet, plus le désir de Walter devient captatif<sup>798</sup>, plus Marcello se dérobe aux tête-à-tête : « manca agli appuntamenti, si nega la sera » (*TP*, 247). Le recours à la prostitution ne représente qu'un moyen temporaire pour permettre d'accéder, à titre onéreux, à l'objet convoité autrement impénétrable : « il bisogno [...] di un possesso impossibile [...] si calma per mezz'ora: un esemplare, un messo di quell'ansia è lì, e grazie ai soldi posso piegarlo (pregarlo) come voglio. » (*TP*, 214). Le rapport entre Walter et Marcello reflète ainsi la dialectique de la domination et de la servitude, ancrée déjà dans la relation entre Marcel et Albertine et entre Serge et Rachel. Walter est le maître du corps acheté, mais en même temps il est l'esclave de son propre désir de possession exclusive<sup>799</sup> et du besoin d'être reconnu par son esclave, qui le mènera à la ruine financière.

Aumento a ogni incontro la cifra, prima centocinquanta euro, poi duecento, poi duecentocinquanta – per cancellare l'apatia, strappargli un soprassalto d'interesse o almeno di avidità; ma dopo pochi giorni lui s'assesta sul nuovo regime (che mi sta economicamente devastando, molto più in fretta di quanto avessi previsto). (*TP*, 263)

La sensation de pouvoir posséder Marcello comme un objet de marbre, au moins lors de l'acte sexuel<sup>800</sup>, se révèle également être une illusion : « Sono colui che non riesce a possedere ciò che ama. » (*TP*, 295). En tant qu'incarnation de l'idée platonicienne, Marcello est *impénétrable* dans tous les sens du terme : « non ce la faccio a penetrarlo [...] è l'Immagine [...] e l'Immagine non prevede erezione. » (*TP*, 260)<sup>801</sup>. Au même titre, Albertine est *insaisissable* de par son caractère d'*impression* : « la figure d'une femme est difficilement saisissable aux yeux qui ne peuvent s'appliquer à toute cette surface mouvante » (*R IV*, 197). L'amour vénal pour Marcello se fonde sur le désir inassouissable d'acheter

796 « Una collina può essere percorsa da tutti. » (*TP*, 266).

797 Siti 1996, p. 521.

798 « Vorrei [...] stare a contatto con lui ventiquatt'ore su ventiquattro. » (*TP*, 263).

799 « Il Principe gli sta facendo quel che dovrei fargli io. » (*TP*, 295) ; « -Che effetto fa possedere uno schiavo- chiedilo a Marcello, sono io il suo schiavo. » (*TP*, 301).

800 « Ha sottolineato lui la parentela tra i suoi bicipiti e le sfere di marmo che stanno sulla mensola. Soprattutto quando fa l'amore ti da la sensazione di essere lì per te e che sarà il tuo compagno per la vita. » (*TP*, 247).

801 L'impuissance du protagoniste sera analysée en détail dans le chapitre IV.4.

l'affection du prostitué et de transformer ses absences en présence permanente : « È perché non riesco a possederlo, mi dico, che cerco di supplire con la quantità alla qualità. » (TP, 263). À l'aide de René Girard, Siti fait remonter ce phénomène à la *Recherche* :

L'erotismo [...] funziona in Proust secondo un meccanismo ben noto: desideriamo qualcuno (o qualcosa) fin che ci sfugge e *perché altri lo desiderano*, salvo sentircene annoiati e disgustati quando nessuno ce ne contende più il possesso. René Girard ha visto nella *Recherche* uno dei testi più probanti per la sua ipotesi del *desiderio triangolare*.<sup>802</sup>

Siti considère ce schéma antinomique d'absence-présence comme le principe fondamental du fonctionnement de toutes les relations proustiennes, même des rencontres les plus anodines de Marcel : « C'è il famoso episodio di una lattaia e delle ragazze che vengono intraviste dalla macchina in corsa. Il protagonista sa che non le rivedrà mai più e proprio per quello le desidera »<sup>803</sup>. La dichotomie absence-présence domine également les rapports amoureux du protagoniste sitien. C'est seulement lorsque Walter voit s'éteindre le désir de son concubin Mimmo dans *Un dolore normale*<sup>804</sup> qu'il désire officialiser leur liaison : « Se potessi regolarizzare in chiesa la nostra posizione, lo farei. » (DN, 142). L'inaccessibilité de l'être aimé déclenche un délire paranoïaque de jalousie qui n'est pas sans rappeler les élucubrations du protagoniste proustien :

Quando il tuo cellulare non prende per due ore, e la sera mi dici casualmente che proprio in quelle due ore hai incontrato un vecchio amico di Vietri, sono sicuro che sei stato a casa del coiffeur e che hai staccato il telefonino perché non volevi rispondermi da casa sua [...] Immagino abbondante tra voi un flusso che non ho saputo tener alimentato. (DN, 128)

La relation quasi-conjugale avec Sergio se base sur la même dialectique des passions. L'absence tantôt souhaitée de Sergio se transforme en désir de présence aussitôt qu'il s'éloigne véritablement : « quando so che deve partire, sogno la casa libera e l'infedeltà – ma poi quando parte, il dispiacere mi toglie la voglia di tradirlo fino a che non torna » (TP, 45). Les absences de Sergio finissent par susciter les mêmes fantasmes oppressants de jalousie que l'attente de Mimmo :

Quando crede d'aver fatto le cose di nascosto (e anche, devo supporre, quando le fa di nascosto davvero) è più allegro del solito, perché è come se il piacere che ha provato non fosse stato pagato con nessun prezzo di dolore. Quindi io faccio finta di non accorgermene, e ogni sua allegria nasce già avvelenata dal sospetto. (TP, 144)

802 Siti 1996, p. 531.

803 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

804 « [...] dopo aver tanto spiato l'esaurirsi in me dell'amore, constatare che mentre mi preoccupavo s'è esaurito in te [...] » (DN, 127).



Walter soupçonne Mimmo, Sergio et notamment Marcello d'être des menteurs chroniques et commence à guetter les indices d'une vérité cachée derrière toutes leurs affirmations : « La sua disposizione a mentire è talmente connaturata che quando dice la verità la interpreto come una menzogna di secondo grado [...] se giura che venerdì è a Genova, la cosa più probabile è che sia a Bologna » (TP, 285). Face à l'impossibilité de posséder l'autre, Walter en arrive, de même que Marcel et Serge, à souhaiter sa mort : « vorrei ucciderlo col veleno » (TP, 278).

Siti définit cette vénération pathologique de l'inaccessible comme trait distinctif de l'imaginaire homosexuel : « Gli omosessuali sono condizionati da sempre a desiderare non una persona, ma un'Immagine » (TP, 137). L'auteur va jusqu'à considérer la description du « corps aimé en tant que corps [...] qui se dilate jusqu'à comprendre le paysage »<sup>805</sup> comme un procédé fondamental pour illustrer l'angoisse d'une possession impossible<sup>806</sup>.

En effet, l'analyse a démontrée que les métaphores de paysages maritimes et minéraux viennent corroborer l'*insaisissabilité* de l'*être de fuite* et l'*impénétrabilité* de l'*être de pierre*, jusqu'à suggérer la disparition de leur caractère humain. Dans l'*Entretien du 29 mars 2013*, Siti fait remarquer que l'identification aux paysages inanimés ne comporte pas seulement la *déshumanisation* du sujet,

805 Siti 1996, p. 522. Cf. aussi : « l'angoscia per il possesso impossibile è in lui talmente forte che cerca di addomesticarla proiettando l'infinito del corpo [...] su un ampiezza geografica », *ibid.*, p. 527 ; « anche in Proust l'eroticismo [...] diventa l'inebriante gioia di possedere un paese in un corpo », Siti 1998, p. CXI.

806 C'est exactement dans l'usage de cette figure de style que Siti veut discerner l'homosexualité de l'auteur Proust, Siti 1996, p. 522. Siti reconnaît que la « vision du corps comme lieu mystique de l'infini » (Siti 1998, p. CXI) n'est pas une prérogative exclusive de l'écriture homosexuelle (cf. *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016), mais plutôt une pratique privilégiée par les écrivains homosexuels, en raison des restrictions sociales qui les ont empêchés, au cours de l'histoire, de convertir leurs désirs en projets de vie réels : « È probabile che l'omosessuale si concentri di più su quest'Immagine del corpo infinito, assoluto ed ideale perché non c'è lo sbocco tipicamente concreto di fare una famiglia, figli ecc. Questo è possibile soltanto negli ultimi trenta, quarant'anni [...] Per gli eterosessuali questo invece è sempre stato possibile [...] Nel caso della lattaia appena intravista dal protagonista della *Recherche* si ha l'impressione che lui passi dalla singola Immagine che ha in mente all'eterno, all'assoluto. La cosa che manca è la persona che ha invece un'esistenza storica proprio perché il contatto con una persona, in modo da viverci insieme, era difficile da ottenere. Da questo punto di vista l'amore omosessuale era più propenso ad amare un'Immagine, a restare in questa prima fase dove appunto il corpo assume delle valenze simboliche ». Siti observe, en outre, un « phénomène de transposition » du sexe des personnages de la *Recherche* : « In Proust c'è addirittura un fenomeno di *trascrizione*: i corpi descritti nella *Recherche* sono corpi femminili. Proust ha dovuto tradurre l'amore omosessuale per poterne parlare e certe volte la traduzione non è perfetta. Quando descrive per esempio i gesti della « bande des jeunes filles en fleurs », a me sembrano dei gesti da ragazzo e non da ragazza: giocano a cavallina, fanno delle cose che probabilmente facevano i ragazzini. C'è insomma una specie di omaggio alla *bienséance* dei tempi che io, scrivendo cent'anni dopo Proust, non ho più avuto bisogno di osservare », *ibid.* Cf. aussi: Dubuis 2011, p. 258 ; O'Brien 1949, pp. 933 sq.

mais qu'elle implique, en même temps, l'effet contraire d'*élévation*, voire de *divinisation* du personnage : « Proprio perché è inanimato questo corpo contiene in sé un principio che può essere sia sotto che sopra l'umano... »<sup>807</sup>.

Dans la *Recherche*, le processus d'élévation du personnage ressort de la manière la plus saillante dans les comparaisons explicites et implicites d'Albertine avec toute une série de divinités gréco-romaines. En l'occurrence, Proust continue à poursuivre l'esthétique impressionniste de la mutabilité corporelle en privilégiant les figures de dieux pourvus du don de la métamorphose. Cela devient particulièrement évident dans la vision d'Albertine en Jupiter qui se transforme en cygne pour féconder Léda<sup>808</sup>, dans l'interprétation que Warning propose de l'Albertine endormie comme Vénus anadyomène, née de l'écume des flots<sup>809</sup>, ainsi que dans la lecture qu'Albouy, Gandelman et Miguet-Ollagnier font d'Albertine comme Protée, « vieillard de mer » qui, ne pouvant « rester esclave d'aucune forme »<sup>810</sup>, se transforme, comme Albertine, en eau et en arbre. La métaphore d'une « déesse à plusieurs têtes » (*R II*, 660) synthétise peut-être de la manière la plus emblématique la multiplicité des visages qu'Albertine adopte et combine<sup>811</sup>.

À l'inverse, l'iconographie religieuse et mythologique employée par Siti renvoie toujours à la même image fixe d'une masculinité herculéenne. La corporéité statuesque du demi-dieu Hercule<sup>812</sup> est un *secundum comparatum* privilégié pour désigner la force prodigieuse de Marcello, reprenant d'ailleurs le topos de la comparaison avec la sculpture grecque :

Non la reincarnazione, ma la *manifestazione* di Ercole: [...] è esattamente come se il costume fosse stato il suo corpo pietrificato e dipinto; anzi, la pietra della carne è esplosa lacerando la superficie del tessuto [...] è ad Ercole che penso [...] alle sue

807 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

808 À ce sujet, voir : pp. 66 sq. de cette étude.

809 Cf. Warning 2000d, p. 89.

810 Cf. Albouy 1971, p. 978 ; Gandelman 1976, p. 48 ; Miguet-Ollagnier 1982, p. 101.

811 Pour une analyse détaillée des emprunts mythologiques dans toute la *Recherche*, voir : Bertho 2005, pp. 193–202 ; Miguet-Ollagnier 1982, pp. 13 sq. ; Zimmermann 2007, pp. 46–60.

812 Hercule, fils du dieu Zeus et de la mortelle Alcène est généralement rangé dans la catégorie des héros grecs. Siti critique cette classification en revendiquant son statut divin : « Quand'è uscito il primo volume dei due Meridiani dedicati al mito, ho telefonato a Renata Colori dicendo « ma siete pazzi? Avete lasciato fuori Ercole! ». », Siti 2013c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/16841/default.aspx?>, 10/06/2015. Proust avait recours au même procédé de comparaison de jeunes garçons à des dieux grecs à travers le regard du baron de Charlus : « Le garçon, à la figure rose [...] on l'apercevait tantôt ici, tantôt là, comme des statues successives d'un jeune dieu courant. » (*R III*, 404).

raffigurazioni romane e rinascimentali, a quei piani scultorei di gesso e al biancore latteo dei muscoli. (*TP*, 197 ; 245)

Outre un corps d'acier, Marcello emprunte une deuxième caractéristique au héros mythologique, qu'il partage d'ailleurs avec Albertine : l'ambiguïté sexuelle.

Ercole è uno dei miei personaggi preferiti intanto perché ha una fisicità che mi ha sempre attratto [...] e poi perché ha sofferto di tutto: era un dio ma veniva trattato come se non lo fosse, aveva dovuto vestirsi da donna, aveva dovuto servire una regina, aveva un'ambiguïtà sessuale evidente... e quindi mi interessano anche appunto tutte queste sue peripezie, le sue fatiche...<sup>813</sup>

Milton Miller avait déjà insisté en 1956 sur les noms bisexués des personnages féminins dont Marcel tombe amoureux : Gilberte, Andrée, et notamment Albertine<sup>814</sup>. Cette dernière présente effectivement toute une série de caractéristiques qui connotent non seulement la bisexualité<sup>815</sup> mais aussi l'hermaphrodisme. Comme Margaret Topping l'a fait remarquer à juste titre, l'association d'Albertine et de Jupiter sous la forme d'un cygne implique une transgression de genre<sup>816</sup>. Les descriptions de la nudité d'Albertine suscitent également l'impression d'une conjonction des deux sexes en un seul être<sup>817</sup>, présentant ses attributs féminins comme des excroissances insolites et le sexe masculin comme naturellement présent, mais temporairement occulté :

Les deux petits seins haut remontés étaient si ronds qu'ils avaient moins l'air de faire partie intégrante de son corps que d'y avoir mûri comme deux fruits ; et son ventre (dissimulant la place qui chez l'homme s'enlaidit comme du crampon resté fiché dans une statue descendue) se refermait à la jonction des cuisses, par deux valves d'une courbe aussi assoupie, aussi reposante, aussi claustrale que celle de l'horizon quand le soleil a disparu. (*R III*, 587)

La comparaison implicite du membre viril dissimulé avec le soleil couché suppose un lever à venir<sup>818</sup> soulignant ainsi, une fois de plus, le pouvoir de métamorphose du corps d'Albertine. Bien au contraire, l'androgynie et la bisexualité<sup>819</sup> de Marcello sont perçues comme des données stables, inaltérables et

813 Siti 2013c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/16841/default.aspx?>, 10/06/2015 ; cf. aussi *TP*, 197 ; 301.

814 Miller 1956, p. 43.

815 Malgré les enquêtes que le protagoniste confie à son ami Saint-Loup et au maître d'hôtel de Balbec, il ne connaîtra jamais la vérité sur la sexualité d'Albertine qui mène une relation hétérosexuelle avec Marcel, tout en étant soupçonnée d'être lesbienne.

816 Topping 2000, p. 56.

817 « Ô grandes attitudes de l'Homme et de la Femme où cherchent à se joindre [...] ce que la création a séparé [...] » (*R III*, 587).

818 Cf. Miguet-Ollagnier 1982, pp. 248-50.

819 N'ayant pas de préférence sexuelle explicite, Marcello se prostitue à tous les hommes et à

« congénitales »<sup>820</sup>, qui expriment son caractère d'*image hyperréelle* : « nelle palestre, ormai, i corpi femminili e i corpi maschili tendono a convergere e a confondersi: tra un seno femminile siliconato e pettorali maschili costruiti dagli anabolizzanti, il divario non è sostanziale. » (TP, 137). En dernière instance, les connotations féminines du corps masculin renvoient au corps maternel et ré-affirment la dépendance de l'homme vis-à-vis de sa mère : « Il nudo maschile [...] evoca il corpo materno [...] riaffermano la dipendenza dalla madre [...] I bicipiti, gli addominali, gli adduttori sono una madre ipertrofica » (SN, 74–75). En affichant explicitement la continuité avec Proust<sup>821</sup>, Walter identifie ses amants avec la figure maternelle, constamment évoquée lors de l'acte sexuel :

–Sì, leccami i capezzoli, succhia tutto in tondo, così... bravo, rannicchiati, io sono la tua mamma... sei il mio lillo che prende il latte, ma la mamma non ce l'ha il cazzo, come fa a penetrarti... sìsì, amore mio... vieni, son la tua mamma con il cazzo... vai indietro, Walter, vai indietro che ti fa bene... (SN, 48)

Outre la reprise des mythes d'Hercule et d'Édipe, Siti se sert de l'imagerie religieuse du gnosticisme pour élever les culturistes au rang de « dieux » (SN, 48). Les prostitués bodybuildés tels que Marcello relèvent de ces rares apparitions de « nus masculins » au « corps sacré » (SN, 15) et « divin » (SN, 18) que Walter vénère : « ai colossi si portano doni » (SN, 392). Dans la doctrine gnostique, fondée sur le dualisme entre un Dieu bon qui appartiendrait au royaume suprême et spirituel de la lumière et un Démiurge mauvais qui aurait créé le monde matériel des ténèbres<sup>822</sup>, le « nu masculin » fonctionne comme « messager » (SN, 30) du vrai Dieu, seigneur du *Plérome*, séparé de notre univers par des sphères planétaires qui mènent à la perfection divine. Siti se sert de ce contexte spirituel pour figer, une fois de plus, le corps de Marcello dans l'image statique de muscles « sphériques » : « i muscoli erano così tanti, perché dovevano far diventare il corpo maschile un corpo fatto di sfere e le sfere appunto sono il simbolo gnostico per eccellenza della perfezione irraggiungibile su questa terra »<sup>823</sup>. L'élévation de Marcello à la figure gnostique du *pneumatique* (TP, 266), dérivé du grec « pneumos » qui désigne l'esprit, « le souffle »,

toutes les femmes choisis par son proxénète (« me paga pure pe' andà co' le donne », TP, 306) qui lui attribuera même une concubine : « Chiara gli e stata 'assegnata' come convivente (e forse come futura moglie) [...] » (TP, 351).

820 « [La] bisessualità [...] congenita si direbbe per lui, autenticamente biologica [...] » (TP, 376).

821 « Anche [Proust] si diverte a cercare nei corpi dei bei ragazzi i tratti materni. », Siti 1996, p. 528.

822 Pour des informations plus détaillées sur le *gnosticisme*, voir : Franz / Rentsch 2002, Jonas 1964.

823 Siti 2012a, <https://www.youtube.com/watch?v=hTqFPxNixoA>, 10/06/2015. Cf. aussi : « Ha sottolineato lui la parentela tra i suoi bicipiti e le sfere [...] » (TP, 247) ; « il suo corpo era sferico » (DN, 22).

« l'Être spirituel insufflé par l'étincelle divine », évoque l'image inaltérée du corps « gonflé » (*TP*, 363).

Conformément à la thèse d'une combinaison des procédés de *déshumanisation* et de *divinisation* dans la représentation des corps d'Albertine et de Marcello, Siti juxtapose la fonction *matérialisante* et *sacralisante* de la matière inerte dans sa description du *pneumatique* enfermé dans la prison du monde matériel : « Il nudo divino è ospite in un corpo, vi emerge come una roccia dalla sabbia, disarmonico dal punto di vista della materia che l'imprigiona » (*SN*, 16). La dichotomie spirituel-matériel ressort de manière encore plus radicale par l'intermédiaire des processus antinomiques de la *profanation du sacré* et de la *sacralisation du profane*. Déjà Proust compare le baiser de sa mère à une hostie<sup>824</sup> et il suggère la même comparaison dans la description du baiser d'Albertine, rapprochant la langue de sa maîtresse au « pain quotidien » évoqué dans le Notre Père :

[...] chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale. (*R III*, 520)<sup>825</sup>

Siti ne détourne pas seulement le symbole de la Cène, mais emprunte toute une série de gestes et de rituels liturgiques propres à la religion chrétienne pour les dépouiller de leur caractère sacré et les revêtir d'une signification sexuelle. Il compare ainsi la pénétration anale à une « bénédiction » (*TP*, 335) et la fellation de son pénis trempé de vin à « l'eucharistie » (*TP*, 353). En même temps, il confère une aura religieuse à une réalité aussi profane que la prostitution du jeune banlieusard romain<sup>826</sup>, en recourant au symbolisme du *Dolce Stil Novo* pour élever les « nus masculins » au rang des créatures angéliques de la poésie italienne du XIII<sup>e</sup> siècle : « l'adorazione dei nudi angelici » (*SN*, 34) ; « non posso che chinare la fronte pieno di letizia alle parole dell'angelo » (*SN*, 48). Walter

824 « [...] elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle et le pouvoir de m'endormir. » (*R I*, 13).

825 Stéphane Chaudier montre que déjà Proust avait détourné certains mots de leur sens religieux pour désigner ou commenter des réalités profanes. Il insiste par exemple sur le fait que le bordel est systématiquement associé à une église (cf. p. ex. : « pour prendre une comparaison infiniment moins sacrilège que le sujet représenté dans les chapiteaux du porche de la vieille église de Couville, les voix des jeunes bonnes répétaient en plus bas, sans se lasser, l'ordre de la sous-maîtresse, comme ces catéchismes qu'on entend les élèves psalmodier dans la sonorité d'une église de campagne », *R III*, 465) et il classe les douze prostituées qui travaillent pour les sœurs de Saint-Jean comme l'envers profane et féminin des douze apôtres. Chaudier 2004, p. 309.

826 « scopare Dio » (*TP*, 332) ; « è una puttana sacra » (*TP*, 299) ; « A dir la verità non è il sesso degli escort che pago [...] il mio pagare equivale a una preghiera. » (*TP*, 213).

souhaite être pénétré par Cupidon « à travers les yeux » (SN, 484) et décrit son emprise physiologique sur l'esprit et « l'organisme » (TP, 268) en reprenant quelques vers et métaphores des sonnettes de Guido Cavalcanti qu'il souligne en italique : « ogni mio spirito vien meno quando sento la voce di Marcello [...] *l'aria trema intorno a lui* » (TP, 261)<sup>827</sup>. L'association entre le divin et le profane atteint son comble dans l'exaltation mystique de l'éjaculation de Marcello : « uno spruzzo segnala l'uscita del sacro » (SN, 39) ; « usciva del liquido sacro » (SN, 29) ; « nel suo sperma esistono ancora gli dei » (TP, 100)<sup>828</sup>. Cette grotesque alliance entre sacralisation et profanation apparaît moins surprenante à la lumière des sources les plus anciennes du gnosticisme qui accordent aux *pneumatiques* la salvation en vertu de leur nature spirituelle, les délivrant des lois morales terrestres et les encourageant à un style de vie libertin, comparable à celui de Marcello<sup>829</sup> :

De même que l'or tombé dans la fange ne perd pas sa beauté mais garde sa nature propre et la fange ne peut causer nul dommage à l'or, ainsi en va-t-il d'eux-mêmes disent-ils : en quelques actions matérielles qu'ils puissent tremper, ils ne sauraient être en rien lésés ni perdre leur essence spirituelle. Aussi « les plus parfaits » d'entre eux pratiquent sans embarras toutes les choses interdites, dont les écritures affirment que « ceux qui les font n'hériteront point le royaume de Dieu »... d'autres s'asservissent jusqu'à satiété aux voluptés de la chair et disent que, pour eux, ils déferent le charnel au charnel et le spirituel au spirituel.<sup>830</sup>

Tandis que la mythologisation d'Albertine comme Jupiter, Protée et Vénus souligne la muabilité impressionniste de la jeune fille, celle de Marcello comme corps herculéen, sphérique et pneumatique renvoie toujours à la même image du

827 Giglio présente une analyse plus détaillée des réminiscences de Cavalcanti : Giglio 2008, pp. 81–82. Cf. aussi le vocabulaire religieux, stilnoviste et platonicien de Doubrovsky : « son cul comme des sacrements, faire l'Amour avec elle est une expérience lustrale, je suis platonicien, pas platonique, l'idée du Beau lorsqu'elle s'incarne pour moi me traverse, me transit d'aise l'union charnelle est communion au-delà des corps avec l'idée son corps à elle quand il se révèle est perfection absolue de lignes » (AV, 383) ; « brille au firmament comme un astre » (LPC, 262) ; « apparition radieuse... sans son halo céclité subite... entourée d'une auréole, d'un nimbe de vitalité » (AV, 279).

828 Siti fait ici allusion à un mythe gnostique selon lequel le Demiurge aurait infiltré le monde matériel en y incorporant des particules de lumière qui seraient renfermées dans le sperme. Certaines sectes gnostiques organisaient des orgies et pratiquaient la fellation afin de récupérer cette semence sacrée (« praticavano la fellatio per ritirare all'umanità lo sperma. », SN, 20). Cf. aussi : « Ils partagent leurs femmes en commun [...] Une fois qu'ils se sont unis, comme si ce crime de prostitution ne leur suffisait pas, ils élèvent vers le ciel leur propre ignominie : l'homme et la femme recueillent dans leur main le sperme de l'homme, s'avancent les yeux au ciel et leur ignominie dans les mains, l'offrent au Père en disant : « Nous t'offrons ce don, le corps du Christ ». Puis ils mangent et communient avec leur propre sperme. », Epiphane, *Panarion*, XXVI, 4–5, cité d'après Leisegang 1951, p. 132.

829 Cf. Jonas 1964, p. 353.

830 Cf. *Le Traité de l'Évêque Irénée de Lyon*, *ibid.*

corps *hyper*-masculin, inaltérée tout au long de la trilogie, en dépit des modalités différentes de sa représentation.

Le procédé de *mythologisation* du corps, commun à Proust et à Siti, se fonde pourtant sur des conceptions opposées du mythe. Concernant la *Recherche*, Marie Miguet-Ollagnier cite Mircea Eliade qui définit le mythe comme « paradigme de tout acte humain significatif »<sup>831</sup> : tout en racontant ce qui s'est passé *in illo tempore*, le mythe nous éclaire sur les mécanismes fondamentaux de tout sentiment, de tout comportement et de toute relation humaine. Nous avons vu que les comparaisons avec Jupiter, Protée et Vénus soulignent effectivement la mutabilité d'Albertine et, par conséquent, l'insaisissabilité de l'être aimé qui est le fondement de toutes les relations malades et tourmentées de la *Recherche*. Ce n'est certainement pas pour relever la matrice commune et universelle des sentiments humains que Siti recourt au mythe dans la description de Marcello. Bien au contraire, l'auteur s'oppose à la thèse de l'universalité et de l'immuabilité des sentiments humains en exemplifiant, par une métaphore gastronomique, la profonde mutation du sentiment d'amour à l'époque actuelle<sup>832</sup> :

Un luogo comune che circola molto è [...] che cambiano le circostanze materiali della vita [...] ma l'amore rimane sempre lo stesso, i sentimenti, in profondo, non cambiano. Io ho l'impressione che non sia così: quando i cambiamenti materiali, quantitativi, superano un certo limite, anche i sentimenti subiscono delle mutazioni sostanziali. [Le microstorie che presento in] *Amore mutante* dimostrano questa mutazione. La metafora [...] è gastronomica e riprende la moda della cosiddetta « nuova cucina » dei piatti destrutturati o scomposti: invece di darti la zuppa inglese, così come l'abbiamo sempre mangiata, ti danno prima la crema al cioccolato in un bicchierino, poi quell'altra crema bianca in un altro bicchierino e poi i savoiardi incrociati a parte e te li metti insieme tu. Lo stesso vale per l'amatriciana: ti danno gli spaghetti sconditi, il guanciale e poi i pomodorini... Ho l'impressione che con l'amore stia succedendo la stessa cosa: tutte le pulsioni e i bisogni che prima stavano sotto un unico involucro – il bisogno di toccare l'assoluto, il bisogno di essere riconosciuti, il bisogno di sicurezza, il bisogno di proteggere o essere protetti – tutto questo formava quella specie di sentimento fortunato o ideato che era l'amore [...] nell'attuale mercato queste cose si possono anche trovare singolarmente, a punto scomposte, con persone diverse, anche in contemporanea, senza bisogno che tutto l'insieme debba avere un nome unico.<sup>833</sup>

831 Cf. aussi Georges Gusdorf : « loin d'être déréistique, le mythe constitue un formulaire ou une stylistique du comportement humain », Gusdorf 1953, p. 20. Miguet-Ollagnier indique également ce passage : Miguet-Ollagnier 1982, p. 16.

832 Siti considère effectivement l'écriture d'une « histoire du désir humain » comme potentiel de la littérature par rapport à l'historiographie : « La finzione può dire quindi una verità che è più profonda della verità banale, non la verità dei fatti ma quella dei desideri. », Siti 1999, p. 114.

833 Siti 2010, [https://www.youtube.com/watch?v=pFmPK\\_RrJrQ](https://www.youtube.com/watch?v=pFmPK_RrJrQ), 10/06/2015.

Siti illustre et corrobore sa thèse d'une *resémantisation* de l'amour dans son œuvre autofictionnelle en déclarant vivre un amour total réparti entre différentes personnes : « in fondo tra Sergio e loro [i prostituti] è come se vivessi un amore intero ma in diverse persone » (*TP*, 242). Toutefois, sa thèse d'une *mutation* de l'essence même du sentiment d'amour ne peut pas être confirmée : dans les relations de Walter avec Marcello, Mimmo et Sergio nous avons pu observer la même dialectique des sentiments, les mêmes mécanismes de jalousie et le même désir pathologique d'une possession impossible que dans la *Recherche* et dans l'autofiction de Doubrovsky. Le recours de Siti au mythe provient donc d'une autre source : selon l'auteur, la sacralisation du corps humain par des éléments mythologiques et religieux relève du besoin de transcendance de l'homme au sein de la société sécularisée du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>834</sup>. Dans la trilogie, ce besoin anthropologique se transpose au culte du corps (« trasferite sul fisico la ricerca di dio », *SN*, 393), un phénomène que le sociologue Thomas Luckmann comprend effectivement comme conséquence du déclin de la religiosité institutionnalisée au XX<sup>e</sup> siècle<sup>835</sup>. Les corps gonflés aux anabolisants se révèlent ainsi comme caricatures d'Hercule, les femmes aux seins siliconés et aux lèvres repulpées comme Aphrodites déformées, et plus précisément comme manifestations cauchemardesques d'une spiritualité refoulée à l'époque hyperréaliste :

[...] io ho soprattutto paura delle cose che vengono rimosse, per esempio appunto la religione, l'irrazionalità, gli dei, secondo me ce ne siamo liberati troppo in fretta [...] perché poi loro si vendicano e tornano come fantasmi [...] nella società contemporanea [...] una certa idea di bellezza totalmente finta, fittizia inventata, perfetta [...] mi sembra che sia [un] ritorn[o], come succede spesso sotto forma di incubo [...] [dei] vecchi miti che noi non abbiamo saputo fare davvero morire.<sup>836</sup>

L'obsession sexuelle de Walter pour le « type Hercule » s'explique ainsi par la manifestation sécularisée d'une vague nostalgie métaphysique :

In una società perfettamente secolarizzata come la nostra il trascendente si nasconde dove non lo si cerca [...] anche alcune ossessioni sessuali hanno a che fare con il misticismo. L'ossessione per il tipo Ercole, per il tipo Apollo, per il tipo Angelo sono forme degradate, secolarizzate di un bisogno di metafisica che non è più reperibile ad altri livelli.<sup>837</sup>

834 Cette nostalgie n'est pas présente dans le recours au mythe dans la *Recherche*, née dans la laïcité de la Troisième République et écrite par un écrivain communément reconnu comme un agnostique réservant toute sa foi à la littérature. Pour plus de détails sur le rapport de Proust avec la religion, voir : Brun 2004, pp. 63–81 ; Chaudier 2004, p. 9 sq.

835 Luckmann 1996, pp. 17 sq. Cf. aussi Gugutzer 2012, pp. 285–309.

836 Siti 2013c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/16841/default.aspx?>, 10/06/2015.

837 Entretien avec Esposito 2011, <http://www.tempi.it/intervista-walter-siti-la-vita-non-un->



Ce « besoin de métaphysique » s'articule également comme désir de « l'infini »<sup>838</sup>, incarné dans le corps culturiste : « corpo infinito » (SN, 10), « È lui l'infinito » (SN, 165). L'analyse a démontré que Siti puise dans différentes traditions de pensée et concepts religieux, tels que le gnosticisme, le platonisme, le Dolce Stil Novo et la mythologie gréco-romaine, pour articuler ce désir d'un vague « infini ». Cependant, le caractère constitutif de cette « dimension transcendante » reste flou et chaque tentative d'appropriation est vouée à l'échec :

[...] credo che il modello fosse [...] Montale<sup>839</sup>, cioè quel posto che anche Montale non sapeva mai indicare e che chiamava « l'al di là di », « il varco », « l'anello che non tiene », un assoluto che non è veramente un assoluto nel senso che non consiste in sé stesso, è semplicemente la rivelazione che questa vita qui è troppo poco. Sembra che ci sia una nostalgia del nostro essere per qualcosa che ci trascenda. Anche se non ho nessuna fede positiva in nessuna religione credo, come credeva Leopardi, che esista proprio un bisogno della psicologia umana di credere in qualche cosa che non abbia fine. Si ha l'impressione che questa vita debba aprire su qualcosa d'altro che, però, non viene mai nominato positivamente, è semplicemente l'altrove... è come se ci fosse qualcosa al di là però poi tutte le volte che questa cosa si va a stringere, si afferra il nulla.<sup>840</sup>

Les multiples allusions à la forme idéale platonicienne dans les descriptions de Marcello relèvent donc du désir de s'approprier une transcendance, inatteignable déjà chez Leopardi et complètement anéantie dans la société hyperréaliste dont le culturiste est un produit. Le recours au platonisme ne serait donc qu'une tentative, au même titre que la mythologie gréco-romaine, les échos

---

romanzo#.VUPTSCF\_NBC, 10/06/2015. Cf. aussi : « L'ossessione recupererà il sacro in un periodo di soffocante secolarizzazione. » (AO, 157).

838 « desidero l'infinito » (SN, 254) ; « mi consente di desiderare l'infinito » (SN, 419) ; « Il desiderio nel suo livello più profondo ha sempre a che fare con grandezze infinite. » (SN, 10).

839 Les affinités entre Proust et Montale ont été étudiées par Antici 2014, pp. 141–50 ; Fabrizi 2000, pp. 128–90 ; Fenoglio 2003, pp. 106–15.

840 Les références à Leopardi sont nombreuses et mériteraient d'être étudiées dans un article à part. Comme Leopardi, Siti fait coïncider l'*infinito* avec le *néant*, la recherche de l'absolu avec un nihilisme résigné (cf. Leopardi : « Pare che solamente la negazione dell'essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza ad essere lo stesso che il nulla. », Leopardi 1997, v. 4178). Cet apparent paradoxe conçoit l'infinito comme aspiration à une sphère transcendante (« l'al di là ») qui reste pourtant insaisissable et qui ramène ainsi au néant (« si afferra il nulla »). La référence à la poésie d'Eugenio Montale indique la même impuissance d'atteindre un idéal insaisissable et est également négligée par la critique. Dans l'article *Iride*, Walter Siti commente quelques vers du poème *Meriggare pallido ed assorto* de Montale en identifiant la mer avec la félicité inatteignable, séparée du *moi lyrique* par un « mur », Siti 1983, pp. 97 sq. L'image montalienne ramène bien évidemment à la quatrième de couverture de *Troppe paradisi* qui synthétise parfaitement l'insaisissabilité de l'idéal transcendantal : « un'immagine azzurra di mare e di cielo come paradiso, sia pure con le sbarre », *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

gnostiques et stilnovistes, de réintroduire le métaphysique dans une époque hyperréaliste et profondément sécularisée.

Or, Luckmann désapprouve la thèse d'une sécularisation continue et irréversible de l'Occident, l'interprétant comme « mythe de la modernité »<sup>841</sup>. La quête de sens se serait plutôt déplacée vers une « nouvelle forme sociale de la religion » qui ne se fonderait plus sur une *croissance transcendante* mais, comme Siti l'illustre dans *Troppi paradisi*, sur l'illusion d'atteindre le salut dans notre *réalité immanente* (« Diesseitsreligion »)<sup>842</sup> :

Credo che si possa essere d'accordo, però, sul fatto che il grande progetto dell'Occidente, l'*unicum* che lo contraddistingue tra tutte le società umane, sia l'ambizione di costruire una convivenza senza Dio [...] nessuno crede più *davvero* nell'esistenza di un altro mondo, col Paradiso e la resurrezione delle anime. Se ci credessero, vivrebbero in tutt'altra maniera. Per resistere senza la speranza nell'aldilà, e nel Paradiso, bisogna poter sperare nel paradiso in terra. (TP, 135)<sup>843</sup>

Selon Siti, ce paradoxe d'une sécularisation de la religion implique le passage du « monothéisme » de la tradition chrétienne au « polythéisme capitaliste »<sup>844</sup>, c'est-à-dire à la multiplication exponentielle « d'idoles » matérielles achetables (« L'infinito te lo faccio comprare! »)<sup>845</sup>. Le « paradis terrestre » serait donc

841 Depuis les années soixante-dix, la sociologie des religions a adopté dans une large mesure la thèse de la sécularisation, cf. p. ex. : Wilson 1966, Bellah 1970, Berger 1971. Luckmann défend la thèse selon laquelle la sécularisation des formes sociales n'a pas automatiquement entraîné la sécularisation de l'individu, Luckmann 1980, pp. 161 sq.

842 Luckmann 1996, p. 132.

843 Cf. aussi : « Sono l'Occidente perché [...] tendo a riconoscere Dio in ogni cosa tranne che nella religione. » (TP, 186).

844 Une fois de plus Siti considère le désir homosexuel comme modèle d'un phénomène qui concerne toute la société (TP, 136) : « [...] è come se il desiderio gay fosse diventato il modello di un certo desiderio di merci. È un desiderio basato su rapporti veloci e intercambiabili fino alla promiscuità – tra le nuove generazioni oggi vanno di moda i matrimoni gay, ma io poi li vedo come buttano l'occhio sul culturista che passa: resta l'idea che ogni lasciata è persa e che un desiderio puro nei confronti di un bel corpo ha una sua vita autonoma che puoi seguire magari avendo a casa una tua storia. », Siti 2012c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx>, 10/06/2015.

845 Entretien avec Cristiano 2011, <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article43>, 10/06/2015. Déjà Karl Marx remarque la domination du « fétichisme de la marchandise » sur la vie : au même titre que Dieu, une création de la pensée humaine, dominerait son créateur, la marchandise apparaît comme fétiche à son propre producteur. Celui-ci développe ainsi une vénération quasi religieuse pour son propre produit. Debord reprend la thèse marxiste en affirmant : « Comme dans les transports des convulsionnaires ou miraculés du vieux fétichisme religieux, le fétichisme de la marchandise parvient à des moments d'excitation fervente. », Debord 1992, p. 67. Cf. aussi *Le capitalisme comme religion* de Walter Benjamin : « Der Kapitalismus dient essentiell der Befriedigung derselben Sorgen, Qualen, Unruhen, auf die ehemals die sogenannten Religionen Antwort gaben. », Benjamin 1985, p. 100. À propos de la société occidentale actuelle le sociologue Zygmunt

accessibile par la voie de l'argent. Dans une société capitaliste, l'argent permet d'assouvir tout désir de possession, se transformant en synonyme de bonheur : « una cosa fondamentale per la nostra generazione [è] una specie di convinzione subliminale che pian piano si è insinuata: che la felicità fosse uguale al possesso ». <sup>846</sup>

Or, ce *paradis terrestre* se révèle rapidement être un *paradis artificiel*<sup>847</sup>, construit sur des *images* d'essence *hyperréaliste* et par cela captieuses, creuses, contrefaites : « se la scommessa dell'Occidente è di comprarsi il paradiso in terra, questo comporta che alla realtà ci si abitui a sostituire l'*Immagine* della realtà : solo l'*Immagine* può essere perfetta (e acquistabile), come la realtà mai potrebbe essere »<sup>848</sup>. La foi en Dieu se voit ainsi remplacée par les *paradis artificiels* vendus par les images-simulacre du monde de la consommation<sup>849</sup> et de la prostitution<sup>850</sup> dont Marcello incarne une parfaite symbiose.

Ainsi s'est dégageé la thèse d'une réécriture d'Albertine dans le personnage de Marcello. Par son concept de « l'homosexualisation de l'occident », Walter Siti reprend non seulement l'interchangeabilité proustienne de l'être convoité, mais surtout l'archétype homosexuel du corps statuaire de marbre qui s'érigerait en avant-coureur d'un nouvel idéal de masculinité occidentale. L'analyse a démontré comment Proust et Siti utilisent des métaphores de paysages, privilégiant les impressions changeantes de la mer dans le cas d'Albertine et l'image

---

Bauman a forgé le slogan « I shop, therefore I am », Bauman 2013, p. 60. Walter Siti résume le phénomène de la manière suivante : « Pasolini spiegava il passaggio dall'età moderna al nostro tempo: c'è stato un tempo in cui esisteva un dio che abitava il cielo, era l'epoca delle società religiose, del monoteismo. Noi invece siamo in un tempo dove non c'è più nessun dio. Che cosa resta del religioso nell'epoca in cui il cielo è vuoto? Il cielo si è svuotato. Siamo passati dal monoteismo al politeismo, a una moltiplicazione degli idoli, degli dei materiali, Pasolini pensava sopra tutto agli oggetti di consumo. », Siti 2012c : *Walter Siti in videochat su RaiEducational*, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx>, 11/05/2015.

846 Cf. aussi le désir de possession de Marcello, personnification de l'objet de consommation : « Il nudo maschile rappresenta la sacralità non con un simbolo o per il tramite dell'emozione ma attraverso l'immediata presenza materiale, numen tremendum, feticcio. » (SN, 15).

847 Siti confirme le lien avec les *paradis artificiels* de Baudelaire : « allude [...] ai paradisi artificiali di Baudelaire. Nel senso che pensavo al paradiso del consumismo, al paradiso della cocaina e al paradiso appunto della ricerca dell'assoluto. », *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

848 Siti 2005, p. 74.

849 « Possedere le cose non è niente di più e niente di meno che possederne l'Immagine. Centri commerciali sono isole dei beati dove è sempre primavera, dove ogni tuo desiderio è un ordine, dove tutte le distanze si annullano perché i prodotti di tutto il mondo si offrono fianco a fianco, a tua completa disposizione. » (TP, 133).

850 « Non c'è speranza: chiunque, pagando centocinquanta euro, anche voi – pagate e vi fa esattamente tutte le cose che per me sono il paradiso... » (TP, 213). Cf. aussi l'essai *Liquid Love* de Bauman 2003.

immuable de la montagne et de la masse rocheuse pour Marcello. Les procédés communs de déshumanisation, de mythologisation, de *sacralisation du profane* et *profanation du sacré* concourent à illustrer l'*insaisissabilité* de l'*être de fuite* et l'*impénétrabilité* de l'*être de pierre*, tout en révélant une dialectique du maître et de l'esclave chez Proust et Siti. Cette imagerie commune s'articule pourtant autour des paradigmes opposés de l'*impression* et de l'*image* : tandis que les comparaisons d'Albertine avec des dieux pourvus du don de la métamorphose viennent corroborer la fluidité, la mutabilité et la mobilité « maritimes » de la jeune fille, l'image fixe d'une masculinité herculéenne souligne la solidité, l'immuabilité et l'immobilité « rocheuse » de Marcello. L'analyse a insisté sur les différentes connotations de l'*image* sitiennne, en signalant une tension épistémologique entre les éléments *hyperréalistes* et *métaphysiques*, articulés non seulement par un vocabulaire platonicien, mais aussi gnostique et stilnoviste. Alors que Proust recourt au mythe pour illustrer les mécanismes fondamentaux des sentiments et des relations humaines, les éléments mythologiques relèvent chez Siti d'un besoin de transcendance au sein de la société sécularisée du XXI<sup>e</sup> siècle. Les corps gonflés aux anabolisants se révèlent ainsi être des caricatures d'Hercule, des manifestations cauchemardesques, symptomatiques de la spiritualité refoulée à l'époque hyperréaliste.

### IV.3. La rencontre sexuelle avec Marcello comme épiphanie sécularisée

*In quei momenti non mi muovo su questa terra.*  
(Walter Siti, *Scuola di nudo*)

Christine Ott définit l'épiphanie comme symptôme philosophique et littéraire d'une « nostalgie de réalité » qui concerne toutes les sphères de la culture contemporaine. L'autofiction serait le modèle de discours qui refléterait le mieux ce désir de réalité, d'immédiateté et d'authenticité<sup>851</sup>, en exploitant, comme aucun autre, les possibilités du « culte de la présence » propre à l'épiphanie<sup>852</sup>. L'objectif de ce chapitre est de démontrer que la rencontre physique avec Marcello est décrite selon les modalités de l'épiphanie définie en I.1. et qu'elle présente ainsi un lien de parenté avec les épisodes de la *mémoire involontaire* proustienne. En l'occurrence, il deviendra évident que l'épiphanie revêt la fonction poétologique

851 Cf. l'*hyperréalité* de Siti comme écriture « plus réelle que la réalité » (*TP*, 184 ; 191).

852 Ott 2013, pp. 209–10. Pour des informations plus détaillées concernant la philosophie de la présence, Ott indique Martin Seel, Hans Ulrich Gumbrecht et Jean-Luc Nancy, *ibid.*

qu'elle occupait déjà dans la *Recherche*. Le recours à l'épiphanie peut donc être considéré comme un procédé rhétorique autour duquel se cristallisent les contradictions épistémologiques de la trilogie, déchirée, à l'instar de la *Recherche*, entre deux poétiques opposées : la poétique « métaphysique » de l'épiphanie et sa déconstruction ironique par une poétique *hyperréaliste*.

Le chapitre I.1. a montré que la phénoménologie de la perception proustienne accorde au corps une importance capitale : les épiphanies de la *mémoire involontaire* sont provoquées par des stimuli olfactifs, visuels, auditifs, tactiles et gustatifs. Siti reprend ce principe de la connaissance atteinte à travers le corps, se limitant, pourtant, à un seul déclencheur sensoriel : le toucher, et plus précisément le contact sexuel<sup>853</sup>, soi-disant souhaité par le prostitué.

In quegli istanti benedetti [...] lo possiedo perché lui lo desidera: il culmine è raggiunto, e il segno è una sposatezza inesplicabile, beata – la sposatezza dell'infinito che si riduce, accennando timidamente all'aldilà. (*TP*, 420)<sup>854</sup>

Ce passage comporte tous les éléments de l'épiphanie, telle que nous l'avons définie à propos de Proust : l'événement se caractérise par la même soudaineté<sup>855</sup> et instantanéité<sup>856</sup>, le même discernement d'une dimension transcendante<sup>857</sup>, le même affranchissement de l'ordre du temps<sup>858</sup> et le même sentiment de bonheur inintelligible<sup>859</sup> que les apparitions de la *mémoire involontaire*. Siti recourt, en plus, au vocabulaire religieux de la révélation divine<sup>860</sup> pour décrire un acte aussi profane que la pénétration anale d'un prostitué, facilitée par la prothèse pénienne d'un protagoniste impuissant. Siti reprend ainsi ce que nous avons appelé avec Curtius le « platonisme proustien »<sup>861</sup>. Tout comme les « impressions véritablement pleines » de la *Recherche*, le nu masculin semble indiquer une réalité abstraite, plus profonde que son apparence, un « autre monde » qui s'approche de l'essence, de l'idée suprême et universelle :

C'è un [...] particolare tipo di omosessuali che fa precipitare l'infinito nell'enfasi della corporeità; nella rotondità astrale del corpo [...] in una astratta perfezione che ne garantisce l'appartenenza a un altro mondo [...] non [...] un individuo reale, ma

853 Cf. Jean-Luc Nancy qui définit la sexualité comme *épiphanie du toucher* : « le rapport sexuel est l'épiphanie du toucher : du baiser, du « baiser ». », Nancy 2006, p. 30.

854 C'est nous qui soulignons.

855 Cf. aussi : « il nudo maschile [...] rappresenta [...] uno scatto » (*SN*, 179).

856 Cf. aussi : « in quei momenti » (*SN*, 8).

857 Cf. aussi : « la sua perfezione appartiene a un altro ordine » (*SN*, 16).

858 Cf. aussi : « Fuori dal fluire del tempo » (*SN*, 179) ; « i nudi [...] aboliscono i tempi morti » (*SN*, 23).

859 « sposatezza inesplicabile, beata » (*TP*, 420).

860 Cf. aussi : « visione di Dio » (*TP*, 413) ; « È ovvio che per me possedere Marcello aveva poco a che fare col dato biologico [...] era una rivelazione, un'apparizione di senso. » (*CO*, 290).

861 À ce sujet, voir : p. 53 de cette étude.

appunto [...] *qualcosa che rimandi ad altro*, e di cui si deve restare in superficie. (TP, 137 ; 155)

En effet, la trilogie, et en particulier son premier volume, *Scuola di nudo*, est souvent qualifié d'œuvre « métaphysique », racontant l'histoire d'un protagoniste tout aussi « métaphysique »<sup>862</sup> qui accéderait au « mystère des choses » par le biais de l'amour<sup>863</sup>. Il s'agit pourtant d'une classification simpliste et réductrice qui ne tient pas compte des tendances subversives de la « métaphysique sitienne », approfondies dans ce chapitre. La lecture idéaliste de la critique pourrait, il est vrai, être corroborée par le « dénouement heureux » de la trilogie. Comme dans la *Recherche*, la quête identitaire du protagoniste semble, au premier abord, se résoudre dans les *moments épiphaniques*. Cette quête est annoncée au début de *Scuola di nudo* par une citation de Beckett<sup>864</sup> et reprise au dénouement de *Troppi paradisi* ce qui confère à la trilogie une superstructure téléologique, sur le modèle de la *Recherche* :

Ricordo la frase siderale di Beckett, in cui dice che il suo più grande terrore è sempre stato quello di « morire prima di esser nato ». Ora sono nato: da circa sette mesi sono nato. Se in più di mille pagine ho prodotto un sosia, era perché io non c'ero, non ci volevo essere: adesso ci sono. (TP, 425)

Comme dans la *Recherche*, le narrateur lui-même propose donc une lecture harmonieuse de la trilogie qui mettrait en scène, à l'exemple du *Bildungsroman*<sup>865</sup>, une constitution d'identité réussie (« sono nato », « adesso ci sono »). Une *lecture explicite* de la trilogie suggère donc, au même titre que la *poétique idéaliste* de la *Recherche*, une reconstitution finale du sujet. La critique italienne a suivi à l'unanimité l'interprétation idéaliste suggérée par l'auteur, qualifiant la « possession épiphanique » de Marcello de « renaissance bénéfique » qui rendrait possible le dénouement heureux<sup>866</sup>. Siti semble effectivement brosser une

862 Cf. la quatrième de couverture française (2012) et italienne (1994) ; Simonetti 1995, p. 127 ; Pujas 2012, <http://editions-verdier.fr/2014/06/01/transfuge-novembre-2012-entretien/>, 07/07/2015 ; Dutheil de la Rochère 2012, <http://editions-verdier.fr/2014/06/01/le-monde-des-livres-23-novembre-2012-par-cecile-dutheil-de-la-rochere/>, 07/07/2015.

863 Ibid.

864 « Beckett ha confessato una volta che la sua più grande paura era di morire prima di essere nato; devo tornare al centro di me stesso, scrivere di ciò che mi appassiona [...] ho un'individualità da guadagnare. » (SN, 6).

865 Cf. le néologisme ironique du « bodybildungsroman » (Entretien avec Pujas 2012, <http://editions-verdier.fr/2014/06/01/transfuge-novembre-2012-entretien/>, 07/07/2015) qui suggère l'apprentissage (all. Bildung) à travers le corps (angl. body).

866 Cf. p. ex. : « *Troppi paradisi* sembra chiudersi nella certezza di una realtà riconquistata. Poiché non ha temuto di perdere la propria vita, Siti [...] l'ha finalmente trovata. », Giglioli 2011, p. 81 ; « Attraverso Marcello, il protagonista lacerava il velo delle finzioni, scoprendo dietro di esse la verità che si era celata. Il viaggio di iniziazione-nascita, compiuto da Walter nei due precedenti romanzi, e conclusosi per mezzo del culturista-escort, porta alla vera

« histoire séculière du salut » qui rappelle non seulement le modèle proustien mais qui évoque également une généalogie italienne : la structure ternaire et le titre du dernier tome, *Troppi paradisi*, font allusion à *La Divina Commedia*<sup>867</sup> et au chemin de purification de Dante à travers *L'Enfer*, *Le Purgatoire* et *Le Paradis*, atteint grâce à l'apparition de Beatrice, créature angélique qui mène l'homme vers Dieu<sup>868</sup>. La trilogie propose ainsi à la fois une reprise et une réséantisation brutale du modèle dantesque : c'est en laïcisant l'amour dantesque, sacré et dénué de toute sensualité, que Siti aboutit à un amour charnel, à une « salvation séculière », pourtant mythifiée comme divine<sup>869</sup>. Cette « salvation » n'implique pas seulement la guérison de l'impuissance physique, mais aussi de l'impuissance créatrice du protagoniste (« non scriverò mai niente di importante », *SN*, 577)<sup>870</sup>. À l'instar de *La Recherche*, la trilogie s'achève ainsi sur la révélation d'une vocation d'écrivain, ou plus précisément, sur la découverte de la forme littéraire la plus estimable selon Siti, le roman à la troisième personne : « Ora che Dio mi

---

vita. », Giglio 2008, p. 96 ; « L'uomo partorito dalla trilogia, autentica « formazione al nascere ». », Casadei 2007, p. 248 ; « Con il lieto fine del possesso Walter è finalmente nato [...] la parte finale si conclude così in bellezza, felicità », Mongelli 2011, p. 60. Seule Ott mentionne l'ironie du passage, Ott 2013, pp. 221-22.

- 867 Siti lui-même souligne ce lien de filiation qui serait illustré par les choix iconographiques des quatrièmes de couverture : « [...] in realtà quella cosa dantesca era anche nata dal fatto che fosse il mio terzo romanzo: pensando a *Scuola di nudo* come un inferno e a *Un dolore normale* come purgatorio era venuto il tempo del paradiso. Quindi in qualche modo ho pensato che la parola paradiso segnasse bene la « terza cantica » della trilogia. Tra l'altro, nelle edizioni italiane, lo si evince dalle copertine che ho discusso insieme a Einaudi: un tulipano rosso, in cui è possibile vedere sia un pene sia il fiore, come l'inferno, una donna che piange comme purgatorio e un'immagine azzurra di mare e di cielo come paradiso, sia pure con le sbarre. », *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.
- 868 Cf. les descriptions stilnovistes de Marcello, p. 220 de cette étude. Les réminiscences de la *Divine comédie* sont si nombreuses qu'elles devraient être étudiées dans un travail indépendant : cf. p. ex. la descente aux enfers dans *Scuola di nudo*, l'analogie avec *L'Inferno* dantesque étant évidente dès l'ouverture qui commence « à la moitié du chemin » de vie (« Al compimento del trentacinquesimo anno », *SN*, 4), l'expiation dans le *Purgatoire* d'*Un dolore normale* (rien que le tableau de Giuseppe Pellizza en couverture annonce la transition purgatoriale d'une douleur passée à une salvation possible : « Alla ragazza d'un secolo fa, col naso rosso perché se lo dev'essere soffiato tante volte mentre piangeva, oltre al velo di lacrime depresso con delicatezza estrema tra palpebra e palpebra, Pellizza non ha potuto impedirsi di disegnare una bellissima cintura dorata: un augurio e un presentimento. », *DN*, 214) et l'ascension au *Paradis* dans *Troppi paradisi*.
- 869 Le décalage ironique entre un sujet profane et sa mise en scène religieuse atteint son comble dans la mythologisation de la prothèse pénienne de Walter par son identification avec Osiris, dieu du panthéon égyptien, dont le corps découpé et dispersé dans toute l'Égypte fut reconstitué par sa femme Isis qui retrouva tous les morceaux du mari hormis le pénis qu'elle refabriquait en or pour assurer l'embaumement et l'ascension au ciel de son mari : « Iside ritrovò tredici dei quattordici pezzi in cui Seth aveva smembrato il corpo di Osiride, tutti tranne il cazzo. Gli fece un cazzo d'oro perché potesse salire al cielo. » (*TP*, 405).
- 870 Ce lien sera approfondi en IV.4.

ama, non ho più bisogno di esibirmi [...] se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me » (*TP*, 425). Cette « révélation divine » sanctionnerait la réalisation de Walter comme écrivain accompli :

Diciamo che il nome e cognome per me è stato quasi un veicolo, come se fosse il cavalluccio che tu usi per entrare dentro una zona proibita [...] probabilmente mi sentivo all'epoca troppo poco « narratore con la patente », troppo poco autorizzato per cominciare a scrivere in terza persona [...] perché ero abituato a pensare che solo i grandi narratori lo possano fare. [...] [Ho sempre sentito un'] attrazione per Balzac. Cioè la capacità di raccontare le cene, la vita degli altri [...] che in lui c'è fin dall'inizio ed è la cosa che in qualche modo gli dà la garanzia che lui è scrittore fin dall'inizio. Mentre io ci sono arrivato piano piano. Cioè quando – penso che all'altezza di *Un dolore normale* – uscì una recensione [...] che diceva una cosa del tipo « che ottimo scrittore sarebbe Siti se raccontasse – appunto – le cene dei meridionali [...] eccetera e non parlasse di sé ». [...] penso che c'era un nucleo di verità.<sup>871</sup>

Tout comme l'affirmation idéaliste d'une « renaissance » à la fin de *Troppi paradisi*, celle de l'accomplissement en tant qu'écrivain a été prise à la lettre par la critique littéraire qui adopta aveuglement la thèse d'un passage de l'autofiction au roman hétérodiégétique<sup>872</sup>. En vérité, les éléments autofictionnels ne disparaissent jamais de l'œuvre sitienne. Dès *Il Contagio* (2008), ces déclarations semblent désavouées. L'ouvrage peut en effet être lu comme désaveu des déclarations précédentes, comme *palinodie* de *Troppi paradisi* : à deux reprises, dans une note de journal intime et dans une lettre, Walter supplante le *narrateur hétérodiégétique* pour revenir sur le devant de la scène et pour renier ainsi ouvertement sa déclaration programmatique : « *Avevo promesso che non avrei parlato più di me, ma l'energia necessaria per rispecchiarmi negli altri era lui [Marcello] che me la forniva; ora sono chino a raccogliere le poche forze.* » (*CO*, 274). La réapparition de Walter comme rival du protagoniste dans *Autopsia dell'ossessione* (2010) et comme scribe de l'histoire de Tommaso Aricò dans *Resistere non serve a niente* (2012) amène l'auteur à reconnaître l'échec de son projet narratologique : « ho detto: per questa volta voglio provare a fare un romanzo tutto in terza persona, usare [...] il narratore onnisciente, quello che sa tutto, senza bisogno di entrare nella finzione [...] ho visto che non ce la faccio »<sup>873</sup>. Avec *Exit strategy*, paru en 2014, Siti réinvestit une fois pour toutes le terrain de l'autofiction.

De toute évidence, cet « échec » de l'écriture « majeure » à la troisième per-

871 Entretien avec Cristiano 2011, <http://puncritico.eu/?p=4833>, 07/07/2015.

872 « Spento il desiderio di narrarsi, ma non quello di narrare. », Casadei 2007, p. 248 ; « Rende inutile il genere dell'autobiografia. [...] si affaccia, infatti, l'opportunità del *novel*. », Giglio 2008, p. 96 ; « non ha più bisogno di un'autobiografia contraffatta, né di un sosia, può smettere di scrivere di sé. », Mongelli 2011, p. 60.

873 Siti 2013b, <http://www.youtube.com/watch?v=D4Zq7roLXz>, 10/06/2015.



sonne renvoie au caractère fallacieux du « dénouement heureux ». Ces ambiguïtés sont négligées par la critique, malgré leur manifestation explicite dans la scène finale : le « ciel », atteint grâce aux progrès technologiques, ne peut qu'être aussi artificiel que l'appareil mécanique qui en permet l'accès. La pénétration de Marcello repose sur des assises aussi artificielles que l'*hyperréalité* elle-même :

Mi pare giusto, entrare in un corpo ritoccato con un cazzo ritoccato; ai problemi della post-realtà immaginaria si risponde con la tecnologia [...] l'autenticità mi è impossibile, al culmine delle mie ambizioni sta un atto artificiale. (TP, 405)

Le bonheur atteint à travers l'union de deux organismes génétiquement modifiés ne peut être qu'éphémère car il dépend du bon fonctionnement de l'appareil technologique implanté dans le pénis du protagoniste :

Ogni tanto, nello scroto, avverto delle fitte: il tic-tac della bomba a orologeria, dell'ordigno altamente tecnologico che porto cucito sotto la pelle, sotto le palle; non devo dimenticare che la mia felicità dipende dal buon funzionamento di una macchina. (TP, 423)

Contrairement à la vision médiévale du paradis présentée par Dante, l'ironie sitienne démasque les paradis terrestres comme *paradis artificiels*. Dans *Il Contagio* (2008), ce sombre revers de la médaille revient sur le devant de la scène, contrecarrant ainsi, une fois pour toutes, les interprétations unilatéralement idéalistes de la trilogie (« Schiacciato dall'ovvietà dello squallore, dall'irrealità del mio paradiso. », CO, 273 sq.). Le corps de Marcello, tantôt idéalisé comme incarnation de l'archétype pur, inaltérable et éternel de la beauté, se révèle désormais comme une pitoyable épave en voie de décomposition physique : « ha urtato in ostacoli di ogni genere, fratture, crisi cardiache, ha dovuto star fermo – dermatiti allergiche che lo hanno deturpato » (CO, 277)<sup>874</sup>. La divinité à la force herculéenne du chapitre précédant se voit ainsi désacralisée et réduite en « dieu mutilé » (CO, 278). Ce violent désenchantement de Marcello met à nu les assises captieuses de toute « projection » d'un personnage « dans le mythe » :

Pavese dice quando parla del mito « dietro l'ossessione c'è una realtà altrui che rilutta » [...] è vero che quando tu sei ossessionato da qualcuno e lo proietti nel mito, lo forzi a essere quello che lui non è.<sup>875</sup>

874 Les « conséquences [...] inévitables » (CO, 275) de la consommation de drogues et de stéroïdes anabolisants commencent déjà à être visibles dans *Troppi paradisi* : « cocainomane, si fa inchiappettare da chiunque per un grammo di roba » (TP, 247) ; « la sua anima inerte devastata dalla droga » (TP, 369) ; « devo imboccarlo io perché le mani gli tremano tanto che non può avvicinare il cucchiaino alla bocca. » (TP, 322).

875 Siti 2013c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/16841/default.aspx?>, 10/06/2015.

Au même titre que les *paradis artificiels* de la recherche de l'absolu et de la drogue, Siti dénonce celui de la prostitution. Lors de sa prise de parole dans *Il Contagio*, Walter révèle le caractère illusoire du désir réciproque qui était, pourtant, la *conditio sine qua non* de son « ascension au paradis » dans *Troppi Paradisi* (« lo possiedo perché lui lo desidera », *TP*, 420) : « Marcello non mi ha mai desiderato. Il mio corpo non gli è mai piaciuto, il sesso con me ha sempre rappresentato per lui un sacrificio » (*CO*, 278). En insistant, une fois de plus, sur la facticité chimique de l'*hyper*-performance sexuelle du prostitué<sup>876</sup> et en reconnaissant que son « désir » se fondait uniquement sur ses « contraintes professionnelles »<sup>877</sup>, Siti révèle non seulement la spéciosité des « paradis » atteints mais, en même temps, le caractère fallacieux de l'épiphanie qui lui avait donné accès au « paradis ». L'auteur ébranle ainsi le fondement de la *poétique métaphysique* qui célèbre la profondeur transcendante de Marcello et la révélation divine que celui-ci provoquerait chez le protagoniste à travers l'épiphanie finale.

Cette déconstruction ironique de la *poétique métaphysique* corrobore notre thèse de départ : l'épiphanie a perdu sa signification strictement religieuse<sup>878</sup>, fonctionnant, de même que chez Proust, comme un procédé rhétorique qui met en évidence la rupture épistémologique de la trilogie. À l'instar de la *Recherche*, l'autofiction sitienne se voit déchirée entre deux poétiques opposées : tandis que la critique a privilégié une *lecture explicite*, insistant sur la valeur « métaphysique » et « idéaliste » du dénouement heureux, de la constitution du sujet apparemment réussie et de la révélation finale d'une vocation d'écrivain, l'analyse a fait valoir les éléments subversifs d'une resémantisation profane de l'amour dantesque et d'une déconstruction hyperréaliste du personnage de Marcello. Siti recourt donc à l'épiphanie pour illustrer le « besoin de *métaphysique* » et la « nostalgie de réalité » de l'homme au sein d'une société *hyperréaliste* qui a banni tout idéalisme. Le chapitre suivant montrera que l'isotopie de la mort met en relief de la manière la plus éclatante les contradictions épistémologiques de l'œuvre.

876 « Marcello non lo ammetterà mai [...] che le performance le deve al Viagra 100 e che gli causano delle tachicardie micidiali [...] il famoso ormone della crescita, fa crescere proprio tutto [...] « come ze l'hai grozzo » » (*CO*, 78).

877 « La persona che in questi anni ho amato più di quanto abbia mai amato nessuno, si è concessa solo perché doveva farlo, in quanto prostituto. » (*CO*, 280).

878 « Die Festlegung der Epiphanie an eine religiöse Rhetorik bedeutet [...] nicht notwendigerweise ihre Bindung an einen religiösen Inhalt. », Zaiser 1995, p. 95.

#### IV.4. L'inscription de la mort dans l'autofiction hyperréaliste de Walter Siti

*Proust diceva che era come Sherazad  
che continuava a scrivere per  
rimandare il momento della sua morte.  
(Walter Siti)*

Ce chapitre se propose d'étudier la *thanatographie* de Siti en mettant l'accent sur les échos proustiens dans l'inscription de la mort dans la vie et dans l'écriture. En l'occurrence, il s'avèrera que Siti érige l'imagerie funèbre de Proust en leitmotiv, jusqu'à la convertir en l'expression la plus accomplie de l'impossibilité de l'autobiographie à l'époque hyperréaliste.

Walter Siti a évoqué à plusieurs reprises l'exemple de Proust qui aurait conçu la *Recherche* comme une voie de salut, de secours et de survie face à inéluctabilité de la mort : « Proust certamente ha pensato la sua letteratura come un modo per salvarsi »<sup>879</sup>. Siti cite notamment l'extrait dans lequel Marcel est assimilé à Shéhérazade<sup>880</sup>, déjà repris par Doubrovsky et Martín Gaité, pour illustrer l'idée de l'écriture comme lutte contre le temps et la mort. À l'instar de Marcel, Walter craint qu'une mort soudaine puisse contrarier la réalisation de son œuvre : « avevo paura di non arrivare a scriverlo, di morire prima di finire » (*SN*, 341). Pour autant, c'est précisément cette crainte qui le poussera à l'écrire : « io ci sono arrivato [all'autobiografia] per la via della paura: paura di morire muto » (*IREI*, 76). Cette peur de mourir avant d'achever son projet littéraire trouve sa justification dans l'omniprésence menaçante de la mort dans la vie du protagoniste. Comme nous avons déjà pu l'observer chez Doubrovsky, Siti renverse le topos autobiographique traditionnel d'une naissance longuement attendue en dressant le récit d'un accouchement violent, douloureux et dénié par l'accouchée :

Quindici giorni prima che si compisse il tempo mia madre si ammalò di nefrite, il medico di famiglia disse non c'è problema, entri in ospedale a curarti, poi torni a casa e partorisci nel tuo letto; quella sera in ospedale le diedero una tazzona di sale inglese, andò al gabinetto di flote e si ruppero le acque. Un mio piedino uscì. Mia madre non conosceva quel gabinetto, scivolò al buio ma non voleva disturbare le infermiere, attraversò il corridoio col piede fuori dalla vagina, seminando una riga di feci e di liquido amniotico; portata in sala parto non aveva più contrazioni, per fargliele tornare un'ostetrica [...] le saltò sulla pancia con le ginocchia. (*SN*, 366)

879 Siti 2012c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx>, 10/06/2015.

880 Cf. l'exergue de ce chapitre. Ibid.

La naissance de Walter se produit, dans tous les sens du terme, *inter faeces et urinam*<sup>881</sup>. C'est dans les toilettes de l'hôpital que la poche des eaux de la mère éclate soudainement sans qu'elle s'en aperçoive : la jeune femme se promène dans le couloir de l'hôpital, le pied du nourrisson pendant hors du vagin, parmi les matières fécales et le liquide amniotique, sans pour autant qu'elle estime l'événement digne d'attention (« non voleva disturbare le infermiere »). La naissance de Walter équivaut donc à une négation totale : la mère *défeque* son enfant en pensant se débarrasser de ses excréments. Il est en outre surprenant que la chute de la mère dans les toilettes et les coups violents de la sage femme qui saute brutalement sur son ventre pour « stimuler » les contractions n'aient pas tué Walter. Dès le début, Siti établit ainsi un rapport de contiguïté entre la naissance et la douleur, voire entre la naissance et la mort. Sa venue au monde du « mauvais pied » peut être considérée comme la première manifestation d'une souffrance qui marquera toute sa vie et qui se présente ainsi comme mise en abyme d'une destinée jugée tout aussi futile, insignifiante et superflue que sa naissance elle-même : « La mia nascita era finita con quel piede, il resto era superfluo e avrebbe potuto essere tralasciato. » (SN, 366). Cette *anti-naissance* se répète à l'occasion d'un acte de zoophilie nécrophile lors duquel Walter, enfant, observe sa mère :

Subito non capii che cosa stesse facendo, pensai a un modo strano di sventolarsi: stava a gambe larghe con la sottana tirata su e si infilava un oggetto. Era quasi di schiena e l'oggetto che si stava infilando sotto le gonne era il mio gatto Pinchi, il cadavere irrigidito del mio gatto bianco e nero. (SN, 345)

L'introduction d'un objet mort dans le vagin apparaît comme inversion macabre de la naissance, extraction d'un sujet vivant. L'image d'un *anti-accouchement* est davantage soulignée par la révélation des raisons qui auraient poussé la mère à commettre cet acte : superstitieuse, elle est persuadée que le contact avec une charogne réduira la quantité de son sang menstruel, symbole par excellence de la fertilité<sup>882</sup>. La mère, qui avait déjà tué lors de son activité de partisane pendant la Seconde Guerre mondiale<sup>883</sup>, est dès lors perçue comme un assassin sans scrupule : « ero convinto che l'avesse ucciso lei per soddisfare la sua fregola » (SN, 345). En insistant beaucoup plus sur le rôle *mortifère* que *générateur* de la figure maternelle<sup>884</sup>, l'auteur reprend le topos de la vie comme mort perpétuelle qui

881 Cf. Doubrovsky, p. 115 de cette étude.

882 « Secondo una superstizione popolare l'eccesso di mestruo può essere ridotto se messo a contatto con la rigidità di una carogna. » (SN, 345).

883 « Mia madre ha combattuto a Montefiorino, aveva un diploma che riconosceva i suoi meriti di partigiana e che io recitavo a memoria: « in venti mesi di tetanica lotta profondeva il sangue generoso dei suoi eroici partigiani in sublime gara » [...] a Montefiorino raccoglieva le budelle dei feriti con le mani. Non poteva essere la freddezza di un'assassina? » (SN, 346).

884 Cf. aussi les pulsions infanticides de Fausta, le seul personnage féminin principal de toute la

commencerait avec la naissance (« Se la morte arrivasse da dove è partita la nascita? », *SN*, 357). Siti illustre l'inscription permanente de la mort dans la vie en poussant à l'absurde l'image proustienne de la déchéance corporelle. Le corps de Walter se détraque continuellement et inexorablement : le protagoniste observe avec dégoût le ramollissement du tissu sous ses aisselles (« da non alzare mai più le braccia », *TP*, 65), la prolifération de poils sur son ventre (« un senile aumento di peli », *SN*, 479) et de rides sur son dos (« schiena arrossata di pieghe », *SN*, 479), la perte de fermeté de ses fesses (« i glutei piombano », *SN*, 479), la décoloration de sa peau (« la pelle bianchissima », *SN*, 479), la prise de poids (« pinguedine a sfascio », *SN*, 479) et l'affaiblissement général de ses jambes et de ses bras (« le cosce che pure erano muscolose appaiono mingherline, magre le spalle e le braccia », *SN*, 479). Cette peur du vieillissement va de pair avec la même obsession pour la santé, déjà observée chez Doubrovsky :

[...] tengo sotto controllo la mia salute con metodici check-up; il mio colesterolo a posto, la glicemia pure, quella volta che si presentò un calcolo feci subito la litotripsia, l'adenoma alla prostata non supera il volume di guardia. (*TP*, 5)

Il s'agit ici d'une véritable *pulsion de vie*, ou, d'après Freud, du *principe d'Éros* (« non voglio morire », *SN*, 77), juxtaposée au *Thanatos*, la *pulsion de mort* : Walter prend conscience de la vocation naturelle de son organisme à la mort : « Il mio corpo non ha mai voluto che vivessi » (*SN*, 358). Les différentes manifestations de la décomposition physique, telles que les puanteurs du corps<sup>885</sup> et les nombreuses maladies réelles et imaginaires<sup>886</sup> apparaissent comme *memento mori*, comme signes d'une mort perpétuelle qui traverse toute la vie. Cette contiguïté entre la vie et la mort est renforcée par la description de l'appartement de Walter comme une « chambre proustienne » qui évoque à la fois le corps maternel et la chambre funéraire :

Da giorni avverto in casa il tipico odore di latrina, sterco incrostato e creolina fram-misti; ho chiuso il coperchio della tazza e la porta del Bagno ma non si registrano miglioramenti apprezzabili. (*SN*, 518)

L'odeur de latrines qui empeste l'appartement renvoie non seulement à l'odeur des fèces maternelles répandues dans les toilettes lors de la naissance de Walter,

trilogie : « ha desiderato che suo figlio, quel figlio che non ha mai voluto, le squarciasse la pancia [...] si vergogna di aver battuto col naso e non in parti vitali [...] è colpevole di averlo voluto sopprimere » (*SN*, 202).

885 « Quello che annusavo era il mio odore di putrefazione. » (*SN*, 200) ; « Il mistero del puzzo di latrina s'è chiarito, erano i baffi non lavati da mesi che mandavano quell'odore. » (*SN*, 523).

886 « Una leishmania donovani, infezione del midollo osseo, più un kaposi perianale e la candida albicans dell'esofago. Pneumopatia da pneumocystis carinii, più histoplasma capsulatum e linfoma di Burkitt [...] Herpes necrotizzante. Tubicini, le labbra sono sparite dal viso. Criptosporidiosi papovavirus. » (*SN*, 359).

mais aussi à la putréfaction d'un cadavre dans son cercueil : « io sono favorito dalla condizione semi-cadaverica » (SN, 317) ; « Sono io un mortorio » (SN, 409) ; « risigillarmi nella mia bara » (SN, 331).

Par ailleurs, le *principe du Thanatos* est alimenté par une énergie psychique destructrice (*déstrudo*) qui se manifeste surtout dans le désir d'auto-anéantissement et les pensées suicidaires du protagoniste<sup>887</sup>. Conformément à la conception freudienne du *Thanatos*, l'agressivité de Walter ne se dirige pas exclusivement contre lui-même mais de plus en plus envers autrui. Il présente des fantasmes de violence et des pulsions homicides<sup>888</sup> qui culminent avec la confession explicite d'un meurtre : « ho perfino ammazzato » (SN, 581)<sup>889</sup>.

La mort ne sillonne pas seulement le microcosme du protagoniste, elle apparaît aussi comme réalité omniprésente dans le macrocosme du monde extérieur<sup>890</sup>. Elle s'inscrit notamment dans la vie des principaux partenaires amoureux et sexuels du protagoniste, ce qui accentue le lien avec la mort des femmes aimées par Marcel : Ruggero, Bruno, Sergio et Mimmo ont tenté de se suicider,

887 Cf. p. ex. : « Vorrei morire » (SN, 146) ; « spero soltanto di morire. Dio, come sto male » (SN, 274) ; « avrei voluto morire » (DN, 186) ; « Gentile signorina Morte [...] venga La prego [...] venga Lei personalmente e mi porti via » (DN, 64) ; « È la mia pulsione suicida » (SN, 145) ; « quando avrò finito i soldi mi ucciderò » (TP, 260) ; « penso che la soluzione migliore sia gettarmi dalla finestra » (TP, 284) ; « ho pensato di [...] spararmi » (SN, 565) ; « davvero ci pensavo alle pastiglie e al treno, lo giuro » (DN, 5) ; « Mi stendo sul letto, mi tolgo la cinghia, la passo intorno al collo, provo a stringere » (SN, 132) ; « una donna è morta fagocitata dalla scala mobile [...] dalle macerie spunta una proposta affascinante, perché non mi butto di sotto? » (SN, 330) ; « due taglietti ai polsi e uno si svuota » (SN, 397) ; « Prendiamo un coltellino affilato, disinfettato con l'alcool, odore di rose: de-nudiamoci il ventre - e poi via senza pensare. » (SN, 127).

888 « Il suo corpo, non so bene perché, invita a violarlo, a fargli molto male » (TP, 276) ; « gli avrei sbattuto la testa contro il ferro del tavolino per il gusto di vedere schizzare il cervello » (SN, 572) ; « Sogno di farlo inculcare da Carmine, il mio amico con l'Hiv, senza preservativo » (TP, 276) ; « Voglio stare solo, datemi qualcuno da fare a pezzi. », DN, 66 ; « ormai solo un omicidio può liberarmi dall'ossessione » (TP, 312) ; « progettavo di assassinare Matteo e spendevo le serate nell'ideazione del delitto perfetto » (SN, 303).

889 Il s'agit d'un homicide par imprudence : Walter « tue » une inconnue en lui annonçant par téléphone que son fils vient de mourir d'overdose (SN, 476). La femme meurt d'une crise cardiaque suite à la blague macabre du protagoniste.

890 Cf. les multiples faits divers en relation avec la mort et l'homicide : « Marco Mariolini, il cacciatore di anoressiche » è in carcere perché ne ha ucciso una » (TP, 7) ; « hanno ucciso un magistrato a Palermo » (SN, 452) ; « Un amico omosessuale è stato assassinato nella pineta di Viareggio » (SN, 167) ; « il trentaduenne Bruno giordano, freddato l'altra sera da due killer » (SN, 176) ; « una madre che ha ammazzato il figlio » (TP, 204) ; « i turisti cominciano a non volere pesce al ristorante, perché temono che sia inquinato dai troppi cadaveri » (TP, 90) ; « la morte per soffocamento d'un bambino di venti mesi » (DN, 109) ; « Rigoberta Menchú [...] violentata e lasciata morire in un bosco, il cadavere mangiato dalle formiche » (SN, 533) ; « un massacro di civili, trecento corpi dilaniati in un rifugio antiaereo [...] i trecento morti sono iracheni » (SN, 571) ; « da un bambino di strada in Brasile [...] ci puoi ottenere organi per centomila dollari [...] quelli di morte violenta sono più pregiati perché gli organi sono conservati meglio » (DN, 160 sq.).

Ruggero et Fausta sont victimes de maladies mortelles et Marcello est consommateur de substances toxiques.

Comme déjà dans *Un amour de Swann* et *Un amour de soi*, le protagoniste d'*Un dolore normale* tombe amoureux d'une personne qui « n'est pas son genre »<sup>891</sup>, qui se caractérise par une infériorité intellectuelle et sociale<sup>892</sup> et dont le physique lui déplaît : « è carne di secondo taglio » (DN, 74). À l'instar d'Odette et de Rachel, Mimmo a des traits que le protagoniste associe à la mort : sa constitution est jugée trop « commune », trop « normale », trop « faible »<sup>893</sup> par rapport à la vitalité des muscles « gros », « ronds » et « brillants » des culturistes<sup>894</sup>. Le corps de Mimmo évoque celui de Jésus-Christ cloué à la croix, associé à tout corps « trop humain » (DN, 74) : « un uomo, un Cristo con una benda » (SN, 370). Le narrateur lui oppose l'idéal du corps bodybuildé :

Mi sono chiesto spesso perché i pettorali dei corpi che desidero debbano essere sempre così nettamente definiti, lucidamente rotondi: una risposta è che rappresentano la negazione del costato di Cristo. (SN, 19)

Alors que Mimmo est, en réalité, conçu comme un personnage hybride dont les « signes de mort » sont mêlés à des traits que Walter associe à une masculinité vitale et « paradisiaque »<sup>895</sup>, les corps de Ruggero et de Fausta sont marqués par la maladie et la souffrance. Ces deux personnages s'opposent donc encore plus explicitement que Mimmo au physique sublime des culturistes, s'approchant davantage de l'image du crucifié émacié, meurtri et couvert de plaies. Dans *Scuola di nudo*, Siti décrit le calvaire de son amant Ruggero, atteint d'une sclérose en plaques foudroyante qui accable et stigmatise son corps<sup>896</sup> jusqu'à en-

891 « [...] una [relazione] che non volevo, con uno che non mi piace neanche. » (DN, 122–23).

892 « il tuo essere-ignorante-come-una-talpa m'[ha] respinto » (DN, 20) ; « il tuo lavoro era saltuario e malpagato » (DN, 31). Cette inégalité est corroborée, comme dans *Un amour de Swann* et *Un amour de soi*, par la dépendance économique de Mimmo : « La tua maggior devozione dipende probabilmente dal fattore economico – insomma, dal fatto che sup-  
pergiù ti mantengo. » (DN, 125).

893 « i tuoi muscoli troppo carenti » (DN, 75) ; « per me la massa è insufficiente » (DN, 123) ; « l'ansimare è quello d'un malato » (DN, 122).

894 « povero Mimmo, davvero ci hai creduto, alla mia conversione? Tu credi a tutto [...] Io voglio muscoli, voglio culturisti grossi » (DN, 203) ; « se i suoi muscoli fossero più rotondi » (DN, 122) ; « Gli mancano la lucidità » (DN, 133).

895 Cf. « Il tuo corpo è decisamente asimmetrico, nel senso che la parte anteriore (il volto da attore, il ventre piatto e ben disegnato, il pene grande e diritto, le cosce robuste) risponde alle più rigorose esigenze della norma e anche degli extra; la parte posteriore invece, dalle spalle ai talloni passando per i fianchi larghi e sfuggenti, è pateticamente difettiva, umana troppo umana. Sei uno strano animale mitologico, paradiso davanti e purgatorio dietro. » (DN, 74).

896 « la magrezza che gli fa contare le costole » (SN, 440) ; « ora [...] voglio bene a uno che di muscoli non ne ha quasi per niente » (SN, 267) ; « Nudo col lenzuolo fradicio arrotolato tra

traîner sa mort. Walter se surprend par ailleurs à commencer une relation sexuelle avec son amie Fausta au moment même où sa féminité est infestée par le cancer du sein : « il seno mancante [...] attrae anche l'altro nel suo vuoto come se il petto fosse scavato in due orbite cieche » (SN, 202)<sup>897</sup>.

Il est remarquable que tous les amants de Walter manifestent de fortes pulsions autodestructrices, voire suicidaires : Fausta est alcoolique, boit de la lessive et mange de la viande avariée. Elle souhaite son propre anéantissement (« vorrei sparire », SN, 203) ainsi que celui de l'enfant qu'elle porte dans son ventre (« ha desiderato che suo figlio, quel figlio che non ha mai voluto, le squarciasse la pancia », SN, 202). Suite au licenciement de son poste de scénariste de « télé-poubelle », Sergio ne consomme plus que de la « nourriture-poubelle » : « Ormai mangia solo porcherie, merendine e nutella, e non alle ore dei pasti. [...] Vaschette di gelato e popcorn alle quattro di notte » (TP, 105). Il finit par refuser complètement toute alimentation et, par conséquent, la vie : « ormai non mangia più nemmeno le schifezze » (TP, 114). Sa pulsion de mort atteint son comble au moment où il décide de se tuer : « Sergio si sta passando la punta di un coltello sull'avambraccio » (TP, 187). Ruggero commet plusieurs tentatives de suicide<sup>898</sup> et meurt finalement de « non-assistance à sa propre personne en danger » : « È morto il 5 febbraio, per un blocco renale, in casa, senza l'aiuto di nessuno; nel 1990 non si muore per un blocco renale se non si vuole, bastava un medico » (SN, 485). Mimmo reproduira enfin l'histoire d'Ilse dans *Le livre brisé* : l'ancien anorexique et trafiquant d'organes qui présente, déjà de par son travail lugubre, un lien métonymique avec la mort, se suicide après la lecture du manuscrit final d'*Un dolore normale*. Walter a étoffé la version initiale, refusée par l'éditeur, de « rajouts méchants » (DN, 6) censés « rectifier » la sublimation de l'amour du premier manuscrit par « la vérité qu'on n'a pas le courage de dire » (DN, 68). Profondément humilié par les « traductions lucifériennes » (DN, 48) qui dé-

---

le gambe, esibisce pustole rosse, sfregi [...] ventre deturpato da foruncoli di ogni forma e colore come gioielli assortiti. » (SN, 334).

897 Les sentiments de Walter pour les corps infirmes et putréfiés de Fausta et Ruggero sont l'expression de l'*agape*, amour de « ce qui est laid et malheureux » (DN, 481), assimilé à l'amour du Christ pour la misère humaine. Siti oppose cette forme d'amour à l'*éros*, la vénération des corps « divins » des culturistes. L'écrivain reprend ainsi le dualisme qu'Anders Nygren avait établi dans son étude *Éros et agapè* entre les différentes modalités de l'amour : « Ci sono due tipi distinti, anzi opposti, d'amore: l'eros e l'agapè, o caritas. L'eros è desiderio, tensione verso l'alto, fiamma scala volo freccia, attratto dal sublime e dall'assoluto [...] La caritas non si innalza ma si abbassa, ama ciò che non ha valore e proprio perché non ne ha; il suo modello è l'amore immotivato di Cristo per la nostra miseria. » (SN, 437).

898 « Sai che ho tentato il suicidio? » (SN, 66) ; « Ruggero ha tentato il suicidio, è in camera di rianimazione. Ha bevuto del diserbante, pare, e per essere più sicuro si è tagliato i polsi. » (SN, 413).



truisent la vision harmonieuse que Mimmo avait de sa relation avec Walter<sup>899</sup>, le jeune salernitain se précipite par la fenêtre. Comme dans *Le livre brisé*, le projet autobiographique, conçu comme *reproduction* d'une vie extratextuelle, se transforme ainsi en *moteur* des événements narrés. La *thanatographie* de Walter se mue en véritable instrument de mort en tuant un de ses personnages principaux.

Face à cette omniprésence de la mort dans sa propre vie et dans la vie de ses proches, Walter exprime le désir proustien de se perpétuer dans la forme matérielle de l'œuvre littéraire<sup>900</sup> : « Dicono che non sia dignitoso andarsene dalla vita senza aver lasciato una traccia » (SN, 430)<sup>901</sup>. Or, Siti illustre l'aporie de la *perpétuation* littéraire en insistant sur la relation dialectique entre la *préservation* et l'*effacement*, sur la *différence* entre le personnage Walter Siti et l'auteur homonyme qui ne peuvent jamais coïncider complètement. Le personnage va jusqu'à « effacer », voire « détruire », la personne empirique qui se sent « dépossédée » d'elle-même :

L'autobiografia [...] distrugge [l'autore] [...] La decisione di chiamare il protagonista dei miei romanzi col mio nome e cognome, che sembra comicamente narcisista, ottiene in realtà un effetto minaccioso di spossessamento. Se Walter Siti è *lui*, e vive esperienze che io non ho mai vissuto, esperienze « portate al limite » che svelano la verità delle mie misere esperienze empiriche, chi è allora questo Walter Siti qua, che non è più in grado di provare quelle emozioni, e che deve ricominciare ogni volta a vivere daccapo? « Lui » vive ed esaurisce la mia vita, e finisco per essere io il « senza nome ». <sup>902</sup>

Le but aporétique de l'autofiction consiste, chez Siti également, en la création d'une œuvre éternelle (« una traccia che duri », SN, 104) qui se veut paradoxalement être une mise à mort du sujet qu'elle immortalise. Siti a insisté à plusieurs reprises sur le destin de Proust, illustré dans la métaphore de la « guêpe fouisseuse » qui sacrifie sa vie afin de pouvoir assurer sa descendance<sup>903</sup>, et considère

899 Celles-ci sont ajoutées en italiques à la version originale qui raconte une histoire d'amour idéalisée. C'est seulement à cette occasion que le protagoniste admet ne plus aimer Mimmo (« non ti volevo più avrei dato un occhio per farla finita subito, ma continuavo a essere sorridente e pieno d'attenzioni », DN, 68) et d'être tombé amoureux d'un culturiste (« sarei morto per lui, se m'avesse detto di sì t'avrei liquidato in cinque minuti », DN, 25).

900 Cf. Proust, I.3., Doubrovsky, II.4. et Martín Gaité III.3.

901 Cf. aussi les commentaires paratextuels : « una delle poche cose piacevoli del fare letteratura è sperare che i propri libri sopravvivano, anche quando di te stesso come persona piena di casini e di difetti non resta più niente. », Siti 2013a, <http://www.lastampa.it/2013/07/05/multimedia/cultura/premio-strega-walter-siti-parla-del-suo-libro-bfs9TuERrJ2Ak6ffKVauQN/pagina.html>, 10/06/2015.

902 Siti 1999, p. 201.

903 « Dedicarsi al romanzo significa « cesser brusquement de vivre pour toi-meme » (RI, 555), morire alla vita per generare l'Arte. », Siti 1996, p. 532 ; « Proust [...] muore alla vita per dare vita all'opera. » Siti 1998, p. CXXII.

partager le même destin, allant jusqu'à décrire ses débuts de romancier comme un petit « suicide » : « l'ho preso come una specie di suicidio figurato »<sup>904</sup>.

L'impuissance physique constitue une autre manifestation de la mort dans la vie de Walter : elle est vécue comme la privation du plaisir le plus existentiel de la vie<sup>905</sup> et considérée comme étant pire que la mort, « l'impotenza è peggiore della morte » (*TP*, 294). Tout au long de la trilogie, le narrateur établit un lien entre l'impuissance physique d'une part et créatrice d'autre part en rapprochant la dysfonction érectile et la déficience intellectuelle :

[...] l'erezione che imperava sotto le coperte avvizzisce all'aria e mi ritrovo tra le mani un miserabile ortaggio. Il mio romanzo fa schifo, ci vogliono i nervi saldi per scrivere [...] « gli altri possono poetare sempre che vogliono », gli altri hanno, per così dire, l'erezione a comando. (*SN*, 257 ; 298)<sup>906</sup>

De même, le désir de « possession » sexuelle est comparé à celui de la création artistique : « Mi piacerebbe possederti dopo che ho scritto una bella pagina » (*SN*, 258). L'infécondité créatrice est considérée comme étant encore plus humiliante que la défaillance physique : « Non saper scrivere mi umilia più che essere un uomo indegno » (*SN*, 216)<sup>907</sup>. L'analogie entre la fertilité artistique et biologique ressort peut être de la manière la plus emblématique dans la reprise du topos proustien de « l'œuvre d'art » comme progéniture : « sono così pieno del mio libro che mi meraviglio che la gente non mi ceda posto in autobus [...] –vuoi smetterla di paragonare sconciamente il tuo libro a un figliolo? » (*SN*, 495). Se considérant impuissant à tous les sens du terme, le protagoniste est persuadé de vivre une « grossesse hystérique » (*SN*, 577) et de n'assurer aucune de ses descendances, qu'elle soit biologique ou littéraire : « non scriverò mai niente di importante » (*SN*, 577). Après avoir essayé plusieurs remèdes non invasifs, Walter finit par se faire poser l'implant pénien que Serge avait, lui, refusé. Il

904 Siti 2012c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx>, 10/06/2015. Cf. aussi : « Tutta la sua opera in qualche modo testimonia come il rapporto tra scrittura e verità vada sempre a discapito dell'autore, anzi tenda alla sua uccisione. È come se per aspirare alla verità la letteratura esigesse sempre dallo scrittore un piccolo suicidio. », Entretien avec Fiore 2009, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-a-walter-siti/>, 10/06/2015.

905 « [...] possibile che dall'insanguamento o no di quella parte anatomica dipendano la felicità di una vita. » (*TP*, 280).

906 Il s'agit ici d'une réflexion de Walter sur l'œuvre de Leopardi. Le protagoniste interprète l'infécondité biologique et artistique du poète dans un sens psychanalytique, à savoir comme la conséquence d'une négation de l'amour maternel : « si scrivono versi, cioè si è fecondi, solo quando la madre ci ama. » (*SN*, 296). Ayant vécu le même manque d'affection que Leopardi, Walter impute également à sa mère, castratrice (« Il mio cazzo eretto che mi è stato tagliato. », *SN*, 260), la responsabilité de son impuissance : « Che io sono impotente, è tutta colpa sua. » (*TP*, 306).

907 Pour une étude plus détaillée voir : Contarini 1999, pp. 117–31.

accède ainsi à une sexualité « hyperréelle », basée sur le fonctionnement d'une prothèse tout aussi artificielle que le monde qui l'entoure. L'impuissance de Walter semble effectivement refléter quelque chose qui va bien au delà de la condition physique du personnage. Siti lui-même suggère le parallèle entre l'impuissance physique et l'impuissance de l'Occident à satisfaire son désir d'omnipotence<sup>908</sup> :

Che i veri emblemi dell'Occidente non siano gli omosessuali ma gli impotenti? Forse, a pensarci bene, l'interesse per gli oggetti gonfiati, per le merci tutte involucro e logo, presuppone una qualche forma di impotenza: impotenza a usare semplicemente le cose, quando se ne ha bisogno. Il consumismo ci induce all'impotenza perché la merce deve non bastare mai, e quindi essere letteralmente *impossedibile* anche un modello di amore non corrisposto: il consumismo insegna a desiderare. (TP, 260)

Dans le macrocosme de l'Occident, tout comme dans le microcosme de Walter, le désir d'objets inaccessibles (« impossedibile »), hypertrophiés (« gonfiati ») et illimités (« bastare mai »), est lié par un rapport de causalité à « l'impuissance » de les posséder : « amo i corpi divini perché sono i., o sono i. perché desidero l'infinito? » (SN, 254). Dans les deux cas, le constat amer de l'*impuissance* suscite le désir d'*omnipotence*. Celui-ci se traduit dans la consommation, modèle d'achat dominant en Occident : « il consumismo è una protesta per l'inesistenza di Dio. Comprando si è onnipotenti » (TP, 133). De même, la prostitution, vue comme un modèle de consommation de l'amour, semble calmer le désir du protagoniste d'une possession impossible : « il bisogno che mi ha ossessionato per tutta la vita, di un possesso impossibile [...] grazie ai soldi posso piegarlo (pregarlo) come voglio. È per questo che l'Occidente compra tanto? » (TP, 214).

Le désir d'omnipotence de l'*hyperréalisme* se reflète donc également dans la littérature qui naît notamment d'un sentiment d'impuissance : « Non ci sarebbe letteratura senza impotenza » (SDN, 292). Siti définit ainsi son écriture comme un « délire d'omnipotence » (SN, 5), comme le désir d'une « reproduction », d'une « possession » authentique d'une réalité « infinie »<sup>909</sup>. Ce désir d'omnipotence se manifeste dans la polyvalence épistémologique de la trilogie, le mélange des genres, l'intrication de références intellectuelles, la variété thématique et la complexité du style :

908 En effet, par l'implant pénien comme remède à l'impuissance, Walter suivrait l'exemple de Silvio Berlusconi, symbole pathétique du désir d'omnipotence de l'Occident : « È stata la leggenda metropolitana su Berlusconi a darmi l'idea: malignano che quando si è fatto il lifting non si sia limitato al viso, il < tagliando > si sarebbe esteso alle parti basse. Un vero e proprio pezzo di ricambio. » (TP, 404).

909 Siti 1998, p. XXVIII.

J'ai voulu tout y mettre, de manière peut-être excessive : il y a des poèmes, de la politique, des perversions... Je voulais dire tout ce que j'étais avant de mourir – mais enfin, je ne suis pas mort!<sup>910</sup>

D'après Silvia Contarini, ces éléments sont symptomatiques d'une littérature qui veut « tout comprendre » et « tout dire », proclamant ainsi son caractère « illimité » et « omnipotent »<sup>911</sup>. Il est peu surprenant que ce projet ambitieux soit contrecarré par le constat de l'impuissance : « Il delirio d'onnipotenza, anche qui, ha il suo inesorabile risvolto in una constatazione d'impotenza »<sup>912</sup>. Siti lui-même suggère de lire sa « confession d'impuissance » littéraire comme une figure de style qui « mène à la définition d'une poétique »<sup>913</sup>. En ce sens, le sujet de la mort et plus précisément de l'impuissance vue comme la « mort de la sexualité » (SN, 492), peut être interprété comme symbole de l'impuissance de la littérature à reproduire le monde extratextuel, ou, en d'autres termes, de l'impossibilité de l'autobiographie à l'époque hyperréaliste. Les leitmotifs proustiens du livre comme descendance, de la « matrice-cercueil », du « mort-vivant », et de la *différance* se révèlent ainsi être une expression saisissante de ce que Walter Siti lui-même définit comme l'impossibilité de « capturer » le « visage séduisant », mais insaisissable, de la « réalité » hyperréaliste : « e il fine è quello [...] di « catturare » il volto seducente della Realtà ([un fine] esaltante e senza speranza) »<sup>914</sup>.

910 Siti 2012b, <http://editions-verdier.fr/2014/06/01/transfuge-novembre-2012-entretien/>, 07/07/2015.

911 Cf. Contarini 1999, p. 128.

912 Siti 1998, p. XXVII.

913 Ibid., p. XXVIII.

914 Ibid.



---

## V. Conclusion et perspectives

L'appartenance de *La Recherche* à l'autofiction est contestable – sa notoriété comme fondatrice du genre ne l'est pas. L'étude a démontré que l'œuvre proustienne fait office, pour les théoriciens et surtout pour les praticiens de l'autofiction, de véritable « mythe fondateur » dans la mesure où elle forge l'illusion d'une « identité collective »<sup>915</sup>. L'analyse de la réception de Proust dans l'œuvre de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti a donné un aperçu des appropriations variées de la *Recherche* dans l'autofiction. À partir de l'exhibition des références proustiennes dans les images des « miettes de madeleine », du « temps perdu » et d'*Un amour de soi* chez Doubrovsky, en passant par une réécriture plus implicite du personnage d'Albertine et du moment épiphanique chez Siti, jusqu'au camouflage total de la source proustienne dans la *mémoire involontaire fantastique* de Martín Gaité – la présence de la *Recherche* est incontestable dans toutes les autofictions de notre corpus. Elle s'articule par la réception ambivalente de Serge Doubrovsky qui oscille entre une exégèse *idéaliste* de la *Recherche* et sa déconstruction *anti-idéaliste*, présentée comme une innovation apportée par sa propre autofiction, bien qu'elle ressorte explicitement de la *Recherche* elle-même. Le recours voilé de Martín Gaité à l'œuvre proustienne s'explique par sa conception postmoderne de l'intertextualité qui motive sa volonté de remplacer la notion péjorative du « plagiat » par la métaphore plus valorisante du « collage » – un collage dans lequel la *Recherche* acquiert une fonction structurelle par la *réécriture fantastique* de *Combray* au début de *El cuarto de atrás* et du *Temps retrouvé* à la fin. La réception de Walter Siti se distingue par sa déconstruction hyperréaliste de l'impressionisme proustien, qui va de pair avec une poétique métaphysique qui n'est pas sans rappeler le platonisme proustien.

Outre les allusions reposant sur des citations et des réécritures évidentes, nous avons pu constater des analogies et des ruptures épistémologiques dans le discours sur la mémoire, l'identité et la mort. Ces continuités et ces ruptures ne

---

915 Cf. pp. 35 sq. de cette étude.

sont pas uniquement le fruit d'une influence factuelle de Proust mais elles témoignent en même temps d'un développement d'esthétique générale survenu au cours du XXI<sup>e</sup> siècle qui a pu être mis en évidence grâce à la comparaison de l'autofiction avec la *Recherche* et la tradition autobiographique. L'analyse a démontré que les autofictions de Doubrovsky, Martín Gaité et Siti déconstruisent, chacune à leur manière, le mythe d'une constitution du sujet réussie dans l'autobiographie romantique, qui transparait encore dans la *Recherche* par ce que Warning a défini comme *poétique idéaliste* du temps et du moi retrouvés. Les trois auteurs poursuivent et dépassent la *poétique anti-idéaliste* de la *Recherche*<sup>916</sup>, en choisissant respectivement la voie postmoderne (II.), fantastique (III.) et hyperréaliste (IV.) pour déconstruire la tradition idéaliste d'un moi convaincu de la faculté de sa mémoire à pouvoir saisir et transcrire son « être profond » en toute authenticité.

La déconstruction du sujet va de pair avec la remise en cause de la possibilité de toute représentation mimétique de la réalité. Le lecteur obtient désormais moins d'informations sur la réalité empirique de l'auteur que sur sa conception de l'autobiographie : Doubrovsky, Siti et Martín Gaité ne peuvent raconter leur vie qu'en insistant sur l'*intranscriptibilité* fondamentale du réel. Le récit d'une vie se transforme ainsi en projet d'une « autobiographie impossible »<sup>917</sup>. L'isotopie de l'impuissance physique et créative chez Doubrovsky et Siti illustre cette incapacité de l'auteur contemporain à traduire sa vie en mots. Face à cette *crise de la représentation*<sup>918</sup>, il n'est pas étonnant que la critique ait considéré l'autofiction comme signe de la « fin de l'autobiographie »<sup>919</sup>. Malgré l'évidente déconstruction des constituantes traditionnelles du genre, Claudia Gronemann conteste, à juste titre, cette formule qui suggère une rupture totale avec l'autobiographie, empêchant ainsi tout débat sur le lien indéniable entre les *écritures du moi* contemporaines et traditionnelles<sup>920</sup>. Le emprunts de l'autofiction à l'autobiographie sont évidents chez Siti et Martín Gaité qui revendiquent explicitement leur appartenance au genre autobiographique<sup>921</sup>. Doubrovsky va jusqu'à définir l'autofiction comme « tentative de revalorisation et de légitimation » de l'autobiographie<sup>922</sup>. Par ailleurs, il n'est certainement pas anodin que les universitaires Serge Doubrovsky et Walter Siti imputent leur choix de la forme autofictionnelle à la lecture théorique des ouvrages de Lejeune sur l'au-

916 Concernant la *poétique idéaliste* et *anti-idéaliste* selon Warning, voir : pp. 43 sq. de cette étude.

917 Gronemann 2002, p. 65.

918 Terme emprunté à Foucault 1966, pp. 229 sq.

919 À ce sujet, voir : p. 13 de cette étude.

920 Gronemann 2002, pp. 48–49.

921 À ce sujet, voir : p. 176 et p. 190 de cette étude.

922 Entretien avec Vilain 2005, p. 223.

tobiographie traditionnelle<sup>923</sup>. Face à cette revendication explicite de continuité, il convient de remplacer l'hypothèse de la « fin de l'autobiographie » par le constat d'un changement de paradigme, né précisément d'une réflexion sur les modalités traditionnelles du genre. L'introduction a montré que l'autobiographie a toujours reflété le cadre épistémologique de son époque. Ainsi, l'autobiographie de saint Augustin se présente comme une exaltation médiévale de la gloire de Dieu et celle de Rousseau comme un témoignage de la confiance idéaliste en le sujet. Au lieu de se laisser déconcerter par les transformations inévitables d'un genre littéraire, la critique doit désormais s'interroger sur la valeur esthétique des ruptures avec la tradition ainsi que sur les différentes modalités employées pour illustrer le nouveau paradigme d'une « autobiographie impossible ».

Le choix d'autofictions de différentes langues et cultures ne démontre donc pas seulement l'importance de la *Recherche* au-delà de la littérature française, mais aussi la variété poétique des différentes appropriations de « l'autobiographie impossible » : l'autofiction postmoderne de Doubrovsky insiste sur la déformation inéluctable de la réalité par le langage, Martín Gaité s'appuie sur l'esthétique fantastique pour introduire l'hésitation entre la réalité, le rêve et l'hallucination et Walter Siti présente un univers hyperréaliste qui s'auto-dénonce par la mise en scène d'une réalité « plus réelle que le réel ». Le caractère insaisissable du réel se manifeste également dans le leitmotiv de la mort. Les *thanatographies* de Doubrovsky, Martín Gaité et Siti reprennent l'imagerie funèbre de Proust qui inscrit la relation aporétique entre la *préservation* et l'*effacement* dans le texte, se révélant ainsi être l'expression la plus accomplie de l'impossibilité de l'autobiographie.

Dans toutes les autofictions étudiées, la crise de la mimésis littéraire reflète la crise existentielle de l'homme au sein de la société individualiste du XXI<sup>e</sup> siècle ainsi que le besoin de donner un sens à la vie à une époque où les institutions religieuses traditionnelles ont perdu leur autorité. Tandis que la quête de sens proustienne aboutit encore à la *poétique idéaliste* de la révélation de l'art, Doubrovsky, Martín Gaité et Siti subissent une perte totale de repères. Celle-ci ne se manifeste pas seulement dans le *culte du corps* décrit par Siti comme l'expression la plus explicite du besoin anthropologique de transcendance, mais aussi dans l'égarement de Doubrovsky face à la religion juive et dans le recours au fantastique de Martín Gaité, considéré par Marco Frenschkowski comme un phénomène « postreligieux » qui condense toute la sacralité bannie de la société par la sécularisation<sup>924</sup>.

923 À ce sujet, voir : p. 21 et p. 186 de cette étude.

924 « Phantastik kann als Erzählform bzw. allgemeiner als Kunstform nur entstehen, wo ein Bruch in traditionellen religiösen Bezügen eingetreten ist. », Frenschkowski 2006, p. 47.



Parmi les auteurs qui recourent à l'autofiction comme moyen d'expression, Marc Weitzmann souligne le nombre particulièrement élevé d'écrivains juifs, comme Serge Doubrovsky, Patrick Modiano, Régine Robin et Gilles Sebhan, et d'écrivains homosexuels, comme Walter Siti, Hervé Guibert et Christophe Donner<sup>925</sup>. L'auteur Marcel Proust réunit ces deux caractéristiques sans pour autant les attribuer à son protagoniste-narrateur. Contemporain d'une époque homophobe et antisémite, Proust compare explicitement la « race maudite » des « invertis » à celle des juifs, vouées au même sort : dissimuler leur identité et vivre dans « l'opprobre », le « mensonge » et la « clandestinité » (*R III*, 17). En effet, Proust masque sa propre sexualité tout en « allant chercher [...] l'inversion jusque dans l'histoire » (*R III*, 18) lorsqu'il loue la sensibilité créative de M. de Charlus, dont le « déséquilibre » sexuel l'aurait transformé en « pianiste délicieux », en « peintre amateur qui n'était pas sans goût », et en « un éloquent discoureur » (*R III*, 344). Walter Siti observe un phénomène de transposition du sexe des personnages de la *Recherche* en constatant que les corps féminins portent souvent des caractéristiques masculines, ce qu'il explique par la « traduction » de l'amour homosexuel de Proust pour son chauffeur Alfred Agostinelli en l'amour hétérosexuel de son protagoniste pour Albertine<sup>926</sup>. Serge Doubrovsky reprend le parallèle proustien entre les homosexuels et les juifs, en juxtaposant des insultes homophobes et antisémites au cliché d'une excellence artistique, qu'il explique par l'expérience commune de la discrimination :

[...] j'ai le reflexe anti-homo comme d'autres ont le dé clic antisémite, d'ailleurs ce sont souvent les mêmes, les Boches à Auschwitz nous gazaient pareil, ils nous mettaient dans le même sac, le même saccage, ensemble on a été liquidés, avec les Tsiganes, ça crée une complicité ! Socrate et Platon ou Leonard de Vinci juste depuis à peine cent ans, Oscar Wilde et Gide, Verlaine-Rimbaud, Tchaïkovski, Cocteau, Radiguet et Max Jacob et Genet, j'oubliais Proust [...] parmi les minorités humaines, aucune qui ait apporté autant d'esprits majeurs, sauf les juifs, justement on était gazés pareil à Auschwitz, faut pas oublier, je m'oublie, mon vocabulaire est ignoble de quel droit parler de pédés, si je ne veux pas qu'on me traite de youpin. (*LPC*, 306)

N'étant plus soumise aux règles de bienséance de l'époque proustienne<sup>927</sup>, l'autofiction se serait ainsi transformée en moyen d'expression privilégié des auteurs qui devaient autrefois cacher leur origines ethniques – comme Doubrovsky pour lequel « ÊTRE COMME TOUT LE MONDE » représentait « l'unique chance de

925 Weitzmann 1997, p. 76.

926 À ce sujet, voir : p. 216 de cette étude. Cf. aussi: Dubuis 2011, p. 258 ; O'Brien 1949, pp. 933 sq.

927 À ce sujet, voir : *ibid.* (« C'è insomma una specie di omaggio alla *bienséance* dei tempi che io, scrivendo cent'anni dopo Proust, non ho più avuto bisogno di osservare. », *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016).

survie » (*LPC*, 407) – et leurs penchants sexuels – comme Walter Siti qui constate que l’amour homosexuel s’enlisait souvent dans l’imaginaire, notamment à une époque où il n’était pas possible de le vivre librement<sup>928</sup>. L’analyse a démontré que Doubrovsky va effectivement jusqu’à présenter son autofiction comme une conséquence immédiate de l’expérience terrifiante de l’holocauste et que c’est ce même désir d’affirmer son identité féminine étouffée pendant le franquisme qui pousse Carmen Martín Gaité à l’écriture. Siti inclut d’ailleurs la condition féminine dans ses réflexions sur l’homosexualité et la judéité, en expliquant le recours à l’autobiographie par le besoin particulier de tous les groupes « non dominants » de la société de revendiquer leur existence jusqu’ici négligée, ignorée, parfois même bannie des livres d’histoire corroborant ainsi les trois axes de l’autofiction selon Isabelle Grell présentés dans l’introduction de notre étude<sup>929</sup> :

In quanto agli omosessuali penso che, forse, ci sia qualche cosa che, in qualche modo, li accomuni alle donne. Nel senso che anche le donne usano, in genere, molto l’autobiografia, o, comunque, l’autoanalisi. Può darsi che nel caso di scrittori o scrittrici il cui genere, nel caso delle donne, o la cui scelta sessuale, nel caso degli omosessuali, è stata considerata per molto tempo come non dominante, ci sia più bisogno di raccontarla. Questi gruppi non si sono sentiti riconosciuti per un sacco di tempo e, in quanto non riconosciuti, c’è forse una specie di ictus di recupero, di volere raccontare « ma noi invece siamo così ». Quindi può essere che ci sia un bisogno maggiore di autobiografia, di autoanalisi negli omosessuali, di quanto non ci sia invece nel genere maschile eterosessuale, che avendo sempre posseduto la storia, non ha bisogno di dire « noi siamo questi »...<sup>930</sup>

L’hypothèse de Walter Siti concernant les motivations socio-anthropologiques des auteurs d’autofiction doit encore être approfondie par des études supplémentaires. D’autres lacunes de recherche ont été signalées au cours de l’analyse, notamment à propos du paradigme de la mort dans *Retahilas* de Carmen Martín Gaité, de l’esthétique de la téléralité et de la nourriture chez Siti, ainsi que de sa réception de Dante, Leopardi, Montale et Pasolini. Afin de compléter nos réflexions sur la réception de la *Recherche* dans l’autofiction, il faudra s’interroger davantage sur les échos proustiens dans l’ensemble de l’écriture autofictionnelle, non seulement dans l’œuvre des auteurs interviewés en annexes, mais en élargissant la perspective eurocentrée vers la manifestation globale du genre. Il convient notamment de mentionner les écrivains francophones et hispanophones hors d’Europe, comme Assia Djebar, Abdelwahab Meddeb, Jorge Luis Borges ou Julio Cortázar. Ces derniers sont tout aussi enclins que les auteurs français, italiens et espagnols mentionnés dans cette étude à mettre en avant leur

928 À ce sujet, voir : *ibid.*

929 Grell 2014b, pp. 63 sq. Cf. p. 39 de cette étude.

930 *Entretien du 29/03/2013*, apparaît dans : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016.

filiation proustienne<sup>931</sup>, corroborant ainsi la thèse de la *Recherche* comme mythe fondateur de l'autofiction et invitant à la découverte d'un champ d'investigation encore largement inexploré.

---

931 Pour les revendications proustiennes dans la littérature sud-américaine, voir : Craig 2002, pp. 13 sq. Quant à la littérature maghrébine, voir : Chikhi 2003, p. 119.

---

## Annexes : Les auteurs d'autofiction sur Marcel Proust (Messages privés des auteurs en ordre alphabétique)

Anne Weber :

« Das Konzept der Autofiktion ist mir völlig fremd; ich denke nicht in solchen literaturwissenschaftlichen Kategorien. Ist nicht ein großer Teil der Dichtung eine Verwandlung des eigenen (Er-)Lebens in Sprache? Ist das etwas Neues? Braucht man dazu den Begriff ‹ Autofiktion ›? Gehört nicht *Der grüne Heinrich* auch schon dazu? Und natürlich Proust, und Goethe, und Karl Philipp Moritz. Ich fühle mich der Kategorie Autofiktion – dem, was ich mir unter diesem Konzept vorstelle – nicht zugehörig. Meine bisher acht Bücher sind jeweils sehr unterschiedlich. Ein einziges meiner Bücher ließe sich eventuell in diese Kategorie einordnen: *Luft und Liebe*. Doch im Grunde bin ich jeglicher Kategorisierung gegenüber eher abgeneigt. »

Antonio Muñoz Molina :

« Ese concepto de la autoficción me parece muy vaporoso, y muy poco interesante. O se hace ficción o se hace no ficción, a mi juicio, y una historia autobiográfica en la que interviene la fantasía es, simplemente, una novela. Y me parece excesivo ver una obra tan inmensa, tan singular como *À la recherche du temps perdu* a través de una perspectiva tan estrecha como la de una moda contemporánea. En mucho de lo que se llama autoficción lo que yo noto es mucha autoindulgencia: el narcisismo del escritor por mostrarse a sí mismo en su presunta singularidad. Proust es, desde luego, uno de mis dos o tres escritores fundamentales. Lo he leído desde que tenía 20 años. He estudiado su vida y su literatura con una dedicación plena y entusiasta. *À la recherche du temps perdu* es una de las obras literarias que he leído más veces y creo conocer mejor. La idea del tiempo, la de la fragilidad de las percepciones, el modo en que la memoria filtra la experiencia, la ironía, la atención a los descubrimientos científicos, todo eso lo he aprendido en Proust, por no hablar de su pasión por la pintura y la música, que yo comparto. *À la recherche du temps perdu* es una novela en toda la extensión de la palabra, una novela en forma de autobiografía, como *David*

*Copperfield*, por ejemplo. Los materiales de la vida de Proust están modificados, suprimidos, reinventados, en función de un proyecto narrativo completo, que es en el fondo un relato de aprendizaje y de búsqueda, de salvación mediante el arte, un poco a la manera de *Parsifal*, o incluso de la *Divina Comedia*: el viaje alegórico de la vida en busca de un sentido pleno. [...] Ese yo de Proust desde luego me ha influido mucho, aunque más en la ficción que en textos memoriales como *Ventanas de Manhattan*. Proust [...] es uno de mis héroes. »

Camille de Peretti :

« Je penche pour la définition de Gérard Genette, qui parle de « vraie autofiction » avec un contenu narratif authentiquement fictionnel. Par conséquent les textes qui portent sur des événements réels sont de « fausses autofictions » ou « autobiographies honteuses ». Il serait bon de faire une différence entre *La Recherche* et *Jean Santeuil* néanmoins. Dans un épigraphe de *Jean Santeuil*, Proust écrit : « *puis-je appeler ce livre un roman ? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie, recueillie sans y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté* » (p. 41). C'est pourquoi je pense que Proust appartient à la catégorie des autobiographes honteux, toujours au sens de G. Genette [...] Proust a avant tout été pour moi un choc de lectrice. Quand j'ai découvert *Le temps retrouvé* [...] j'ai su qu'il était en train de se passer quelque chose de très important dans ma vie, qu'il y aurait un « avant » et un « après », que je ne verrai plus la littérature de la même façon. Dire que Proust a influencé ma vie, oui, mon écriture, ce serait beaucoup trop prétentieux, mais il m'accompagne toujours, comme un saint patron à qui on adresserait une prière en espérant qu'il veille sur nous. Par exemple quand j'ai écrit *La Casati*, il y a eu beaucoup de moments où mes recherches n'avançaient pas, je me disais que le livre n'allait nulle part et que je n'arriverai pas à le terminer et puis soudain, au détour d'une page, je me rends compte que *La Casati* avait commandé une robe à un couturier célèbre du nom de Fortuny et que Albertine aussi, et j'ai vu ça comme un signe [...] et j'ai relu toutes les descriptions que Proust avait faites de Venise et j'ai inséré une citation cachée [...] Proust disait qu'il n'était pas un écrivain inspiré au sens où il ne pouvait écrire que ce qu'il avait vécu (et moi aussi, je suis une autobiographe honteuse) « *écrire un roman ou en vivre un, ce n'est pas du tout la même chose, quoi qu'on dise. Et pourtant notre vie n'est absolument pas séparée de nos œuvres. Toutes les scènes que je vous raconte, je les ai vécues* » et enfin Proust disait « l'homme qui vit n'est pas l'homme qui écrit » (et une fois encore, je suis d'accord avec lui, mais dans ce cas là me direz-vous, tout ce qui est littérature, vécue ou non, est fiction et alors Proust serait bien le précurseur de l'autofiction...). »

Camille Laurens :

« Si l'on retient l'hypothèse ambiguë que fait l'auteur lui-même dans *La Prisonnière* et les deux mentions du prénom Marcel dans *La Recherche*, la *condition sine qua non* de l'autofiction se trouve remplie : l'auteur et le narrateur de ce roman à la première personne portent le même (pré)nom. [...] Il est certain que la lecture de Proust a beaucoup influencé mes autofictions. Comme lui, j'utilise très largement le matériau autobiographique, mais sans volonté de fidélité absolue à la réalité référentielle des faits. Par exemple, de même que Proust ne mentionne jamais l'existence d'un frère dans son roman, distinguant ainsi l'auteur et le narrateur, je modifie sensiblement ma généalogie familiale. Les noms, les identités socioprofessionnelles, sont changés, etc. Dans le cas de Proust, un renversement complet de l'identité sexuelle s'opère, bref, les modifications par rapport à la biographie sont nombreuses et peuvent paraître éloigner Proust (comme moi, et à la différence d'Annie Ernaux, par exemple) de la définition basique donnée par Doubrovsky « autofiction : récit dont la matière est entièrement autobiographique et la manière entièrement fictionnelle ». En fait, tout est dans l'interprétation du mot « autobiographique ». Pour moi, la réalité référentielle compte moins chez Proust que la vérité intérieure : par exemple, qu'il ait, dans sa vie privée, éprouvé de la jalousie sexuelle envers un homme et qu'il traduise cela de manière fictionnelle en évocation détaillée de la jalousie envers une femme ne plaide pas pour autant contre l'autofiction. L'autofiction telle que je la conçois est très bien résumée par ce passage de Proust dans *Le Temps retrouvé*, à propos du « livre intérieur » : « ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont « l'impression » ait été faite en nous par la réalité même. » C'est la meilleure définition de l'autofiction que je connaisse, si l'on y ajoute la dimension littéraire également chère à Proust. Le livre « dicté » par la réalité doit trouver sa forme, et cette forme fait appel à toutes les ressources du roman (ellipses, condensations, etc.). Proust, dans ce même passage, distingue nettement le roman d'invention où les idées « n'ont qu'une *vérité logique*, une *vérité possible*..., arbitraire » et le roman né de « l'impression laissée en nous par la vie (...), gage de sa *vérité nécessaire* ». C'est dans cette opposition entre vérité possible du roman et vérité nécessaire de l'autofiction que je vois en Proust le précurseur et l'inspirateur des livres que j'écris. La réalité référentielle est très secondaire par rapport à cette nécessité de l'expérience vécue et de l'impression qu'elle a gravée en nous. [...] La lecture de la *Recherche* a correspondu pour moi à la compréhension de ce que signifiait le fait d'écrire. Proust, à mes yeux, est la meilleure illustration de ce qu'est la littérature, aussi bien du côté de l'écrivain que du côté du lecteur. C'est aussi une somme humaine, une mine de ressources pour comprendre le monde et le cœur humain. On est au plus près de la vérité. Je dirais que mon approche de l'œuvre est existentielle, mais pas au sens d'Annie Ernaux ou de Marc Pautrel. Je

ne sacralise pas. *La Recherche* fait partie de mon existence d'une façon très concrète, très incarnée, presque pragmatique parfois, je m'en sers comme d'un outil indispensable, d'une référence incomparable. Ainsi, il m'est arrivé d'écrire une lettre d'adieu à un homme aimé en modifiant très légèrement le texte des *Intermittences du cœur*. Ou encore, chaque fois que je me baisse pour enlever mes chaussures, je pense à ce passage où le narrateur se souvient de sa grand-mère maintenant morte, et je pense à mes morts. Quand je rencontre des gens nouveaux, je les associe souvent intérieurement à des personnages de Proust : ainsi, je connais une Madame Verdurin, un Legrandin, etc. Bref, je vis Proust, je pense Proust, j'éprouve Proust – j'exagère à peine ! Quand je vais mal, je lis certaines pages de Proust à voix haute, et je vais mieux. Proust m'aide à vivre, c'est certain. Mais si je ne l'avais pas lu, je vivrais autrement, c'est tout. »

Catherine Cusset :

« J'ai lu *À la recherche du temps perdu* en entier deux fois, très jeune : une fois à quinze ans, une fois à dix-huit ans. Les deux fois je suis entrée dans la lecture et n'ai pu en sortir jusqu'à la fin de l'œuvre. La première fois, j'ai été frappée par la justesse psychologique de Proust. Jamais encore je n'avais vu décrits avec une telle précision et finesse des tourments qui étaient déjà les miens à quinze ans : ceux de l'amour passionnel, exclusif, pour la mère, et ceux de l'amour naissant et de la jalousie. J'étais d'autant plus surprise de la force de vérité de l'écriture proustienne que la bibliothécaire de mon lycée, ma grande guide en matière de lecture, m'avait déconseillé de lire Proust en me disant qu'il s'agissait d'un bavardage de concierge. C'est sans doute ma mère qui m'a recommandé cette lecture. J'ai un souvenir vif d'un matin sur la plage, l'été de mes quinze ans, alors que j'étais en train de lire *Sodome et Gomorrhe*. Je travaillais comme jeune fille au pair. La lecture était si prenante que j'en ai oublié la réalité autour de moi et n'ai pas vu le bébé que je gardais tomber dans un trou sur la plage et se blesser avec sa pelle. Ses hurlements ont été un dur rappel du réel. Mais le réel, bien sûr, c'était Proust, c'était ce qui se passait dans son monde, sous sa plume, bien plus que le monde autour de moi. Le lire, c'était vraiment entrer dans une cathédrale et ne plus désirer en sortir. Quand j'ai lu la *Recherche* pour la deuxième fois, à dix-huit ans, ma lecture a été très différente. Je me suis aperçue de quelque chose qui m'avait échappé lors de ma lecture littérale à quinze ans : de l'exquise ironie proustienne, de son humour pince-sans-dire. À dix-huit ans, j'ai été sensible à l'intelligence du narrateur et à la satire sociale – ou plutôt, à la description très précise, très subtile, de hiérarchies sociales que j'ignorais dans le petit monde parisien, bourgeois et intellectuel dans lequel je vivais. Depuis je n'ai pas relu la *Recherche* en entier, mais seulement par fragments. Je n'ai pas retrouvé le temps d'une lecture de longue haleine et m'en réserve le plaisir pour plus tard. J'ai relu deux ou trois fois le premier volume, pour l'enseigner à Yale ou pour le plaisir. Ce

qui m'a frappée lors de ces lectures plus tardives (qui remontent à plus de quinze ans), c'est la maîtrise de la métaphore. Je me suis demandé comment Proust parvenait à connaître si bien le règne végétal et animal qu'il puisse ainsi définir l'humain par analogie avec la nature. Ma propre écriture n'a rien de commun avec celle de Proust. Mes phrases sont souvent courtes, et j'utilise très peu de métaphores. J'ai une écriture directe, facile, que l'on peut qualifier de plate. Mais Proust reste pour moi un maître. Je ne cherche pas à l'imiter, mais il m'inspire. Ce qui m'inspire, ce n'est pas sa phrase, c'est son intelligence, sa subtilité, sa vision lucide des rapports humains, son absence de toute idéalisation. Je vois un lien direct entre les moralistes du dix-septième et du dix-huitième siècle, et Proust – et, plus tard, Nathalie Sarraute. Je m'inscris dans cette lignée-là. Je suis une moraliste aussi. Ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est le rapport à l'autre. C'est débusquer les petites choses et les contradictions humaines – c'est parvenir à se voir soi-même sous un autre angle, par derrière, comme un autre. Ce n'est pas en hasard si j'ai mis une citation de Proust en épigraphe de *Confessions d'une radine*, le passage où il décrit l'avarice du père Bloch et définit le défaut comme ce qui nous reste aveugle mais est visible par tous. [...] Bien sûr que je vois un lien entre Proust et l'autofiction. Pour moi, toute œuvre dont le projet n'est autre que l'exploration de l'humain (âme et corps) à partir de son propre vécu, sans invention, en s'en tenant à la mémoire que l'on a des faits, donc à une mémoire émotionnelle et subjective, est de l'autofiction, que le nom du narrateur dans l'œuvre soit celui de l'auteur ou non. L'homonymie du narrateur et de l'auteur n'est pas, pour moi, une condition de l'autofiction. À ce titre, je range dans l'autofiction mes romans suivants : *Jouir*, *La haine de la famille*, *Confessions d'une radine*, *New York*, *Journal d'un cycle*, et le tout dernier, *Une éducation catholique*. Je ne sais pas si Proust est l'ancêtre de l'autofiction car je ne connais pas suffisamment la littérature du monde entier. Et les *Confessions* de Rousseau me semblent aussi être de l'autofiction. Mais il est certain que le projet proustien est entièrement novateur, de par son ampleur, et de par sa langue. Proust est donc un maître de l'écriture autofictionnelle, même, si pour des raisons de convenances sociales ou narratives, il a été amené à transposer certaines parties de son vécu. Ce qui importe, ce n'est pas la vérité factuelle, mais la vérité émotionnelle, et la quête de cette vérité – c'est à dire du moi profond. »

Cristina Grande :

« Para mí, Marcel Proust fue, ante todo, un escritor valiente. Me recuerda a aquellos primeros científicos que experimentaban en su propia carne, asumiendo grandes riesgos que les podían costar la vida. El material autobiográfico es inflamable y peligroso, y hay que saber manejarlo. En mi adolescencia, la influencia de Proust me alcanzó a través de mi hermana y de mi mejor amiga, ambas lectoras voraces de la *Recherche*. Yo apenas pude terminar el primer tomo,



me parecía una literatura demasiado laberíntica y prefería leer a Pessoa, a Thomas Bernhard, a Margarite Duras. Sin embargo, me gustaba que mi amiga me relatara lo que iba leyendo, de alguna manera yo no estaba preparada para digerir esa gran obra por mí misma. Sólo al hacerme mayor, después de haber dominado la impaciencia, he podido disfrutar de ella. Es curioso, algunos de mis lectores me dicen que ven en mí la influencia de Proust, y yo, que amo la brevedad, no puedo sino sonreír. »

Édouard Louis :

« Mon livre n'est pas, comme on a pu le demander, une autofiction, mais exactement l'inverse. Il n'y a pas de mot pour ça, il faudrait trouver un terme... L'autofiction a pour principe, partant d'une histoire personnelle, de brouiller la frontière entre littérature et vérité ; il y a toujours cette part de fiction, qui serait le fruit d'une perception radicalement subjective, ou même de l'invention. Et c'est effectivement ce que fait Proust. C'est l'autofiction qui lui permet de ne pas dire son homosexualité, par exemple, et de transposer cet amour en un amour hétérosexuel dans la *Recherche*. En ce sens, l'autofiction a pour moi quelque chose de dépolitisant, puisqu'elle permet de ne *pas dire* certaines choses. Un roman non fictionnel, un livre qui n'est pas autofictionnel a, je crois, une portée politique plus forte puisqu'il véhicule avec lui un discours de vérité : ce que j'écris, ce que je dis a été vécu, est vécu, je parle de notre présent et de sa violence. Dans *En finir avec Eddy Bellegueule* et dans mon second roman (sur lequel je travaille), j'ai essayé à l'inverse de ne pas brouiller la frontière, mais d'atteindre en quelque sorte la vérité par la littérature, par la construction littéraire. Ne pas brouiller la frontière comme dans l'autofiction, mais la faire disparaître. Bien sûr, la *Recherche* a été une œuvre très importante pour moi, mais en ce qui concerne l'autofiction, elle a plutôt constitué un point de fuite, une posture contre laquelle j'ai écrit. »

Emmanuele Trevi :

« Direi che è il tipo di prima persona impiegato da Proust per dare vita a Marcel a renderne difficile l'imitazione. È troppo fondata su un meccanismo cognitivo (l'intermittenza del cuore) più ammirato che perseguito effettivamente. [...] così come ci sono terze persone che in realtà sono delle prime, esiste anche il contrario: la voce di Marcel è molto « modellata », scolpisce se stesso a tutto tondo. Noi (dico la gente di 50 anni come me) abbiamo avuto dei modelli molto meno ambiziosi. Per quanto mi riguarda, anche se su Proust non ho scritto molto (un piccolo saggio c'è nei « mélanges » per i 70 anni di Jacqueline Risset), è stata una lettura fondamentale, ma più nel senso del saggismo. Quale che fosse la forma che aveva in testa [...] il *Contre Sainte-Beuve* è un'opera rivelatrice, così

come gli innumerevoli « saggi » disseminati nella *Recherche*. La mia idea è che non c'è uno scrittore moderno più grande di Proust, in definitiva. »

Enrique Vila-Matas :

« Siempre cito a Proust cuando me acusan de practicar la autoficción como tanta gente hoy en día. Les digo: ¿qué problema hay si Proust ya lo hacía? Ahora bien, creo que yo no me dedico a lo que llamamos autoficción [...] Yo he tratado sólo de acercarme, lo mejor posible, a cierta sensibilidad contemporánea para la cual hay una continuidad natural entre lo real y lo ficticio. He tratado, lo mejor posible, de « ficcionalizar » el yo y lo real en términos literarios lo más convincentes posibles... »

Esther Orner :

« Serge Doubrovsky a inventé le terme *autofiction* en 1977. Comme Doubrovsky est un proustien et l'auteur du fameux livre *Place de la madeleine*, on pourrait se dire que Proust est l'ancêtre de cette formule. J'irais plutôt dans le sens de Jean-Yves Tadié qui démontre que la *Recherche* est un roman. Il ne nous viendrait pas à l'idée de considérer la *Recherche* dans laquelle Proust transpose sa vie comme un témoignage, des mémoires ou un journal, et certes pas comme un récit autobiographique. Il n'y a aucun pacte cher à Philippe Lejeune. Si Flaubert affirmait « Madame Bovary, c'est moi », Proust invente le moi du narrateur auquel sont soumis ses personnages. Il leur distribue ses idées, ses désirs, ses amours et ses tares. Par eux il témoigne de son époque. De son monde. Le *Je* n'est pas l'invention de Proust. Toutefois il ne deviendra écrivain que lorsqu'il passera de la troisième personne au *Je*. Jean Santeuil était bien plus proche de sa biographie. En passant au *Je*, il transpose et crée tout un univers romanesque. [...] La lecture d'*Un amour de Swann* à l'âge de 25 ou 26 ans a été un tel choc littéraire que j'ai ajourné mon projet d'écriture. J'ai lu toute la *Recherche*. Cela m'a pris quelques années. Je me suis bien sûr identifiée avec des parties de l'œuvre. Elle me parlait. Proust ne dit-il pas « Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi » ? De tous les écrivains Proust a été le moins imité. C'est une œuvre totale qui s'achève sur le dix-neuvième siècle et s'ouvre sur le vingtième siècle. Dire qu'après lui il n'y a plus rien à dire, fut une réaction immédiate. Il meurt en 1922 après la Première Guerre mondiale et bien avant la seconde qui sera la revanche de l'Allemagne qui finalement aura perdu les deux guerres. Non, tout n'a pas été dit *La vraie question n'est pas quoi dire, chacun à son univers, mais comment dire*. En ce sens je peux dire que je suis proustienne. Il est pour beaucoup dans ma réflexion sur l'écriture. Proust a essayé de comprendre comment on devenait écrivain. Pour cela il a bâti son œuvre comme une cathédrale. C'est un livre sur l'écriture. On ne peut plus se permettre d'être naïf. Que l'on ait un plan, que l'on écrive par association d'idées, la question de l'écriture est un personnage au

même titre que ceux que nous créons. À trente ans je me dis c'est maintenant ou jamais. Il est grand temps de m'y mettre. Je ne pense plus à Proust tout en le relisant, le décortiquant. Mon style est très loin de celui de Proust. Ma phrase est courte, souvent nominale, parfois un mot. J'évite les métaphores, les analogies. Je gomme. Pas de paperoles. Serait-ce de l'anti-Proust ? Anti, certainement pas. Inconsciemment peut-être pour pouvoir me forger un style, pour trouver à chaque fois une autre manière de dire j'ai choisi ce mode d'écriture, ce style dépouillé, loin de celui de Proust. Mais le choisit-on ? Le monde dans lequel je suis née, ce que j'avais à exprimer est peut-être à la base de mon écriture brisée. »

Fabrice Humbert :

« Je considère Proust comme un précurseur de l'autofiction – en réalité, je pense que la conception de la littérature chez Proust ne peut que le conduire à l'autobiographie mais plus profondément à l'autofiction (l'art est toujours transfiguration chez Proust) car la littérature chez lui ne peut être que la vie même. Par ailleurs, si Proust n'a pas beaucoup d'importance dans mes livres précédents, il en a vraiment dans *Eden Utopie* où il est d'ailleurs cité pour son incroyable capacité à faire ressurgir l'enfance et à recréer par l'art les paradis perdus. »

Franco Cordelli :

« Non ho letto la *Recherche* per intero, ma tre volte il primo libro e forse quattro il penultimo e l'ultimo: *La strada di Swann*, *La prigioniera* e *Il tempo ritrovato*. Il mio libro preferito di Proust è però *Jean Santeuil*, per la sua forma frammentaria e per la sua stessa incompiutezza (benché mi renda conto di quanto decisiva sia la compiutezza, la chiusura del circolo, il ritrovamento finale). Credo Proust non abbia influenzato per nulla la mia scrittura, né d'essermi identificato con il protagonista se non in momenti suoi particolari – quelli con i quali si identifica ogni lettore. Aggiungo che ignoravo esistesse qualcosa che si chiamava o si sarebbe chiamata autofinzione quando l'ho letto. Ma anche ora che ne ho cognizione, dubito Proust sia uno scrittore davvero autofinzionale – e comunque non ne aveva coscienza. Il fatto che per due volte compaia il nome Marcel non attesta nulla più che un momento di debolezza – quasi gli fosse scappato dalla penna: la *Recherche* non nasce tanto come romanzo quanto come confessione travestita da romanzo. »

Gilles Sebhan :

« Le genre, en littérature, ne m'intéresse que dans la mesure où il permet une transgression. C'est sans doute pourquoi l'autofiction, aussi discutable et floue que soit la notion, m'intéresse et me retient. Il me semble aussi que cette question du travestissement et de la transposition, du passage d'un genre à l'autre, est intimement liée à une littérature dite homosexuelle, particulièrement emblé-

matique chez Marcel Proust. Que son chauffeur devienne une jeune fille en fleurs ne me semble pas une simple lâcheté, mais un processus poétique assez fascinant. Quant à sa manière de dire « je », elle constitue une sorte d'épopée du moi, ou des moi(s) qui tournent autour du dormeur, s'empilent comme les couches d'un mille-feuilles. Et toute la *Recherche* s'apparente à une allégorie autofictionnelle dans la mesure où le livre que nous lisons est celui auquel finalement s'attellera « Marcel » à la toute fin du livre, ou plus précisément *au-delà*. Ce « Marcel » dont le prénom n'apparaît qu'une fois dans toute l'œuvre, sans qu'on sache si c'est une maladresse ou la plus suprême des ruses du transfuge fictionnel. [...] J'ai lu au cours du même été, je devais avoir quinze ans, *Du côté de chez Swann* et *Introduction à la psychanalyse* de Freud. Pour moi, ces deux lectures ont infusé l'une dans l'autre et m'ont ouvert à ma propre sensibilité, ont coloré les expériences que je faisais depuis l'enfance. Ce qui me fascinait, chez Proust, c'était cette façon dont le héros rassemblait autour de lui l'univers, comme si les souvenirs constituaient des planètes. Ce voyage immobile. Il y avait là comme une enquête sur soi qui devenait la plus grande aventure. Et puis l'intrusion du merveilleux dans ce monde du jardin, de la chambre, de l'intimité familiale, qui me plaisait beaucoup. Cette transfiguration de ce qui me faisait parfois honte, la faiblesse du sentiment, le désir coupable, l'attachement aux vieilleries si étrange pour un adolescent. C'est ce que j'ai retrouvé d'ailleurs dans ce que raconte Genet de son expérience proustienne : lui, en prison, lisant la première phrase d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et sachant, après cela, qu'il ira « de merveille en merveille ». Et c'est peut-être pour moi la plus grande influence de Proust – comme ensuite de Genet : de me faire comprendre que cette aventure poétique est surtout celle de la phrase, que c'est là, comme ces papiers japonais qui se déploient dans la tasse de thé, que s'épanouit la beauté des images. Que c'est là que se tend et se déchire le voile qui nous laisse percevoir une vérité toute personnelle, que c'est par cet œilleton obscène comme l'œil de bœuf du bordel de Jupien que nous entrevoyons nos vies. Il n'y a pas d'autre aventure que soi. »

Giorgio Vasta :

« Ammetto di non trovarmi molto a mio agio con la macrocategoria *autofiction*. Tanto in *Il tempo materiale* quanto in *Spaesamento* ho provato a mettere a disposizione delle voci narranti protagonisti delle storie narrate alcuni materiali che mi riguardavano ma sempre ibridando autobiografia e finzione e senza mai suggerire che a quei personaggi corrispondessi io. Un modo di procedere che credo sia tutto sommato comune, nel senso che ogni autore scrivendo « usa » la propria storia (nonché il proprio corpo) come cantiere aperto dal quale trae spunti, informazioni e suggestioni utili alla storia raccontata. Per quanto riguarda Proust, credo che la sua lettura sia stata significativa soprattutto per una

ragione. Quello che una pagina dopo l'altra della *Recherche* ho percepito è la fiducia disperata di Proust nei confronti della frase. L'articolazione ampia del periodo mi ha fatto spesso pensare al lavoro del naufrago che poco a poco costruisce una zattera per provare a inoltrarsi nel mare. La frase di Proust non è soltanto uno spazio linguistico che restituisce a chi legge « informazioni » attraverso immagini raffinatissime: è anche un tentativo di far esistere il linguaggio il più a lungo possibile, prima della frustrazione del punto fermo con il quale tutto termina e dopo il quale tutto ricomincia, nella consapevolezza che trasformare il mare dell'indicibile in parola è ciò che scrivendo si prova a fare. Questo desiderio di Proust di *stare* nella lingua, nelle volute ampie del racconto, è probabilmente quello che mi ha colpito maggiormente. [...] Nel concreto della scrittura ci ritrova a generare un linguaggio che serve a dare forma a personaggi e a situazioni. Se io dovessi tracciare una linea netta tra quello che nel provare a dare vita a tutto ciò proviene da quanto di solito chiamiamo invenzione e quello che invece mi è « accaduto » (nei modi molteplici in cui le cose possono accadere, dunque anche senza accadere, solo immaginandole oppure sognandole o ricordandole e soprattutto ricordandole male), non ne sarei capace. Nel senso che il materiale che uso per scrivere è fin dall'inizio mescolato e spurio, poco o per nulla identificabile come soltanto autobiografico o soltanto finzionale. La mia sensazione è che persino quello che consideriamo memoria – dunque il dato autobiografico per eccellenza – sia in realtà « trattato » narrativamente (senza che necessariamente ce ne rendiamo conto). »

Javier Cercas :

« Sí, [considero la *Recherche* precursora de mi autoficción y de la autoficción en general]. Leí de pe a pa la *Recherche*, con enorme placer e interés, y hay algunas alusiones directas a Proust en algún sitio – por ejemplo, en el texto final de *Relatos Reales*, titulado *La novia perdida* –, pero no soy consciente de ninguna influencia directa de Proust en lo que yo escribo. Ojalá la haya. Por lo demás, me parece que, salvo excepciones, el propio escritor es el menos indicado para hablar de lo que ha influido o no en su obra. »

Javier Marías :

« Proust [es] una referencia que a menudo aparece en las críticas sobre mis libros, particularmente en las británicas y norteamericanas. He empezado varias veces la *Recherche*, de manera que leí, hace ya tiempo, los dos primeros tomos un par de veces, y quizá parte del tercero. Al ser obra tan extensa, hube de interrumpirla, y así, cada vez que decidía regresar a ella, retornaba al principio, en vez de continuar donde me había quedado. Así, nunca la he leído completa, pero sí un par de veces: por lo menos – los dos primeros tomos. Me bastan para considerar la *Recherche* una de las obras literarias más extraordinarias de todos

los tiempos, pero la verdad es que « alusiones » directas y conscientes por mi parte no hay en mis novelas. Supongo que es una de esas influencias permanentes y latentes, pero no muy « activas », como sí sería la de Shakespeare. [...] Lo que sí supe, al leer a Proust, es que es uno de esos autores a los que en modo alguno se debe ni puede imitar, y en ese sentido es posible que en mis textos haya más « coincidencias », o simples « ecos » o « resonancias amortiguadas », que verdadera influencia directa. »

Jean Rouaud :

« Je ne peux extraire Proust de la lignée Saint-Simon-Rousseau-Chateaubriand-Proust. Si la sensibilité de l'auteur-narrateur diffère dans la « bande des quatre », il est un point de vue qui les unifie, c'est celui de l'auteur-témoin. Autrement dit, le point de vue de celui qui prend sur lui de rendre compte de la société de son temps et écrit « en connaissance de cause », selon le mot de Camus, s'accordant par sa présence au cœur de l'œuvre un brevet d'authenticité que le lecteur applique automatiquement à son « rapport », en oubliant, le lecteur, qu'il s'agit de toute façon d'une fiction. Mais c'est ce point de vue que j'ai retenu de la bande des quatre pour mon travail romanesque. Sachant qu'il impliquait aussi de trouver une « formule » poétique qui n'avait pas été utilisée par les quatre. Et dans le cas de la « formule » proustienne, au moment où le roman réaliste hérité du XIXe a plus que du plomb de l'aile, le coup de génie de la recherche c'est d'inventer le roman différé. Autrement dit, ce que vous lisez n'est pas le roman que je compte écrire, simplement une sorte de préparation au roman (qu'il n'appelle d'ailleurs pas roman, mais « livre ») à venir. Tout projet littéraire oblige à se poser la question du genre. Je ne me suis jamais senti concerné par l'autofiction qui arrive un peu après moi. Ce que j'ai intégré dans mon « point de vue romanesque », c'est son propre questionnement par rapport au temps où il s'élabore. Autrement dit encore, la question du genre m'éclaire sur ce temps. Sinon, parler de moi, contrairement peut-être aux apparences, ne m'intéresse pas du tout. Ça m'ennuie même copieusement. En revanche je m'appuie sur mon statut de témoin. J'avais d'autant plus intérêt à le faire que mes histoires de Loire-Inférieure avaient peu de chance de retenir l'attention. D'où l'idée pour leur donner du poids, de la chair, d'inclure le corps de l'auteur dans le corps de l'œuvre. Si poétiquement ça marche, c'est la présence même du témoin qui fait exister son univers, lequel se trouve satelliser autour de l'auteur-narrateur. »

Jesús Pardo :

« *La Búsqueda del Tiempo Perdido* me parece tan demasiado personal en el tono y demasiado original e insólitamente concebida y expuesta que sólo cabría considerarla como un ejemplo personal inimitable, y quien lo intente se expone a quedar en el ridículo. Cabría citar, por otra parte, un importante libro de me-

morias algo anterior al libro de Proust: las memorias del duque de saint Simon, que igualmente ha sido tan imitado como dejado por imposible. Literalmente: imposible fue y sigue siendo la increíble, única obra de Proust. [...] Yo he imitado ciertas maneras proustianas de expresarse, pero únicamente eso, y considero que intentar imitar cualesquiera otras tendencias proustianas sería mortal de necesidad. Proust, con Shakespeare y Dante, son inimitables, y están llenos de boquetes en los que se expone a ahogarse el más audaz. Los tres, y algunos más, han llegado a la cima en la que no caben las aquilataciones, pues no son ni mejores ni peores que nadie: son, pura y simplemente, únicos. »

Juan Marsé :

« La lectura de Proust y su *Recherche* ha sido, por supuesto, importante para mí como escritor. »

Manuel Vicent :

« La primera persona que Proust aportó a la literatura actual es la veladura dorada de la memoria, del impudor imprescindible, del aliento dulcemente fétido de la decadencia, del fuego fatuo que despide una generación cuando se pudre y es enterrada por la historia, es el ego que cada mañana se pone las babuchas y el batín con borlas al pie de la cama, el olor a sahumero, la vanidad, el chismorreo de los salones convertido en transparentes alas de mariposas, los vicios inconfesables elevados a música. Todo este conjunto forma la insigne primera persona del verbo con tal de que esté escrito como un capullo de seda que dará origen a un crisálida. [...] Creo que me sirvió para enamorarme de las palabras y dejarme envolver en esa telaraña, nada más. Es un estilo solo imitable si no te importa hacer el ridículo. Tal vez Proust me ha servido para distinguir y valorar la melancolía como un licor de dioses frente a la nostalgia que es una trampa infantil de la edad. »

Marc Pautrel :

« Proust est en effet en quelque sorte un pratiquant de l'autofiction dans la mesure où les clés du monde lui apparaissent au travers de sa vie quotidienne, une vie pourtant assez banale, mais qu'il perçoit au travers d'une vision déformée des choses. Il est un voyant, tout fait sens pour lui, tout est signe au service d'une théorie générale du monde et de l'existence. Mais je ne crois pas qu'utiliser sa vie comme matériau romanesque ait été la première intention et une démarche délibérée pour Proust ; au contraire, la révélation s'est imposée à lui de l'extérieur, il a vécu des expériences qui lui ont semblé si incroyables et novatrices qu'il les a écrites, et en les écrivant il a trouvé la forme particulière de sa prose, à la fois classique et novatrice dans sa longueur, son hypnotisme et aussi sa mutabilité (notamment les dialogues, très incarnés, très imprévisibles et

changeants). [...] Quand je l'ai lu pour la première fois, Proust ne m'est pas apparu comme un auteur d'autofiction qui créerait son œuvre à partir de sa vie, mais plutôt comme un exceptionnel styliste. Il y a un mystère irréductible de la prose chez Proust, une magie qu'aucun lecteur ou critique n'arrive à expliquer, et qu'on pourrait résumer, très rapidement, ainsi : le texte de Proust est un hallucinogène, chaque lecteur y trouve des choses qui ne sont qu'en lui-même et qui pourtant pré-existent chez Proust. En cela, le texte de Proust, ainsi que sa lecture et son commentaire, n'ont qu'un seul équivalent peut-être : la Bible. [...] Proust a d'abord joué pour moi un rôle de révélateur esthétique, un défi de forme : comment créer chez le lecteur un choc émotionnel équivalent ? Ce choc, j'ai choisi d'essayer de le créer en écrivant des romans qui se font passer pour vrais, pour autofictionnels, ce qui place le lecteur dans une situation de fascination, d'adhésion et de compassion qui démultiplie encore l'émotion déjà présente dans le texte. »

Marcos Giralt Torrente :

« Creo que uno de los rasgos que caracterizan la literatura actual es el peso que cobra en ella lo real. La ficción siempre se alimenta de la realidad, pero ahora hay una verdadera invasión de realidad en el territorio de la ficción. [...] Confieso que cuando escribí mi primera novela, *París*, que fue calificada por la crítica de proustiana, no había leído a Proust. Aunque sí había leído a algunos de sus más aventajados discípulos, como Anthony Powell. Ya Virginia Woolf y a tantos otros escritores del siglo XX, la huella de Proust. No es necesario haber leído a un autor para estar influido por él, su influencia puede llegarnos a través de otros. Ese fue mi caso con Proust. Ahora sí lo he leído y me he reconocido en él, el territorio en el que bebe Proust es el mismo en el que trato de beber yo. ¿Cómo se construye el recuerdo? ¿Cómo se construye la realidad? ¿Cómo se construye nuestra identidad? Las tres son preguntas proustianas sobre las que orbita mi propia literatura, si bien yo me he ido desprendiendo del potente aparato estilístico que lo define a él y al que yo mismo trataba de recurrir en mis primeras obras. »

Marcos Ordóñez:

« Definitivamente considero la *Recherche* de Marcel Proust como precursora de la autoficción aunque por supuesto siempre hay precursores. Para mí fueron muy importantes las *Confesiones* de Rousseau y, para no salirnos del territorio francés, las *Memorias* de Chateaubriand y del cardenal de Retz, que no he vuelto a leer desde mi adolescencia. También recuerdo con cariño *Âge d'homme* de Michael Leiris, que aprecié por su sinceridad, si bien el estilo no acababa de convencerme: me parecía un poco < sobreactuado >. Otro texto, obviamente posterior a Proust pero también muy importante para mí fue *Geographie Universelle*, de Bernard Frank, que abordaba con una gran originalidad el material



autobiográfico. Cualquier texto memorialístico debe mucho a Proust y, naturalmente, a Bergson. [...] Curiosamente, creo que tuvo más importancia un texto primerizo y relativamente marginal como *Contre Sainte Beuve* que la misma *Recherche*, que he de confesar que no he leído completa. Me interesó muchísimo su forma de abordar la crítica, más allá de teóricas. Ahora bien, la magnitud de la *Recherche*, su voluntad de atrapar una época con un lazo y un fraseo (y unos procedimientos) de mucho mayor vuelo que, pongamos, Balzac, me parece, lógicamente, sensacional. Ahora que lo pienso, creo que el ineludible eco de la *Recherche* está muy presente en uno de los libros de memorias que prefiero: *Habla, memoria*, de Nabokov... y que a su vez me sirvió de norte (inalcanzable) a la hora de escribir *Un jardín abandonado por los pájaros*. Aunque Proust fue leído y admirado (por una élite) en la España de los años 30, y luego retraducido en los 60-70, no diría que haya tenido una impronta manifiesta en la literatura española, pero es posible que me equivoque. Si alguien me dice « Proust » para que lo relacione con autores españoles, el primero [...] que me viene a la cabeza es el mallorquín Llorenç (o Lorenzo) Villalonga, autor de la muy proustiana (también lampedusiana) *Bearn*, y de un librito delicioso, publicado por Anagrama en los 70, titulado *Dos pastiches proustianos*, titulados *Charlus en Bearn* y *Proust intenta vender un De Dion Boutton*. »

Marie Nimier :

« Ma lecture de Proust ? J'ai commencé à lire la *Recherche* à quinze ans, lors d'un Noël en Angleterre. J'étais seule et un peu perdue. Le voyage a été interrompu par la mort de ma grand-mère paternelle, je suis rentrée en France, et j'ai remis ma lecture à plus tard. L'œuvre de Marcel Proust est revenue vers moi le millénaire suivant, en janvier 2000 très exactement, lors d'une exposition à Beaubourg intitulée *Le temps, vite*. J'ai participé à une performance littéraire qui consistait à lire à voix haute, en public et en continu, l'intégralité de la *Recherche*. Nous étions une cinquantaine d'écrivains, je crois, à participer au marathon. On lisait pendant un temps défini, puis on passait le livre au suivant qui reprenait avec sa voix, son timbre, sa personnalité, la lecture là où l'autre l'avait laissée. J'avais décidé, pour enrichir l'expérience, de nommer, après chaque verbe, le temps utilisé. Je tombai « par hasard » sur un passage évoquant la grand-mère. Cette lecture m'a bouleversée. J'ai pourtant tenu mon pari, et nommé, après chaque verbe, les temps auxquels ils étaient conjugués. Participe présent, infinitif passé, conditionnel présent, passé simple, conditionnel présent encore, mais fonctionnant comme un futur, retour à l'imparfait... Proust déroulait sa pensée en passant, dans une même phrase, par une multitude de temps, et rien ne venait pourtant arrêter la lecture. Les mots coulaient, les phrases semblaient, à voix haute, simples et limpides. Voilà ce que j'ai appris de lui. Il m'a donné envie de passer un peu plus de temps avec les temps. D'en jouer, comme d'un ressort essentiel

permettant de s'insinuer dans le replis de la mémoire, de la narration. L'année suivante paraissait chez Gallimard un livre de Jérôme Prieur intitulé *Proust fantôme*. J'en garde le souvenir d'un Proust extraordinairement présent, aspirant la réalité et y décelant l'invisible. « C'est qu'il avait dans les yeux quelque chose d'unique, note Prieur, un « appareil enregistreur » auquel rien jamais n'échappait. » Cette façon de faire corps avec ce qui l'entoure, repoussant ses propres limites, offre une idée intéressante de ce qui pourrait être lu comme un récit de soi. Quand soi traverse la peau, pénètre celle des autres... Cinq années encore, et un universitaire suisse se prêtait à une expérience, réécrivant un passage de *La Reine du Silence* à la façon de Marcel Proust. Et transposait un extrait du *Côté de chez Swann* sous ma plume. Expérience amusante, mais riche d'enseignements... Voilà ce qu'aujourd'hui, de ma table de travail avec vue sur un rideau fermé pour faire barrage au soleil, je peux vous raconter. »

Mario Vargas Llosa :

« Leí a Marcel Proust por primera vez en traducción española cuando era estudiante universitario, y le confieso que me costó trabajo y no despertó en mí mucho entusiasmo. Sólo en los años 60, cuando vivía en París, lo leí de nuevo, esta vez en francés, y apreciando la complejidad y la riqueza extraordinaria de *En busca del tiempo perdido*. No sé si ha tenido influencia sobre mi obra. El autor no es siempre la persona más adecuada para saber qué autores o libros han ejercido una mayor influencia sobre lo que escribe; uno mismo no tiene la distancia ni la objetividad para juzgarlo. Yo diría que no, porque el mundo de Proust, esa exploración de la memoria tan subjetiva y tan íntima, está muy lejos de lo que son mis temas favoritos y mi método de trabajo. Pero no me atrevo a afirmarlo de manera categórica, algo que sólo podría hacer un crítico capaz de juzgar lo que yo escribo con una objetividad que yo no puedo tener respecto de mi propia obra. »

Mauro Covacich :

« Mi sono immerso nella *Recherche* la prima volta a ventidue anni, durante un'estate, accompagnando la convalescenza di mia madre, reduce di un intervento chirurgico. Ci sedevamo ogni pomeriggio sotto i pini di villa Revoltella (Trieste) e lì io leggevo, spesso ad alta voce, mentre lei sferruzzava. La *Recherche* era parte di un esame universitario ma, come può immaginare, è diventata presto il collante più potente del nostro legame (con implicazioni affettive che per molti aspetti sembrano riflettere quelle del protagonista Marcel per la sua, di madre). Non mi è facile quindi confrontarmi diciamo a freddo, come si conviene, con la scrittura di Proust. Sforzandomi posso dire che, più delle scelte espressive, hanno potuto influenzarmi le idee: l'idea che il vero motore della ricerca sia la gelosia (*La Fuggitiva* e *La Prigioniera*), l'idea che la stupidità dell'attrazione

amorosa sia più vicina alla verità di quanto non sia l'intelligenza (Deleuze), l'idea che l'esperienza autentica della propria vita la si compie solo a posteriori, con la scrittura (e l'idea della colpa che questo comporta). Quindi, le idee e un sentimento che potremmo definire empatia. [...] Siti utilizza il suo nome per « fionalizzarsi », per « derealizzarsi », per dimostrare che non esiste un io autentico. Io al contrario, ben sapendo l'impossibilità di trovare un nocciolo di autenticità, non ho mai smesso di cercarlo. Quando ho utilizzato il mio nome l'ho sempre fatto per sfondare l'orizzonte della rappresentazione, per fare della mia vita (di un frammento della mia vita) un'opera. Il passaggio da me a Siti è il passaggio dall'illusione al disincanto. Detto questo [...] devo anche aggiungere che Marcel mi sembra più illuso che disincantato, quindi forse mi è più vicino di quanto credessi finora (grazie di avermi fornito l'occasione per accorgermene). »

Michele Mari :

« Premesso che non amo le definizioni teoriche e le categorie narratologiche, non ho difficoltà a considerare la *Recherche* un grande caso di autofiction, soprattutto per la riconoscibilità di tanti personaggi reali, e per la narrazione in prima persona da parte di Marcel. »

Pierre Michon :

« J'aime le mot autofiction et je l'emploie souvent, mais j'ai beaucoup de mal à localiser et définir le sens précis, spécifique, restrictif, qu'il a pris ces dernières années. J'ai parfois le sentiment que la pratique de ce genre, si c'en est un, a précédé de beaucoup son concept (un peu comme « la prose » de Monsieur Jourdain). Presque tous les vieux *Mémoires* sont des autofictions. Mais les vrais précurseurs sont sûrement Augustin et Rousseau avec leurs *Confessions* [...]. Ou plutôt, peut-être, si on essaie de nuancer : l'autojustification d'Augustin est adressée à Dieu, « l'architecteur », à la deuxième personne du singulier, implicitement ou non. C'est encore une plaidoirie. L'autojustification devient véritablement autofiction quand tombe ce vocatif, et que la justification s'*autofictive* (si on peut dire), non plus pour le Grand Juge, mais pour le grand nombre des lecteurs de l'âge démocratique, c'est-à-dire pour personne : Rousseau. [...] Avec l'âge du roman, d'abord les romantiques, ça se complique : parce que le roman permet de démultiplier à l'infini les éléments autofictifs, qu'ils soient reconnaissables ou pas. Et ça dure pendant tout l'âge d'or du roman. Mais avec Proust, il y a bien une innovation, un coup, comme on dit « faire un coup » : c'est le narrateur, l'énonciation donc, qui est autofictif, beaucoup plus que les personnages, qui demeurent « personnages de roman » (quels que soient leur parenté avec des modèles réels, comme dans tous les romans). Ce que dit Proust en gros : mais oui je suis bien Marcel, c'est bien moi, ma vérité essentielle, bien sûr je me

prête des péripéties existentielles qui ne sont pas vraies, mais peu importe, tout cela est ma vérité. Et voilà l'autofiction, telle que nous la pratiquons tous aujourd'hui. [...] Je n'ai écrit qu'un livre franchement autofictif, c'est les *Vies Minuscules*. Le sujet en est, en gros, l'histoire (racontée par lui-même) d'un écrivain qui n'est pas encore écrivain mais le devient dans l'acte même du livre qu'il est en train d'écrire. Un écrivain qui *hélas* n'écrit pas. Et c'est bien sûr exactement le dispositif proustien. J'en écris en ce moment un second, le deuxième volet, l'autre versant de la même aventure : l'histoire d'un écrivain qui *hélas* a écrit. Je ne peux ni ne veux trop en parler, mais ce sera donc ma seconde *autofiction*, si on veut. J'ajoute que dans mon premier livre, ce qui est gauchi et déformé, fictif donc à demi, concerne davantage les personnages, les « héros » que le narrateur, qui est bien moi. Je veux dire : qui est-ce que je crois être en vérité, ou croyais être au moment de la rédaction. (Comme dans le modèle Proust, encore : on ne touche pas à soi-même, mais les autres, on les trafique à son gré). »

Philippe Vilain :

« La *Recherche* est précurseur de l'autofiction, même si l'on pouvait ressentir les prémisses d'une pratique d'autofictionnalisation dans des textes antérieurs, notamment certains passages des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand (l'épisode du chant de la grive qui décrit un phénomène de la mémoire affective déclenchant le récit rétrospectif), ou, même, des *Confessions* de Rousseau, et du *Préambule de Neufchâtel* où Rousseau dit se livrer « à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment » : ces passages annoncent celui de la madeleine proustienne, et, d'une certaine manière, bien plus tard, le procédé de remémoration par invention de Doubvrosky. La *Recherche* est précurseur de l'autofiction dans son appréhension de la mémoire, et dans son emploi de la remémoration. Sans doute la *Recherche* m'a-t-elle donné l'idée la plus achevée de ce que pourrait être une fiction de soi, et, partant, puisque je pouvais me réinventer par le souvenir et l'analyse, le fantasme et l'introspection, puisque je pouvais enfin donner un sens à ma vie qui, avant la découverte de Proust, me paraissait si absurde, le sentiment que je ne vivais rien en pure perte, faisant mienne cette pensée du *Temps retrouvé* : « [...] je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir [...] » (IV, p. 478). La *Recherche* m'a d'emblée rendu vaine la perspective autobiographique et m'a tôt fait renoncer, si jamais j'y tenais, au projet d'écrire ma vie : en publiant mon

premier roman à la première personne, *L'Etreinte*, dont l'épigraphe empruntait à *La Prisonnière*, je suis entré en littérature avec l'idée non seulement de m'autofictionner, de me récolter, de me constituer en figure fictive, mais de me lancer dans l'aventure du sujet afin de faire de mon je, si jamais cette tentative est possible, un sujet absolu. »

Rafael Argullol :

« Se puede considerar a Proust como uno de los precursores de la autoficción [...] No considero que Proust haya tenido una influencia directa en mi obra. Indirecta quizá sí, por sus tratamientos de la memoria y el tiempo. »

Régine Robin :

« Proust peut être considéré comme un grand jalon de l'autofiction. »

Renzo Paris :

« L'autofiction, nata negli anni Settanta in Francia è arrivata in Italia soltanto nell'ultimo decennio. E dire che il critico Filippo La Porta mi ha classificato come il padre dell'autofiction italiana per il mio romanzo d'esordio *Cani sciolti* del 1973. [...] Proust era contro le correnti letterarie del suo tempo e sarebbe stato contro anche quest'ultima, amante del « moi profond » piuttosto che dell'io di superficie. Tuttavia il suo io truccato potrebbe interessare il critico che voglia dare un passato all'autofiction. In realtà si potrebbe cominciare da Montaigne, e poi via via Rousseau fino a Céline. [...] Proust [...] l'ho scoperto tardi. Io ho letto Proust da ragazzo e me lo sono dimenticato. Solo tardi ho scoperto che avevo portato Proust tra gli studenti del 68 e poi tra i ragazzi di vita abruzzesi. Il mio è un Proust delle periferie, non del centro. »

Soledad Puértolas :

« Proust inaugura una forma de novelar en la que él mismo es el personaje principal. Lo que importa es su mirada sobre la realidad, sobre todos los que le rodean. Quizá buscara hacer una crónica de su tiempo, no una novela, pero está claro que lo que hizo es sumamente novedoso, ya que él se sitúa dentro y fuera de la narración. Es un personaje y es el que escribe, el autor. Desaparece el narrador omnisciente. El mundo se hace subjetivo. La escala de valores la marca el autor. Los personajes son más o menos importantes en función de los intereses del autor/personaje. Este es el criterio. La ficción moderna en primera persona le debe muchísimo a Proust. El tono de Proust y su forma de acercarse a la realidad está, sin duda, dentro de mí cuando escojo un narrador en primera persona. En particular, me di cuenta de ello mientras escribía *La Señora Berg*. ¡Cuánto le debo a Proust!, pensaba mientras las frases se me iban enlazando. Proust es un mago del enlazamiento de las frases. Para mí, es

sumamente interesante la forma en que Proust está en la narración sin mostrarse nunca del todo. En ese sentido, me interesa mucho más que otros narradores que hoy escriben lo que ha dado en llamarse autoficción y que muestran más de sí mismos. La contención, aunque no lo parezca a simple vista, está muy presente en Proust. »



---

## Bibliographie

### Littérature primaire

Serge Doubrovsky :

Doubrovsky, Serge, *La dispersion*, Paris, Mercure de France, 1969.

Doubrovsky, Serge, *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.

Doubrovsky, Serge, *L'après-vivre*, Paris, Grasset, 1994.

Doubrovsky, Serge, *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999.

Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 2001 (Folio, 3554).

Doubrovsky, Serge, *Un amour de soi*, Paris, Gallimard, 2001 (Folio, 3555).

Doubrovsky, Serge, *Un homme de passage*, Paris, Grasset, 2011.

Doubrovsky, Serge, *Le monstre*, Paris, Grasset, 2014.

Doubrovsky, Serge, *La vie l'instant. Avant-propos de Mélikah Abdelmoumen en forme de dialogue avec Serge Doubrovsky*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2011.

Doubrovsky, Serge, *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.

Martín Gaité :

Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo veintiuno de España, 1972.

Martín Gaité, Carmen, *Retahílas*, Barcelona, Destino, 1974 (Ancora y delfín, 448).

Martín Gaité, Carmen, *Fragmentos de interior*, Barcelona, Destino, 1976 (Ancora y delfín, 497).

Martín Gaité, Carmen, « La búsqueda de interlocutor », in : *ibid.*, *La búsqueda de interlocutor. Y otros búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982 (Destinolibro, 176), pp. 21–34.

Martín Gaité, Carmen, « Las trampas de lo inefable », in : *ibid.*, *La búsqueda de interlocutor. Y otros búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982 (Destinolibro, 176), pp. 89–98.

Martín Gaité, Carmen, « Recetas contra la prisa », in : *ibid.*, *La búsqueda de interlocutor. Y otros búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982 (Destinolibro, 176), pp. 99–106.

Martín Gaité, Carmen, *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*, Barcelona, Destino, 1985 (Destinolibro, 239).

Martín Gaité, Carmen, « Bosquejo autobiográfico », in : *ibid.*, *Agua pasada. Artículos, prólogos y discursos*, Barcelona, Anagrama, 1993 (Argumentos, 138), pp. 11–25.



- Martín Gaité, Carmen, « Brechas en la costumbre », in : *ibid.*, *Agua pasada. Artículos, prólogos y discursos*, Barcelona, Anagrama, 1993 (Argumentos, 138), pp. 157–168.
- Martín Gaité, Carmen, « Retahíla con nieve en Nueva York », in : *ibid.*, *Agua pasada. Artículos, prólogos y discursos*, Barcelona, Anagrama 1993 (Argumentos, 138), pp. 26–32.
- Martín Gaité, Carmen, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1993 (Narrativas hispánicas, 128).
- Martín Gaité, Carmen (2009) : *El cuarto de atrás. Prólogo de Gustavo Martín Garzo*. Madrid : Siruela (Libros del tiempo, 276), 2009.
- Martín Gaité, Carmen, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Areté, 2002.
- Martín Gaité, Carmen, *Todos los cuentos. El balneario y Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1994 (Destinolibro, 355).

#### Marcel Proust :

- Proust, Marcel, *Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb. Tomes I–XXI*, Paris, Plon, 1970–93.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu. Tomes I–IV. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida*, Paris, Gallimard, 1987 (I), 1988 (II), 1988 (III), 1989 (IV) (Bibliothèque de la Pléiade, 100–102, 356).
- Proust, Marcel, *Pastiches et Mélanges. Contre Sainte-Beuve. Essais et articles. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre*, Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade, 229).
- Proust, Marcel, *Lettres à la N.R.F. Précédé d'une bibliographie proustienne de Silva Ramos et suivi de Lettres de Proust à la Mazarine*, Paris, Gallimard, 1932 (Cahiers Marcel Proust, 6).

#### Jean-Jacques Rousseau :

- Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes. Tomes I–IV. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond*, Paris, Gallimard, 1959 (Bibliothèque de la Pléiade, 11, 153, 169, 208), *Tome I. Les Confessions. Autres textes autobiographiques. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et Robert Osmont*.

#### Walter Siti :

- Siti, Walter, *Scuola di nudo*, Torino, Einaudi, 1994 (Supercoralli).
- Siti, Walter, *Un dolore normale*, Torino, Einaudi, 1999 (Supercoralli).
- Siti, Walter, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Siti, Walter, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008 (Scrittori italiani e stranieri).
- Siti, Walter, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010 (Scrittori italiani e stranieri).
- Siti, Walter, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013 (Gransasso, 40).

## Littérature secondaire, contextuelle et autres sources

- Ahlstedt, Eva, « Duras au pays de Proust : le cycle de Yann Andréa », in : *ibid.* (éds.), *Paroles sur la langue. Etudes linguistiques et littéraires. Mélanges offerts au Professeur Christina Heldner à l'occasion de son départ à la retraite*, Göteborg, University of Gothenburg, 2009 (Romanica Gothoburgensia), pp. 167–183.
- Ahlstedt, Eva, « Traduire l'intraduisible ? Le cas Serge Doubrovsky », in : Eva Ahlstedt / Ken Benson / Elisabeth Bladh / Ingmar Söhrman / Ulla Åkerström (éds.), *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves / Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos*, Göteborg, University of Gothenburg, 2012 (Romanica Gothoburgensia), pp. 14–31.
- Aichinger, Ingrid, « Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk », in : *Österreich in Geschichte und Literatur* (14) 1970, pp. 418–434.
- Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de los neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983 (Biblioteca románica hispánica, 324).
- Alberca Serrano, Manuel, « En las fronteras de la autobiografía », in : Manuela Ledesma Pedraz (éd.), *Escritura autobiográfica y generos literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pp. 53–76.
- Alberca Serrano, Manuel, « La invención autobiográfica: premisas y problemas de la autoficción », in : Celia Fernández Prieto / Hermosilla Álvarez / María Ángeles / Anna Caballé (éds.), *Autobiografía en España. Un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 235–256.
- Alberca Serrano, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007 (Estudios críticos de literatura, 30).
- Alberca Serrano, Manuel, « La autoficción española (1977–2011) », in : Eva Ahlstedt / Ken Benson / Elisabeth Bladh / Ingmar Söhrman / Ulla Åkerström (éds.), *Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves / Actas del XVIII congreso de romanistas escandinavos*, Göteborg, University of Gothenburg, 2012 (Romanica Gothoburgensia), pp. 44–62.
- Albers, Irene / Engel, Philipp, « Prousts Poetik der < affektiven Erinnerung >: Historische und aktuelle Perspektiven », in : *Comparatio Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* (2) 2011, pp. 199–217.
- Albouy, Pierre, « Quelques images et structures mythiques dans La Recherche du temps perdu », in : *Revue d'histoire littéraire de la France* (5–6) 1971, pp. 971–986.
- Alemanya Bay, Carmen, *La novelística de Carmen Martín Gaité. Aproximación crítica*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, 1990 (Lengua y literatura, 116).
- Alsina, Jean / Chauchadis, Claude / Ramond, Michèle, « Approches d'une autobiographie féminine : < El cuarto de atrás > de Carmen Martín Gaité », in : Claude Chauchadis (éd.), *L'Autobiographie en Espagne. Actes du IIe colloque international de la Baume-lès-Aix, 23, 24, 25 mai 1981*. Aix-en-Provence / Marseille, Université de Provence, 1982 (Études hispaniques, 5), pp. 323–352.

- Andreu, Alicia, « La sección femenina de la Falange en la obra de Carmen Martín Gaité: La popularidad de las novelas rosa en la posguerra española », in : *Revista de Estudios Hispánicos* (36, 1) 2002, pp. 145–157.
- Anievas Gamallo, Isabel, « « El cuarto de atrás » de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico », in : *Confluencia* (22, 1) 2006, pp. 67–82.
- Antici, Ilena, « Comment Montale est devenu proustien », in : *Ermeneutica letteraria Rivista internazionale* (X, 10) 2014, pp. 141–150.
- Arroyo Redondo, Susana, « Une approche pragmatique de l'autofiction espagnole », in : *Loxias* (18) 2007, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1808>, 27/06/2015.
- Arroyo Redondo, Susana, *Entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Alcalá de Henares, Facultad de Filosofía y Letras, 2011.
- Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Habil. Schr.*, 1992, München, Beck, 1999 (Kulturwissenschaft).
- Assmann, Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit : Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München, Beck, 2006.
- Assmann, Aleida / Assmann, Jan, « Schrift, Tradition und Kultur », in : Wolfgang Raible (éd.), *Zwischen Festtag und Alltag. Zehn Beiträge zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen, Narr, 1988 (ScriptOraia, 6), pp. 25–50.
- Assmann, Jan, « Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten », in : Aleida Assmann / Jan Assmann / Christof Hardmeier (éds.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München, Fink, 1983, pp. 64–93.
- Assmann, Jan, « Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität », in : Jan Assmann / Tonio Hölscher (éds.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988 (Taschenbuch Wissenschaft, 724), pp. 9–19.
- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck, 1997 (Beck'sche Reihe, 1307).
- Balke, Friedrich / Roloff, Volker (éds.), *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*, München, Fink, 2008, pp. 157–174.
- Barbérís, Dominique, « *Un Amour de Swann* », *Marcel Proust*, Paris, Nathan, 1989 (Balises).
- Barbetta, Maria Cecilia, « Wie die phantastische Hand neo-phantastisch wird. Eine Einführung in die Poetik des Neo-Phantastischen », in : Clemens Ruthner / Ursula Reber / Markus May (éds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2006, pp. 209–226.
- Bardèche, Maurice, *Marcel Proust romancier*, Paris, Les Sept Couleurs, 1971.
- Barrachina, Marie-Aline, *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste ; 1936–1945*, Grenoble, ELLUG, 1998.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970 (Points Essais, 10).
- Barthes, Roland, « Texte », in : *Encyclopaedia universalis France*, Paris, Éditions culturelles, 1973, pp. 1013–1017.
- Barthes, Roland, « La mort de l'auteur », in : *ibid.*, *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984a (Essais Critiques, 4), pp. 63–69.
- Barthes, Roland, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », in : *ibid.*, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984b (Essais Critiques, 4), pp. 333–346.

- Basanta, Ángel, « Autoficción e impostura literaria », in : *Revista de libros* (156) 2009, [http://www.revistadelibros.com/articulo\\_imprimible.php?art=4279&t=articulos,07/07/2015](http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4279&t=articulos,07/07/2015).
- Bataille, Georges, « Marcel Proust et la mère profanée », in : *Critique* (I) 1946, pp. 601–611.
- Bataille, Jacques, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1990 (Les Essais, 13).
- Baudrillard, Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, S.G.P.P., 1970.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981 (Débats).
- Baudrillard, Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983 (Figures).
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2003.
- Bauman, Zygmunt, *Does the Richness of the Few Benefit Us All ?*, Cambridge, Polity Press, 2013.
- Baumann, Henrik, *Die autobiographische Rückkehr. Studien zu Serge Doubrovsky, Hervé Guibert und Jean Rouaud*, Frankfurt, Peter Lang, 2008 (Romania viva, 5).
- Becker, Sander, « L'œil léger d'Albertine : source de désir et de souffrance », in : *Marcel Proust Aujourd'hui* (9) 2012, pp. 51–68.
- Beckett, Samuel, *Proust*, London, Chatto & Windus, 1931.
- Bellah, Robert Neely, *Beyond belief. Essays on Religion in a Post-Traditional World*, New York, Harper & Row, 1970.
- Benjamin, Walter, « Zum Bilde Prousts [1929] », in : *ibid.*, *Aufsätze, Essays, Vorträge II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977 (Gesammelte Schriften Walter Benjamin, 2), pp. 310–324.
- Benjamin, Walter, *Fragmente vermischten Inhalts, Autobiographische Schriften VI*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985 (Gesammelte Schriften Walter Benjamin, 6).
- Berger, Peter, *La religion dans la conscience moderne*, Paris, Centurion, 1971 (Religion et sciences de l'homme).
- Bernsen, Michael, *Der Mythos von der Weisheit Ägyptens in der französischen Literatur der Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2011 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 5).
- Bersani, Leo, « Déguisements du moi et art fragmentaire », in : *Cahiers Marcel Proust* (7) 1975, pp. 43–65.
- Bertho, Sophie, « Proust mythologies », in : Uta Felten (éd.), « *Esta locura por los sueños* ». *Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte: Festschrift für Volker Roloff*, Heidelberg, Winter, 2005 (Reihe Siegen, 150), pp. 193–202.
- Bertrand, Michel, « Amour de Swann, amour de soi, amour du cygne, amour du signe », in : Lourdes Carriedo / María Luisa Guerrero (éds.), *Marcel Proust*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 265–284.
- Bessière, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974 (Thèmes et textes).
- Beyer-Fröhlich, Marianne, *Die Entwicklung der deutschen Selbstzeugnisse*, Leipzig, Reclam, 1930 (Deutsche Selbstzeugnisse, 1).
- Birn, Randi, « Proust, Claude Simon, and the Art of the Novel », in : *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* (13) 1977, pp. 168–186.

- Bittner, Günther, *Ich bin mein Erinnern. Über autobiographisches und kollektives Gedächtnis*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- Bizub, Edward, *Proust et le moi divisé. La recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874–1914)*, Genève, Librairie Droz, 2006 (Histoire des idées et critique littéraire, 422).
- Blanco, Maria-José, « The Feminism of an Antifeminist in Carmen Martín Gaité's « Cuadernos de todo » », in : *Journal of Romance Studies* (9, 1) 2009, pp. 47–57.
- Blondel, Charles, *La Psychographie de Marcel Proust*, Paris, Vrin, 1932 (Essais d'art et de philosophie).
- Bonnet, Henri, *L'Éudémonisme esthétique de Proust*, Paris, Vrin, 1949.
- Bonnet, Henri, *Le progrès spirituel dans « La recherche » de Marcel Proust. 2. éd. revue et augmentée*, Paris, Nizet, 1979 (Essais d'art et de philosophie).
- Booth, Wayne Clayton, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- Borton, Samuel, « A Tentative Essay on Dante and Proust », in : *Delaware Notes* (31) 1958, pp. 33–42.
- Bosshard, Marco Thomas, « « Recuerdo un olor ... » : Olfaktorische Topographien der (Post-)Moderne und die Modifizierung von Prousts Modell der mémoire involontaire in Prosatexten von Francisco Umbral, Rosa Chacel und Juan García Hortelano », in : *Romanistisches Jahrbuch* (59) 2008, pp. 410–428.
- Boulé, Jean-Pierre, « Gender Melancholy in Doubrovsky's Autofictions », *L'Esprit créateur* (49, 3) 2009, pp. 64–78.
- Boyer, Agustín, « Lectura del pasado como constructo narrativo: Textualización del « yo » femenino en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets », in : *Cincinnati Romance Review* (12) 1993, pp. 92–101.
- Brée, Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé. Introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1950 (Études françaises, 44).
- Breen, Carolyn Clark, « Proust, Dante, and Vergil: An Incident of Intertextuality along the Vivonne », in : *Classical and Modern Literature* (9, 1) 1988, pp. 73–78.
- Brittnacher, Hans Richard, *Vom Zauber des Schreckens: Studien zur Phantastik und zum Horror*, Wetzlar, Förderkreis Phantastik, 1999 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, 48).
- Brittnacher, Hans Richard / May, Markus, *Phantastik: ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2013.
- Brown, Joan Lipman / Smith, Elaine, « « El cuarto de atrás » : Metafiction and the Actualization of Literary Theory », in : *Hispanófila* (90) 1987, pp. 63–70.
- Bruckner, Pascal / Finkielkraut, Alain, *Le nouveau désordre amoureux. Essai*, Paris, Seuil, 1977 (Fiction et Cie).
- Brun, Bernard, « Marcel Proust et la religion », in : Claude Barthe (éd.), *Les romanciers et le catholicisme*, Versailles, Editions de Paris, 2004 (Les Cahiers du roseau d'or), pp. 63–81.
- Buisine, Alain, « Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne », in : Alfred Hornung / Ernstpeter Ruhe (éds.), *Autobiographie & Avant-garde*, Tübingen, Narr, 1992 (Rodopi, 20), pp. 159–170.
- Burgelin, Claude / Grell, Isabelle / Roche, Roger-Yves (éds.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy, 2008*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010.

- Burgelin, Claude, « Pour l'autofiction », in : *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, 2008, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, pp. 5–21.
- Bussière-Perrin, Annie ( d.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975–2000. Tome 2*, Montpellier,  ditions du CERS, 2001 (Collection des études critiques).
- Bustamante, Juby, « Encuentro con Carmen Martín Gaité », in : *Camp de l'Arpa* (57) 1978, pp. 55–56.
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Caillois, Roger, *Obliques précédé de Images, images*, Paris, Stock, 1975 (Le Monde ouvert).
- Cajade Frías, Sonia, « Arquetipos femeninos y masculinos en la novela ‹ Entre visillos › de Carmen Martín Gaité: Un análisis desde la etnoliteratura », in : *Revista de Dialectolog a y Tradiciones Populares* (65, 2) 2010, pp. 489–518.
- Calderón, de la Barca, *La vida es sue o. Edici n de Ciriaco Mor n*, Madrid, C tedra, 2006.
- Calvi, Maria Vittoria, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago, 1990 (Linee, 5).
- Cambi, Franco, *L'autobiografia come metodo formativo*, Roma / Bari, Laterza, 2002 (Biblioteca universale Laterza, 546).
- Carrier-Lefleur, Thomas, *  tout prendre, un peu de temps   l' tat pur. Jutra, Proust et l'autofiction*, Laval, Universit  Laval Quebec, 2010.
- Casadei, Alberto, « Il corpo come soggetto conoscente: sondaggi nella narrativa italiana contemporanea », in : Claudia Gronemann / Christiane Maa  / Sabine Peters / Sabine Schrader, *Körper und Schrift: Beitr ge zum 16. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Bonn, Romanistischer Verlag, 2001a, pp. 191–198.
- Casadei, Alberto, « La narrazione etica: esempi dal romanzo italiano », in : *Anali d'italianistica* (19) 2001b, pp. 103–118.
- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007 (Saggi, 669).
- Castex, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier   Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- Castillo, Debra A., « Never-Ending Story: Carmen Martín Gait 's The Back Room », in : *Publications of the Modern Language Association of America* (102, 5) 1987, pp. 814–828.
- Castro, Isabel de, « Novela actual y ficción autobiográfica », in : *Instituto de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral: Madrid, UNED, 1–3 de julio 1992*, Madrid, Visor Libros, 1993 (Biblioteca filol gica hispana, 14), pp. 153–158.
- Chartier, Roger, *Les origines culturelles de la Révolution Française*, Paris, Seuil, 1990 (Univers historique).
- Chaudier, Stéphane, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Paris, Champion, 2004 (Recherches Proustiennes, 2).
- Chikhi, Beida, « Motifs et effets proustiens. Une leçon de polyphonie dans le roman francophone maghrébin », in : *Marcel Proust Aujourd'hui* (1) 2003, pp. 119–38.
- Chittenden, Jean, « El cuarto de atrás as Autobiography », in : *Letras Femeninas* (12, 1/2) 1986, pp. 78–84.
- Chown, Linda E., *Narrative Authority and Homeostasis in the Novels of Doris Lessing and Carmen Martín Gaité*, New York, Garland, 1990 (Garland studies in comparative literature).

- Cibreiro, Estrella, « Transgrediendo la realidad histórica y literaria: El discurso fantástico en « El cuarto de atrás » », in : *Anales de la literatura española contemporánea* (20, 1/2) 1995, pp. 29–46.
- Citati, Pietro, *La colombe poignardée*. Paris, Gallimard, 1998 (Folio, 3131).
- Codeluppi, Vanni, *Ipermondo*, Roma, Laterza, 2012 (Sagittari Laterza, 185).
- Colmeiro, José F., *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005 (Exilios y heterodoxias, 40).
- Colonna, Vincent, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)*. *Doctorat de 1989*, Paris, E.H.E.S.S., 2004a.
- Colonna, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004b.
- Compagnon, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- Contarini, Silvia, « Walter Siti: Scuola di nudo », in : *Narrativa* (16) 1999, pp. 117–131.
- Contat, Michel, « Quand l'autofiction se montre en excellente forme », *Le Monde des Livres*, 12/01/1985, p. 16.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika, *Marcel Proust « A la recherche du temps perdu »*. *Einführung und Kommentar*, Tübingen, Francke, 1993 (UTB, 1755).
- Craig, Herbert, *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative Dialogue*, Cranbury / London / Mississauga, United States Bucknell University Press, 2002.
- Craig, Herbert, « Three Proustian Subjects Reconfigured in « El Cuarto de Atrás » by Carmen Martín Gaité: Recovery of the Past, Sleep and the Novel to Be Written », in : *Cincinnati Romance Review* (26) 2007, pp. 100–107.
- Craig, Herbert, *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain. Translations, Literary Criticism, and Narrative Influence*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2012.
- Cristiano, Luca, « Intervista a Walter Siti. Terza e ultima parte della conversazione con Walter Siti », in : *Il primo amore*, 03/08/2011, <http://www.ilprimoamore.com/blog-NEW/blogDATA/spip.php?article43>, 09/06/2015.
- Cristiano, Luca, « Le olgettine non vennero dal mare – Intervista a Walter Siti », in : *Punto critico. Critica letteraria, analisi e discussione sul contemporaneo*, 03/08/2011, <http://puntocritico.eu/?p=4833>, 09/06/2015.
- Curi, Umberto, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 (Nuova cultura, 175).
- Carbone, Mauro, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008 (Matière étrangère).
- Curtius, Ernst Robert, *Marcel Proust*, Berlin / Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1952.
- Darrieusecq, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », in : *Poétique* (107) 1996, pp. 369–380.
- Darrieusecq, Marie, « Serge Doubrovsky entre « Fils » et « Le livre brisé » : L'écriture de soi du tout au gouffre », in : *Dalhousie French Studies* (91) 2010, pp. 45–53.
- Debenedetti, Giacomo, *Il personaggio-uomo*, Milano, Il saggiatore, 1970 (Scrittura).
- Debord, Guy, *La société du spectacle*. 3. éd., Paris, Gallimard, 1992.
- Dutheil de la Rochère, Cécile, « Walter Siti, poète du scabreux et du lyrique », in : *Le Monde des livres*, 23/11/2012, <http://editions-verdier.fr/2014/06/01/le-monde-des-livres-23-novembre-2012-par-cecile-dutheil-de-la-rochere/>, 01/07/2015.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*. 5. éd., Paris, Presses Univ. de France, 1979 (Quadrige, 219).
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *Rhizome*, Paris, Minit, 1976.

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980 (Critique).
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967a (Critique).
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967b (Tel Quel).
- Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972a (Critique).
- Derrida, Jacques, *Positions. Entretien avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris, Minuit, 1972b (Critique).
- Derrida, Jacques, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987 (La philosophie en effet).
- Derrida, Jacques / Platon, *Phèdre. Suivi de La Pharmacie de Platon*, Paris, Flammarion, 2004 (G.F., 488).
- Deschamps, Nicole, « Le sommeil-rêve comme laboratoire du texte proustien », in : *Etudes françaises* (30) 1994, pp. 59–79.
- Descombes, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987 (Critique).
- Díez Fernández, José Ignacio, « ¿Devoción de lector? El Umbral de Proust », in : *ibid.*, *Los placeres literarios: Francisco Umbral como « lector »*, Majadahonda / Madrid, Fundación Francisco Umbral, 2012, pp. 79–96.
- Dilthey, Wilhelm, *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte. Gesammelte Schriften. Bd. I. 5. Aufl.*, Stuttgart / Göttingen : Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.
- Dilthey, Wilhelm, « *Das Erleben und die Selbstbiographie (1906–1911)* », in : Günter Niggel (éd.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, pp. 21–32.
- Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften*, Stuttgart / Göttingen, Teubner / Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.
- Dolfi, Anna, *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Florence, Firenze University Press, 2014 (Moderna / Comparata, 5).
- Donnarumma, Raffaele, « Walter Siti: Troppi paradisi », in : *Allegoria* (55) 2007, pp. 215–222.
- Donnarumma, Raffaele, « Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi », in : *Allegoria* (57) 2008, pp. 26–54.
- Donnarumma, Raffaele, « Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality », in : *Le parole e le cose. Letteratura e realtà*, 19/11/2012, <http://www.leparoleleeleecose.it/?p=7486>, 01/05/2015.
- Dorais, Michel, *L'homme déséparé – Les crises masculines : les comprendre pour s'en déprendre*, Montréal, VLB, 1988 (Changements).
- Doubrovsky, Serge, « L'initiative aux maux : écrire sa psychanalyse », in : *ibid.*, *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1979a, pp. 165–201.
- Doubrovsky, Serge, « Critique et existence », in : *Serge Doubrovsky : Parcours critique*, Paris, Galilée, 1979b (Débats), pp. 19–33.
- Doubrovsky, Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », in : *L'Esprit Createur* (20, 3) 1980a, pp. 87–97.
- Doubrovsky, Serge, « Faire Catleya », in : John Erickson / Irène Pagès (éds.), *Proust et le texte producteur*, Guelph, University of Guelph, 1980b, pp. 1–22.
- Doubrovsky, Serge, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PU de France, 1988 (Perspectives critiques).



- Doubrovsky, Serge, « Introduction à la lecture », in : Alfred Hornung / Ernstpeter Ruhe (éds.), *Autobiographie & Avant-garde*, Tübingen, Narr, 1992 (Rodopi, 20), pp. 133–134.
- Doubrovsky, Serge / Lecarme, Jacques / Lejeune, Philippe (éds.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, 1993 (RITM, 6).
- Doubrovsky, Serge, « Textes en main », in : Serge Doubrovsky / Jacques Lecarme / Philippe Lejeune (éds.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, 1993 (RITM, 6), pp. 207–217.
- Doubrovsky, Serge, « Les points sur les < i > », in : Jean-Louis Jeannelle / Catherine Viollet / Isabelle Grell (éds.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007 (Au cœur des textes, 6), pp. 54–65.
- Doubrovsky, Serge, « J'ai voulu faire sentir l'expérience du XXe siècle », in : *Libérations*, 23/02/2011. [http://www.liberation.fr/livres/2011/02/23/serge-doubrovsky-j-ai-voulu-faire-sentir-l-experience-du-xxe-siecle\\_716980](http://www.liberation.fr/livres/2011/02/23/serge-doubrovsky-j-ai-voulu-faire-sentir-l-experience-du-xxe-siecle_716980), 15/04/2015.
- Doubrovsky, Serge, « < Madeleine > et < miettes de madeleine > », in : Philippe Forest (éd.), *D'après Proust*, Paris, Gallimard, 2013 (La nouvelle revue française, 603–604), pp. 49–53.
- Doubrovsky, Serge, *Le monstre. Préface d'Isabelle Grell*, Paris, Grasset, 2014.
- Doyle, Kathleen, « The Gothic in Martín Gaité's < El cuarto de atrás >: Destabilizing the Sección Femenina's Myth of la mujer muy mujer », in : Marian Womack / Jennifer Wood (éds.), *Beyond The Back Room. New perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford / New York, Peter Lang, 2011 (Hispanic studies: culture and ideas, 25), pp. 173–188.
- Dubosclard, Geneviève, « De Marcel Proust à Claude Simon : La Mémoire de la création », in : *Marcel Proust Aujourd'hui* (6) 2008, pp. 59–79.
- Dubuis, Patrick, *Émergence de l'homosexualité dans la littérature française. D'André Gide à Jean Genet*, Paris, l'Harmattan, 2011 (Homotextualités).
- Durán, Manuel, « Carmen Martín Gaité: Retahílas, El cuarto de atrás, y el diálogo sin fin », in : *Revista Iberoamericana* (116–117) 1981, pp. 233–240.
- Durst, Uwe, *Theorie der phantastischen Literatur*, Tübingen, Francke, 2001.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979 (Studi Bompiani, 22).
- Ellison, David, *The Reading of Proust*, Oxford, Blackwell, 1984.
- Encinar, Angeles, « < Cuentos de mujeres >: El feminismo anticipado de Carmen Martín Gaité », in : Kathleen Mary Glenn / Lissette Rolón Collazo (éds.), *Carmen Martín Gaité. Cuento de nunca acabar/ Never-Ending Story*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003 (Publications of the Society of Spanish and Spanish-American Studies), pp. 17–32.
- Erl, Astrid / Nünning, Ansgar (éds.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, De Gruyter, 2005 (Media and cultural memory, 1).
- Erman, Michel, « Doubrovsky du côté de chez Proust : une lecture intertextuelle », in : Régine Battiston / Philippe Weigl (éds.), *Actes du colloque « Masculin, féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky »*, 6–8 mars 2008, Université de Haute-Alsace, Harmattan, 2009, pp. 125–136.

- Ernst, Anja, « Einleitung », in : Anja Ernst / Paul Geyer (éds.), *Die Romantik. Ein Gründungsmythos der europäischen Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 2010 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 3).
- Esposito, Francesco, « Intervista a Walter Siti: la vita non è un romanzo », in : *Tempi*, 22/08/2011, <http://www.tempi.it/intervista-walter-siti-la-vita-non-un-romanzo#>. VUPTSCE\_Nbc, 06/05/2015.
- Evers, Meindert, *Proust und die ästhetische Perspektive. Eine Studie über < A la Recherche du Temps Perdu >*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- Fabrizi, Angelo, « Montale e Proust », in : *Studi Italiani* (2) 2000, pp. 188–190.
- Fautrier, Pascale, « Fiat ars, pereat mundus? », in : *Ironie Interrogation critique et ludique* (95) 2004. [http://ironie.free.fr/iro\\_95.html](http://ironie.free.fr/iro_95.html), 15/05/2015.
- Felten, Uta / Roloff, Volker (éds.), *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*, München, Fink, 2008.
- Fenoglio, Chiara, « Il servo gallonato: Da Proust a Montale », in : *Lettere Italiane* (55, 1) 2003, pp. 106–115.
- Fernández, Celia, « Entrevista con Carmen Martín Gaité », in : *Anales de la narrativa española contemporánea* (4) 1979, pp. 165–172.
- Ferrán, Ofelia, « French Feminism(s) and Ecriture Féminine: Teaching < Nubosidad variable > in a Graduate Seminar », in : Joan Lipman Brown (éd.), *Approaches to teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, New York, Modern Language Association of America, 2013 (Approaches to teaching world literature, 128), pp. 154–164.
- Ferré, Vincent, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013 (Recherches Proustiennes, 25).
- Feuillerat, Albert, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, New Have, Yale University Press, 1934 (Yale Romanic studies, 7).
- Finck, Almut, « Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie », in : Miltos Pechlivanos (éd.), *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Metzler, 1995, pp. 283–294.
- Finck, Almut, *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin, Schmidt, 1999 (Geschlechterdifferenz & Literatur, 9).
- Finkelde, Dominik, *Benjamin liest Proust. Mimesislehre – Sprachtheorie – Poetologie*, München, Fink, 2003.
- Fiore, Peppe, « Intervista a Walter Siti », in : *Minima & Moralia*, 29/07/2009, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-a-walter-siti/>, 06/04/2015.
- Flieger, Jerry Aline, « Proust, Freud and the Art of Forgetting », in : *Sub-stance* (9, 29) 1980, pp. 66–82.
- Forest, Philippe, *D'après Proust*, Paris, Gallimard, 2013 (La nouvelle revue française, 603–604).
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (Bibliothèque des sciences humaines).
- Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976 (Bibliothèque des histoires).
- Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur », in : *ibid.*, *Dits et écrits. Edité par Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange*, Paris, Gallimard, 1994 (Bibliothèque des sciences humaines), pp. 789–821.

- Fowlie, Wallace, « Epiphanies in Proust and Dante », in : Lawrence D. Joiner (éd.), *The Art of the Proustian Novel Reconsidered*, Rock Hill, Winthrop, 1979 (Winthrop studies on major modern writers), pp. 1–9.
- Fox, Soledad, « Cellophane Girls: Feminine Models in « Entre visillos » and « Usos amorosos de la postguerra española » », in : Joan Lipman Brown (éd.), *Approaches to teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, New York, Modern Language Association of America, 2013 (Approaches to teaching world literature, 128), pp. 44–51.
- Fraisse, Luc, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.
- Fraisse, Luc, « Les principes de composition de « La Recherche du temps perdu » », in : *Thélème: Revista complutense de estudios franceses* (22) 2007, pp. 79–100.
- Frank, Manfred, *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.
- Franz, Albert / Rentsch, Thomas / Baum, Wolfgang, *Gnosis, oder, Die Frage nach Herkunft und Ziel des Menschen*, Paderborn, Schöningh, 2002.
- Freixas, Laura, « Rosa Chacel, Carmen Martín Gaité: Dos reflexiones en torno a mujer y creación », in : *Literatura y Cultura Españolas* (4) 2006, pp. 47–57.
- Frenschkowski, Marco, « Ist Phantastik post-religiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen », in : Clemens Ruthner / Ursula Reber / Markus May (éds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2006, pp. 31–52.
- Freud, Sigmund, « Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse », in : *ibid.*, *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917–1920. Bd. XII*, Fischer, Frankfurt am Main, 1967, pp. 1–12.
- Freud, Sigmund, *Essais de psychanalyse. Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort [1915]. Au-delà du principe de plaisir [1920]. Psychologie des foules et analyse du Moi [1921]. Le Moi et le Ça [1923]*, Paris, Payot, 1981 (Petite bibliothèque Payot, 15).
- Frogley, Cynthia A., *Combray : Thème du voyage chez Proust*, in : *Chimères* (14, 2) 1981, pp. 17–25.
- Gandelman, Claude, « The Drawings of Marcel Proust », in : *ADAM International Review* (394–396) 1976, pp. 21–57.
- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004 (Poétique).
- Gasparini, Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008 (Poétique).
- Gazarian-Gautier, Marie-Lise, « Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York », in : *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (411, 1) 1981, pp. 10–11.
- Gelz, Andreas, *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Berlin, De Gruyter, 1996 (Communicatio, 13).
- Genette, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966 (Poétique).
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982 (Poétique).
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991 (Poétique).
- Genna, Giuseppe, « Walter Siti: Troppi paradisi », in : *Carmilla letteratura immaginario e cultura d'opposizione*, 2006, <http://www.carmillaonline.com/archives/2006/08/05/05/2015>.
- Genon, Arnaud / Molkou, Elizabeth, « Le Livre brisé de Serge Doubrovsky : Retour sur une réception critique », in : *Dalhousie French Studies* (91) 2010, pp. 19–28.
- Geyer, Paul, *L'Europe : la construction d'un imaginaire culturel et littéraire. Journée des doctorants Université Paris-Sorbonne (Paris-IV) École doctorale III*, 2010, <http://www>.

- romanistik.uni-bonn.de/die-bonner-romanistik/lehrende/prof.-dr.-paul-geyer/schriften-1/dateien/lhistoire-litteraire-mythe-fondateur-de-leurope.pdf, 06/04/2015.
- Giglio, Francesca, *Un'autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti*, Bari, Stilo, 2008 (Officina, 7).
- Giglioli, Daniele, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Glagau, Hans, *Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle. Eine Untersuchung*, Marburg, Elwert, 1903.
- Göbel, Gerhard, « Die ‹ Mémoire involontaire ›, die fünf Sinne und das verlorene Paradies in Prousts ‹ A la recherche du temps perdu › », in : *Romanistisches Jahrbuch* (20) 1969, pp. 112–129.
- Godeau, Florence, *Les désarrois du moi. ‹ A la recherche du temps perdu › de M. Proust et ‹ Der Mann ohne Eigenschaften › de R. Musil*, Tübingen, Niemeyer, 1995 (Communication, 9).
- Gómez-Laguna, Ana María, « El cuarto de atrás o el eco posmoderno de una intrahistoria nostálgica », in : *Romance Languages Annual* (9) 1997, pp. 505–507.
- González, Josefina, « Dibujo, espacio y ecofeminismo en ‹ El cuarto de atrás › de Carmen Martín Gaité », in : *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (19, 1) 1994, pp. 83–95.
- Gosselin, Katerine, *Claude Simon et Marcel Proust : Lecture d'une ‹ recherche du temps perdu › simonienne*, Montréal, Université McGill, 2012.
- Graham, Helen, *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Gras, Dunia, « ‹ El cuarto de atrás ›: Intertextualidad, juego y tiempo », in : *Especulo: Revista de Estudios Literarios* (8) 1998, <http://www.ucm.es.proxy.ub.uni-frankfurt.de/info/especulo/>, 06/04/2015.
- Grell, Isabelle, « Préface », in : Serge Doubrovsky, *Le monstre. Préface d'Isabelle Grell*, Paris, Grasset, 2014a, pp. 7–13.
- Grell, Isabelle, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014b (Lettres, 128).
- Grell, Isabelle / Genon, Arnaud, *Cultures & Autofictions. Actes du colloque de juillet 2012*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.
- Grimm, Gunter, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie mit Analysen und Bibliographie*, München, Fink, 1977 (UTB, 691).
- Grisi, Cesare, *Il romanzo autobiografico. Un genere letterario tra opera e autore*, Roma, Carocci, 2011 (Lingue e letterature Carocci, 131).
- Grob, Thomas, « Phantastik, Phantasie, Fiktion. Autoreflexive romantische Fantastik und ihr romantisches Erbe », in : Clemens Ruthner / Ursula Reber / Markus May (éds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2006, pp. 145–72.
- Grohmann, Alexis, « ‹ Deux hommes qui observent › : Javier Marías e Marcel Proust », in : *Il Giannone. Semestrare di cultura e letteratura* (9, 17) 2011, pp. 135–143.
- Gronemann, Claudia, « ‹ Autofiction › und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky », in : *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (31, 1–2) 1999, pp. 237–262.
- Gronemann, Claudia, *Postmoderne, postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie –*

- Double Autobiographie – Aventure du texte*, Hildesheim / Zürich, Olms, 2002 (Passagen, 1).
- Gronemann, Claudia, « L'autofiction ou le Moi dans la chaîne des signifiants : De la constitution littéraire du sujet autobiographique chez Serge Doubrovsky », in : Alfonso de Toro / Claudia Gronemann (éds.), *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim / Zürich, Olms, 2004 (Passagen, 4), pp. 153–178.
- Groß, Nathalie, *Autopoiesis. Theorie und Praxis autobiographischen Schreibens bei Alain Robbe-Grillet*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2008 (Studienreihe Romania, 24).
- Gruber, Doris, *Literarische Konstruktion und geschlechtliche Figuration. Das Erzählwerk Carmen Martín Gaites und Juan Goytisolos im Kontext des Frankismus*, Berlin, Frey, 2003 (Gender Studies Romanistik, 9).
- Grüter, Doris, *Autobiographie und Nouveau Roman. Zur literarischen Auseinandersetzung des Nouveau Roman und seines Umfeldes mit der Autobiographie*, Münster, LIT, 1994 (Text und Welt, 4).
- Guglielminetti, Marziano, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977 (Piccola biblioteca Einaudi, 229).
- Gugutzer, Robert, « Die Sakralisierung des Profanen. Der Körperkult als individualisierte Sozialform des Religiösen », in : *ibid.*, *Körper, Sport und Religion. Zur Soziologie religiöser Verkörperungen*, Wiesbaden, Springer, 2012, pp. 285–309.
- Gusdorf, Georges, *La découverte de soi*, Paris, Presses universitaires de France, 1948 (Bibliothèque de philosophie contemporaine).
- Gusdorf, Georges, *Mémoire et personne*, Paris, Presses universitaires de France, 1951 (Bibliothèque de philosophie contemporaine).
- Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, 1953 (Biblis philosophie, 14).
- Gusdorf, Georges, « Conditions et limites de l'autobiographie », in : Günter Reichenkorn / Erich Haase (éds.), *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker & Humblot, 1956, pp. 105–123.
- Gusdorf, Georges, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », in : *Revue d'Histoire Litteraire de la France* (75) 1975, pp. 957–994.
- Gusdorf, Georges, *Les Écritures du moi*, Paris, Jacob, 1990 (Lignes de vie, 1).
- Haddad-Wotling, Karen, *L'illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski : Une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, 1995 (Bibliothèque de littérature générale et comparée).
- Haddad-Wotling, Karen / Ferré, Vincent (éds.), *Proust, l'étranger*, Amsterdam, Rodopi, 2010 (CRIN, 54).
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective. Ouvrage posthume publié par Mme Jeanne Alexandre née Halbwachs*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.
- Hanhart-Marmor, Yona, « De Proust à Claude Simon : Une esthétique de la rature », in : *Marcel Proust Aujourd'hui* (6) 2008, pp. 37–58.
- Hennigfeld, Ursula, « Autor-Fiktionen. Marcel Proust als literarische Figur », in : Matei Chihaiia / Ursula Hennigfeld (éds.), *Marcel Proust – Gattungsgrenzen und Epochen-schwelle*, München, Fink, 2014, pp. 237–56.

- Heinser, Bernhard, *Marcel Prousts Selbstfindung oder Die Überwindung der Médiocrité. Versuch einer Deutung des Sainte-Beuve-Essai*, Tübingen, Niemeyer, 1992 (Mimesis, 13).
- Herder, Gottfried, « Bekenntnisse merkwürdiger Männer von sich selbst », in : *ibid.*, *Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Bernard Suphan. Bd. 18, 1883, pp. 359–76.
- Hölz, Karl, *Das Thema der Erinnerung bei Marcel Proust. Strukturelle Analyse der mémoire involontaire in « A la recherche du temps perdu »*, München, Finck, 1972.
- Hornung, Alfred / Ruhe, Ernstpeter (éds.), *Autobiographie & Avant-garde*, Tübingen, Narr, 1992 (Rodopi, 20), pp. 159–170.
- Houppermans, Sjef / de Hullu-van Doeselaar, Nell, *Mille et une nuits dans « La recherche »*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2004.
- Howarth, William, « Some Principles of Autobiography », in : *New Literary History* (5, 2) 1974, pp. 363–381.
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Colin, 2003 (Lettres).
- Hughes, Alex, « Serge Doubrovsky's « Gender Trouble »: Writing the (Homo)textual Self in « Un amour de soi » », in : *French Forum* (20, 3) 1995, pp. 315–331.
- Hügli, Anton / Lübcke Poul, *Philosophielexikon: Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1997 (Rowohlt's Enzyklopädie, 453).
- Humphrey, Richard, « Literarische Gattung und Gedächtnis », in : Astrid Erll / Ansgar Nünning (éds.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, De Gruyter, 2005 (Media and cultural memory, 1), pp. 73–96.
- Ireland, John, « Monstrous Writing: Serge Doubrovsky's Autofiction », in : *Genre* (26, 1) 1993, pp. 1–11.
- Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine. Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993 (Histoire des idées et critique littéraire, 327).
- Jackson, Elizabeth, *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1966.
- Jacobi, Claudia, « Pas la madeleine, des miettes de madeleine – Entretien avec Serge Doubrovsky », in : *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* (253, 1), 2016 (à paraître).
- Jacobi, Claudia, « Dall'impressionismo proustiano all'iperrealismo – Intervista a Walter Siti », in : *Lendemains – études comparées sur la France* (161, 41), 2016 (à paraître).
- Jacobi, Claudia, « La canonisation de Marcel Proust à travers l'autofiction française et italienne », in : Michael Bernsen (éd.) : *Un canon littéraire européen ?* Berlin, De Gruyter, 2016 (à paraître).
- Jauß, Hans Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts « A la recherche du temps perdu ». Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986 (Taschenbuch Wissenschaft, 587).
- Jeannelle, Jean-Louis / Viollet, Catherine / Grell, Isabelle (éds.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006 (Au cœur des textes, 6).
- Johnson, Roberta, « El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité », in : *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (769–770) 2011, pp. 12–16.

- Johnson, Roberta, « Teaching Carmen Martín Gaité as a Feminist Thinker », in : Joan Lipman Brown (éd.), *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, New York, Modern Language Association of America, 2013 (Approaches to teaching world literatura, 128), pp. 208–223.
- Jonas, Hans, *Die mythologische Gnosis. Gnosis und spätantiker Geist*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964 (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments, 51).
- Jones, Elizabeth, « Serge Doubrovsky : Le Paradoxe d'un homme exporté et d'une œuvre inexportable », in : *Esprit Créateur* (49, 3) 2009, pp. 8–21.
- Jouan-Westlund, Annie, « Dou-brovs-Qui ? Le moi, le même et l'autre », in : *French Literature Series XXVI*, 1999, pp. 153–166.
- Jouan-Westlund, Annie, « Ce qui séduit chez Doubrovsky », in : *Esprit Créateur* (49, 3) 2009, pp. 36–51.
- Jouan-Westlund, Annie, « L'autofiction de Serge Doubrovsky. Une entrée en littérature par infraction ? », in : Régine Battiston / Philippe Weigel (éds.), *Autour de Serge Doubrovsky*, Paris, Orizons, 2010, pp. 37–47.
- Jullien, Dominique, *Proust et ses modèles. Les « Mille » et « Une nuits » et les « Mémoires » de Saint-Simon*, Paris, Corti, 1989.
- Jullien, Dominique, *Les amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les « Mille et une nuits »*, Genève, Droz, 2009 (Histoire des idées et critique littéraire, 450).
- Keller, Luzius, « Literaturtheorie und immanente Ästhetik im Werke Marcel Prousts », in : Edgar Mass / Volker Roloff (éds.), *Marcel Proust. Lesen und Schreiben*, Frankfurt am Main, Insel, 1983 (Publikation der Marcel Proust Gesellschaft, 2), pp. 153–169.
- Keller, Luzius, « Proust und die Avantgarde », in : Matei Chihaiia / Ursula Hennigfeld (éds.), *Marcel Proust – Gattungsgrenzen und Epochenschwelle*, München, Fink, 2014, pp. 17–32.
- Keupp, Heiner, *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek, Rowohlt, 1999 (Rowohlts Enzyklopädie, 55634).
- King, Patricia Grace, « There's Always a Dreamed Text: Defying Mythologized History in Carmen Martín Gaité's « El cuarto de atrás » », in : *South Atlantic Review* (69, 1) 2004, pp. 33–60.
- Klaiber, Theodor, *Die deutsche Selbstbiographie. Beschreibungen des eigenen Lebens. Memoiren. Tagebücher*, Stuttgart, Metzler, 1921.
- Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen, Narr, 1996 (Romanica Monacensia, 48).
- Klinkert, Thomas, *Lektüren des Todes bei Marcel Proust*, Köln, Marcel Proust Gesellschaft, 1998 (Sur la lecture, 4).
- Klinkert, Thomas, « Kontingenz und Aura. Metamorphosen der romantischen Liebe bei Benjamin Constant und Marcel Proust », in : Friedrich Balke / Volker Roloff (éds.), *Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust*, München, Fink, 2008, pp. 157–174.
- Klinkert, Thomas, *Marcel Proust*, 2010, <https://podcasts.uni-freiburg.de/philosophie-sprache-literatur/sprache-und-literatur/marcel-proust>, 06/07/2015.
- Köhler, Erich, *Marcel Proust*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1958 (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 66).

- Kotre, John, *Weißer Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt*, München / Wien, Hanser, 1996.
- Kristeva, Julia, *Sèmiotikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 (Tel quel).
- Kristeva, Julia, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994 (NRF essais).
- Kunz, Marco, « Spanien, Portugal », in : Hans Richard Brittnacher / Markus May (éds.), *Phantastik: ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2013, pp. 108–111.
- Kuon, Peter, *Lo mio maestro e 'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1993 (Analecta romanica, 52).
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 (Champ freudien).
- Lacoue-Labarthe, Philippe, « L'écho du sujet », in : *ibid. Le sujet de la philosophie*, Paris, Aubier-Flammarion, 1997 (Typographies, 1), pp. 217–303.
- Landi, Michela, « Legami musaici : note al « Marcel » di Roland Barthes », in : Anna Dolfi, *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, Florence, Firenze University Press, 2014 (Moderna / Comparata, 5), pp. 135–156.
- Langer, Daniela, *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München, Fink, 2005 (Zur Genealogie des Schreibens, 4).
- Le Roux-Kieken, Aude, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Champion, 2005 (Recherches Proustiennes, 7).
- Leblanc, Elysabeth, *La psychanalyse jungienne*, Paris, Bernet-Danilot, 2002 (Essentialis, 11).
- Lecarme, Jacques, « La légitimation du genre », in : Philippe Lejeune (éd.), *Le récit d'enfance en question. Colloque de Nanterre, 1987*, Nanterre, Université de Paris X, 1988 (Cahiers de sémiotique textuelle, 12), pp. 21–37.
- Lecarme, Jacques, « L'Autofiction : un mauvais genre ? », in : Serge Doubrovsky / Jacques Lecarme / Philippe Lejeune (éds.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, 1993 (RITM, 6), pp. 227–249.
- Lecarme, Jacques / Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997 (Collection U Lettres).
- Lefere, Robin, « Claude Simon et Marcel Proust », in : *Studi francesi* (34, 1, 100) 1990, pp. 91–100.
- Leisegang, Hans, *La Gnose. Traduction de Jean Gouillard*, Paris, Payot, 1951 (Bibliothèque historique).
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971 (U2, 180).
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (Poétique, 14).
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980 (Poétique, 28).
- Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986 (Poétique).
- Lejeune, Philippe, *Le récit d'enfance en question. Colloque de Nanterre, 1987*, Nanterre, Université de Paris X, 1988 (Cahiers de sémiotique textuelle, 12).
- Lejeune, Philippe, « Écriture de soi et lecture de l'autre », in : Jacques Poirier (éd.), *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2002 (Texte et l'édition), pp. 213–221.
- Lem, Stanislas, « Tsvetan Todorovs Theorie des Phantastischen », in : *Phaicon I*, Frankfurt am Main, Insel, 1974, pp. 82–122.



- Leopardi, Giacomo, *Tutte le opere. Introduzione a cura di Walter Binni e con la collaborazione di Enrico Ghidetti*, Firenze, Sansoni, 1969 (Le voci del mondo).
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone. Revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani*, Milano, Mondadori, 1997 (I meridiani).
- Lerner, Scott, « The Subversive Obedience of Proust and Freud », in : *Modern Fiction Studies* (51, 2) 2005, pp. 285–310.
- Link-Heer, Ursula, *Prousts < A la recherche du temps perdu > und die Form der Autobiographie. Zum Verhältnis fiktionaler und pragmatischer Erzähltexte*, Amsterdam, Grüner, 1988 (Beihefte zur Poetica, 18).
- Lipman Brown, Joan, « A Fantastic Memoir: Technique and History in < El Cuarto de atrás > », in : *Anales de la literatura española contemporánea* (6) 1981, pp. 13–20.
- Lipman Brown, Joan, *Women writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Newark / London, University of Delaware Press, Associated University Presses, 1991.
- Loignon, Sylvie, « Faut-il être bête... Le Bestiaire de Serge Doubrovsky », in : *Dalhousie French Studies* (91) 2010, pp. 29–38.
- Luckmann, Thomas, *Invisible Religion. The Problem of Religion in Modern Society*, New York, Macmillan, 1970.
- Luckmann, Thomas, « Säkularisierung – ein moderner Mythos », in : Thomas Luckmann, *Lebenswelt und Gesellschaft. Grundstrukturen und geschichtliche Wandlungen*, Paderborn, Schöningh, 1980 (UTB, 1011), pp. 161–172.
- Luckmann, Thomas, « Privatisierung und Individualisierung. Zur Sozialform der Religion in spät-industriellen Gesellschaften », in : Karl Gabriel (éd.), *Religiöse Individualisierung oder Säkularisierung. Biographie und Gruppe als Bezugspunkte moderner Religiosität*, Gütersloh, Kaiser, 1996 (Sektion Religionssoziologie, 1), pp. 17–28.
- Luglio, Davide, « Pantografare l'esperienza, ovvero il romanzo come smascheramento dell'autenticità », in : Hanna Serkowska (éd.), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011 (Pronto intervento, 5), pp. 149–162.
- Luhmann, Niklas, *Die Soziologie und der Mensch. Bd. 6*, Köln, Westdeutscher Verlag, 1995 (Soziologische Aufklärung, 6).
- Luperini, Romano, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005 (Idetica, 3).
- Mabin, Dominique, *Le sommeil de Marcel Proust*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 (Ecrivains).
- Maciejewski, Franz, *Der Moses des Sigmund Freud: ein unheimlicher Bruder*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Mahrholz, Werner, *Deutsche Selbstbekenntnisse. Ein Beitrag zur Geschichte der Selbstbiographie von der Mystik bis zum Pietismus*, Berlin, Furche, 1919.
- Man, Paul de, « Autobiography as De-facement », in : *Modern Language Notes* (94, 5) 1979a, pp. 919–930.
- Man, Paul de, « Reading Proust », in : *ibid.*, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche Rilke and Proust*, New Haven / London, Yale University Press, 1979b, pp. 57–78.
- Man, Paul de, « Autobiography as De-facement [1979] », in : *ibid.*, *The Rhetoric of Romanticism*, New York / London, Columbia University Press, 1984, pp. 67–81.
- Mann, Julie, « Encontrándose elsewhere: La redefinición del espacio mujeril en < El cuarto de atrás > », in : *Gaceta Hispánica de Madrid* (2) 2005, pp. 1–8.

- Martín Garzo, Gustavo, « El misterio de la cajita dorada », in : Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás. Prólogo de Gustavo Martín Garzo*, Madrid, Siruela, 2009 (Libros del tiempo, 276), pp. 9–12.
- Martinell Gifre, Emma, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura Servicio de Publicaciones, 1996.
- Martinell Gifre, Emma, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997.
- Marx, Karl, *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte. Mit einer Einleitung, Anmerkungen, Bibliographie und Register. Herausgegeben von Barbara Zehnpfennig*, Hamburg, Felix Meiner, 2005 (Philosophische Bibliothek, 559).
- Masuo, Hiromi, *Les bruits dans « À la recherche du temps perdu »*, Tokyo, Surugadai, 1994.
- Mattéi, Jean-François, *La puissance du simulacre. Dans les pas de Platon*, Paris, Bourin, 2013 (Actualité de la philosophie).
- Mauriac Dyer, Nathalie, « À la recherche tu temps perdu, une autofiction ? », in : Jean-Louis Jeannelle / Catherine Viollet / Isabelle Grell (éds.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006 (Au cœur des textes, 6), pp. 69–87.
- Maurois, André, *Aspects de la biographie*, Paris, Sans pareil, 1928 (Conciliabule des trente).
- May, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 1979.
- Mazzoni, Guido, « « Scuola di nudo » di Walter Siti », in : *Allegoria* (20) 1995, pp. 150–153.
- McNair, Brian, *Striptease Culture. Sex, Media and the Democratization of Desire*, London, Routledge, 2002.
- Medici, Carlo Tirinanzi de, « Veridicità e effetto di vero: l'universalismo della prosa in Walter Siti », in : Hanna Serkowska (éd.), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011 (Pronto intervento, 5), pp. 163–174.
- Mégare, Théognis de, *Poèmes élégiaques. Texte établi, traduit et commenté par Jean Carrière*, Paris, Belles Lettres, 1975 (Collection des universités de France).
- Memmi, Albert, « Recherches sur la judéité des Juifs en France. I. Présentation de l'enquête », *Revue française de sociologie* VI, 1965, pp. 68–76.
- Miguet-Ollagnier, Marie, *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les belles lettres, 1982 (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 276).
- Miguet-Ollagnier, Marie, « « La Saveur Sartre » du Livre brisé », in : *Temps Modernes* (542) 1991, pp. 132–153.
- Miguet-Ollagnier, Marie, « Un Amour de soi : Doubrovsky et Proust ou le père profané », in : *Les Lettres Romanes* (46, 1–2) 1992, pp. 69–87.
- Miguet-Ollagnier, Marie, « Claude Simon face à Proust : Exercices d'admiration », in : *Esprit Créateur* (46, 4) 2006, pp. 100–112.
- Miguet-Ollagnier, Marie, « Proust, dieu tutélaire de Serge Doubrovsky dans « Un homme de passage » », in : *Bulletin Marcel Proust* (61) 2011, pp. 73–82.
- Miller, Milton, *Nostalgia. A Psychoanalytic Study of Marcel Proust*, Cambridge, The Riverside Press, 1956.
- Milly, Jean, *La longueur des phrases dans « Combray »*, Paris, Champion, 1986.
- Milly, Jean, *Combray. Marcel Proust*, Paris, Nathan, 1994 (Balises).
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Bd. 1. Das Altertum. Teil 1*, Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke, 1949.

- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Bd. 1. Das Altertum. Teil 2*, Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke, 1950.
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Bd. 2. Das Mittelalter. Teil 1. Die Frühzeit. Hälfte 1*, Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke, 1955.
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Bd. 2. Das Mittelalter. Teil 1. Die Frühzeit. Hälfte 2*, Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke, 1955.
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Bd. 3. Das Mittelalter. Teil 2. Das Hochmittelalter im Anfang. Hälfte 1*, Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke, 1959.
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Bd. 3. Das Mittelalter. Teil 2. Das Hochmittelalter im Anfang. Hälfte 2*, Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke, 1962.
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Bd. 4. Das Hochmittelalter in der Vollen- dung. Teil 3*, Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke, 1967.
- Misch, Georg, *Geschichte der Autobiographie. Bd. 4. Von der Renaissance bis zu den au- tobiographischen Hauptwerken des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Schulte-Bulmke, 1969.
- Molkou, Elizabeth, « La Blessure dans l'œuvre de Serge Doubrovsky », in : *Paroles gelées* (17, 2) 1999, pp. 78–90.
- Molkou, Elizabeth, *Identités juives et autofiction. De la Shoah à la post-modernité*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2010.
- Mongelli, Marco, *Mentire raccontandosi: l'autofiction nel romanzo italiano degli ultimi anni*, Siena, Università degli studi di Siena, 2011.
- Morgan, Janice (éd.), *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction. An essay collection*, New York, Garland, 1991 (Gender & Gender in literature, 3).
- Mouton, Jean, *Le style de Marcel Proust*, Paris, Corrèa, 1948.
- Muller, Marcel, *Les voix narratives dans la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965.
- Münkler, Herfried, *Deutschlands Legenden. Wickert und Münkler über Mythos und Re- volution*, 2009, <http://www.welt.de/kultur/article4045669/Wickert-und-Muenkler- ueber-Mythos-und-Revolution.html>, 27/12/2014.
- Nancy, Jean-Luc, « Il y a du rapport sexuel – et après », in : *Littérature* (142) 2006, pp. 30–40.
- Navajas, Gonzalo, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987 (Serie iberica, 45).
- Nelson, Katherine, « The Psychological and Social Origins of Autobiographical Memory », in : *Psychological Science* (4.1) 1993, pp. 7–14.
- Nemoto, Misako, « Le sommeil proustien ou une nouvelle phénoménologie du présent », in : *Marcel Proust Aujourd'hui* (2) 2004, pp. 121–138.
- Neumann, Bernd, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1970 (Germanistik, 3).
- Neumann, Birgit, « Literatur, Erinnerung, Identität », in : Astrid Erll / Ansgar Nünning (éds.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, De Gruyter, 2005 (Media and cultural memory, 1), pp. 149–178.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. 15 Bd. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1988 (DTV, 2221).

- Niggel, Günter, *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989 (Wege der Forschung, 565).
- Nolting-Hauff, Ilse, « Prousts ‹ A la recherche du temps perdu › und die Tradition des Prosagedichts », in : *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* (1) 1967, pp. 67–84.
- Nourissier, François : « Monsieur Haine », in : Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (éds.): *Autofictions & Cie*. Nanterre : Université Paris X, 1993 (RITM, 6), pp. 223–226.
- Nygren, Anders, *Erôs et Agapè. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, Paris, Aubier, 1944 (Religions, 2).
- O'Brien, Justin, « Marcel Proust as a Moraliste », in : *Romanic Review* (39) 1948, pp. 50–69.
- O'Brien, Justin, « Albertine the Ambiguous: Notes on Proust's Transposition of Sexes », in : *Publications of the Modern Language Association of America* (64, 5) 1949, pp. 933–952.
- Oechler, Christopher, « El poder del intertexto y la construcción de ‹ El cuarto de atrás › », in : *Gaceta Hispánica de Madrid* (4) 2007, pp. 1–18.
- Öhlschläger, Claudia, « Gender/Körper, Gedächtnis und Literatur », in : Astrid Erll / Ansgar Nünning (éds.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, De Gruyter, 2005 (Media and cultural memory, 1), pp. 227–248.
- Olba, Mary Sol, « Carmen Martín Gaité: la lúdica aventura de escribir », in : *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (452–453) 1984, pp. 77–88.
- O'Leary, Catherine / Ribeiro de Menezes, Alison, *A Companion to Carmen Martín Gaité*, London, Tamesis, 2008 (Colección Támesis, 267).
- Olney, James, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, New Jersey, Princeton University Press, 1972.
- Ortega, Marie-Linda, « Écritures en je : Écriture à la première personne de fiction », in : Annie Bussière-Perrin (éd.), *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture, 1975–2000. Tome 2*, Montpellier, Éditions du CERS, 2001 (Collection des études critiques), pp. 99–135.
- Ortiz, Cristopher, « The Politics of Genre in Carmen Martín Gaites Back Room », in : Kathleen Ashley / Leigh Gilmore / Gerald Peters (éds.), *Autobiography and Postmodernism*, Boston, University of Massachusetts Press, 1994, pp. 33–53.
- Oster, Patricia / Stierle, Karlheinz (éds.), *Marcel Proust. Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung*, Frankfurt am Main, Insel, 2007 (Marcel Proust Gesellschaft, 13).
- Ott, Christine, *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, München, Fink, 2011.
- Ott, Christine, « Literatur und die Sehnsucht nach Realität. Autofiktion und Medienreflexion bei Michel Houellebecq, Walter Siti und Giulio Minghini », in : Jutta Weiser / Christine Ott (éds.), *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg, Winter, 2013 (Studia Romanica, 177), pp. 209–231.
- Ott, Christine / Weiser, Jutta (éds.), *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*, Heidelberg, Winter, 2013 (Studia Romanica, 177).
- Ouellette-Michalska, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ Éditeurs, 2007 (Collection documents).

- Ovide, *Les métamorphoses. Tome III, XI–XV. Texte établi et traduit par George Lafaye*, Paris, les Belles Lettres, 2002 (Collection des universités de France).
- Paatz, Annette, *Vom Fenster aus gesehen? Perspektiven weiblicher Differenz im Erzählwerk von Carmen Martín Gaité*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1994 (Editionen zur Ibero-america).
- Pagès, Jean-Luc, *Le jeu de l'autocritique littéraire à l'autofiction, de Proust à Doubrovsky*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999 (Thèse à la carte).
- Palley, Julián, « El interlocutor soñado de « El cuarto de atrás » de Carmen Martín Gaité », in : *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* (35) 1980, pp. 404–405.
- Palley, Julian, « Dreams in Two Novels of Carmen Martín Gaité », in : Mirella Servodidio / Marcia L. Welles (éds.), *From Fiction to Metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 107–116.
- Paloscia, Fulvio, « Il web e i social network? Un'espressione subdola del potere. Lo scrittore intervistato da Dario Cresto-Dina ha raccontato perché ha scelto di scrivere, cos'è il romanzo e il suo rapporto con il cambiamento della società. Di Fulvio Paloscia », in : *La Repubblica*, 06/08/2013. [http://firenze.repubblica.it/cronaca/2013/06/08/news/siti\\_il\\_web\\_e\\_i\\_social\\_network\\_un\\_espressione\\_subdola\\_del\\_potere-60654696/](http://firenze.repubblica.it/cronaca/2013/06/08/news/siti_il_web_e_i_social_network_un_espressione_subdola_del_potere-60654696/), 06/04/2015.
- Paoli, Anne, *Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre romanesque de Carmen Martín Gaité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.
- Paoli, Anne, « « El cuarto de atrás » de Carmen Martín Gaité : lieu multiple et voix plurielle au service de la construction de soi », in : Jacques Soubeyroux (éds.), *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003 (Cahiers du Groupe de recherches ibériques et ibéro-américaines de l'Université Jean-Monnet-Saint-Etienne, 10), pp. 169–183.
- Pascal, Roy, « Autobiography as an Art Form », in : Paul Böckmann (éd.), *Stil- und Formprobleme in der Literatur. Vorträge des VII. Kongresses der internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*, Heidelberg, Winter, 1959, pp. 114–119.
- Pascal, Roy, *Design and Truth in Autobiography*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960.
- Pascal, Roy, *Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1965 (Sprache und Literatur, 19).
- Peirce, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1992 (L'ordre philosophique, 31).
- Penzkofer, Gerhard, « Das unsichtbare Subjekt. Lyrische Rolle und Subjektivität bei Garcilaso », in : José Morales Saravia, *Garcilaso de la Vega. Werk und Nachwirkung: Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin, 18.–20. Oktober 2001*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2004 (Biblioteca Iberoamericana, 94), pp. 133–169.
- Pérez, Janet, *Contemporary Women Writers of Spain*, Boston, Twayne, 1988 (Twayne's world authors series, 798).
- Pérez, Janet, « Carmen Martín Gaité: The Gender Trap, the Single Woman, and the Search for Feminine Autonomy », in : Kathleen Mary Glenn / Lissette Rolón Collazo (éds.), *Carmen Martín Gaité. Cuento de nunca acabar/Never-Ending Story*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2003, pp. 169–182.
- Peyroux, Marthe, « Claude Simon et Proust », in : *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* (37) 1987, pp. 23–32.

- Piazza, Marco, « Proust et la multiplicité des moi. Traduit de l'italien par Marc Weigel », in : *Bulletin d'informations proustiennes* (28) 1997, pp. 117–125.
- Piazza, Marco, *Passione e conoscenza in Proust. Prefazione di Remo Bodei*, Milano, Guerini e Associati, 1998 (Socrates, 23).
- Pierre-Quint, Léon, *Marcel Proust. Sa vie son œuvre*, Paris, Sagittaire Simon Kra, 1925.
- Pineda Cachero, Antonio, « Comunicación e intertextualidad en « El cuarto de atrás » (2a parte): De lo (neo)fantástico al caos », in : *Revista de Estudios Literarios* (17) 2001, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html>, 26/04/2015.
- Platon, *La République*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- Platon, *Phèdre. Texte établi et traduit par Claude Moreschini et Paul Vicaire. Préface de Jacques Brunschwig. Introduction et notes par Guy Samama*, Paris, Les Belles Lettres, 1998 (Classiques en poche, 36).
- Pommier, Jean, *La Mystique de Marcel Proust*, Paris, Droz, 1939 (Etudes de philologie et d'histoire, 5).
- Pontalis, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988 (Connaissance de l'inconscient).
- Pujas, Sophie, « Je constate une homosexualisation de l'Occident. Propos recueillis par Sophie Pujas », in : *Transfuge*, (11) 2012, <http://editions-verdier.fr/2014/06/01/transfuge-novembre-2012-entretien/>, 07/04/2015.
- Ramos, Alicia, « Conversación con Carmen Martín Gaité », in : *Hispanic Journal* (1) 1980, pp. 117–124.
- Reik, Theodor, *Le besoin d'avouer. Psychanalyse du crime et du châtement*, Paris, Payot, 1973 (Bibliothèque scientifique).
- Reiser, Frank, « Autobiographie an der Grenze postmoderner Praxis: Serge Doubrovsky », in : Susanne Kollmann / Kathrin Schödel (éds.), *PostModerne De/Konstruktionen. Ethik, Politik und Kultur am Ende einer Epoche*, Münster, Lit-Verlag, 2004 (Discursive productions), pp. 215–227.
- Ribeiro de Menezes, Alison, « Gender and Space in Carmen Martín Gaité's « Nubosidad variable » and « La reina de las Nieves » », in : Marian Womack / Jennifer Wood (éds.), *Beyond The Back Room. New perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford / New York, Peter Lang, 2011 (Hispanic studies: culture and ideas, 25), pp. 135–157.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967 (Tel quel).
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990 (Ordre philosophique).
- Rivière, Jacques, *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain*, Paris, Gallimard, 1985 (Cahiers Marcel Proust, 13).
- Robert, Paul, *Nouvelle édition du Petit Robert de Paul Robert. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey*, Paris, Sejer, 2014.
- Robeson Burr, Anna, *The Autobiography: A Critical and Comparative Study*, Boston, Houghton Mifflin, 1909.
- Robin, Régine, « L'Autofiction, le sujet toujours en défaut », in : Serge Doubrovsky / Jacques Lecarme / Philippe Lejeune (éds.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X, 1993 (RITM, 6), pp. 73–86.
- Robin, Régine, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », in : *Études françaises* (33, 1) 1997a, pp. 45–59.
- Robin, Régine, *Le Golem de l'écriture*, Montréal, XYZ, 1997b (Canadian electronic library).

- Robin, Régine, « Trou de mémoire : le travail de la judéité », in : *Les temps modernes* (611–612) 2001, pp. 192–209.
- Rogers, Brian G., *Proust's Narrative Techniques*, Genève, Droz, 1965 (Histoire des idées et critique littéraire).
- Rolón-Collazo, Lissette, *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y Hola!*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2002 (Iberoamericana).
- Romano, Lalla, *Una giovinezza inventata*, Torino, Einaudi, 1995 (Letteratura, 321).
- Romera Castillo, José, « Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975–1991) », in : *Suplementos Anthropolos: Materiales de Trabajo Intelectual* (29) 1991, pp. 170–184.
- Rorty, Richard (éd.), *Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967.
- Ruhe, Doris, « Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? Aspekte der Gattungsentwicklung in Frankreich und Deutschland », in : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (18) 1994, pp. 353–369.
- Ruthner, Clemens / Reber, Ursula / May, Markus (éds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2006.
- Samé, Emmanuel, *Autofiction. Père & Fils. S. Doubrovsky, A. Robbe Grillet, H. Guibert*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2013 (Écritures).
- Satie, Erik, *Écrits, Réunis, établis et présentés par Ornella Volta*, Paris, Champ Libre, 1990.
- Saveau, Patrick, *Les autofictions de Doubrovsky. Un façonnement d'identité*, Ann Arbor, UMI, 1999.
- Saveau, Patrick, « Empreinte de « L'École des femmes » dans « Un amour de soi » », in : Jacques Poirier (éd.), *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2002 (Texte et l'édition), pp. 95–103.
- Saveau, Patrick, *Serge Doubrovsky ou L'écriture d'une survie*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2011 (Écritures).
- Schabacher, Gabriele, *Topik der Referenz: Theorie der Autobiographie, die Funktion « Gattung » und Roland Barthes' Über mich selbst*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007 (Studien zur Kulturpoetik, 7).
- Schäfer, Christina, « Die Autofiktion zwischen Fankt und Fiktion », in : Irina Rajewsky / Ulrike Schneider (éds.), *Im Zeichen der Fiktion Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, Franz Steiner, 2008 (Romanistik).
- Schmidt, Siegfried, « Gedächtnis – Erzählen – Identität », in : Aleida Assmann / Dietrich Harth (éds.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main, Fischer, 1993 (Romanistik), pp. 378–397.
- Schmitz-Emans, Monika, « Phantastische Literatur: Ein denkwürdiger Problemfall », in : *Neohelicon*, (22, 2) 1995, pp. 53–116.
- Serça, Isabelle, *Les coutures apparentes de la « Recherche ». Proust et la ponctuation*, Paris, Champion, 2010 (Recherches proustiennes, 15).
- Serkowska, Hannah (éd.), *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011 (Pronto intervento, 5).
- Shumaker, Wayne, *English Autobiography. Its Emergence, Materials and Form*, Berkeley, University of California Press, 1954.

- Sieburth, Stephanie, « Memory, Metafiction and Mass Culture: The Popular Text in « El cuarto de atrás » », in : *Revista Hispánica Moderna* (43, 1) 1990, pp. 78–92.
- Siegel, Daniel J., *The Developing Mind. How Relationships and the Brain Interact to Shape Who We Are*, New York, Guilford Press, 1999.
- Simonetti, Gianluigi, « Lezioni di inesistenza: Scuola di nudo di Walter Siti », *Nuova corrente* (42) 1995, pp. 113–128.
- Simonetti, Gianluigi, « Un realismo d'emergenza. Conversazione con Walter Siti », in : *Contemporanea* (1) 2003, pp. 161–167.
- Simpson, Marc, *Here Come the Mirror Men. Why The Future is Metrosexual*, in : *The Independent*, 15/11/1994, p. 3.
- Siti, Walter, « Iride », in : *Rivista di letteratura italiana* (I, 1) 1983, pp. 97–138.
- Siti, Walter, « Pasolini e Proust », in : Luigi Blasucci / Lucio Lugnani / Marco Santagata / Alfredo Stussi (éds.), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Fazzi, 1996, pp. 517–534.
- Siti, Walter, « Tracce scritte di un'opera vivente. Descrivere, narrare, esporsi », in : Pier Paolo Pasolini / Walter Siti / Silvia de Laude, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1998 (I meridiani), pp. XCVI–CXLII.
- Siti, Walter, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », in : *Narrativa* (16) 1999, pp. 109–115.
- Siti, Walter, « Recensione: Casanova di se stessi di Aldo Busi », in : *L'Indice* (6) 2000, pp. 7–8.
- Siti, Walter, « Il « recitar vivendo » del « talk-show » televisivo », in : *Contemporanea* (3) 2005, pp. 73–79.
- Siti, Walter, « Conferenza stampa », in : *LETTERATURE 9° Festival Internazionale di Roma*, 06/06/2010, [https://www.youtube.com/watch?v=pFmPK\\_RrJrQ](https://www.youtube.com/watch?v=pFmPK_RrJrQ), 07/04/2015.
- Siti, Walter, « Dialogues d'auteur. Walter Siti et Martin Rueff », in : *Institut de culture italienne, Paris*, 18/10/2012, 2012a, <https://www.youtube.com/watch?v=hTqFPxNi-xoA>, 07/04/2015.
- Siti, Walter, « Je constate une homosexualisation de l'Occident. Propos recueillis par Sophie Pujas », in : *Transfuge*, 2012b, <http://editions-verdier.fr/2014/06/01/transfuge-novembre-2012-entretien>, 05/06/2015.
- Siti, Walter, *Walter Siti in videochat su RaiEducational*, 06/04/2012, 2012c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx>, 07/04/2015.
- Siti, Walter, *Premio Strega, Walter Siti parla del suo libro. RaiEdu*, 07/05/2013, 2013a, <http://www.lastampa.it/2013/07/05/multimedia/cultura/premio-strega-walter-siti-parla-del-suo-libro-bfs9TuERrJ2Ak6ffKVAuQN/pagina.html>, 07/04/2015.
- Siti, Walter, « Resistere non serve a niente », in : *Festival della Felicità 2012*, 21/04/2013, 2013b, <http://www.youtube.com/watch?v=D4Zq7roLXz>, 07/04/2015.
- Siti, Walter, *Siti vince la LXVII edizione del premio Strega. RAI*, 07/05/2013, 2013c, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-vince-la-lxvii-edizione-del-premio-strega/16841/default.aspx?>, 07/04/2015.
- Siti, Walter, « Il commento di Walter Siti: « A « Masterpiece » non ho visto autofiction... » », in : *Affariitaliani.it Il primo quotidiano online*, 18/11/2013, 2013d, <http://www.affariitaliani.it/libri-editori/masterpiece-il-commento-di-walter-siti.html>, 07/04/2015.



- Sophocle, *Théâtre complet : Ajax. Antigone. Electre. Œdipe roi. Les trachiniennes. Philoctète. Œdipe à colone. Les limiers. Présentation et traduction par Robert Pignarre*, Paris, Flammarion, 1964 (GF, 18).
- Soto-Fernández, Liliana, *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Madrid, Pliegos, 1996 (Pliegos de ensayo, 103).
- Soubeyroux, Jacques, « Le corps et « l'être-dans-le-monde » : Sefarad d'Antonio Muñoz Molina, Jorge Manrique et Marcel Proust », in : *ibid.*, *Le moi et l'espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine. Actes du colloque international des 26, 27 et 28 septembre 2002*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003 (Cahiers du Groupe de recherches ibériques et ibéro-américaines de l'Université Jean-Monnet-Saint-Etienne, 10), pp. 237–246.
- Spengemann, William, *The Forms of Autobiography: Episodes in the History of a literary genre*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- Spiller, Roland, « Spanien, Portugal und Lateinamerika », in : Hans Richard Brittnacher / Markus May (éds.), *Phantastik: ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2013, pp. 137–141.
- Spires, Robert, « Intertextuality in « El cuarto de atrás » », in : Mirella Servodidio / Marcia L. Welles (éds.), *From Fiction to Metafiction. Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 129–137.
- Spitzer, Leo, « Zum Stil Marcel Prousts [1928] », in : *ibid.*, *Stilstudien. Bd. 2*, München, Hueber, 1961, pp. 365–497.
- Starobinski, Jean, « Le style de l'autobiographie », in : *ibid.*, *L'œil vivant II : La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 (Le chemin), pp. 83–98.
- Stierle, Karlheinz, « Marcel à la chapelle de l'arena », in : Rainer Warning / Jean Milly (éds.), *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS éditions, 1996 (Textes et manuscrits), pp. 181–204.
- Stierle, Karlheinz, « Land und Meer in Prousts « A la recherche du temps perdu » », in : Patricia Oster / Karlheinz Stierle (éds.), *Marcel Proust. Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung*, Frankfurt am Main, Insel, 2007, pp. 25–45.
- Stock, Brian, *After Augustine: The Meditative Reader and the Text*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001 (Material texts).
- Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque des idées).
- Tadié, Jean-Yves, « Note sur Proust et Dante », in : *ADAM International Review* (XL, 394–396) 1976, pp. 61–63.
- Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche de temps perdu*, Paris, Gallimard, 1995 (Collection Tel, 98).
- Tadié, Jean-Yves, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012 (Connaissance de l'inconscient).
- Tepperberg, Eva-Maria, « Die pegasische Feuerwerksschrift des gespaltenen Kentauren in den « Autofictions » von (Julien) Serge Doubrovsky (\*1928). Zur Aktualität des Bild- und Motivkomplexes um Reiter, Pferd und (Im)potenz in der Gegenwartsliteratur. Ein Essay », in : Heinrich Hudde / Udo Schöning (éds.), *Literatur. Geschichte und Verstehen. Festschrift für Ulrich Mölk zum 60. Geburtstag*, Heidelberg, Winter, 1997 (Studia Romanica, 87), pp. 517–542.
- Tepperberg, Eva-Maria, « « Laissé pour conte » oder « Laissé-pour-compte » ? Zur polysemantischen Geburtsdynamik des neuesten Titels von Serge Doubrovsky im Kontext

- der « entreprise autofictive ». Ein Essay », in : Alfonso de Toro / Claudia Gronemann (éds.), *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim / Zürich, Olms, 2004 (Passagen, 4), pp. 129–152.
- Teulade, Anne, « Proust et l'épopée de Dante », in : Karen Haddad-Wotling / Ferré Vincent (éds.), *Proust, l'étranger*, Amsterdam, Rodopi, 2010 (CRIN, 54), pp. 15–36.
- Thumerel, Fabrice, *Autour de « Un homme de passage » de Serge Doubrovsky. Spécial Serge Doubrovsky*, 2011, <http://www.autofiction.org/index.php?post/2011/03/13/Fabrice-Thumerel>, 27/12/2014.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 (Poétique).
- Tommasino, Barbara, « Intervista a Walter Siti, candidato al Premio Strega », in : *Huffington Post*, 06/07/2013, [http://www.huffingtonpost.it/2013/06/07/intervista-a-walter-siti-candidato-al-premio-strega-anch-in-italia-matrimonio-tra-persone-dello-stesso-sesso\\_n\\_3400835.html](http://www.huffingtonpost.it/2013/06/07/intervista-a-walter-siti-candidato-al-premio-strega-anch-in-italia-matrimonio-tra-persone-dello-stesso-sesso_n_3400835.html), 07/04/2015.
- Ton-That, Thanh-Vân, *À la recherche du temps perdu. Proust ou l'écriture prisonnière*, Paris, Éditions du temps, 2000 (Lectures d'une œuvre).
- Topping, Margaret, *Prousts Gods: Christian and Mythological Figures of Speech in the Works of Marcel Proust*, Oxford, University Press, 2000 (Oxford modern languages and literature monographs).
- Toro, Alfonso de, « La « nouvelle autobiographie » postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne : Robbe-Grillet « Le miroir qui revient » et de Doubrovsky « Le livre brisé » », in : Alfonso de Toro / Claudia Gronemann (éds.), *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim / Zürich, Olms, 2004 (Passagen, 4), pp. 79–113.
- Toro, Alfonso de / Gronemann, Claudia (éds.), *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim / Zürich, Olms, 2004 (Passagen, 4).
- Truffaut, Louis, *Introduction à Marcel Proust*, München, Hueber, 1967.
- Turcanu, Radu, « Le Désir d'être auteur : Doubrovsky et Sartre en intertexte », in : *Dalhousie French Studies* (35) 1996, pp. 79–94.
- Vago, Davide, « Marguerite Yourcenar et Proust : l'écriture rayonnant de la mort », in : Sjef Houppermans, *Marcel Proust aujourd'hui* (6) 2008, Amsterdam, Rodopi, pp. 145–165.
- Van Montfrans, Manet, « Proust, Roussel et Proust : Trois voyages extraordinaires à Venise », in : *Marcel Proust Aujourd'hui* (7) 2009, pp. 139–157.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, « De Claude Simon à Proust : Un exemple d'intertextualité », in : *Lettres Nouvelles*, Sept-Oct, 1972, pp. 107–137.
- Vax, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1960.
- Vilain, Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.
- Vilain, Philippe, *L'Autofiction en théorie. Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Paris, Éditions de la transparence, 2009.
- Villanueva, Darío, « La novela española en 1978 », in : *Anales de Narrativa Española Contemporánea* (4) 1979, pp. 91–115.
- Viti, Elizabeth Richardson, « Annie Ernaux's « Passion simple » and « Se perdre »: Proust's « amour-maladie » Revisited and Revised », in : *NFS* (43, 3) 2004, pp. 35–45.

- Vultur, Ioana, *Proust et Broch. Les frontières du temps, les frontières de la mémoire*, Paris, l'Harmattan, 2003 (Littératures comparées).
- Wagner-Egelhaaf, Martina, *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag, 2013.
- Warning, Rainer / Milly, Jean (éds.), *Marcel Proust. Écrire sans fin*, Paris, CNRS éditions, 1996 (Textes et manuscrits).
- Warning, Rainer, « Romantische Tiefenperspektivik und moderner Perspektivismus », in : *ibid.*, *Proust-Studien*, München, Fink, 2000a, pp. 11–33.
- Warning, Rainer, « Proust und die Moralistik », in : *ibid.*, *Proust-Studien*, München, Fink, 2000b, pp. 35–50.
- Warning, Rainer, « Zu Prousts < impressionistischem > Stil », in : *ibid.*, *Proust-Studien*, München, Fink, 2000c, pp. 51–76.
- Warning, Rainer, « Supplementäre Individualität : < Albertine endormie > », in : *ibid.*, *Proust-Studien*, München, Fink, 2000d, pp. 77–107.
- Warning, Rainer, « Gefängnismusik. Feste des Bösen in Prousts < La Prisonnière > », in : *ibid.*, *Proust-Studien*, München, Fink, 2000e, pp. 109–140.
- Warning, Rainer, « Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts < Recherche > », in : *ibid.*, *Proust-Studien*, München, Fink, 2000f, pp. 141–178.
- Warning, Rainer, « Prousts Augenblicke: Zeiträume der < Recherche > », in : *ibid.*, *Proust-Studien*, München, Fink, 2000g, pp. 213–267.
- Warning, Rainer, « Wahrnehmungsresonanzen bei Proust », in: Uta Felten / Volker Roloff, *Die Korrespondenz der Sinne. Wahrnehmungsästhetische und intermediale Aspekte im Werk von Proust*, München, Fink, 2008, pp. 19–32.
- Warning, Rainer, *Ästhetisches Grenzgängertum. Marcel Proust und Thomas Mann*, München, Beck, 2012 (Sitzungsberichte Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1).
- Watt, Adam, « Reading Proust in Barthes's Journal de deuil », in : *Nottingham French Studies* (53, 1) 2014, pp. 102–112.
- Weinrich, Harald, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München, Beck, 1997.
- Weiser, Jutta, « Psychoanalyse und Autofiktion », in : Rainer Zaiser (éd.), *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, Berlin, Frank&Trimme, 2008 (Romanistik, 2), pp. 43–67.
- Weitzmann, Marc, *Chaos*, Paris, Grasset, 1997.
- Welzer, Harald, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München, Beck, 2005 (Beck'sche Reihe, 1669).
- Werber, Niels, « Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov », in : Clemens Ruthner / Ursula Reber / Markus May (éds.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2006, pp. 53–66.
- Wilson, Bryan R., *Religion in Secular Society. A Sociological Comment*, London, Watts, 1966 (New thinker's library).
- Wolf, Virginia, *A Room of One's Own*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- Wörtche, Thomas, *Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*, Meitingen, Corian, 1987 (Studien zur phantastischen Literatur, 4).
- Zaiser, Rainer, *Die Epiphanie in der französischen Literatur. Zur Entmystifizierung eines religiösen Erlebnismusters*, Tübingen, Narr, 1995 (Études littéraires françaises, 63).

- Zaiser, Rainer (éd.), *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, Berlin, Frank& Trimme, 2008 (Romanistik, 2).
- Zéphir, Jacques J., *La personnalité humaine dans l'œuvre de Marcel Proust. Essai de psychologie littéraire. Préface de Pierre-Henri Simon*, Paris, Minard, 1959 (Bibliothèque des lettres modernes, 1).
- Zimmermann, Bernhard, « Präsenz der Antike in Marcel Prousts › À la recherche du temps perdu › », in : Patricia Oster / Karlheinz Stierle (éds.), *Marcel Proust. Die Legende der Zeiten im Kunstwerk der Erinnerung*, Frankfurt am Main, Insel, 2007, pp. 46–60.
- Zurbrugg, Nicholas, *Beckett and Proust*, New Jersey, Barnes and Noble Books, 1988.

