



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

« C'est moi. Rien ne m'en guérira. » –
Narration, biographie et autofiction dans l'œuvre récente
(2007-2015) de Gilles Leroy

verfasst von / submitted by

Mag. Iris Kern, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 344 347

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramt UF Englisch UF Französisch

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Danksagung

Ich bedanke mich bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch für die kompetente Betreuung meiner Diplomarbeit. Außerdem danke ich meinen Eltern, Kolleginnen und Freunden für ihre Unterstützung und Geduld während meines Studiums. Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Mag. Sabine Legl an der BAfEP 10 dafür, dass sie mir während der vergangenen fünf Jahre immer wieder geholfen hat, Studium und Unterricht unter einen Hut zu bringen.

Table de matières

Introduction	9
Partie théorique : L'écriture à la première personne	11
I. La fiction à la première personne	11
1. Définitions, débuts et divergences	11
2. Le point de vue narratif	13
2.1. Les débuts dans le monde anglo- et germanophone	13
2.2. La théorie de Franz Karl Stanzel	13
2.3. Les modèles russes et leurs répercussions	14
2.4. L'influence du structuralisme : la théorie de Gérard Genette	15
2.5. L'idée que l'expérience du personnage se différencie de celle du narrateur	16
2.5.1. Les approches littéraires de Shlomith Rimmon-Kenan et Seymour Chatman	17
2.5.2 La conscience fictive selon Dorrit Cohn	18
2.5.3. L'approche linguistique	18
2.6. Résumé bref des approches théoriques du point de vue narratif	19
3. Le manque de fiabilité narrative	20
3.1. La terminologie en français	20
3.2. La discussion autour de l'auteur implicite	21
3.3. L'approche cognitive et l'approche rhétorique	23
3.4. Problèmes additionnels par rapport à la narration peu fiable	26

3.4.1. Au-delà des approches traditionnelles de cognition et rhétorique	26
3.4.2. Comment cerner avec précision une notion insaisissable ?	26
3.4.2.1. Non-fiable par rapport à quoi ?	26
3.4.2.2. La fiabilité par rapport à la diégèse	27
II. L'écriture autobiographique	28
1. Les débuts de l'écriture autobiographique et le changement de la perception du soi dans la Renaissance	29
2. La notion du soi fragmenté	30
3. L'autobiographie dans le contexte poststructuraliste	33
3.1. Roland Barthes et <i>La mort de l'auteur</i>	33
3.2. L'auteur dans le discours de Michel Foucault	34
3.3. Le retour de l'auteur et la répercussion sur l'autobiographie	34
III. Le Je entre réalité et fiction	35
1. La critique du pacte autobiographique	35
2. L'autobiographie et le roman autobiographique	36
3. L'opposition à la séparation des genres	37
3.1. L'autofiction de Serge Doubrovsky	37
3.2. L'importance du lecteur et sa façon de lire un texte	38
3.3. La qualité métaphorique de la langue selon P. de Man	39
3.4. L'élargissement et la destruction des catégories chez Gasparini et Colonna	39
Partie d'analyse littéraire	41
1. Gilles Leroy : un abrégé de sa vie et son œuvre	41

2. Trois narratrices américaines	42
2.1. Elle e(s)t Je – Qui voit et qui parle ?	43
2.1.1. L'omniscience, la focalisation interne et la voix autodiégétique	44
2.1.2. La structure temporelle des récits et l'usage du présent « historique »	51
2.1.3. Narrer et être narré	53
2.2. La (non-)fiabilité narrative des trois narratrices américaines	59
2.2.1. À qui faire confiance ? – La (non-)fiabilité de Zelda Fitzgerald	59
2.2.2. S'il n'est pas possible de se protéger de la vérité, il vaut mieux se défendre par elle. – La (non-)fiabilité de Nina Simone	64
2.2.3. Refouler la vérité par l'obstination – La (non-)fiabilité de Zola Jackson	66
3. Facettes de fait et fiction : la question du genre	70
3.1. Le Je dans la biographie romancée	73
3.1.1. <i>Alabama Song</i>	73
3.1.2. <i>Le monde selon Billy Boy</i>	75
3.2. Le modèle réaliste qui inspire l'écriture fictive	76
4. Les traces du soi dans l'écriture	80
4.1. L'enjeu récurrent de l'homosexualité	80
4.2. Roman, autofiction ou essai proustien ?	82
4.2.1. L'identité de nom	82
4.2.2. Renoncer aux informations hors-textuelles ?	83
4.2.3. L'écrivain qui écrit de l'écriture : la métafiction	85

4.2.4. Les éléments narratifs dans les œuvres les plus autobiographiques	87
Conclusion	91
Liste des sources citées	94
Zusammenfassung	103

« C'est moi. Rien ne m'en guérira. »¹ –

**Narration, biographie et autofiction dans l'œuvre récente
(2007-2015) de Gilles Leroy**

Pour rendre la lecture de ce mémoire de maîtrise plus fluide, les formes féminines des noms et adjectifs ont été omises où logiquement possible. L'usage seul du genre masculin n'a ni de signifiante idéologique ni de raisons sémantiques. Donc, s'il est mentionné un lecteur, la lectrice y est comprise. S'il est question de la désignation générale de quelqu'un qui écrit ou a écrit un texte littéraire, le terme « auteur » au masculin implique également le pendant féminin de « femme-auteur » ou « auteure » – sauf si le nom d'un écrivain masculin est explicitement mentionné. Cela vaut aussi pour « narrateur », etc. L'intention de ce choix n'est pas du tout la méprise du travail des *Gender Studies* sur le domaine linguistique et général, mais la facilitation de l'écriture ainsi que de la lecture du mémoire de maîtrise ci-présent. I. Kern

Je ne peux pas revenir à hier parce que j'étais une personne différente.

(Lewis Carroll – *Alice au pays des merveilles*)

How often do we tell our own life story? How often do we adjust, embellish, make sly cuts? And the longer life goes on, the fewer are those around to challenge our account, to remind us that our life is not our life, merely the story we have told about our life. Told to others, but – mainly – to ourselves. (Julian Barnes – *The Sense of an Ending*)

¹ Leroy 2007 : 67

Introduction

Quelqu'un qui lit pour le plaisir plus ou moins fréquemment, et qui s'intéresse un peu à tout, sans avoir une prédilection particulière, et sans avoir une éducation profonde en littérature, dirait probablement, d'une manière assez spontanée, qu'il y a en gros deux types de livres, écrits en deux types de perspectives – la fiction et la non-fiction, rédigées ou bien à la première ou bien à la troisième personne grammaticale du singulier. Aux questions suivantes un peu plus précises, un tel lecteur répondrait peut-être que l'autobiographie et la biographie seraient des textes factuels et qu'elles appartiendraient donc à la catégorie vaste de la non-fiction. La première serait, bien sûr, écrite à la première personne grammaticale, car par elle, quelqu'un – souvent quelqu'un de célèbre – raconterait l'histoire de sa propre vie, et l'autre serait écrite à la troisième personne grammaticale, car ce serait un auteur qui retracerait la vie de quelqu'un d'autre, célèbre aussi. Si un écrivain écrivait quelque chose sur une personne pour l'existence de qui il n'y a pas de preuve, il s'agirait de la fiction. L'histoire serait donc inventée, même si elle était peut-être inspirée par des données réelles. C'est cela que disent des manuels non-spécifiques et qu'on explique traditionnellement aux jeunes élèves quand ceux-ci entendent parler pour la première fois des racines grecques de termes étrangers.

Que feront ces pauvres semi-instruits tombant sur *Londres – la biographie* de Peter Ackroyd, *Opération Sweet Tooth* d'Ian McEwan, ou *The Education of Little Tree* d'Asa Earl (Forrest) Carter ? Le fait que l'on peut écrire des biographies sur des villes, qu'un récit à la première personne d'une narratrice peut s'avérer trompeur grâce à une ruse narrative d'un autre narrateur, remontant, en fait, à l'auteur, et qu'un roman peut se vanter des mémoires authentiques de quelqu'un appartenant à un groupe minoritaire, mais est en réalité à l'origine de la plume d'un séide de la suprématie des blancs (cf. Lanser 2007 : 209), rend évident l'inadéquation d'une catégorisation simpliste.

Les écrivains ont un certain pouvoir sur les lecteurs, car avec la langue qu'ils utilisent, ils peuvent très durablement impressionner leur public, mais aussi le confondre ou le tromper. L'utilisation du pronom « je » semble avoir un effet spécialement bouleversant dans ce contexte. Il offre de nombreuses possibilités de déguisement et représente un véritable creuset de fait et fiction. Dans une société d'autopromotion permanente, dont l'avenir est en main de la génération *selfie*, génératrice de *fake news*, de canulars et de « faits alternatifs »², le Je jouit d'une signifiante énorme, et comme outil d'identification, de représentation ainsi que de communication, il devient plus indispensable que jamais.

Le mémoire de maîtrise ci-présent retrace les différentes perceptions du soi et le développement de l'usage du pronom « je » en écriture. D'abord, un abrégé historique du concept du point de vue, l'introduction à l'idée de la conscience fictive et à la non-fiabilité narrative, ainsi qu'une représentation du patrimoine du poststructuralisme montreront que – surtout par rapport aux écritures à la première personne grammaticale – la distinction entre fait et fiction et entre les genres non-fictifs et fictifs n'est pas tout à fait nette, et que non seulement les écritures du Je, mais aussi leurs lectures, peuvent osciller entre vérité, vraisemblance, authenticité, illusion, contrevérité et tromperie.

Ensuite, dans le cadre d'une analyse littéraire, ce mémoire de maîtrise invoque des œuvres sélectionnées de l'auteur français contemporain Gilles Leroy, qui se sert du Je d'une manière assez variée et fascinante. Il doit sa percée internationale au Je diversifié dans *Alabama Song*, une œuvre difficilement classable sur Zelda Fitzgerald, à la suite du succès de laquelle il a soigné l'usage du Je opaque d'autopromotion ainsi que le Je mystérieux quasi-biographique. Les œuvres analysées à la base des

² Phrase surtout utilisée par la conseillère du président américain Donald Trump, Kellyanne Conway, pour justifier une histoire concoctée autour d'un massacre à Bowling Green qui ne s'est jamais réellement déroulé (cf. El Mokhtari pour *Le Monde* en ligne).

théories empruntées de la narratologie, du poststructuralisme et du courant de l'autofiction sont *Alabama Song* (2007), *Zola Jackson* (2010), *Dormir avec ceux qu'on aime* (2012), *Nina Simone, roman* (2013), et *Le monde selon Billy Boy* (2015). Dû au fait que la signifiante des différentes œuvres pour ce mémoire de maîtrise varie, certains livres occupent une place plus dominante que d'autres.

Partie théorique : L'écriture à la première personne

I. La fiction à la première personne

1. Définitions, débuts et divergences

Le classement des débuts du récit à la première personne dépend de ce que l'on comprend par le terme « récit ». Dans la tradition du structuralisme, Gérard Genette différencie entre trois significations : celle du discours (le récit comme texte ou énonciation), celle de l'histoire (la succession et la relation des événements racontés), et celle de la narration (l'acte de raconter, accompli par le narrateur) (cf. 2007 : 13-14). Qualifiant les catégories structuralistes d'insuffisantes, Sonja Glauch classe le lyrisme dans la catégorie du récit, ce qui lui permet de désigner la poésie des troubadours en tant qu'œuvres défricheuses de l'écriture à la première personne (cf. 2010 : 154). Monika Fludernik, par contre, renonce à l'inclusion du lyrisme dans le récit, car l'énonciateur du poème ne devient jamais un personnage dans le monde fictif qu'il évoque (cf. 1996 : 355). Elle n'accepte pas les catégories structuralistes non plus, et elle postule plutôt l'idée d'une narratologie « naturelle », fondée sur la cognition (cf. *ibid.*).

En excluant le lyrisme de la définition, Fludernik reconnaît les premières apparences du Je fictif dans les récits du rêve du bas moyen-âge (cf. 2010 : 71 & 106). Comme ceux-ci sont rares, on date souvent les romans picaresques du XVI^e siècle comme pionniers des récits à la première personne (cf. Fludernik 2010 : 106, Démoris 1975 : 6). René Démoris précise que dans le contexte du picaresque, « le roman à la première personne se développe dans un espace qui n'est ni celui de l'héroïsme, ni exactement celui du comique » (1975 : 55). Cette description s'applique surtout au fameux *Don Quichotte* de Miguel de Cervantes – une parodie du genre du roman chevaleresque, entremêlée d'épisodes pastorales, et située dans le monde du picaresque (cf. Szerb 2016 : 311). Bertil Romberg remarque que depuis Cervantes, l'auteur omniscient a l'habitude d'utiliser la première personne pour se désigner soi-même, sans faire intervenir l'un de ses protagonistes comme narrateur (cf. 1962 : 5), ce qui, en fait, conteste sa définition antérieure du roman à la première personne :

The distinguishing characteristic [...] of the first-person novel is that the author makes the novel narrate itself through the mouth of one of the figures taking part in it. The real author withdraws from the scene, and instead brings forward the fictitious narrator. (1962 : 4)

Romberg révisé cette définition en divisant l'écriture du Je en deux catégories vastes – le Je réel de l'auteur et le Je fictif du narrateur et/ou d'un personnage –, entre lesquels il reconnaît la possibilité d'un mélange (cf. 1962 : 8-10). Il exemplifie un tel chevauchement par la *Divina Commedia* de Dante, dans laquelle l'auteur lui-même entre dans l'histoire fictive. En plus, il admet la complexité du Je narratif en analysant l'exemple de *Vanity Fair* de William Makepeace Thackeray, où la voix narrative prend plusieurs formes énonciatives ainsi que de diverses positions morales (cf. 1962 : 5-7). L'insuffisance de la dichotomie Je-narrateur vs Je-auteur devient donc évidente, et il se pose plutôt la question du point de vue.

2. Le point de vue narratif

2.1. Les débuts dans le monde anglo- et germanophone

Dans le monde anglophone, le premier à aborder la façon de présenter des événements du côté d'un personnage fictif a été l'écrivain Henry James. Il a publié des critiques et des analyses dans ses préfaces, et il a employé des techniques narratives assez bouleversantes dans ses propres œuvres littéraires. Le critique Percy Lubbock a adapté les idées de James, définissant le *point of view* comme « the question of relation in which the narrator stands to the story » (1921 : 251). Cette définition a été adaptée par Joseph Shipley ainsi que par Cleanth Brooks et Robert Penn Warren, qui y ajoutent la dimension externe et la dimension interne : la première sert à parler des romans racontés par quelqu'un qui connaît assez bien la situation du récit (surtout à la troisième personne), la seconde s'applique à un narrateur qui est ou bien le protagoniste ou bien un personnage secondaire de l'histoire (cf. Romberg 1962 : 11-12, Schmid 2014 : 52).

En langue allemande l'un des premiers écrivains et savants à donner le coup d'envoi à la discussion du point de vue a été Johann Wolfgang von Goethe, dont l'idée de la différence entre le récit subjectif et le récit objectif était développée dans les analyses de Käthe Friedemann, Eduard Spranger et Roman Ingarden (cf. Romberg 1962 : 18). Finalement, la désignation de la *perspective* fait école dans le contexte germanophone, et les études culminent dans l'œuvre influente de Franz Karl Stanzel, qui est éditée depuis six décennies.

2.2. La théorie de Franz Karl Stanzel

Stanzel a établi la typologie des situations narratives (*Typologie der Erzählsituationen*), constituées des éléments de personne, perspective et mode de narration. La question de la personne se pose par rapport aux

pronoms *je* et *il/elle* et à l'existence partagée ou non-partagée du narrateur et des personnages. La perspective est ou bien celle de l'intérieur, qui révèle les pensées et les émotions des personnages, ou bien celle de l'extérieur, qui se limite à une observation neutre. Le mode de narration fait référence à ce que le narrateur présente dans les mots que l'auteur lui a prêtés, tandis que le mode de réflecteur représente la perception des personnages participant à l'histoire. L'ensemble des catégories de personne, perspective et mode engendre trois situations de base : la situation auctorielle (*auktoriale Erzählsituation*), la situation personnelle (*personale Erzählsituation*), et la narration à la première personne (*Ich-Erzählsituation*) (traductions tirées d'Angelet et Herman 1995 : 183).

2.3. Les modèles russes et leurs répercussions

Déjà vers la fin des années 1920, le linguiste Valentin Vološinov et le philosophe Mikhaïl Bakhtine ont souligné l'insuffisance des théories plaçant le narrateur au centre du concept de la perspective et focalisant surtout sur l'aspect visuel de celui-ci (comme le font les théories anglo- et germanophones de ce temps) (cf. Schmid 2014 : 54). Pour Bakhtine, le point de vue (*toka zrenija*) concerne tous ceux qui participent à l'acte de raconter, donc le narrateur ainsi que les personnages, le lecteur et l'auteur. Le point de vue bakhtinien se caractérise par des critères sociaux et idéologiques plutôt que par les composants d'espace et de temps. Pour cette raison, Bakhtine a remplacé le terme *point de vue* par une construction verbale qui comprend l'idée d'une position idéologique (*smyslovaja pozicija* – « position du sens ») (cf. Schmid 2014 : 56). Dans les années 1970, le sémioticien Boris Ouspenski a adapté la question idéologique pour en établir un instrument d'analyse littéraire très vaste et détaillé. Aujourd'hui, la narratologue israélienne Shlomit Rimmon-Kenan est l'une des représentantes les plus connues de la position idéologique.

2.4. L'influence du structuralisme : la théorie de Gérard Genette

Le structuraliste français Gérard Genette est l'un des théoriciens les plus influents dans le domaine de la narratologie. Le développement du phénomène du point de vue dans le monde franco- et anglophone dès les années quatre-vingt a surtout lieu grâce à l'œuvre vaste de Genette, dont la terminologie de la *focalisation* a souvent été adaptée, redéfinie, et aussi critiquée (p. ex. par Mieke Bal, Seymour Chatman et Shlomith Rimmon-Kenan).

Tandis que Stanzel subsume les trois critères de personne, perspective et mode dans ses diverses situations narratives, Gérard Genette fait prévaloir la distinction entre les catégories pour pouvoir mieux déterminer qui parle (*voix*) contrairement à qui perçoit (*mode*). Il postule que l'auteur se sert du narrateur comme intermédiaire entre l'histoire et le lecteur. Dans son rôle d'intermédiaire, le narrateur filtre les informations pour le lecteur à l'aide d'une perspective plus ou moins limitée. Pour parler de ce phénomène de régulation des informations, Genette introduit le terme *focalisation*, pour lequel il dégage trois possibilités. Le mode de la *focalisation zéro* correspond à l'idée du narrateur omniscient, comme on désigne les narrateurs qui ont une perception et un savoir quasi non-lacunaire de ce qui se passe. Elle concorde aussi avec la situation auctorielle de Stanzel (cf. Fludernik 2010 : 116). En concordance avec la situation personnelle, la *focalisation interne* est un mode de raconter une histoire du point de vue d'un personnage. Le savoir du narrateur n'excède pas celui du personnage, et le lecteur apprend les pensées et les émotions de cette instance de focalisation. La *focalisation externe*, par contre, correspond à un mode neutre et objectif, dans lequel on n'apprend rien de ce qui se passe à l'intérieur des personnages (cf. Genette 2007 : 195).

Par rapport à la voix, Genette se sert du terme *diégèse* pour désigner le soi-disant univers de l'histoire racontée, lequel il différencie de la façon

suivante : Si le narrateur équivaut à un personnage de l'histoire, il s'agit d'une position *homodiégétique*. Celui qui raconte fait donc partie de la diégèse. Un cas spécial se présente avec la position *autodiégétique* où le narrateur est le protagoniste qui raconte sa propre histoire à la première personne. Un narrateur qui ne fait pas partie de la diégèse est un narrateur *hétérodiégétique* ; son statut ne lui permet que l'usage de la troisième personne grammaticale (cf. 2007 : 255-257).

L'histoire dans laquelle agissent les personnages constitue le niveau *intradiegétique*. Tout ce qui se passe autour de cette histoire principale, tout cadre ou antécédent, est considéré comme *extradiégétique*. S'il y a des histoires à l'intérieur de l'histoire principale, elles sont situées au niveau *métadiégétique* (cf. 2007 : 236-241). En plus, la théorie genettienne s'occupe de l'aspect du temps dans le récit, incorporant l'arrangement, la durée et la fréquence des événements. La *narration ultérieure* est racontée rétrospectivement dans le passé, tandis que la *narration simultanée* se fait en général dans le présent, parce qu'elle se fait au même temps que les événements se passent. La *narration antérieure* raconte des événements qui n'ont pas encore eu lieu, et elle se fait donc souvent dans le futur. Une forme très complexe de la narration se trouve dans la *narration intercalée*, qui mélange la narration ultérieure et la narration simultanée, car le narrateur fait un récit du passé tout en partageant ses réflexions actuelles. (cf. 2007 : 224-226)

2.5. L'idée que l'expérience du personnage se différencie de celle du narrateur

La critique principale des théories de focalisation – comme initialement introduites par Genette – porte sur la prédominance de la perception visuelle du narrateur à la différence de l'acte de raconter avec une certaine notion de jugement (cf. Chatman 1986 : 192, Rimmon-Kenan 2002 : 72). Ainsi, les théories présentent des défauts par rapport à la narration à la première personne. Tandis que dans le cas d'une

focalisation interne le narrateur présente le savoir d'un personnage, le narrateur à la première personne a l'habitude de dire plus de ce qu'il savait au moment de l'évènement vécu, et il doit justifier sa connaissance des pensées des autres personnages – des qualités que l'aspect autodiégétique ne satisfait pas nécessairement (cf. Edmiston 1989 : 730-731).

2.5.1. Les approches littéraires de Shlomoth Rimmon-Kenan et Seymour Chatman

Le savoir d'un personnage au moment d'une certaine expérience est en effet un facteur primordial dans la discussion narratologique. Rimmon-Kenan et Chatman critiquent fortement le concept visuel de la focalisation argumentant que par rapport à l'expérience cognitive, celui qui raconte à la première personne n'est pas le même qui a vécu l'évènement dont il parle. Même si la différence temporelle entre la narration et l'expérience d'un certain épisode (dans le passé ou dans l'avenir) est minimale, le savoir et les émotions du narrateur/personnage sont sujets au changement. Autrement dit, le personnage agit au niveau de l'*histoire* (du contenu, de la suite d'évènements), et le narrateur à celui du *discours* (de la façon dont le contenu est communiqué)³ (cf. Chatman 1986 : 196 & 1975 : 295). Un exemple littéraire éminent d'une entité incorporant deux identités est le personnage Pip dans *Les Grandes Espérances* de Charles Dickens : dans sa fonction de narrateur dans le présent de l'histoire, Pip raconte les évènements qu'il a vécus dans le passé de l'histoire, en partie lorsqu'il était encore enfant (cf. Chatman 1986 : 194, Rimmon-Kenan 2002 : 74).

³ Les traits fondamentaux de la distinction entre une action/un évènement et sa réalisation remontent à la Grèce antique. Parmi d'autres, le concept a été développé par les formalistes russes (*fabula* vs. *sjuzet*) et l'écrivain anglais E. M. Forster (*story* vs. *plot*). La terminologie qu'utilise Chatman est empruntée de Todorov et Genette. (cf. Ludwig 1995 : 65)

2.5.2. La conscience fictive selon Dorrit Cohn

Dans le contexte de la discussion sur les expériences qu'a fait un narrateur à la première personne, Cohn introduit l'idée de la conscience dans l'écriture. Dans son œuvre *Transparent Minds* (1978), elle fait la différence entre un narrateur *dissonant* et un narrateur *consonant*. Le premier se trouve à une certaine distance de ce qu'il raconte. Sa perception de lui-même est rétrospective. Il peut donc se distancier de fausses informations et d'illusions qu'il a peut-être eues dans le passé de l'expérience et prendre un ton ironique (cf. Fludernik 2010 : 110). C'est aussi le cas des romans autobiographiques, dans lesquels la conscience dominante est majoritairement celle du soi narrant qui a assez de distance envers les événements dont il parle pour y réfléchir (cf. Edmiston 1989 : 733). Le narrateur *consonant* ne montre pas de grande distance psychologique entre le soi narrant et le soi faisant une expérience ; son ton est plutôt empathique. Cohn souligne que les deux types de narrateur se manifestent en degrés, sans être des entités pures. Elle constate aussi que la focalisation interne (selon Genette) ne domine pas la narration personnelle, car la perspective est externe par rapport à la diégèse quand l'espace autour du soi faisant une expérience est présenté du point de vue rétrospectif du soi narrant (i.e. le narrateur *dissonant*). Par contre, la perspective est interne si c'est le soi en train de faire une expérience qui raconte (i.e. le narrateur *consonant*), car il ne connaît pas encore l'avenir. Par exemple, un narrateur qui dit « Je pensais qu'elle mentait. » offre une perspective interne, tandis qu'un narrateur exprimant « Je ne m'avais pas encore rendu compte qu'elle mentait. » nous présente une perspective externe parce que ses observations sont déjà rétrospectives (cf. Edmiston 1989 : 736, ma traduction).

2.5.3. L'approche linguistique

Introduisant la linguistique à la catégorie du Je du narrateur, Sébastien Hubier se joint au débat concernant les différents états du Je. Il différencie

entre le Je d'énonciation, qui désigne le narrateur au moment où il raconte son histoire, et le Je de l'énoncé, « renvoyant au personnage qu'il était alors qu'il participait à cette histoire » (2003 : 17). Il ajoute que les écritures à la première personne induisent des jeux temporels et qu'elles « glissent toujours d'un plan énonciatif à un autre » (2003 : 25).

2.6. Résumé bref des approches théoriques du point de vue narratif

En gros, on peut constater que la signification des termes *interne* et *externe* a changé au cours des années et dans les divers contextes de recherche. Tandis qu'au début de l'utilisation de ces désignations elles faisaient uniquement référence à la différence entre un narrateur-protagoniste vs un narrateur non-impliqué dans l'histoire, elles incluent des dimensions spatio-temporelles et psychologiques dès la fin des années 1970. Simultanément à ce développement, la théorie traitant l'écriture à la première personne a évolué. Les approches psychologiques de Cohn et Rimmon-Kenan, le concept inter-médiatique de Chatman et les réflexions linguistiques (résumées dans Hubier 2003) postulent qu'il y a plus qu'une seule facette d'un Je fictif et que le soi narratif est au moins bidimensionnel, incorporant une identité narrant (*narrating self*, *Je narrant*) et une identité éprouvant un événement (*experiencing self*, *Je narré*).

Si on part du principe que le Je narratif possède des capacités de mémoire, d'expérience et de conscience, il devient inévitable de considérer la possibilité que le Je n'exprime pas toujours la vérité, qu'il se trompe ou qu'il a une perception fautive ou déformée des événements.

3. Le manque de fiabilité narrative

En 1961, Wayne Booth invente deux termes qui déclenchent des débats enflammés dans le monde littéraire. Dans son œuvre sur la narratologie *Rhetoric of Fiction*, il introduit l'entité du *unreliable narrator* qu'il définit comme un narrateur qui fait des énonciations dont la véracité n'est pas donnée, car ses normes morales ne correspondent pas à celles du *implied author* (cf. Booth 1974 : 164).

3.1. La terminologie en français

Quoique la notion du *unreliable narrator* est assez vieille, elle semble être prioritaire dans les sciences littéraires anglophones, et plutôt négligée dans le monde francophone. Même la traduction du terme est assez hétérogène. Le *narrateur peu fiable* ou *non-fiable* s'impose lentement comme l'équivalent du terme anglais. Sur Wikipédia, on tombe aussi sur le *narrateur incertain*⁴, mais le manque de fiabilité de cette source est connu. Un article sur « Le ravissement de Lol V. Stein » invoque l'idée de la fidélité à côté de la fiabilité, mais cela a plus à voir avec l'histoire analysée qu'avec un essai d'introduction à la terminologie (Killeen : 2011). Un discours rédigé en français par Fiona McIntosh s'intitule « La vraisemblance narrative », mais il traite le problème philosophique de réalité vs fiction plutôt que celui de la narration peu fiable (2002).

Le terme de *faillibilité narrative*, introduit par Chatman dans son œuvre *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* de 1990, ne semble jamais s'être imposé dans le contexte francophone. Chatman différencie entre *unreliable narration* (une narration construite par l'auteur implicite et remise en cause par le lecteur implicite) et *fallibility* (l'ironie transmise par le narrateur aux dépens d'un *filter character*⁵) (cf. Jahn

⁴ https://fr.wikipedia.org/wiki/Narrateur_incertain (accédé le 23 juillet 2016).

⁵ Chatman introduit le terme *filtre* pour parler d'un personnage qui reflète l'histoire en incorporant ses souvenirs, émotions, perceptions, attitudes et d'autres cognitions (cf. Fludernik 2010 : 143).

1998 : 92). D'autres narratologues se servent différemment des mêmes termes. Greta Olson, par exemple, utilise la désignation *fallible narrator* pour un narrateur qui déforme les faits et la vérité, par opposition à un dont le commentaire est moralement ambigu (*untrustworthy narrator*) (cf. Nünning 2008 : 93-94). Pour des raisons d'alternance verbale, le nom *faillibilité* sera utilisé dans le mémoire de maîtrise ci-présent avec la signification de *possibilité de tomber dans l'erreur* (comme donnée dans *Le Larousse*), *tendance à se tromper* ; et l'adjectif *faillible* sera utilisé comme un synonyme de *peu fiable*.

L'idée de *l'auteur implicite* (aussi *auteur impliqué*) est connue en France, parce que Genette a aussi abordé ce sujet au début des années 1980 (cf. Fotis 2000 : 15 & 233). Booth comprend par cette entité l'image de l'auteur que le texte narratif évoque chez le lecteur. Cette image peut être complètement différente de la vraie personnalité de l'auteur. Elle se fonde uniquement sur les messages transmis par le texte (cf. Booth 2000 : 143).

3.2. La discussion autour de l'auteur implicite

Pour un grand nombre de chercheurs et de critiques littéraires de langue anglaise, l'idée du *unreliable narrator* est envoûtante, mais sa définition originale leur semble insatisfaisante et dépassée. L'attaque la plus forte se dirige vers sa dépendance de l'auteur implicite. Tandis que quelques narratologues tiennent à cette entité encore presque soixante ans après son invention par Booth, une grande partie rejette complètement cette notion. Booth lui-même a participé à ce débat assez enflammé ; certes, en modifiant son concept, mais toujours en le défendant (cf. Booth 2005). Il admet que la distance morale entre un narrateur et son créateur impliqué est une notion « inadéquate », mais il tient quand même à sa progéniture verbale (Booth 1974 : 164).

Chatman constate en 1978 que « l'auteur implicite ne peut rien nous *dire* [et] qu'il n'a pas les moyens directs pour communiquer [avec le lecteur] » (cit. dans Hansen 2007 : 231 ; ma traduction, mot italique dans l'original). Il continue donc à se référer à cette entité avec un pronom neutre (le pronom anglais *it*) pour souligner sa qualité non-anthropomorphe. Cependant, Chatman reconnaît clairement l'existence de son signifié en postulant qu' « [i]t instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn » (ibid.). Il le complète avec un pendant qu'il dénomme *lecteur impliqué* (*implied reader*), et dans une œuvre suivante (*Coming To Terms*, 1990) il modifie son idée de l'auteur implicite, mais il la garde néanmoins pour corroborer ses thèses sur la narration dans le film (cf. Hansen 2007 : 232).

Le chercheur allemand en littérature anglaise Wolfgang Iser se sert aussi du terme *lecteur impliqué* (*implizierter Leser*) pour montrer que sans le lecteur qui crée une réalité en lisant, tout texte littéraire n'est que fictif (cf. 1974 : 159). Un texte offre des représentations de parties de la vie réelle ainsi que des réactions à ces parties. Le lecteur associe ces parties et ces réactions à la réalité, et il donne ainsi du sens au texte (cf. 1974 : 159-160).

Tamar Yacobi définit sa compréhension du narrateur peu fiable à l'aide de plusieurs paramètres, mais elle ne renie pas l'entité de l'auteur implicite non plus. Comme Chatman, elle présume l'interdépendance d'une entité d'auteur et d'une entité de lecteur supposées, complétée par le rôle d'intermédiaire du narrateur fictif :

[...] the question of reliability [...] comes to depend on the correspondence between the attitudes and goals of the hidden master of communication and those held by the speakers-mediators framed within his communication. [...] Reliability thus emerges as a privilege given or denied by us (readers, viewers) in the light of some norm that we attribute to the author of fiction and apply to the mediator. [...] [T]he hypothesis of a fictional mediator's unreliability is a mechanism for reconciling textual incongruities by appeal to a deliberate tension between the viewpoint of this mediating subject [...] and that of the implied author who created him for his own purposes. (Yacobi 2015 : 507)

En 2001, Susan Lanser se lance dans l'écriture d'un *manifeste* sur l'auteur impliqué. Dans celui-ci, elle arrive essentiellement à la même conclusion que dans un article de dix ans plus tard, soit que l'auteur impliqué est au fond une croyance – une entité dont l'existence ne peut jamais être empiriquement prouvée, mais qui existe grâce à l'image inventée que les narratologues ainsi que les lecteurs forment en lisant⁶ (cf. Lanser 2001 & 2011).

3.3. L'approche cognitive et l'approche rhétorique

En rapport avec la discussion autour de l'auteur implicite, deux points de départ théoriques se sont formés pour analyser le problème de la narration peu fiable.

Les partisans du camp cognitif soulignent le rôle actif du lecteur quand il s'agit de révéler un narrateur comme faillible. Ils estiment que la culture générale et le savoir moral du lecteur l'aident à démasquer un narrateur comme un type hardi, perturbé, mentalement retardé, menteur, tricheur, etc. Cette approche cognitiviste et constructiviste a été fondée par Yacobi, qui dégage des mécanismes à l'aide desquels les lecteurs résolvent des incongruités dans le texte. Pour elle, l'identification de la non-fiabilité est une stratégie du lecteur, une « reading hypothesis » (2007 : 110).

Dans le cadre de sa *narratologie naturelle*, Fludernik attribue une importance pareille au lecteur en postulant que tout ce qui se trouve dans un texte narratif correspond essentiellement à des expériences humaines. Pour cette raison, il faut détacher la narrativité du niveau du discours et l'analyser uniquement en fonction de l'expérience du lecteur (cf. 1996 : 13 & 2010 :122).

⁶ Dans l'article de 2011 elle dit que l'idée de la croyance lui est venue grâce à une remarque de Chatman pendant une conférence (154).

Beaucoup de ceux qui suivent la ligne d'argumentation de Yacobi s'appuient sur la théorie des *cadres de référence* que Benjamin Hrushovski et Jonathan Culler ont adaptée de la linguistique à la littérature dans les années 1970 (voir p. ex. Allrath 1998, Busch 1998, Rimmon-Kenan 2002). Selon Culler, un lecteur a la tendance d'établir une relation entre ce qu'il lit (en prose narrative) et les affaires humaines de tous les jours. Le lecteur actif a donc à sa disposition des cadres pour déterminer ce qui se passe et ce qui est logique dans l'univers du cadre. Il place les narrateurs dans ces cadres et les identifie par rapport au monde qu'il connaît. S'ils tombent hors d'un cadre dû à un comportement ou une énonciation inconcevable, ils deviennent peu ou non fiables (cf. Allrath 1998 : 61, Busch 1998 : 42, Nünning 2008 : 95).

Comme la théorie des cadres de référence est aussi applicable en linguistique et que le lecteur qui interprète et qui fait des références s'engage au fond avec un *texte*, les cognitivistes se penchent parfois vers le deuxième camp – celui des partisans de la rhétorique, qui dégagent du sens ainsi que des incongruités premièrement du texte propre, de l'ensemble des mots. Ainsi, on trouve des indicateurs de faillibilité narrative dans l'usage extensif des épithètes, adverbess et adjectifs évaluatifs (cf. Nünning 2008 : 104), dans des incongruités d'énonciation (cf. Rimmon-Kenan 2002 : 103), dans une narration de plusieurs perspectives (cf. Rimmon-Kenan 2002 : 102, Surkamp 1998), dans un excès d'euphémismes (cf. Allrath 1998 : 71), et dans la narration monologique au présent des événements déjà passés (cf. Busch 1998 : 49, Hansen 2008)⁷.

Entre-temps, les camps cognitiviste et rhétorique se sont plus ou moins unis, et surtout Nünning a détecté des chevauchements entre les deux approches (2008). Yacobi, par exemple, inclut dans ses cadres de

⁷ Busch et Hansen renvoient à la théorie de Cohn, en disant que la distance entre le Je narratif et le Je vivant une expérience se brouille si le temps de la narration est le présent.

référence des éléments textuels, comme les conventions des genres littéraires et des paramètres intertextuels (cf. Nünning 2008 : 98). Fludernik tient au rôle incontestable du lecteur, mais elle admet une coexistence de procès cognitifs et de phénomènes verbaux quand il s'agit de révéler l'ironie d'un narrateur (ibid.). Kathleen Wall définit le manque de fiabilité narrative comme une combinaison des stratégies du lecteur et des anomalies textuelles (cf. Allrath 1989 : 60). Nünning nous fait remarquer que les normes morales d'un lecteur ne suffisent pas pour classer un narrateur comme peu fiable :

To put it quite bluntly, a pederast would not find Humbert Humbert, the fictitious child molester and narrator of Nabokov's *Lolita*, unreliable, [...] a male chauvinist fetishist who gets kicks out of making love to store mannequins is unlikely to detect any distance between his norms and those of the mad monologist in Ian McEwan's [...] "Dead As They Come"; and someone used to watching his beloved mother disposing of unwelcome babies would not even find the stories collected in Ambrose Bierce's *The Parenticide Club* in any way objectionable. (2008:97)

Même James Phelan, qui a la réputation de soutenir l'approche rhétorique (cf. Nünning 2008 : 94), conclut en phase avec Patricia Martin et Greta Olson que tous les modèles de la narration peu fiable – si différents qu'ils soient – ont en commun une structure tripartite : *un lecteur* qui reconnaît une dichotomie entre les perceptions et expressions personnelles du *narrateur* et celles de *l'auteur implicite (ou les signes textuels)* (cf. Nünning 2008 : 100, mise en évidence par moi-même).

Par analogie avec les études sur la question si un lecteur montre plus d'empathie envers un narrateur à la première personne ou s'identifie plus facilement avec lui qu'avec un autre (voir Macrae 2016 et Lissa et al. 2016), les études sur la (non)fiabilité narrative se trouvent contraintes à considérer des aspects cognitifs en combinaison avec des phénomènes linguistiques et rhétoriques.

3.4. Problèmes additionnels par rapport à la narration peu fiable

3.4.1. Au-delà des approches traditionnelles de cognition et rhétorique

Outre les modèles cognitivistes et linguistiques, une perspective historique et culturelle sur la faillibilité narrative a surgi. Bruno Zerweck (1998) et aussi Vera Nünning (1998) montrent que si dans le contexte de l'identification d'un narrateur peu fiable on part du principe des idées morales du lecteur, il faut également considérer la réalité culturelle du lecteur et les changements idéologiques au fil du temps. Ainsi – similaire à l'observation de diverses moralités des lecteurs selon Ansgar Nünning (voir plus haut) –, on peut lire un texte narratif différemment ; l'interprétation et la conception dépendant du milieu culturel et du moment historique dans lesquels se fait la lecture.

Par analogie avec l'aspect historico-culturel on pourrait sûrement aborder une lecture socio-sexuelle (*gender*) en se posant la question si dans le contexte narratif et textuel les informations que nous donne un narrateur hétéronormatif divergent de celles de son équivalent féminin. Mais pour cela, les recherches manquent encore.

3.4.2. Comment cerner avec précision une notion insaisissable ?

3.4.2.1. *Non-fiable par rapport à quoi ?*⁸

Lanser et Wall démontrent une problématique définitoire de la narration peu fiable en constatant un manque de précision en ce qui constitue une narration *fiable* (cf. Nünning 2008 : 96). En outre, Lanser, Nünning et d'autres proposent que, même s'il y a assez de critères pour identifier un narrateur peu fiable – textuels, cognitifs ou autres –, le degré et la façon de son manque de fiabilité peuvent varier. Il faudrait donc faire la

⁸ cf. Nünning 1998 : 20.

différence entre un narrateur qui est peu fiable parce qu'il est moralement déviant et un qui ne se tient pas aux faits objectifs (cf. Nünning 2008 : 93)⁹.

3.4.2.2. La fiabilité par rapport à la diégèse

Traditionnellement, les chercheurs littéraires partent du principe qu'un narrateur peu fiable égale un narrateur homodiégétique, et surtout autodiégétique, car un tel peut avoir la tendance de s'arroger le droit d'omniscience, qu'il – par définition – n'a pas (cf. Busch 1998 : 43-44). Ainsi, les personnages réflecteurs (*Reflektorfiguren*), qui – selon la théorie de Stanzel – racontent une histoire à la troisième personne sans participer aux événements, ne peuvent pas être non-fiables, quoiqu'il soit possible que leur perspective soit ambiguë ou déformée (cf. Jahn 1998 : 93). Chatman se met à critiquer également la notion de la non-fiabilité des personnages réflecteurs (qu'il appelle *filter characters*) en argumentant que la reproduction d'une histoire par un réflecteur n'est pas le choix volontaire de celui-ci et qu'il ne reproduit que ce qu'il a entendu ou vu antérieurement (cf. Jahn 1998 : 92). Nünning et d'autres chercheurs en langue anglaise témoignent une préférence pour les *mad monologists* et analysent, en conséquence, souvent des nouvelles à la première personne comme *Le Cœur Révélé* d'Edgar Allan Poe et *Dead As They Come* d'Ian McEwan.

Partant de la *Possible Worlds Theory*, qui adapte une question controversée de la philosophie à la littérature narrative, Manfred Jahn – suivant le modèle de Marie-Laure Ryan – constate qu'un narrateur à la première personne fait surtout des énonciations qui *reflètent* ou *représentent* son monde (*world-reflecting utterances*), tandis qu'un narrateur omniscient *crée* un monde en racontant (*world-creating utterances*). Le dernier jouit de toute liberté, et ses énonciations peuvent

⁹ Lanser et Olson, par exemple, utilisent de différents termes anglais pour différencier entre ces types de narrateurs peu fiables (*unreliable*, *untrustworthy*, *faillible*). Pour ce mémoire de maîtrise la simple présentation de l'existence d'une différence suffira.

être vraies dans un monde fictif même si elles sont fausses dans un autre (cf. Jahn 1998 : 101).

Malgré un manque surprenant de solides argumentations contraires, pas tous les narratologues se contentent de juger les personnages réflecteurs et les narrateurs omniscients comme moins susceptibles d'une rupture avec la fiabilité (cf. Busch 1998 : 43 & Jahn 1998 : 102). En tout cas, il est possible d'identifier un manque de fiabilité chez une *Reflektorfigur* qui est mentalement retardé ou chez un *filter character* qui ne se souvient pas en détail de ce qu'il a vu ou entendu parler de quelqu'un d'autre. La définition, en fait, dépend du spectre de la non-fiabilité, et celui-ci – comme on voit – n'est pas encore clairement fixé.

II. L'écriture autobiographique

Contrairement à la fiction à la première personne, la question de la fiabilité narrative traditionnellement ne se pose pas dans l'écriture autobiographique. Après tout, avant le vingtième siècle, l'autobiographie était largement considérée comme une forme d'écriture représentant la réalité, et elle était donc clairement séparée de la fiction à la première personne (cf. Richter 2008 : 20 & 37). Un grand nombre d'approches théoriques considéraient l'auteur et la vie réelle de celui-ci comme le critère essentiel pour analyser son œuvre autobiographique. Au cours du vingtième siècle des découvertes en psychologie, philosophie et linguistique ont contribué à une observation plus nuancée du soi humain, ce qui a déclenché une remise en cause de la représentation purement réaliste d'une vie dans l'écriture.

1. Les débuts de l'écriture autobiographique et le changement de la perception du soi dans la Renaissance

Bien que dans quelques textes du Moyen Age des traits fondamentaux de l'autobiographie soient reconnaissables, le Je s'y perd souvent dans des explications religieuses pour son existence, comme c'est le cas avec les *Confessions* de Saint Augustin, qui datent de 397 A. D. (cf. Hubier 2003 : 37-38). La Renaissance en montre un changement dans le sens que l'être humain se trouve au centre d'une écriture avec laquelle les auteurs essaient de mieux se connaître et se présenter à leurs prochains. Les *Regrets* de Du Bellay (1558), les *Derniers vers* de Ronsard (1586), et les fameux *Essais* de Montaigne (1580) proviennent de ce courant (ibid.).

En 1637, le rationaliste René Descartes développe des idées philosophiques novatrices par rapport au soi en plaçant la conscience et la capacité cognitive au centre de l'existence humaine. La thèse centrale « Je pense, donc je suis » résume la supériorité de l'esprit humain par rapport au corps et à toute chose matérielle (2001 : 23). Dans son *Essai sur l'entendement humain* de 1690, le philosophe anglais John Locke reconnaît aussi l'importance de la conscience humaine pour la création du soi. Pour lui, la faculté de mémoire engendre l'identité (cf. 1959 : 449). Malgré les écritures de la Renaissance et les philosophies révolutionnaires du 17^e siècle, il faut attendre jusqu'aux *Confessions* de Rousseau en 1782 pour une œuvre d'être reconnue comme une écriture autobiographique (cf. Hubier 2003 : 39).

Cependant, bien que Rousseau commence ses *Confessions* avec l'annonciation qu'il veut « montrer à [s]es semblables un homme dans toute la vérité de la nature » et que « cet homme, ce sera [lui] » ; et même si quelques erreurs de dates ne diminuent pas son entreprise de révéler ses émotions et ses secrets dans l'ensemble, il faut toutefois observer que Rousseau « emplo[ie] quelque ornement [...] pour remplir un vide occasionné par [s]on défaut de mémoire » (1841 : 1). Par conséquent, il y

existe un clivage entre le *Je d'énonciation* (Rousseau qui écrit) et *Je de l'énoncé* (Rousseau qui a éprouvé les expériences)¹⁰.

Au temps de Rousseau, on n'a pas accordé trop d'importance à un tel écart, et pendant la plupart du 19^e siècle et encore au début du 20^e, l'auteur était considéré comme l'instance essentielle pour la compréhension de son œuvre. Le biographisme, et la tradition herméneutique de l'intention d'auteur (*Autorenintention*), qui remonte à Friedrich Schleiermacher, en sont exemplaires (cf. Fotis 2000 : 11-12). Dans le contexte français, le partisan le plus connu du biographisme est probablement Charles-Augustin Sainte-Beuve, dont l'insistance sur le fond biographique des œuvres littéraires a amené un affrontement avec Marcel Proust.

2. La notion du soi fragmenté

Le début du 20^e siècle témoigne d'une séparation idéologique de l'attention sur l'auteur en tant qu'être stable au centre de son œuvre. L'avent de la psychologie sociale en est un facteur prépondérant. L'un des pionniers dans ce domaine a été William James (1842-1910), qui a introduit l'idée d'un soi social ainsi que la possibilité de réunir plusieurs facettes du soi en une seule et même personne, qui correspondent aux situations dans lesquelles la personne se trouve (cf. Oyserman et al. 2012 : 74-77). L'image de l'être humain comme une entité façonnée par la société et sa culture a été adaptée par le behavioriste social George Herbert Mead (1863-1931), selon qui l'identité se forme à travers l'interaction avec d'autres individus, créant de diverses identités utiles aux différents groupes sociaux auxquels on appartient au cours de sa vie (ibid.)

¹⁰ Voir Hubier, Rimmon-Kenan, Cohn etc. plus haut pour la distinction entre le Je narrant et le Je vivant des expériences.

L'adaptation du soi à l'entourage se retrouve aussi dans la psychanalyse de Sigmund Freud (1856-1939), qui introduit le concept de la coexistence d'un soi représentant la raison et la conscience (*Ego*), qui essaie de contrôler le soi incorporant les désirs et les rêves incompatibles avec les normes de la société (*Id*). Ces normes s'imposent par l'instance du *Super-Ego*, et elles ordonnent la répression de l'*Id*, qui forme donc l'inconscient (cf. Lapsley et al. 2011 : 5-7). Pour Freud, la rédaction d'une autobiographie s'explique par une motivation évoquée par l'inconscient, ce qui marque un éloignement de la tradition auteur-centrique pour analyser une œuvre autobiographique (cf. Fotis 2000 : 12). Dans la littérature il y avait déjà des avant-coureurs de l'idée freudienne de la répression de l'inconscient, comme par exemple dans *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886). La psychanalyse freudienne et la psychologie sociale (représentée par William James, George Herbert Mead, Erik Erikson, Ralf Dahrendorf et d'autres) ont donné un cadre théorique à la notion du soi fragmenté, qui rompt avec l'entendement des savants de la Renaissance et du Rationalisme, selon qui l'esprit conscient et raisonnable constitue l'individu (cf. Mansfield 2000 : 26).

L'abandon de la conception du soi comme une entité stable est un élément central du poststructuralisme dès les années soixante. Les représentants les plus influents de ce courant philosophique, notamment Émile Benveniste, Jacques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida et Julia Kristeva, adaptent la théorie linguistique de Ferdinand de Saussure pour déduire un lien entre le soi et la langue, pour établir un double sens du sujet.

Saussure différencie entre *langue*, un système de règles et de normes dans une société, et *parole*, l'usage individuel de la langue par un locuteur. Le locuteur acquiert le système social pour s'exprimer (*langue*) pour s'en servir de sa façon propre (*parole*) (cf. 1995 : 34-35). La relation entre un mot (*signifiant*) et le concept que ce mot désigne (*signifié*) est

arbitraire (cf. 1995 : 97-99), mais dans le système de la langue un mot a du sens parce qu'il se distingue des autres (cf. 1995 : 166).

Benveniste approprié la théorie saussurienne au pronom personnel Je en postulant que la conscience du Je ne se manifeste que par l'énonciation du Je et par l'opposition au Tu. Ainsi, pour Benveniste, qui s'appuie

sur la nomenclature des grammairiens arabes qui définissent la première personne comme « celui qui parle », la deuxième comme « celui à qui on s'adresse », par opposition à la troisième personne, qui renvoie à « celui qui est absent » [...] [,] la relation linguistique *Je-Tu* [...] instaure la possibilité même de toute subjectivité. (Mosès 2001 : 515)

Cette subjectivité « est la capacité du locuteur à se poser comme “sujet” », et elle « n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est “ego” qui *dit* “ego”. » (Benveniste cit. dans Mosès 2001 : 515).

D'une manière comparable, la subjectivité selon Jacques Lacan commence en entrant dans le monde du langage. La perception du soi se manifeste dans le *stade du miroir*, mais – chez Lacan aussi – elle dépend de l'extérieur (i.e. de *l'autre*). Le soi se définit par l'autre dans le *symbolique* (i.e. le monde du langage) (cf. Mansfield 2000 : 41-42)

Pour Kristeva, qui s'occupait assez intensivement de la théorie lacanienne, le soi est un « sujet en procès », qui – grâce à la langue et la pratique permanente de signification – change constamment, et ne peut jamais être fixé (1977 : 55 et suiv.). Une telle conception, en conformité avec la thèse de Barthes que « le sujet n'est qu'un effet de langage » (2010 : 93), invite les chercheurs à résumer le sujet poststructuraliste comme une « construction multiple, contradictoire et diffractée », qui dérive du sens de la langue et la culture (Paul Jay cit. dans Hampel 2000 : 52, ma traduction).

3. L'autobiographie dans le contexte poststructuraliste

3.1. Roland Barthes et *La mort de l'auteur*

Barthes attribue à la langue comme composante de la subjectivité un rôle central dans l'écriture de l'autobiographie. Pour lui, la langue est un moyen dont quelqu'un qui écrit un texte se sert, et dont les composants verbaux existent très bien sans cette entité anthropomorphe. C'est ainsi qu'il justifie *La mort de l'auteur* dans son œuvre de 1968. Pour incorporer l'idée du sujet fragmenté d'un côté, et pour illustrer la position primordiale du texte propre par rapport à une personne qui écrit, de l'autre, Barthes différencie entre *l'auteur* et le *scripteur*. Ce premier précède son œuvre en vivant les événements qu'il veut coucher par écrit, tandis que ce dernier naît en écrivant « *ici et maintenant* »¹¹ (1968 : 64). Sur le modèle d'intertextualité de Kristeva, Barthes comprend un texte comme quelque chose qui

est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, [...] c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent [...] toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination [...] (1968 : 66).

En déclarant le lecteur l'entité unifiante d'un texte, Barthes s'approche à Booth, qui – dans le contexte de sa notion contestée de l'auteur implicite – se met à faire du lecteur l'instance centrale de la discussion (cf. Booth 2000 : 143). Cependant, Barthes refuse au lecteur tout trait d'humanité en postulant que « le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie » (1968 : 67). C'est dans cette importance irrévocable de la langue en soi où se retrouve le crédo du poststructuralisme.

¹¹ Cf. Chatman, Rimmon-Kenan, Cohn et al. qui ont adapté cette notion du Je qui éprouve une expérience contrairement au Je qui narre (voir plus haut).

3.2. L'auteur dans le discours de Michel Foucault

Michel Foucault réagit à *La mort de l'auteur* de Barthes dans un texte d'après une conférence de 1969, intitulé *Qu'est-ce qu'un auteur ?* Il ne reconnaît pas la disparition totale de l'auteur, car il dit que les conceptions de celui-ci se manifestent dans certains *discours* (pour Foucault, un discours est la compréhension de la réalité exprimée par la langue). Foucault comprend l'auteur comme une *fonction*, qui change pendant l'histoire (1994 : 800). Les discours autour de cette fonction présentent quatre critères. Premièrement, l'œuvre est la propriété de l'auteur. Deuxièmement, l'importance d'un auteur par rapport à ses textes peut se modifier. Par exemple, dans la société moderne on accepte le manque d'une référence à l'auteur d'un texte scientifique plutôt que d'un texte littéraire, tandis qu'au Moyen Age, c'était différent (cf. Fotis 2000 : 195). Troisièmement, l'auteur est une projection psychologique qui permet l'analyse et l'interprétation des textes pour établir des normes stylistiques, historiques et morales. Et quatrièmement, les signes textuels ne font pas référence à l'auteur empirique, ni à l'écriture seule. Par contre, un texte engendre plusieurs facettes du Je parlant (ibid.).

3.3. Le retour de l'auteur et la répercussion sur l'autobiographie

Essentiellement, Foucault n'accepte pas l'assassinat barthien de l'auteur, mais, avec sa troisième fonction de l'auteur, lui aussi met en évidence le rôle du lecteur. *Qu'est-ce qu'un auteur ?* est donc considéré comme l'œuvre qui a déclenché le courant de la *ressuscitation* de l'auteur. Booth a intitulé un article sur l'auteur impliqué ainsi (2005), et Fotis et al. ont édité un recueil sur la « rentrée » de l'auteur (*Die Rückkehr des Autors*, 1999).

Avec la « réanimation » de l'auteur des idées sur l'écriture autobiographique s'ébruitent dans les années 1970. Philippe Lejeune présente *le pacte autobiographique* au public, dans lequel il définit le genre de l'autobiographie et l'accord qu'une telle écriture implique :

[L'autobiographie est un] 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 [...] S'il y a identité [c'est à dire similitude parfaite] de l'auteur, du narrateur et du personnage principal du récit, le texte noue avec son lecteur un pacte autobiographique et référentiel. Le texte lu est l'expression de la vérité, ou, plus exactement d'une certaine authenticité. (Lejeune 1975 : 14)

Après Booth et Barthes, Lejeune donne encore une fois un rôle important au lecteur. Selon le pacte, le lecteur s'attend à ce que l'auteur/le narrateur/le personnage principal soit quelqu'un de réel et authentique, et donc non-fictif – une notion qui a été fortement critiquée par plusieurs contemporains notables, comme Paul de Man, Elisabeth Bruss (cf. Richter 2008 : 42-46), et Alain Robbe-Grillet (cf. Schaefer 2008).

III. Le Je entre réalité et fiction

1. La critique du pacte autobiographique

L'une des réponses sceptiques envers le pacte autobiographique, comme introduit par Lejeune, suggère que la réalité historique du lecteur peut être complètement différente de celle de l'auteur¹². Ainsi, Bruss rétorque qu'

[o]n ne peut pas dire à proprement parler qu'il existe un « contrat autobiographique » entre un écrivain du XVIIIe siècle et un lecteur du XXe siècle, étant donné qu'un tel écrivain serait incapable de prédire la façon dont un lecteur futur envisagerait la littérature ou le monde (1974 : 14)

A part l'objection historique, l'approche critique principale porte sur la notion que l'autobiographie ne peut pas être entièrement réelle et factuelle, car – par analogie à la narration dans la fiction – une personne qui raconte des événements le fait rétrospectivement, et elle n'est donc plus la même que celle qui a vécu les événements dont elle parle.

¹² Comme on a vu se référant à la fiabilité narrative en fiction, le contexte historique joue un rôle primordial pour l'interprétation des énonciations (cf. I. 3.4.1.).

L'ambiguïté que Cohn, Chatman et Rimmon-Kenan ont développé pour le Je dans l'écriture fictive (voir sous I. 2.5.), remonte à l'essai *Conditions et limites de l'autobiographie* (1956) de Georges Gusdorf d'un côté (cf. Schabacher 2007 : 116), et de l'autre à l'idée poststructuraliste du sujet fragmenté de Barthes. Par l'exemple de son bricolage autobiographique *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), le philosophe remet en question le lien entre l'auteur écrivant et l'auteur éprouvant une expérience¹³ en montrant que l'autobiographie situe le soi de l'auteur dans le moment de la composition textuelle (cf. Hampel 2001 : 69), et que la stabilité et la continuité du Je sont des mythes, car « qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est » (Barthes 1966 : 20).

2. L'autobiographie et le roman autobiographique

Lejeune fait la différence entre l'autobiographie et le roman autobiographique. Pour ce dernier, il postule aussi une responsabilité commune de l'auteur et du lecteur, soit le *pacte non-référentiel* ou *pacte romanesque*. Ce genre de pacte s'applique à

tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels [identité du narrateur et du personnage] que des récits impersonnels [personnages désignés à la troisième personne] ; il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l'autobiographie, il comporte des *degrés* [de ressemblance] (1975 : 25).

Pourtant, Lejeune ne reconnaît pas vraiment l'incongruité de l'authenticité et la rétrospective, car il ajoute que « [l']autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien » (ibid.). Curieusement, Lejeune constate dans *L'autobiographie en France*, une œuvre publiée quatre ans avant *Le pacte autobiographique*, que la classification des deux genres (i. e. l'autobiographie et le roman autobiographique) n'est pas du tout nette, et

¹³ cf. la différence entre *auteur* et *scripteur* sous II. 3.1. ; cf. aussi Maftei 2013 : 64.

que la frontière entre réalité et fiction est souvent floue si l'on ne réussit pas à établir des références à l'auteur :

Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. Tous les procédés que l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités. (Lejeune 1998 : 17)

Lejeune va encore plus loin en disant que

le paradoxe de l'autobiographie, c'est que l'autobiographie doit exécuter ce projet d'une impossible sincérité en se servant de tous les instruments habituels de la fiction (1998 : 20).

Il peut quand même être assez difficile pour le lecteur d'aller au-delà de « l'analyse interne du texte » et de répondre aux exigences du pacte s'il manque d'informations pour vérifier l'authenticité du contenu d'une œuvre. C'est probablement pour cette raison que Lecarme et Lecarme-Tabone critiquent le pacte autobiographique lejeunien comme une « allégation unilatérale » du côté de l'auteur (1997 : 64).

Plusieurs auteurs essaient très concrètement de guider le public dans sa lecture. Jean-Paul Sartre, par exemple, indiquait que *Les mots*, que l'on pourrait lire comme son autobiographie (cf. Louette 2002 : 294), « conteste le genre autobiographique » (ibid.), et qu'il faudrait lire *L'idiote de la famille* – la biographie supposée de Gustave Flaubert – comme un « vrai roman » (Louette 2002 : 222).

3. L'opposition à la séparation des genres

3.1. L'autofiction de Serge Doubrovsky

Serge Doubrovsky, un opposant au pacte autobiographique, reconnaît très décidément la dualité de Je acteur et Je auteur, sous forme de la déclaration « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente... JE SUIS UN

ETRE FICTIF » (1989 : 212). En 1977, il crée le terme *autofiction* pour décrire son œuvre *Fils*. Grâce à ce néologisme, Doubrovsky est entre-temps connu comme spécialiste sur le domaine de l'écriture autobiographique – surtout pour le courant de la *Nouvelle autobiographie*, qui célèbre le retour à l'entité de l'auteur (cf. Villiger Heilig 2003 en ligne). L'auteur d'une autofiction produit un « reflet de la vérité mais pas de la réalité. Pour l'écrivain, la matière est strictement référentielle mais la manière est entièrement fictionnelle. » (Delangue 2014 : 139).

3.2. L'importance du lecteur et sa façon de lire un texte

Panichelli-Batalla unit la notion de la combinaison de matière factuelle et manière fictive avec le pacte autobiographique de Lejeune :

Some autofictions will be closer to Lejeune's autobiographical pact [...], requiring more of a referential reading; others will likely follow the novelistic pact [i.e. le pacte romanesque], suggesting a fictional reading. (2015 : 30).

Une telle observation met le lecteur comme force interprétative au centre de la discussion. D'une manière comparable, Cohn a postulé qu'un lecteur oscille entre une lecture référentielle et une lecture fictionnelle (cf. 1999 : 34), cette dernière lui donnant « une liberté interprétative énorme » grâce à la distance qui sépare l'auteur du narrateur dans tout roman à la première personne (ibid., ma traduction).

Abbott fractionne les lectures en trois catégories, avec le but de montrer que ce qui compte en identifiant le genre d'une œuvre est l'approche du lecteur, car la distinction des genres est rarement nette. Ainsi, il différencie entre trois modes de lire :

To read fictively is to ask of the text [as a work of art] before all else: How is this complete? [...] To read factually or conceptually is to ask of [and beyond] the text: How is this true? [...] To read autobiographically is to ask of the text: How does this reveal the author? (1988 : 613)

3.3. La qualité métaphorique de la langue selon Paul de Man

Le critique littéraire belge Paul de Man approuve aussi l'abandon d'une séparation de l'autobiographie et de la fiction, car il concède l'authenticité à des écrivains qui se servent d'éléments fictifs. (Il donne l'exemple de Franz Kafka.) Par conséquent, il se méfie du pacte autobiographique de Lejeune (cf. 1979 : 922-923). En plus, il ne considère pas l'autobiographie comme un genre littéraire, mais comme une façon de lire et de comprendre un texte, ce qui est universellement applicable. Pour lui, il se pose un dilemme linguistique par rapport à l'écriture autobiographique. Chaque fois que l'auteur écrit sur lui-même, ses mots se transforment automatiquement en prosopopée, et il crée donc une personnification du soi. Cette inévitabilité est due au fait que tout savoir a besoin de la langue et de métaphores pour être exprimé, et ainsi, toute autobiographie termine par produire de la fiction. (cf. 1979 : 926-930)

3.4. L'élargissement et la destruction des catégories chez Gasparini et Colonna

La discussion sur l'authenticité des œuvres autobiographiques et les éléments fictifs qui s'y entremêlent est passionnée et elle se répand dans le monde littéraire en plusieurs langues, s'enrichissant de multiples exemples d'œuvres. En France, elle culmine (mais surtout elle ne se termine pas) en 2004 avec la publication de deux monographies influentes : *Est-il-je ? Roman autobiographique et autofiction* de Philippe Gasparini, et *Autofiction & autres mythomanies littéraires* de Vincent Colonna.

Gasparini a du mal à classer certaines œuvres dans le schéma bipolaire (pacte référentiel ou non) qu'a édifié Lejeune. Il propose donc quatre catégories d'œuvres : l'autobiographie, à laquelle le pacte est applicable ; l'autobiographie fictive, qui se caractérise par le manque d'identité d'auteur, narrateur et protagoniste ; le roman autobiographique, avec une

identité partielle de ces trois entités ; et l'autofiction, où l'identité est facultative (cf. 2004 : édition Kindle). Il maintient ces catégories dans ses œuvres suivantes, où il s'occupe beaucoup de la différence entre l'autobiographie et l'autofiction. Dans un article de 2011, par exemple, il conclut que cette-dernière ne se définit que par opposition à la première (cf. Gasparini 2011 : 24).

Colonna considère la relation de dépendance de l'autobiographie et l'autofiction différemment. D'une manière révélatrice, il intitule son œuvre la plus connue *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. La désignation de *mythomanies* repose sur son idée que toute écriture est à la fois autobiographique et fictive, et que, par conséquent, ni l'autobiographie ni l'autofiction ne constituent un genre. Il s'approche ainsi aux thèses de Paul de Man. Colonna reconnaît quand même la tradition de l'autofiction, et il élargit la définition du terme. Sa compréhension de l'autofiction se constitue donc de quatre types. Dans *l'autofiction fantastique* l'histoire est irréelle, et il n'y a pas de relation entre le héros et l'auteur (2004 : 75). *L'autofiction biographique* a comme protagoniste l'écrivain. Les événements décrits sont réels, ou au moins vraisemblables (2004 : 93). Dans *l'autofiction spéculaire* l'écrivain assume un rôle réfléchissant au bord de l'histoire. La position du narrateur/des narrateurs est occupée par d'autres personnages. Le réalisme n'est pas forcément une donnée (2004 : 119). Dans *l'autofiction intrusive* (aussi *autorale*) l'écrivain devient un « narrateur-auteur » (2004 : 135). Il raconte l'histoire, mais il n'y participe pas.

Malgré la notoriété répandue du pacte autobiographique, même son créateur ne peut pas ignorer l'imbrication de l'autobiographie et la fiction. Genette résume les développements du 20^e siècle en postulant

la possibilité [...] que les genres peuvent fort bien changer de normes – des normes qu'après tout [...] nul ne leur a imposées qu'eux-mêmes, et le respect d'une vraisemblance ou d'une « légitimité » éminemment variables et typiquement historiques (1991 : 93)

Il décrit ainsi l'approche de l'autobiographie à la fiction comme partie d'un mouvement général – celui de la fictionnalisation du récit factuel (cf. Hampel 2001 : 67).

Partie d'analyse littéraire

1. Gilles Leroy : un abrégé de sa vie et son œuvre

Sur son site web et sur les quatrièmes de couverture, Gilles Leroy ne révèle pas beaucoup sur sa personne. Il est né en 1958 à Bagneux en Hauts-de-Seine. Après avoir obtenu un DEUG en lettres et arts et une maîtrise de lettres modernes, il a décidé de voyager à la place de continuer ses études. Par intérêt personnel il se penche sur l'étude des littératures états-unienne et japonaise, qui l'inspirent à écrire. Il se dédie à l'écriture romanesque pendant la nuit en faisant d'autres travaux – surtout de presse – le jour. Son premier roman, *Habibi*, est publié en 1987. En 1991, il quitte le journalisme, et quatre ans plus tard, il déménage à la campagne pour se consacrer entièrement à l'écriture. Quoique parmi ses publications se trouvent deux pièces de théâtre et de divers articles, l'œuvre principale consiste des romans. Il a reçu plusieurs distinctions, dont, par exemple, le Prix Valéry-Larbaud pour *Machine à sous* (1998). En 2007, il a sa grande percée, aussi internationale, avec *Alabama Song*, pour lequel il gagne le Prix Goncourt.

Alabama Song est une autobiographie fictive de Zelda Fitzgerald. Du genre « mêlant éléments biographiques et imaginaires » (Leroy 2008¹⁴ : en ligne) des « femmes américaines » (Dozol 2015 : 2) Leroy écrit deux autres romans – *Zola Jackson* (2010) et *Nina Simone, roman* (2013). Sur son site, il est marqué que

¹⁴ Il n'est pas clair si Leroy lui-même est responsable pour le contenu de son site. Il est quand même probable qu'il ait écrit sa propre biographie qu'on y trouve. Pour faciliter le complément de la citation et la bibliographie, le nom de Leroy sera utilisé.

[p]lusieurs de ses ouvrages comportent une dimension autobiographique (**L'Amant russe**, **Les maîtres du monde**, **Les Jardins publics**, etc.), allant jusqu'à l'autofiction avec **Champsecret**. Parmi les thèmes au centre de ses romans, on retrouve les figures d'une mère adorée et d'un père enfant, ainsi que l'homosexualité, la difficulté d'aimer, [et] la difficulté de s'en sortir lorsqu'on naît au bas de l'échelle [...] (Leroy 2008 : en ligne, caractères gras sur le site).

Le pronom personnel de la première personne prend des formes diverses dans les romans de Leroy. Il y a le Je fier mais à la fois doutant de Zelda Fitzgerald, qui pendant toute sa vie n'a pas cessé de s'imposer contre son mari, un homme pénible qui l'éclipsait de sa notoriété. Il y a aussi le Je de Zola Jackson, une femme dont le courage et l'obstination en face de l'ouragan *Katrina* brouillent les frontières entre fait et fiction, et le Je de la musicienne influente mais difficile Nina Simone, qui constitue une voix parmi plusieurs perspectives dans son histoire. Mais Gilles Leroy ne se glisse pas seulement dans la peau des américaines fictives et historiques. L'auteur lui-même entre dans son œuvre, soit comme voyageur dans le *Deep South* dans l'épilogue d'*Alabama Song*, soit comme enfant de sa mère à la recherche de ses racines dans *Le Monde selon Billy Boy* (2015), soit comme un hybride de personnage et autobiographe dans *Dormir avec ceux qu'on aime* (2012). Sur les pages suivantes ces diverses facettes du Je sont analysées à travers ces cinq œuvres publiées à la suite de la grande percée de 2007.

2. Trois narratrices américaines

Bien qu'ils ne se succèdent pas directement, les trois romans *Alabama Song*, *Zola Jackson*, et *Nina Simone* sont souvent comparés, ou au moins considérés, ensemble. Dozol le fait dans son article sur « Trois femmes américaines » (2015), et Leroy lui-même parle assez souvent de ses *romans américains* dans des entretiens (p. ex. Dozol 2015 : 3). Parfois, il sourit en utilisant le terme, comme si en écrivant les trois livres il avait réalisé son propre rêve américain (p. ex. Librairie Mollat 2011 : en

ligne). Mais qu'est-ce que – à part les protagonistes féminines du Sud états-unien – les romans ont-ils vraiment en commun ?

2.1. Elle e(s)t Je – Qui voit et qui parle ?

Il faut tout d'abord clarifier que l'usage de la terminologie par rapport à tout ce qui a été discuté ci-dessus sous les désignations de perspective et de point de vue, s'oriente dans l'analyse ci-présente à l'applicabilité logique pour l'œuvre, et non pas à la préférence pour telle ou telle approche narratologique. Ici, le mélange des termes issus de diverses approches est intentionnel. Ainsi, le concept de *l'omniscience* sera utilisé pour les instances où un narrateur à la troisième personne communique au lecteur les pensées et les émotions d'un personnage, auxquelles tout autre narrateur n'aurait pas accès de la même façon convaincante et franche. La *focalisation zéro* de Genette veut bien désigner la même idée, mais *zéro*, pourtant, n'évoque pas un répertoire de savoir également vaste que l'omniscience. D'une manière similaire, la *situation auctorielle* de Stanzel ne servira pas le cas non plus, parce que le terme fait surgir l'idée de l'auteur, ce qui – comme on verra – n'est pas toujours désirable. Pour le pendant de la narration omnisciente, il sera utilisé la *focalisation interne*, car au cours de l'histoire littéraire, peu de narratologues ont pu y renoncer pour appréhender cette forme de narration, qui dans son espace limité par définition rend quand même accessible une diégèse entière. Dans *Alabama Song* ainsi que dans *Zola Jackson*, ce sont sans doute la focalisation interne et la voix autodiégétique qui prédominent, tandis que *Nina Simone, roman* est un hybride d'omniscience et de focalisation interne, dont la dernière s'exprime par des réminiscences et des interviews à la première personne, et des récits à la troisième personne.

Le fait que l'auteur et le narrateur à la première personne ne se ressemblent pas dans le cas des trois romans en question est indiscutable, non seulement parce qu'il s'agit en fait des *narratrices* à la première personne, mais aussi parce que le nom sur la couverture du livre

et le nom du personnage principal dans le livre ne sont pas identiques (cf. les pactes de Lejeune). La question primordiale pour l'analyse des *trois romans américains* ne concerne donc pas en premier lieu la relation de l'auteur par rapport à son œuvre. Il faudrait plutôt se poser la question si et comment Leroy réussit-il à faire croire à ses lecteurs que Zelda, Zola et Nina elles-mêmes ont écrit leurs histoires, ou bien à quelle mesure les Je de leurs romans les comprennent.

2.1.1. L'omniscience, la focalisation interne et la voix autodiégétique

Tout d'abord, il s'impose un grand *Pourquoi ?* concernant le choix de perspective. L'histoire de Nina, n'aurait-elle pas pu renoncer aux épisodes de la narration omnisciente comme l'ont fait celles de Zelda et Zola ? Ou bien, les récits de Zelda et Zola, n'auraient-elles pas profité de quelques aperçus omniscients ? La réponse initiale semble simple après une lecture rapide : On a l'impression d'une certaine folie chez les Mesdames Z, que leurs perspectives restreintes transmettent facilement. Cependant, on verra plus bas que la folie est une notion qui a un sens large. Ce qui serait plus concevable, c'est que l'idée de la voix autodiégétique est de plus fortement souligner la solitude de Zelda et Zola, tandis que Nina Simone – même si elle se *sent* souvent seule – est toujours entourée par des employés. Elle n'est pas très satisfaite de tous ceux qui travaillent pour elle, mais pendant les dernières trois années de sa vie, où se déroule l'histoire du roman, elle a besoin d'eux pour ressusciter sa carrière. L'essentiel de l'histoire de Zola est la solitude, sans laquelle son séjour dangereux n'aurait probablement pas eu lieu. Et pour Zelda aussi, sa perspective unique impartit à son personnage un certain mystère, sans lequel elle ne pourrait pas dévoiler son histoire de la manière qu'elle le fait.

A part Nina, le narrateur à la troisième personne se dédie surtout au personnage de Ricardo, un homme philippin qui entre dans le service de la chanteuse au début du roman pour faire le ménage, et – comme Miss

Simone lui fait confiance – pour faire les courses « spéciales ». L'arrivée de Ricardo chez Nina donne un début au roman. Sans cet événement, le récit de la vie de cette femme célèbre aurait dû commencer autrement – possiblement par sa naissance, ce qui aurait pu priver le texte de son statut de roman, car rien ne repousse plus facilement une impression factuelle et historique qu'un début *in medias res*. La biographie *stricto sensu* suit un ordre chronologique de la naissance jusqu'à la mort de son sujet (cf. Vanasse 2005 : 32), et le supplément au titre de l'œuvre de Leroy n'est sûrement pas seulement décoratif.

Comme personnage dans l'histoire, Ricardo n'est pas assez important pour lui concéder une position autodiégétique, mais en même temps, il est un personnage catalyseur, car c'est lui qui fait avancer l'histoire. N'ayant aucune idée de qui est Nina Simone, il apprend son histoire en passant du temps chez elle et en écoutant ce qu'elle lui raconte de sa vie. Nina prend plaisir à son rôle d'éducatrice, et elle explique à Ricardo toutes les photos dans sa maison (chapitres intitulés *Hall of Fame*). En lisant le roman, on a l'impression que pour elle, Ricardo est une occasion de se réinventer, car les colères et les particularités exigeantes de la musicienne portaient atteinte à sa réputation. Pour Nina, Ricardo est *l'autre* par lequel l'identité de la femme se manifeste en parlant.

Dans le livre, Ricardo est un outil pour juxtaposer le neutre et le subjectif. Au début, il écoute sagement, et il ne juge presque pas. Nina, heureuse d'une oreille muette, lui raconte les bons souvenirs ainsi que les mauvais. Parfois, il pose des questions, ce qui n'oblige pas nécessairement la musicienne à lui répondre d'une façon franche et objective, mais ce qui au moins réduit sa partialité en la faisant réfléchir un peu plus. Par exemple, elle admet son caprice pour les chaussures après que Ricardo – et le narrateur omniscient avec lui – interrompt son monologue (cf. p. 40-41).

Les passages d'omniscience et de focalisation interne à la troisième personne autour des réminiscences de Nina introduisent le lecteur au

décor et aux autres personnages. Ainsi, quand Ricardo arrive à la résidence de Miss Simone, on apprend que celle-ci n'est en fait pas si pompeuse qu'on aurait pu croire :

Ce qui frappe le garçon lorsqu'il se gare enfin devant le bon numéro, non sans avoir vérifié plusieurs fois la paume de sa main gauche où l'adresse est inscrite au feutre noir, c'est la modestie de la propriété. Il s'attendait à une villa impressionnante et luxueuse, fait face à une grosse maison de vacances bourgeoise sans style ni inspiration. (p. 15)

Le narrateur, focalisant sur Ricardo, nous communique ici que le jeune homme est surpris, peut-être même déçu de ce qu'il voit, et en même temps il nous indique que Miss Simone ou bien n'a pas les mêmes moyens que d'autres vedettes, ou bien elle est assez modeste malgré sa fortune. La vraie explication pour son domicile, elle nous la donne elle-même un peu plus tard quand elle révèle à Ricardo qu'elle n'a pas trop de choix pour s'installer : d'un côté parce que vraiment – même si elle a de l'argent à dépenser –, ses contrats opaques et ses entrées en scène éparses ont causé des problèmes financiers, et de l'autre côté, personne ne veut une voisine colérique et extravagante.

L'omniscience engage le lecteur (implicite ou réel) au moins aussi intensivement que la focalisation interne de Nina, car cette perspective révèle juste assez pour la classer comme omnisciente, mais elle encourage également les spéculations en dehors de ce qu'il y a sur le papier. Par exemple, quand Nina demande sans gêne à Ricardo s'il a des relations sexuelles avec son autre employeur (un vieil homme autrefois célèbre, qui offre du logis à côté d'un salaire), le jeune Philippin

rougit violemment, tremble de tout son long et retient sa colère. « Je ne suis pas comme ça. Je ne fais pas ... ça [...] » [...] Ricardo a les larmes aux yeux, sa bouche tremble toujours. Il répète : Je ne suis pas comme ça. [...] (p. 25-26)

Non seulement apprend-t-on que Miss Simone aime asticoter et que Ricardo est une cible facile, mais il semble aussi probable que Ricardo ait un très grand problème avec un tel reproche, que pour lui, l'homosexualité soit un thème tabou, et qu'il ait déjà dû se défendre contre certaines inculpations, car il insiste sur sa déclaration initiale.

Le fait qu'on n'a pas seulement la perspective interne et autodiégétique de la protagoniste aide aussi à créer une impression de son comportement vis-à-vis des autres. Il est vrai que les remarques qu'elle fait elle-même peuvent blesser et qu'elles sont très souvent inappropriées, mais de telles énonciations apparaissent surtout en style direct, et elles font donc partie de la narration à la troisième personne. Un exemple illustratif en est l'incident à l'hôtel de Paris, où Nina montre des préjugés justes en raison du pays d'origine du serviteur, et plus tard aussi de celui de Ricardo :

La porte à peine refermée, Nina part d'un grand rire bruyant – Ricardo a sursauté, les rires de Miss Simone l'effraient jusqu'à lui hérissier le poil. « Tu te rends compte, p'tite tête ? Un bébé nazi me sert le champagne ! [...] » (p.134) [...] – Comme tu es sage, parfois. Vous êtes des sages, vous, les Orientaux. Pas marrants-marrants, mais sages. (p. 136)

Quand il y a des instances autodiégétiques et Nina parle d'elle-même, elle avoue qu'elle peut être malveillante, mais elle ne réfléchit guère aux répercussions de son comportement, et elle a une vue très subjective de ses fautes :

Tu peux me trouver capricieuse, tout le monde le pense. Mais moi je ne vois pas les choses ainsi. Ce ne sont pas des caprices, ce sont des revanches. (p. 44)

La méchanceté de Zola Jackson se manifeste aussi dans les conversations qu'elle a avec les gens autour d'elle, mais faute de narration omnisciente et à cause de sa solitude pendant l'évènement principal de l'histoire, ces dialogues se reconstruisent seulement dans la mémoire de Zola, et les souvenirs ainsi que les pensées et l'imagination de la protagoniste se présentent par l'autodiégèse et la focalisation interne. Ainsi, Zola se montre méprisante envers le partenaire de son fils à plusieurs occasions :

Toujours en retard. [...] Ce n'est pas mon fils, non, mon fils est ponctuel – c'est le fait de l'autre, le mou du cerveau, c'est bien lui qui retarde. J'en mettrais ma main à couper si seulement j'avais une main à perdre. (p. 15)

Il y a même une partie où elle s'imagine tuer Troy, le partenaire de son fils Caryl (cf. p. 18). Elle ne semble jamais avoir de regrets pour son rejet de Troy. Son fils est tout pour elle, mais elle n'accepte pas que celui-ci ait trouvé du bonheur. Comme sa nièce Nina démontre pour Zola – dans le souvenir de cette dernière –, ce n'est même pas l'homosexualité avec laquelle la femme a un problème, mais c'est le fait que son fils a commencé une nouvelle vie loin d'elle, avec une personne au centre qui n'est pas sa mère. Il n'existe pas d'instance omnisciente dans l'histoire de Zola, mais la focalisation interne nous permet quand même d'accéder les souvenirs de Zola quand ceux-ci émergent dans la longue solitude. Sa voix autodiégétique nous trompe parfois, mais la focalisation interne sur d'autres personnages neutralise le récit Zola-centrique. Non seulement le souvenir des mots de la nièce en offre-t-il un exemple, mais aussi le passage suivant, qui est séparé de sa partie antécédente par trois passages de bons souvenirs du fils et deux passages méprisant le partenaire (incluant celui de l'homicide imaginé) :

« Pourquoi [vous voulez acheter] une voiture plus grande ? Vous allez prendre un chien ? » Il m'a regardée avec tristesse et du dégoût aussi – le dégoût m'a fait tellement mal. « Non, maman. Nous allons adopter un enfant. » (p. 19)

Zola se souvient de ses émotions évoquées par le regard de son fils, ce qui révèle au lecteur qu'elle aurait dû connaître la réponse, mais qu'elle s'y refusait. En même temps, c'est la focalisation interne qui empêche le lecteur d'apprendre comment le fils prenait *vraiment* l'ignorance de sa mère et comment il se sentait *vraiment* en sachant que sa mère ne faisait aucun effort pour accepter son partenaire. D'une façon pareille, il n'est pas clair si les autres femmes du voisinage ont vraiment l'image de Zola comme mère négligente ou si c'est bien elle qui s'en persuade en se souvenant de l'adolescence dure qu'avait Caryl (cf. p. 29-30).

Ainsi que les pensées, les souvenirs, l'imagination, les rêves, les prières et les monologues qui se mélangent, aussi les niveaux diégétiques et les temps de narration se superposent dans l'histoire de Zola ; seule la voix

ne change jamais – elle reste autodiégétique. Tout ce que Zola raconte est une rétrospective. Sa narration ultérieure consiste de deux diégèses – celle de 1994, où elle a vu son fils pour la dernière fois, et celle de 2005 avec l'arrivée de l'ouragan. Comme Caryl existe seulement dans le souvenir de sa mère, il est légitime de considérer les incidents de 2005 comme niveau hétérodiégétique, et ceux d'onze ans avant comme extradiégétiques. Quelques instances de la narration sont intercalées, car le Je de l'énonciation insère des remarques dans la narration du Je de l'énoncé (p. ex. : [...] j'avais honte de l'abandonner seul dans sa maison – *leur maison, Zola, c'était alors leur maison* –, [...] p. 119). Le Je de l'énonciation oscille entre la consonance et la dissonance en prenant ou bien plus ou bien moins de distance psychologique par rapport aux événements racontés. En s'avouant que la maison de Caryl est aussi celle de Troy, Zola recule d'un pas pour mieux réfléchir, mais toutes les autres fois où elle parle de Troy, Zola est tout à fait une narratrice consonante qui partage les émotions négatives envers Troy avant que celles-ci changent à la fin de l'histoire. Cette fin ainsi qu'une parenthèse au futur (p. 106) décèlent non seulement qu'il y a un écart entre le Je de l'énonciation et le Je de l'énoncé, mais aussi que le Je narrant et le Je du « présent » après que la narration se termine ne sont pas les mêmes. Le Je de l'énonciation s'évolue en changeant son attitude à la fin de la narration. Un peu comme Nina Simone, narratrice, se réinvente en parlant à Ricardo, la narration est une catharsis pour Zola Jackson.

Parler d'un effet thérapeutique de la narration dans le cas de Zelda Fitzgerald serait grotesque, car son histoire finit par la souffrance de plusieurs traitements invasifs, comme les électrochocs et la lobotomie. On pourrait même dire que c'est la narration qui est coresponsable de son destin, parce que les médecins déduisent des problèmes mentaux de son récit contradictoire. Ils essaient de persuader la femme que l'écriture la rend encore plus perturbée, et c'est là que la focalisation interne et l'autodiégèse montrent l'effet escompté : Ces techniques narratives brouillent toute vérité fictive. En lisant le roman dès le début, on s'habitue

à avoir à sa disposition seulement la perspective de Zelda, mais l'environnement d'une clinique psychiatrique rappelle le lecteur à la restriction d'une focalisation interne en combinaison avec une voix autodiégétique. On ne peut plus être sûr qui (entre les trois personnages de Zelda, son mari Scott et le médecin) interdit à qui d'écrire à cause des accusations d'avoir volé les idées pour des romans. Comme celle de Zola, la narration de Zelda est un spectacle solo, et tous les autres personnages qui auraient pu avoir une voix, la prêtent à la narratrice pour la reproduire. C'est Zelda qui nous peint l'image des rêves non-réalisés de sa mère ; qui nous présente son mari comme un monstre, son amant comme un prince charmant, et ses médecins comme des moqueurs sceptiques.

Comme Zola, Zelda déploie un mélange de consonance et dissonance par rapport à son récit, et deux diégèses s'enchaînent. Tandis que pour Zola toutes les deux sont présentées par la narration ultérieure, il y a des narrations ultérieures ainsi que simultanées chez Zelda et Nina. Dans le cas de Nina, le narrateur omniscient est responsable de la plupart des passages au présent, mais dans *Alabama Song*, c'est Zelda elle-même, et c'est là – dans les épisodes dès 1931 – où elle fait preuve d'être plutôt consonante. Pour le personnage de Zelda, les années 1940 constituent le présent, tandis qu'en parlant du passé dès 1918, elle incorpore des réflexions et des réactions spontanées, qui ne peuvent que provenir de son présent de l'énonciation, et qui sont donc dissonantes :

Il faudra que je réfléchisse un jour à cette singularité [...] (p. 20) Il paraît que j'ai eu une crise alors, - la première -, et qu'on m'a donné de la morphine pour m'apaiser. (p. 36) Il faut jouir de ce qu'il me donne, que je n'avais jamais connu et ne connaîtrai plus après, j'en suis tristement sûre. (p. 69 ; mise en évidence par moi-même)

Les récits de Zelda et Zola sont donc des exemples très illustratifs du fait que les écritures à la première personne induisent des jeux temporels et qu'elles « glissent toujours d'un plan énonciatif à un autre » (Hubier 2003 : 25).

2.1.2. La structure temporelle des récits et l'usage du présent « historique »

Au vu du niveau temporel des expériences, il faut également remettre en question le choix de temps verbaux aux divers plans narratifs. Tandis qu'une grande majorité de passages chez Zola sont écrits au passé, il y en a un qui confond spécialement les critères de consonance et dissonance. Zola décrit comment son fils préparait la voiture avant le dernier départ de la maison maternelle, et puis elle change au présent :

C'est mon fils. Il monte dans le pick-up, je préférerais savoir que c'est lui qui conduit mais non, c'est l'autre, le Machinchose de l'aristocratie de Géorgie [Troy], c'est lui qui prend le volant avec ses deux bras gauches et son unique hémisphère, et j'ai peur – j'ai si peur, je me retiens de courir après la voiture. Seigneur, soutenez-moi ! [...] (p. 19)

Dorrit Cohn observe que les pensées et les émotions des personnages sont souvent exprimées au présent, et que le présent peut être un présent historique qui désigne

an 'as if' form through which the narrating subject tries to recreate a situation from the past by describing it from the incidents' perspective. In that sense, the historical present serves as a sort of covered preterite which is disclosed through the knowledge of future incidents [...] (Hansen 2008: 318)

Zola fait la narration ultérieure, mais elle se projette dans le temps de l'incident en le racontant au présent. Cependant, on ne sait pas si elle avait peur au temps de l'incident ou si elle pense qu'elle aurait dû avoir peur maintenant qu'elle réfléchit à ce moment-là. Dans le présent de l'énonciation elle sait que son fils mourra, mais elle sait aussi que la cause de la mort sera le cancer, et non pas un accident de voiture. Le lecteur, par contre, ne dispose pas des mêmes informations que la narratrice au moment où il lit le passage en question. Il pourrait très bien croire que Zola parle de la peur parce qu'elle a ou bien une prémonition ou bien un souvenir de la mort de Caryl en voiture. Après tout, un accident fatal avec Troy au volant nous donnerait une bonne raison pour le dédain de Zola envers le partenaire de son fils.

Nonobstant son déroulement, la mort de Caryl et la peur définissent la vie de Zola, car elles sont omniprésentes dans ses pensées. Le choix du présent est donc concevable, pareillement à un épisode présentant une expérience clé dans la vie de Nina Simone : Elle se souvient de son premier concert devant un grand public mixte (noir et blanc) dans sa ville de naissance. Cette réminiscence est une des rares occasions où elle fait référence à elle-même en son nom donné – Eunice Kathleen Waymon. C'est au cours de ce récital à l'âge de dix ans qu'elle apprend pour la première fois de sa vie la signification et la dimension de la ségrégation raciale – une circonstance qui aurait une influence énorme sur sa vie, son œuvre, et la cause noire aux États-Unis. Elle raconte donc cet épisode au présent.

En gros, on peut dire que les scènes aux hôpitaux constituent le présent de la narration de Zelda et qu'elle les narre au présent, tandis que le temps entre sa première rencontre avec Scott en 1918 et sa première hospitalisation en 1931 est le passé vécu ainsi que narré. Pourtant, les choses ne sont pas si simples. Les humeurs de Zelda changent, les *Roaring Twenties* alternent avec les *Flying Forties*, et les temps grammaticaux s'adaptent à l'esprit de métamorphose. La conscience fictionnelle de Zelda use « de manière [...] capricieuse de la chronologie et, par ricochet, de la linéarité du récit » (Dion 2010 : § 5). Ainsi, elle établit souvent des liens entre son Je de l'énonciation et son Je de l'énoncé, comme par exemple avec sa réminiscence à l'arrivée des jeunes soldats en 1918 :

Et c'est ainsi que notre ville ridicule fut choisie pour être la champignonnière des gosses qu'on allait livrer au combat [...] Je les entends encore bruire avec fureur [...] (p.18),

et aussi avec sa songerie de Scott, qui est soudainement interrompue par une découverte amère en forme d'avertissement d'elle-même :

[...] aucun de ses frères d'armes ne le jalouse ni n'en prend ombrage. Non, c'est comme si les autres hommes acceptaient sa séduction et

l'encourageaient... Autant il me trouble, autant il m'irrite ! Divorce de ton rêve. Tout de suite. (p. 20),

ou encore avec sa référence à un cadeau de Scott : « La belle flasque allait beaucoup servir, cadeau étrange et criminel, quand j'y repense. » (p. 26). Zelda fait basculer la chronologie qui semble être établie dans le roman par les allusions temporelles de Zelda elle-même d'un côté (cf. p. ex. p. 24), et par les indications aux marges et dans les titres des chapitres de l'autre côté. En indiquant qu'elle connaît l'histoire (cf. p. ex. p. 84), la narratrice nous suggère qu'elle a le droit de bouleverser nos attentes.

2.1.3. Narrer et être narrée

Les sauts temporels de Zelda se manifestent sous plusieurs formes. Il y a des lignes pointillées qui indiquent des césures. Il y a des passages en italiques qui représentent des pensées inexprimées, et il y a des indications explicites de dates aux marges et parfois de titres de chapitres, qui, pourtant, ne sont pas toujours impératives, comme on vient de voir ci-dessus. En plus, ces dates ne sont pas de signes pour un journal intime, parce que ce ne sont pas de dates qui précisent des jours et qu'il ne s'agit pas de texte transcrit régulièrement et synchroniquement (cf. Martens 1985 : 3-6). En fait, il n'est jamais clarifié du tout s'il s'agit d'un texte couché par écrit. Zelda parle de l'écriture et, plus précisément, de son écriture des romans, mais elle n'indique jamais avoir écrit quelque chose proche d'*Alabama Song*, et au moment où elle mentionne ses ambitions d'écrivaine peu reconnues, la circonstance de son hospitalisation rend déjà ses énonciations douteuses. L'ordre et la grammaticalité des phrases excluent le courant de conscience et, en outre, le fait que dans quelques passages Zelda s'adresse ou bien à un médecin ou bien au lecteur rend le label du monologue intérieur inutile.

Tandis que le lecteur pourrait très bien accepter *Alabama Song* comme un roman, et peut-être même ignorer la question de qui est responsable pour

les dates aux marges et les titres, ce qui pourrait déranger sa perception de la diégèse sont les allusions aux langues. Tout en étant écrit en français, le roman rend quelques fois évident que la langue de communication entre les personnages est l'anglais. Le français est traité comme langue étrangère, dont la maîtrise est un atout pour Scott Fitzgerald (cf. p. 19), et dont le manque de connaissance représente un obstacle pour Zelda (cf. p. ex. p. 75). Une impression pareille d'incompatibilité linguistique est créée dans *Nina Simone, roman*, quand la protagoniste pose (en français sur le papier) à Ricardo la question s'il parle suffisamment l'anglais pour travailler pour elle (cf. p. 17) (et elle, contrairement à Zelda, a passé assez de temps en France pour maîtriser la langue française passablement).

Bien que la langue maternelle de Zola soit aussi l'anglais et que son histoire soit aussi écrite en français, le français n'est jamais mentionné comme langue étrangère, et, peut-être, grâce à la situation historico-culturelle de la Nouvelle-Orléans, on n'aurait pas trop de problèmes à intégrer la langue française dans le contexte de l'histoire de Zola. Il reste donc la question des dates perturbatrices, qui décorent quelques passages de *Zola Jackson*, ainsi que d'*Alabama Song*.

En plus de mélanger les niveaux temporels, Zola nous indique fréquemment qu'elle a des trous de mémoire en avouant qu'elle confond ou oublie des détails comme des noms ou son âge à un certain épisode dans le passé. Quand elle parle, elle ne mentionne jamais de dates concrètes, et elle n'implique que des événements comme des fêtes ou des catastrophes naturelles. Il semble donc logique que les dates au début de quelques passages ne soient pas données par la narratrice ; sinon, elle devrait savoir quel anniversaire elle a fêté (cf. p. ex. p. 26). Plutôt, c'est l'auteur (et non pas la narratrice) qui nous donne des indications chronologiques. Dans *Alabama Song* ainsi que dans *Zola Jackson* l'auteur a un statut de *présence absente* avec l'intention de guider le lecteur et lui

rendre disponible une orientation spatio-temporelle face au bouleversement de la linéarité narrative.

Un tel bouleversement n'est pas seulement causé par le chevauchement des temps et des instances d'expérience et narration qu'on vient d'analyser, mais aussi par l'insertion fréquente de passages en italiques et entre parenthèses. Dans *Nina Simone, roman* il y a des phrases en italiques telles qu'on ne les trouve pas dans les deux autres romans, qui, à première vue, invoquent un scénario à cause des crochets et des insertions soudaines, comme si quelqu'un voulait indiquer à Nina de rire, ou à Ricardo de faire un geste d'embarras. Cependant, ces passages manquent de neutralité descriptive, et au lieu de communiquer des consignes objectives, ils contiennent de l'information sur les émotions des personnages, dont dispose seulement un narrateur omniscient ou un focalisateur interne sur Ricardo :

Je me souviens de l'Olympia, à Paris. Qu'est-ce que j'ai pu les faire chier ! J'ai exigé un chauffeur pour me conduire chaque soir de mon hôtel à la salle ; or, mon hôtel était à cent mètres, pas plus. J'exagérais. Qu'est-ce que j'ai exagéré. *[Elle rit tout seule, c'est si rare, un rire de joie pure, cristallin. Elle rit tant qu'elle s'en étouffe et tousse, les yeux gonflés de larmes.]* Tu peux me trouver capricieuse, tout le monde le pense. (p. 44)

Je découvrais qu'on peut faire l'amour sans souffrir le martyre. *[Ricardo détourne le regard, se tord les doigts. Les détails intimes l'indisposent mais Miss Simone ne le voit pas. Devant ses yeux noyés flotte en hologramme le corps reconstitué du bel amant beatnik.]* Il m'a suivi à New York quand j'ai enregistré mon premier disque [...] (p. 52)

La remarque sur la rareté du rire de Nina et l'idée de l'hologramme indiquent une entité omnisciente ou, au moins, une focalisation interne sur Ricardo qui observe à plusieurs occasions que Nina ne rit pas souvent. Le lieu d'insertion des passages est toutes les deux fois un récit du passé autodiégétique de Nina pour Ricardo. Il semble donc comme si le but de l'insertion était de ne pas directement interrompre le récit autodiégétique, tout en communiquant des émotions importantes auxquelles le point de vue limité de Nina n'a pas accès.

La plupart des autres passages en italiques chez Nina Simone sont longs et autodiégétiques. Plusieurs se trouvent dans le chapitre avec un interview que Nina donne. En raison de son état fatigué, râleur, et un peu nostalgique, on peut assumer que ces passages représentent les pensées de la chanteuse. Le journaliste mentionne des choses qui déclenchent des souvenirs chez elle, et elle laisse libre cours à ses réflexions, qu'elle ne veut pourtant pas confier à son vis-à-vis :

[Partie de l'interview sur une chanson illégalement prise par Chanel pour une publicité :] [...] j'attends toujours que Chanel m'envoie un flacon de N° 5. Ce serait chic de leur part. *Le succès, tu demandais... J'ai tant vécu dans les hôtels, et je détestais ça. [...] Cette tournée, j'espère qu'elle sera la dernière. L'idée de reprendre ce cirque me glace les sangs.* Miss Simone appelle Ricardo et – grimace de dégoût – lui désigne le champagne qui a tiédi dans la fournaise du salon. (p. 89-91) (passage comparable à p. 94-96)

Nina professe son dédain pour ceux qui abusent librement de ses droits d'auteur dans l'interview. Ses problèmes juridiques sont connus, parce qu'elle lutte pour ses droits depuis longtemps, et elle n'a donc pas besoin de les passer sous silence en parlant au journaliste. Tout ce qui suit en italiques, par contre, est très personnel. Elle admet comment sa carrière a ruiné sa vie. Elle parle de la solitude et de la perte de ceux qu'elle aime. Quand elle se réveille de sa rêverie, elle se sent mauvaise, et elle veut s'échapper une fois de plus dans l'effet soulageant de l'alcool.

Une situation similaire se passe au restaurant de son ami Leroy à Paris. Nina apprend que la serveuse vient d'Alabama, et elle réfléchit aux atrocités qui se sont passées dans cet État dans les années soixante, et à un concert qu'elle a donné là-bas :

[...] *Ils se sont essuyés les pieds sur moi. J'emmerde la cause noire.* Poings sur la table, elle se dresse, harangue les derniers clients essaimés : « Oui, vous m'avez entendue : la cause noire, je l'emmerde ! » (p. 160)

Là, Nina ne maîtrise plus ses pensées, mais personne ne réagit à son sursaut, car on connaît ses débordements. La chanteuse est souvent entraînée dans ses songes au passé, et elle est encore plus souvent ivre,

mais tout en étant brusque et déroutante la plupart du temps, elle décide quand même ce qu'elle confie à qui et ce qu'elle garde un secret.

Le choix entre dire et taire est encore plus captivant chez Zelda et Zola, car leurs perspectives sont uniquement autodiégétiques, et Zola n'a même pas de public. On se rend compte assez vite que le premier passage long en italiques décrit des instants non-vécus, qui se passent seulement dans l'esprit de Zola, car l'épisode dans laquelle la chienne lèche « les coulures de crème sucrée et le débris de cerveau [mou] » de Troy après que Zola a écrasé le jeune homme en pleine vue de Caryl (p. 18) semble tout à fait surréaliste. On peut donc assumer que les passages en italiques qui suivent dans le reste du roman sont également des épisodes d'hallucination, de rêve ou de réflexion. Une fois, Zola elle-même fait référence à un épisode en italiques comme étant un rêve (cf. p. 31), et une autre fois, les circonstances dures et le style de courant de conscience en phrases interrompues indiquent une sorte d'hallucination (cf. p. 97).

Tandis que de certains paragraphes peuvent évidemment être classés comme des états mentaux sur lesquels Zola n'a pas de contrôle, d'autres donnent l'impression d'être des pensées ou des réflexions volontaires, comme Nina Simone les a aussi. Par exemple, quand l'acteur Sean¹⁵ vient à l'aide de Zola, on lit un passage en italiques pour lequel il n'y a aucune indication d'inconscience ou de surgissement involontaire (p. 104-105). Comme l'histoire de Nina est racontée à travers de plusieurs voix et perspectives, les pensées semblent plus contrôlées chez elle. Mais chez Zola, un lecteur attentif se heurte à la question si ce ne sont pas tous les passages dans le livre qui se déroulent dans l'esprit de Zola. Sauf pour les courtes conversations avec le voisin et l'acteur, la femme n'a pas d'interlocuteur pendant que Katrina hante la ville. Elle parle quelques fois à sa chienne et une ou deux fois on a l'impression qu'elle s'adresse à

¹⁵ On peut assumer que ce prénom fait référence à Sean Penn.

quelqu'un à l'extérieur de sa diégèse, comme Dieu (cf. p. ex. p. 22), ou même un lecteur ou un auditeur invisible (cf. p. ex. p. 60). Cependant, de tels appels aussi pourraient se passer dans sa tête. Une telle explication devient encore plus logique quand on considère le fait que les conversations avec Caryl, elles aussi sont imaginées. Pourquoi donc insérer un passage en italiques qui indique le non-dit ? Est-ce peut-être que même si Zola n'a pas d'auditeur comme Ricardo l'est pour Nina, elle fait la sélection entre ce qu'elle dit à haute voix et ce qu'elle pense en silence ?

Zelda fait cette distinction avec précaution. Dans son monde, trop révéler aux faux destinataires peut être dangereux. Pendant sa jeunesse, elle incline vers les scandales clandestins, dont ses parents – et surtout son père – ne doivent pas avoir vent pour que le respect et la réputation de la famille ne soient pas ruinés. C'est donc probablement par honte que Zelda revit les gestes sordides et les invitations égrillardes de son escorte Red en italiques ou bien en pensées opprimées (cf. p. 31 & 35). Plus tard, Zelda nous dit que si elle ne garde pas ses idées pour elle-même, son mari les vole pour ses romans. Si elle va trop loin en agaçant Scott, l'homme puissant peut la priver de sa liberté en l'envoyant à l'hôpital psychiatrique, en lui déniait l'autorité parentale, et en la forçant d'avorter l'enfant de son amant. C'est de cette angoisse que vient peut-être aussi l'acte salubre, mais à la fois autodestructif, de ne pas trahir la rencontre homosexuelle qu'elle a témoignée entre Scott et Lewis¹⁶, deux écrivains au zénith de leurs carrières et au zénith de leur mépris de Zelda.

Craignant les électrochocs, Zelda doit surtout bien réfléchir à ce qu'elle dit aux médecins pour que ceux-ci n'aient pas de raisons pour la prendre pour une patiente labile. Ainsi, elle a l'impression de ne pas pouvoir confier ses sentiments de joie débordants ni ses réflexions sur la

¹⁶ Dans le roman le personnage de Lewis O'Connor représente l'écrivain Ernest Hemingway.

lobotomie au médecin, mais elle les consigne pour elle-même (ou bien pour le lecteur), comme une sorte d'affirmation de soi :

[...] Quand je suis heureuse – si seulement il m'arrivait de l'être encore – ça fourmille dans les jambes, j'avale trop d'air, j'étouffe, mes yeux se voilent, il faut se rendre et rideau ! je tombe [sic.]. *J'aurais voulu vous le dire, docteur, mais je garde un peu de moi pour moi.* [...] Je sais que l'opération n'est pas si terrible, juste un poinçon [...] qui remonte au cerveau corrompu [...], et plus de souci, ni angoisse ni chagrin [...] *Je garde ce que je peux de mon moi mauvais mais vivant. Vous comprenez, jeune homme ?* (p. 62-63)

En décidant quel évènement raconter à qui et comment, les trois protagonistes américaines nous montrent que « la narration est une sélection » (Fludernik 2010 : 12 ; ma traduction). Cette faculté de sélection donne un pouvoir immense aux narratrices, car elles peuvent tromper n'importe qui.

2.2. La (non-)fiabilité narrative des trois narratrices américaines

La sélection du contenu narré joue un grand rôle pour l'identification d'un narrateur comme peu ou non fiable. Si comme lecteur on apprend qu'un narrateur révèle certaines choses à un certain public et garde d'autres informations en secret, on a raison de se méfier de sa fiabilité. Pourtant, il faut examiner les motifs de la dissimulation, car la tromperie partielle peut être intentionnelle.

2.2.1. A qui faire confiance ? – La (non-)fiabilité de Zelda Fitzgerald

On a vu chez Zelda qu'elle a des raisons pour cacher certains détails devant son mari et ses médecins. On a l'impression qu'elle essaie de se protéger, et cette impression se produit assez vite, parce que les expériences de Zelda attendrissent. Quand van Lissa et al. observent que la « compétence littéraire » du lecteur influe son empathie avec un personnage (2016 : 54 ; ma traduction), ils y incluent la connaissance des thèmes et des œuvres littéraires, et à qui – parmi un public érudit – les

histoires tristes des patientes rejetées comme hystériques, des mères impuissantes privées de leur autorité parentale, et des artistes éclipsées par leurs maris dans une société patriarcale, ne sont-elles pas familières ? Zelda fait des remarques qui évoquent l'empathie, et sa narration autodiégétique a le but de rallier le lecteur compassionnel¹⁷. Elle est prisonnière de son temps – un destin qui devient tristement évident quand on lit le passage dans *Nina Simone, roman*, où la jeune musicienne rencontre Zelda Fitzgerald à l'hôpital :

On racontait qu'elle avait été célèbre autrefois, pas comme danseuse mais comme épouse d'un écrivain à succès. [...] Le grand écrivain mort, elle était seule et oubliée. [...] J'ai eu de la chance, moi [Nina Simone]. On m'a traitée au lithium, pas aux électrochocs. [...] Zelda avait été enfermée pendant un an et demi, là qu'elle avait vécu son pire calvaire parmi d'autres épouses et filles de célébrités mondiales que, par commodité, on diagnostiquait toutes schizophrènes. (p. 218-220)

Zelda est aussi prisonnière de ses propres caprices. Elle désire si fortement s'échapper de sa cage dorée de la Maison Sayre¹⁸ qu'elle voit en rose son lieutenant salvateur, qui, pourtant, a des échecs initiaux en écriture ainsi que des records en consommation de l'alcool. Qui donc n'aurait pas pitié avec une femme dont le fiancé est ivre au jour du mariage (cf. p. 54), qui souffre du dédain permanent de quelqu'un qui devrait l'adorer, qui trouve finalement un homme qui la respecte (son amant français Joz), et qui est forcée d'avorter le fils de cet homme qu'elle aime vraiment ?

Les choses, pourtant, sont un peu plus compliquées que cela. Après tout, la voix autodiégétique de la narratrice exprime une partialité, qui – dans le cas d'*Alabama Song* – n'est jamais contrebalancée par d'autres voix ou perspectives. Par rapport à la coexistence de l'attendrissement et la partialité engendrés par la première personne, van Lissa et al. attribuent une complexité au Je narratif qui se manifeste en une double stratégie d'interprétation :

¹⁷ p. ex. : « Je dis ça pour rire un peu, une minute ou deux. » (p. 150)

¹⁸ Zelda Fitzgerald est née Zelda Sayre d'une famille très influente à Montgomery, Alabama.

[O]n the one hand, engaging with a narrator who recounts his or her own experiences may create a sense of spontaneity or authenticity in the reading experience, thus potentially encouraging empathic responses; on the other hand, when the narrator as protagonist behaves in puzzling or unconventional ways, readers may be encouraged to question the trustworthiness of his or her narrative. (2016 : 54)

L'autorité de la voix autodiégétique de Zelda ne peut donc que s'atténuer par des incongruités internes, et au cours du livre, Zelda se comporte tout à fait de manière « puzzling or unconventional » (ibid.).

Tandis que les premiers doutes se propagent déjà avec l'insertion de ce qui semble être une réflexion dissonante (« Divorce de ton rêve. Tout de suite », p. 20), la notion de l'incongruité se renforce par les premières allusions à l'oubli et à l'hôpital (cf. p. 26-27). Une preuve très concrète de faillibilité narrative se manifeste par l'incompatibilité d'énonciations, que Rimmon-Kenan identifie comme un critère principal du manque de fiabilité narrative (cf. 2002 : 103). Le premier cas d'un tel désaccord se présente à plusieurs niveaux, et il traite du sujet délicat de la vertu de Mademoiselle Sayre. Dans une lettre à Zelda, rendue en 1919 par la narratrice, le fiancé initialement repoussé écrit d'une manière vexée :

P-S : tu avais beau gigoter et de plaindre la première fois qu'on l'a fait ensemble, tu es mauvaise actrice et très naïve : j'ai bien senti que tu n'étais pas vierge. (p. 41)

Zelda admet devant un autre admirateur qu'elle a déjà eu des expériences sexuelles :

La première fois, ça m'a fait si mal que je me suis évanouie. C'était avec Sellers Jr [...] Puis je l'ai fait avec le lieutenant yankee [Scott Fitzgerald], deux années plus tard. Difficile de dire si j'ai eu mal ou non. On était soûls tous les deux. Mais au réveil, je saignais. (p. 42-43)

Dans le contexte de cette énonciation, il est possible que la jeune femme veuille provoquer ou fâcher son soupirant, mais la lettre de Scott de la page précédente rend l'énonciation crédible. En tout cas, nonobstant ses intentions envers l'admirateur, Zelda ou bien a menti à Scott en faisant

semblant qu'elle était vierge ou bien a inventé une histoire pour le prétendant rejeté. Il est bien sûr aussi possible que Scott ait fait de faux reproches dans sa lettre, mais Zelda ne les dénie pas en parlant de leur correspondance. Sur le même niveau temporel, Zelda raconte les événements de sa journée de mariage. Il devient pourtant évident que la femme narrante est très éloignée et assez dissonante de cette expérience, car elle ne semble plus se souvenir de sa dispute par lettres avec Scott de quelques mois avant :

Scott ouvrit le minibar et dévissa une bouteille de bourbon qu'il me tendit comme à un pote, Je bus au goulot, comme font les pote. Je me sentais soudain... comment dire ?... déplacée, inepte et mensongère dans ma dentelle blanche, sous mon tulle blanc [...] Scott n'avait pas demandé si j'étais vierge. (p. 55)

L'allusion à l'inconvenance de la robe blanche fait certes référence à l'ambiance non-festive, mais elle est tout à fait ambiguë, surtout parce que dans l'épisode suivant, qui se passe à l'hôpital en 1940, le médecin tient à préciser deux choses dans son entretien avec la patiente. Premièrement, il refuse de croire que la robe était blanche, car « dans une séance précédente, [elle se plaignait de s'être] mariée à la sauvette [...] [s]ans cérémonie » (p. 56). En fait, après cette interjection du médecin, Zelda explique qu'elle « croi[t] que [s]a robe était bleue [et] [s]on chapeau aussi » (ibid.), mais elle ne le mentionne ni explicitement dans la conversation avec le médecin (manque de traits d'union qu'il y a dans la conversation suivante), ni en forme non-énoncée dans son esprit (manque d'italiques). C'est comme si elle se rassurait elle-même ou comme si elle précisait ses énonciations au lecteur. Deuxièmement, le médecin doute que Scott ait cru à la virginité de Zelda, car il l'avait « envoyé des pilules abortives, six mois avant [le] mariage » (p. 57). Cela est un détail extradiégétique que le lecteur ne connaît pas jusque-là, et il n'y a donc pas de référence textuelle pour le vérifier ou nier. Le médecin accuse sa patiente de mentir et de manipuler, et elle l'admet. Elle pourrait pourtant l'admettre d'un ton sarcastique, parce que dans la même conversation elle se réfère à sa chambre comme sa « cellule », et elle y ajoute avec mépris « Je sais ce que je dis. *Docteur.* » (ibid.).

Si les incompatibilités résultent des mensonges intentionnels ou de confusions involontaires, la fiabilité narrative de Zelda reste douteuse. Le souvenir peut tromper n'importe qui, et avec les rêves non-réalisés, les coups du sort qu'elle a vécu et les troubles de santé dont elle souffre, Zelda tombe vite victime à l'illusion. Elle est souvent très faible parce qu'elle se refuse à la nourriture, et les électrochocs et la lobotomie laissent certainement des traces. Aux sautes temporels s'ajoutent les contradictions dans son récit, et parfois, il n'est pas clair si un événement est un fait ou une chimère, dont par exemple la reproche de la relation homosexuelle de Scott avec Lewis. Tandis que, d'un côté, elle dénie cette liaison pour se protéger elle-même et pour protéger son mariage, elle insiste de toujours avoir su que Scott était homosexuel, de l'autre côté (cf. p. 133). Vers la fin du récit, les sentiments de Zelda envers Scott sont si mêlés qu'on la croit bien capable d'osciller entre des accusations méchantes et la vérité, qui parfois révèle son époux comme étant un monstre.

D'autres contradictions s'élucident au cours du livre. Par exemple, quand Zelda nous raconte de son amant Joz, elle fait une allusion à l'avenir entre parenthèses. Cependant, grâce aux épisodes de 1940 et son dédain envers les hôpitaux psychiatriques, on pourrait croire que sa punition à « l'institution » dont elle parle est son séjour à la clinique psychiatrique où elle se trouve en narrant (cf. p. 76). A ce temps-là, le lecteur ne sait encore rien du fils de Joz et l'avortement. Le fait qu'elle retient des informations ne contribue pas à la fiabilité narrative de Zelda, mais toutefois au suspense de son histoire. En plus, elle ne révèle pas à tout le monde que Joz est le père de ce fils ; elle fait passer l'embryon pour l'enfant de Scott vis-à-vis du médecin à l'hôpital psychiatrique. En dépit de la question de paternité, elle ne se souvient pas tout de suite du nom envisagé pour ce fils. Comme ce trou de mémoire s'ouvre au cours d'une conversation avec un psychiatre, il n'est pas évident si elle a vraiment oublié le nom ou si elle fait semblant. Même si une simulation devant les

médecins ennemis serait un coup habile, quelques informations et – avec elles – la fiabilité de la narratrice restent un mystère pour le lecteur.

Un extrait spécialement difficile à cerner se présente quand un médecin fait des reproches d'un mensonge à la patiente en disant qu'elle ne voulait sûrement pas seulement un mariage ordinaire avec Scott, mais qu'elle aimait beaucoup sa vie mondaine (cf. p. 137). Ce passage invite le lecteur à se poser de diverses questions. Le médecin, a-t-il le droit d'accuser Zelda de mentir ? Le personnage du médecin, est-il un moyen de l'auteur pour rendre évident au lecteur que Zelda ne dit pas toujours la vérité ? Ou bien, dit-il seulement ce qu'il dit parce c'est Zelda qui nous répète la conversation et non pas le médecin lui-même ? La notion de la non-fiabilité se renforce ici, car la perspective restreinte de Zelda est la seule à laquelle le lecteur ait accès.

2.2.2. S'il n'est pas possible de se protéger de la vérité, il vaut mieux se défendre par elle. – La (non-)fiabilité de Nina Simone

Comme chez Zelda Fitzgerald, on a diagnostiqué un trouble bipolaire chez Nina Simone. Cette dernière n'a pas été traitée par électrochocs ni la lobotomie, mais on lui donnait du lithium, et – dans le roman – elle avale des véritables cocktails de drogues pour combattre le trouble bipolaire et le cancer dont elle souffre (cf. p. 257). La combinaison avec l'alcool, qu'elle consomme régulièrement et en grandes quantités, est sans doute nocive pour sa santé. En fait, Ricardo doit souvent la soutenir, et le kinésithérapeute vient régulièrement. En ce qui concerne l'état d'esprit, les gens autour de Nina doivent s'habituer à ses humeurs et se préparer à des divagations. Mais à part ces caprices, Nina ne montre pas de trous de mémoire, et elle confond les noms par ignorance plutôt que par oubli (p. ex., elle appelle Harry tous les hommes qui travaillent pour elle).

Il est vrai que Ricardo – domestique attentif qu’il est – observe que la vedette se contredit de temps en temps, mais il s’agit surtout de simples remarques qu’on peut traiter de fougades, et non pas d’énonciations qui bouleversent la crédibilité de la narration. En outre, Nina ne dénie jamais avoir dit quelque chose autrement ; elle se rend tout à fait compte de son babil occasionnellement arbitraire (cf. p. 210). On peut certes supposer qu’elle se vante ou qu’elle exagère (cf. p. ex. p. 28), qu’elle parle parfois d’impressions plutôt que de faits, et – grâce à la discrétion de son confident Ricardo –, on ne sait pas si tous ses souvenirs sont vrais. Mais la plupart du temps on a quand même l’impression qu’elle est honnête. Elle admet ce qui la dérange et ce qui la rend malheureuse, et elle fait sentir aux autres quand elle trouve qu’ils ont commis une erreur. Pendant une interview, elle avoue même qu’elle a vraiment tiré dessus d’un garçon qui a fait trop de bruit devant sa maison. Elle corrige donc son manque de fiabilité potentiel au cours de l’entretien. La franchise de la musicienne est souvent brutale, mais l’authenticité et la vraisemblance de sa narration ne semblent jamais être teintées de mensonges. Ce sont très probablement les voix hétérodiégétiques et la fréquence de la dissonance qui contribuent à cette impression de fiabilité.

Nina Simone est une narratrice dissonante la plupart du temps. Elle ajoute des hypothèses et des conclusions à tout ce qu’elle raconte. Ainsi, elle sait comme adulte qui narre son histoire que le racisme en Alabama était beaucoup pire que ce qu’elle a vécu en Caroline du Nord (cf. p. 196), et elle regrette de ne pas avoir continué la psychanalyse, maintenant qu’elle sait que l’argent qu’elle avait économisé ne lui servirait pas pour ses études au Curtis Institute (cf. p. 48), par exemple. Miss Simone a appris dans son passé que le déguisement ne sert à rien, et qu’il vaut mieux se défendre quand on entre dans la fosse aux lions.

2.2.3. Refouler la vérité par l'obstination – La (non-)fiabilité de Zola Jackson

Moins dissonante que Nina, Zola montre la plupart du temps une faible distance psychologique entre l'expérience et la narration d'après Cohn. La façon dont elle parle de sa relation avec Caryl et de son mépris pour Troy montre qu'elle s'identifie à son soi du passé, ce qui indique la consonance (cf. Busch 1998 : 49). Son récit du temps passé avec son fils donne l'impression que celui-ci est encore vivant. Elle raconte beaucoup de ces épisodes au temps grammatical du présent ; elle parle des visites de Caryl comme si elles pouvaient se répéter n'importe quand, et elle prétend devant son voisin que Caryl viendra la chercher avant l'arrivée de l'ouragan.

En ce qui concerne la signification de l'usage du présent, les recherches divergent. Cohn observe que le présent dans la narration monologique peut être équivoque (cf. Busch 1998 : 49, Hansen 2008 : 318), ce qui Busch considère comme une indication de manque de fiabilité narrative (cf. 1998 : 49). Macrae, par contre, constate qu'un lecteur a plutôt tendance à s'identifier à un narrateur à la première personne qui raconte au présent et non pas au passé (cf. 2016 : 71-72). Dans le cas de Zola, ce n'est pas vraiment le choix d'un temps grammatical en particulier, mais plutôt le mélange des temps qui la rend peu fiable. Utiliser le présent en forme historique (cf. Cohn dans Hansen 2008 : 318) serait concevable, mais Zola ne semble pas l'utiliser systématiquement. Par exemple, elle décrit son état fatigué, triste et ivre après un sommeil à l'imparfait, mais celui de sa chienne du même temps au présent (cf. p. 28). Quoique la plupart des épisodes qui se passent pendant la tempête soient narrés au passé – peut-être pour accentuer des moments extrêmement durs (cf. Busch 1998 : 49) –, Mrs Jackson se glisse aussi dans le présent narratif pour parler de l'ouragan (cf. p. ex. p. 96).

Zola fait des allusions à la longue vie de son fils (cf. p. ex. p. 17), et elle pourrait probablement maintenir l'illusion de son enfant vivant par sa narration autodiégétique pour le lecteur pendant très longtemps si c'était son but narratif. Il y a une première indication d'une incongruité quand le voisin ne se contente pas de la réponse que Caryl viendra pour sa mère. Toutefois, à ce moment-là, il est également possible que la raison pour laquelle il ne viendra pas est la distance ou un autre empêchement, et que Zola est vraiment agacée par le jeune homme qui insiste à l'emmener. En fait, elle fait tout pour se débarrasser de lui, et c'est là qu'on a un vrai indice de l'obsession de la femme, car elle fait semblant de parler au téléphone quoique le réseau ait sauté deux heures avant dans la région entière (cf. p. 24). Elle est convaincue que le jeune voisin lui croit (ibid.), ce qui est pourtant peu probable, parce qu'en se préparant pour l'évacuation, il a dû se rendre compte que les téléphones ne marchent pas. Zola n'aime pas admettre quand elle a besoin d'aide, et elle semble croire que la solitude est son destin, car elle était seule pour très longtemps dans sa vie. Non seulement son fils, mais aussi son mari est mort ; le père de Caryl n'était qu'une passade, et elle n'a pas beaucoup d'amis.

Il semble évident qu'une personne seule et obstinée au milieu d'une catastrophe humanitaire tombe facilement victime de la folie, et qu'elle commence à soliloquer de façon insensée. Malgré la fréquence des épisodes monologiques chez Zola, elle ne correspond pas entièrement à la définition d'un *mad monologist* selon Dagmar Sims (1998). Il est vrai qu'il y a des thèmes qui se répètent obsessivement dans le récit (cf. Sims 1998 : 109), mais il est pourtant concevable qu'elle a beaucoup à dire sur son fils, dont elle est très fière. Il est aussi incontestable que Zola s'adresse de temps en temps à une entité hétérodiégétique, qui peut être le lecteur (cf. Sims 1998 : 122). Cependant, un tel comportement est rare, et dans la plupart des passages, il devient clair que ses destinataires sont son chien et Dieu. Elle s'adresse à eux pour se rassurer elle-même, parce qu'elle a peur pendant la catastrophe naturelle (cf. p. ex. p. 71). L'un des

critères souvent mentionnés pour caractériser un *mad monologist* est l'usage d'une langue soutenue et de métaphores, mais cela ne s'applique pas du tout à Zola. Elle est institutrice, mais elle provient d'un milieu simple, et elle n'a pas d'éducation supérieure comme son fils. Elle n'utilise qu'une seule fois une métaphore, et elle ne montre pas d'anomalies lexicales ou syntactiques (cf. Sims 1998 : 110).

Zola ne fait donc pas figure d'un *mad monologist* par définition, mais on peut certainement la classer comme narratrice peu fiable. En tout cas, elle se berce d'illusions par rapport à son fils, et au début de son récit, elle transmet ces fausses informations au lecteur. En plus, son comportement vis-à-vis du voisin est ridicule, et pour un grand nombre de gens il est probablement difficile à comprendre pourquoi elle s'inflige le martyre de rester toute seule et sans nourriture au milieu d'un ouragan, même après trois différents offres de sauvetage.

Si l'on considère le monologue comme principe de distanciation (cf. Allrath 1998 : 70), les soliloques de Zola en forme de réminiscences, de rêves et d'hallucinations ressemblent à une accumulation de signes pour la non-fiabilité narrative. Il serait justifié d'objecter que la femme ne peut faire sa narration qu'en monologue, car elle est seule. Mais il est pourtant également vrai que Zola a une imagination vive (elle se figure l'assassinat de Troy), qu'elle a des trous de mémoire (elle oublie des dates et des noms), et qu'elle tombe victime du délire. Les hallucinations ne commencent pas seulement quand la nourriture s'amenuise et la quantité d'eau dans la maison surpasse celle de l'air frais pendant l'ouragan. Non, elles se sont aussi manifestées avant la catastrophe naturelle, et Zola a perdu son poste d'institutrice parce qu'elle ne maîtrisait plus sa situation après la mort de Caryl. Elle se refusait à la nourriture, elle ne dormait plus, elle buvait, et elle faisait peur à ses élèves (cf. p. 52). Zola a des problèmes à accepter la mort de son fils ainsi que la perte de ses élèves. C'est pour cela qu'elle s'illusionne, et elle retient la vérité au lecteur aussi. Les vraies informations se révèlent au cours du récit. Même lorsque Caryl

était encore vivant, elle avait du mal avec le progrès et le changement, et elle vivait dans le passé (cf. p. ex. p. 53), ce qui explique sa narration consonante.

À cause des circonstances qui entravent la fiabilité, il est parfois très difficile d'interpréter certains épisodes. Par exemple, Zola dit que parfois « [s]on corps abandonne » et qu'« [e]n pensée, un autre corps [...] poursuit [...] son dessein » (p. 128). Zola regarde donc ce corps se mettre ses vêtements, aller dans le jardin, exhumer les os de Caryl, et bercer le crâne dans ses bras (cf. *ibid.*). Vraie ou inventée, réelle ou faite pensée, socialement « normale » ou non, l'insertion d'un tel passage est perturbante, car – ni par le contenu ni par le style – elle ne s'intègre lisiblement dans l'histoire.

Certes, Zola a des moments lucides, et il faut lui concéder qu'elle admet qu'elle est faible, qu'elle s'illusionne et qu'elle fait des rêves. Il est aussi très probable que n'importe qui se trouve dans la position de cette femme mélancolique en délire, il serait normal d'éprouver des hallucinations pareilles. Pourtant, Zola a choisi un moment désavantageux pour raconter son histoire. A la fin on apprend qu'elle survit à l'ouragan et que Troy vient la chercher à l'hôpital. Il emmène Zola et la chienne vivre chez lui. Zola peut donc changer d'avis à propos de Troy et commencer une nouvelle vie sans solitude. À condition qu'elle ait pris du temps pour s'accommoder à ces nouvelles circonstances, sa narration aurait pu être dissonante, et elle aurait donc peut-être inséré moins de ces épisodes qui indiquent un manque de fiabilité narrative. Si la « narration est une sélection » (Fludernik 2010 : 12, ma traduction), on peut dire de Zola qu'elle a choisi d'être peu fiable.

3. Facettes de fait et fiction – La question du genre

L'idée de la narration comme sélection (cf. Fludernik 2010 : 12) a été transposée à la biographie par Lyndall Gordon et à l'autobiographie par Northrop Frye, ce qui rend possible d'identifier ces deux genres comme (partiellement) imaginés et fictifs :

Biography is ... a lasting imaginative truth based on selection of facts.
(Gordon cit. dans Erasga 2014 : 94)

[M]ost autobiographies are inspired by a creative, and therefore fictional, impulse to select only those events and experiences in the writer's life that go to build up an integrated pattern [...] that mixture produces the fictional autobiography. (Frye 1990 : 307)

Par manque d'identité de l'auteur et des protagonistes respectives, la définition de l'autobiographie ne s'applique pas aux histoires des trois femmes américaines. L'identité partielle de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, que concède le concept du roman autobiographique selon Gasparini (2004 : édition Kindle chapitre *Autofiction*), est plus adéquate, mais pourtant insatisfaisante par rapport au narrateur, dont la proximité à l'auteur, celle à la protagoniste respectueuse, et celle à une entité hétérodiégétique reste floue, ou au moins flexible. Ainsi, on a constaté qu'avec les divers passages entre parenthèses et en italiques il n'est pas toujours évident à quelle mesure l'écrivain entre dans l'histoire et combien de liberté et de voix il attribue à ses protagonistes. D'un côté, il donne l'impression d'être une présence absente mais indispensable, car il offre une sorte d'orientation temporelle et contextuelle au lecteur (voir p. ex. les dates dans les récits de Zola et Zeldà) ; de l'autre côté, c'est lui au fond qui est responsable du manque de fiabilité des trois personnages.

Concernant l'ingérence de l'auteur, Chew et Mitchell constatent qu'en rédigeant une biographie, l'auteur intervient inévitablement dans le récit de vie de son sujet :

While biographers do their best to represent the person, however, in the process, the biographer's own self inevitably enters the picture as a bridge between the life protagonist and the reader [...]. The biographer's inability to relive the subject's life from his / her point of view makes it impossible to re-late the life as the 'I' actually lived it; only a re-imagined version of that life can be constructed. Ultimately the 'I' of the biographer always interposes itself – to a greater or lesser extent – between the reader and the life protagonist. This 'I' can be subtle or intrusive. (2015 : 4)

D'une façon comparable, Hampel postule qu'une

historical approach [to figuring out somebody's past] is the type of fictional autobiography which initially aims at biography, that is, the history of another person, yet which also involves the 'life and times' of the biographer – who thus turns into an autobiographer as well. (2001 : 79)

Un tel mélange de bio- et autobiographie fictive a en fait été déclaré un genre littéraire, mais sans une désignation homogène. Max Saunders utilise le terme *roman à clef* pour une (auto)biographie fictive dont seulement les noms des protagonistes ont été changés (cf. 2010 : 8), mais il concède que parfois, les modifications sont plus envahissantes :

But of course novelists change more than just the names, and even a *roman à clef* might include invented episodes and speeches. So a novel might be auto/biographical in its characters, but not in its plot or dialogue. Or, vice-versa [...] (2010 : 8)

L'encyclopédie de la littérature *Merriam Webster* précise que l'intérêt de représenter des personnages plus ou moins identifiables dans un roman à clef est « extralittéraire », et non pas « principalement esthétique », car la compréhension des romans n'est possible que par une révélation du contenu historique (1995 : 962, ma traduction).

Il est peut-être possible d'argumenter en faveur de la désignation *roman à clef* pour *Alabama Song* au regard du personnage de Lewis O'Connor, car le récit contient assez d'allusions au vrai Hemingway pour identifier Lewis comme sa personnification romanesque (cf. p. ex. Dion 2010 : § 8). Cependant, le nom d'Hemingway est le seul d'un personnage historique dans le livre qui soit remplacé par un pseudonyme fictif (cf. Dion 2010 :

note 12), et il n'y a que des mythes autour d'une éventuelle liaison sexuelle entre Hemingway et Fitzgerald en chair et en os (Par exemple, le *Paris Review* reproduit une anecdote (cf. Delistraty 2015 : en ligne), et le *Guardian* parle d'une « *amitié* intense et complexe » entre les deux écrivains (cf. Hughes 2015 : en ligne, ma traduction, mes italiques)). Leroy lui-même avoue qu'il s'est servi d'une rumeur pour créer une fiction :

Zelda a cru un moment que Scott et Ernest étaient amants et fait à ce sujet, dans mon livre tout du moins, une scène terrible qui conduit à l'un de ses internements. Pour ma part, je ne pense pas qu'ils étaient [sic.] amants. Je crois plutôt que cela relève du refoulement et que cela tient plus à Hemingway qui présentait les signes d'une homosexualité refoulée [...] Zelda sentait tout cela, d'où sa suspicion. (Entretien avec Leroy pour Telquel Online, cit. dans de Cortanze 2011 : édition Kindle, note 66)

Au vu de la langue et des jeux temporels utilisés dans *Alabama Song*, on peut tout à fait parler d'une valeur esthétique du récit, et la désignation de *roman à clef* ne s'applique donc pas. En fait, ce que Hampel dit de *l'autobiographie fictive* semble plus juste ici :

Fictional autobiography [challenges the traditional split into discourse time and story time, as the narrator doesn't necessarily tell] his life retrospectively. [...] [T]he narrative techniques used contribute to destabilizing the self and to show [sic.] that there is no conventional identity to be found in writing. The narrator is never the same as the character s/he creates, s/he can only create an image of him-/herself through language. (2001 : 120 & 127)

Grâce aux sautes temporelles, à sa maladie, à sa non-fiabilité narrative, et à sa tendance de révélation partielle de secrets, l'identité de Zelda la narratrice est en effet fragmentée et déstabilisée. Il ne faut quand même pas oublier que faute de l'homonymat de la narratrice et l'auteur l'étiquette de l'autobiographie est trompeuse dans le cas d'*Alabama Song*.

Selon un article de presse dans la *Tribune de Genève*, le genre pertinent le plus célèbre pour l'œuvre de Leroy est celui de la *biographie romancée*, « que certains esthètes préfèrent appeler fiction biographique ou encore « *faction* » (condensé des mots anglais *fact* et *fiction*) », et qui était spécialement populaire en automne 2014 (Grosjean 2014 : en ligne).

Pour André Vanasse, le terme *biographie romancée* a une connotation trop fictive pour décrire les textes qui présentent « Les grandes figures » historiques (2005 : 32). C'est pour cette raison que les *Éditions XYZ* ont adapté le terme *récit biographique* en 1998 pour indiquer que leur but était de

respecter les données historiques, mais aussi décrire la vie des héros de notre société de la façon la plus vivante qui soit, c'est-à-dire sous forme de récit. (Vanasse 2005 : 32)

Suivant la note de l'auteur, Leroy ne prétend pas de véracité historique, et il déclare qu'« *Alabama Song* est une œuvre de fiction » (*Alabama Song*, p. 217). En fait, dans cette œuvre il fait exactement ce que Grosjean définit comme typique pour la biographie romancée :

Choisir un personnage réel, mais décédé, jouissant d'une certaine notoriété. Puis concocter une trame narrative à partir d'éléments avérés, par exemple attestés par une correspondance [...], des documents ou événements historiques, [...] ou encore par des témoignages [...] Ensuite, laisser libre cours à son imagination pour le reste du roman. Sans oublier la touche finale: se mettre en scène personnellement en tant qu'auteur dans l'histoire de l'autre. (2014 : en ligne)

3.1. Le Je dans la biographie romancée

3.1.1. *Alabama Song*

Les derniers mots de Zelda la narratrice dans *Alabama Song* donnent l'impression d'être les derniers de sa vie, grâce à leur connotation nostalgique et évocatrice :

Si j'avais été plus courageuse, si j'en avais parlé à son père, je n'en serais pas là. Là, sur le billard électrique. (p. 205)

Pourtant, le livre continue. Il continue avec encore un chapitre dans le même style qu'on connaît déjà des chapitres précédents – la date dans la marge y comprise. Il y a même le Je qui sillonne le texte. Ce qui perturbe l'impression persistante de ce qu'on a lu dans tous les autres chapitres,

c'est que cette fois-ci, la date est 2007, et Zelda apparaît à la troisième personne. Qui est donc ce Je, qui visite l'ancienne maison de Zelda comme un musée, qui nous indique que la fille de Zelda et Scott est déjà morte, et qui nous lit des articles de presse décrivant la vraie manière dont Zelda a péri ? Il ne révèle jamais explicitement son identité, mais au moment où il quitte la diégèse de Montgomery en 2007 pour parler d'un amant qui « voulait [lui] interdire d'écrire » (p. 214), on ne peut guère ignorer le soupçon que l'auteur lui-même est en train de distiller son inspiration d'écrire *Alabama Song*. Et pourtant, la façon dont il procède paraît encore une fois romanesque, et – partant du texte propre – on n'a aucune preuve d'identité de ce Je intrusif.

C'est là où le lecteur décide pour quelle lecture opter. Il peut finir le livre en constatant qu'il a lu un roman intéressant, sans insister à obtenir des informations additionnelles, ce qui correspond à la lecture fictive selon Abbott (voir sous III.3.2.). Il peut reconnaître la plausibilité de l'écrivain ayant fait des recherches sur place, et essayer de comparer la représentation de la vie de l'héroïne à d'autres sources, ce qui équivaut à la lecture factuelle selon Abbott. Dans le cas d'une biographie romancée selon la définition de Grosjean, le lecteur peut même aborder à ce qu'Abbott classifie comme une lecture autobiographique. Ainsi, il cherche des indications de la vraie vie de l'auteur dans la partie finale que celui-ci intègre dans le roman. N'étant pas du genre reclus comme J. D. Salinger ou Thomas Pynchon, Leroy a donné beaucoup d'interviews, surtout à la suite du succès d'*Alabama Song*. Dans l'un sur ses *Trois femmes américaines*, il explique que la relation difficile du couple notoire Fitzgerald qu'il illustre dans son roman est

lié à une histoire personnelle qu'[il] n'avai[t] pas envie de mettre en scène directement. A travers [le] portrait [de Zelda et Scott], [il a] pu dessiner en filigrane quelque chose qu'[il] avai[t] vécu, où [il a] mesuré la difficulté de vivre avec un écrivain. (Dozol 2015 : 4)

Dion montre une certitude de cette interprétation de la fin d'*Alabama Song* quand – cinq ans avant cet entretien – il parle d'un « parallélisme » entre « cette femme qui écrivit malgré [son mari dominateur] » et « son futur

biographe » (2010 : § 8). Il étiquette, par conséquent, *Alabama Song* un « roman biographique », qui « permet au surplus de combiner biographie < libre > et autobiographie fictive, sans renoncer pour autant aux jeux de points de vue de la fiction » (2010 : §19).

3.1.2. *Le monde selon Billy Boy*

Dans *Le monde selon Billy Boy*, l'auteur entre en scène pendant plusieurs chapitres finaux. La plupart du livre est écrit à la troisième personne, nous présentant en voix hétérodiégétique les années d'adolescence de la mère de l'auteur où elle tombe amoureuse et enceinte. Quand le récit, qui en gros est en ordre chronologique, arrive au point de la naissance du garçon, l'auteur adulte intervient dans l'histoire en utilisant le pronom « je » pour communiquer à son public des souvenirs de et des réflexions sur son enfance. Dès que cette voix autodiégétique domine, le lecteur se voit confronté à des sautes temporelles en forme de divers épisodes intercalés. D'une manière similaire à ce qu'on connaît déjà des *Trois femmes américaines*, l'auteur sépare ces épisodes à l'aide de lignes pointillées, apparemment pour mieux organiser son récit.

La question qui se pose concernant cette démarche est que si la plupart du livre traite d'une autre personne mais à la fin l'auteur se met en scène, est-ce que *Le monde selon Billy Boy* est aussi une biographie romancée ? L'article de Grosjean est la seule source d'une définition de ce genre. En fait, si l'on considère que selon cet article le genre littéraire de la biographie romancée est déjà bien établi, les résultats de recherche pour ce terme sont assez modérés, car ceux de sérieux se limitent aux deux textes cités ci-dessus. Même dans un entretien où le dernier chapitre d'*Alabama Song* est thématiqué, ni l'interviewer ni Leroy utilisent le terme *biographie romancée* (cf. Barrot 2007 : en ligne).

En tout cas, même en ignorant le fait qu'Éliane Leroy – la mère de l'auteur et la protagoniste de *Billy Boy* – ne « joui[t] pas d'une certaine notoriété »

(Grosjean 2014 : en ligne) comme le fait Zelda Fitzgerald, la façon dont l'auteur « se [met] en scène personnellement » (ibid.) à la fin n'est pas la même dans les deux livres. Quoique des allusions à l'écriture et à la paternité littéraire se retrouvent dans les deux œuvres, la voix autodiégétique de l'auteur dans *Le monde selon Billy Boy* raconte à nouveau des épisodes auxquels Éliane participe et dans lesquels le narrateur est un enfant. Contrairement à ce qu'il nous révèle de sa vie privée dans *Alabama Song*, son lien avec les personnages de *Billy Boy* est plus direct. L'explication que Leroy donne dans plusieurs interviews – « Billy Boy, c'est moi » (p. ex. Librairie Mollat 2015 : en ligne) – joue un rôle important pour le livre entier alors que sa motivation d'écrire et ses recherches pour *Alabama Song* n'ont presque aucune répercussion sur la protagoniste Zelda Fitzgerald, dont le lecteur fait la connaissance dans six de sept chapitres. En fait, l'intrusion de l'auteur dans ce dernier chapitre vient comme une surprise non-envisagée après s'être habitué à la perspective de Zelda. L'ingérence du créateur du livre ne gagne que de l'importance par rapport à la lecture qu'on choisit comme public. Si on veut accepter le Je dominant comme le Je autodiégétique ainsi qu'autobiographique de Zelda, le Je intrusif de l'auteur dérange l'image qu'on a formée. Mais si la perception romanesque domine la lecture, ce dernier chapitre offre la rare occasion de jeter d'un coup d'œil sur le tireur des ficelles (le « hidden master of communication » (Yacobi 2015 : 507)) à l'intérieur du roman, sans devoir se référer à des sources externes.

3.2. Le modèle réaliste qui inspire l'écriture fictive

Tandis qu'un lecteur qui tient à l'approche fictive à l'œuvre pourrait vite accepter les deux Je dans *Alabama Song* comme parties intégrantes d'une biographie romancée, un public qui va au-delà d'une telle lecture demande des informations sur l'origine des deux pronoms personnels. Après tout, ni la non-identité de l'auteur et de la narratrice autodiégétique dans le cas d'*Alabama Song*, ni le complément de titre dans le cas de *Nina Simone, roman* font oublier le fait qu'au fond, les protagonistes sont des personnes réelles et historiques.

Concernant son récit de la vie de Nina Simone, Leroy explique dans un entretien qu'il a grandi avec la musique de cette femme, qui, pour lui, menait « une vie emblématique [...] d'artiste » (Librairie Mollat 2013 : minute 02 :51), et que, par conséquent, il a créé un « portrait d'artiste » (minute 02:34). Pourtant, il a fait cela dans sa fonction de romancier, car selon lui, « un biographe et un romancier n'ont pas du tout la même démarche » (2013 : minute 02:03). Pour Leroy, un biographe équivaut à un historien qui fait des recherches et travaille avec des « faits avérés » (2013 : minute 02:15). Un romancier, par contre, crée son œuvre sur la base de « son propre imaginaire » (2013 : minute 02:23). Pour l'écrivain, il n'est pourtant pas possible de faire autrement, parce que ses protagonistes restent des mystères, même après qu'il s'en soit occupé pendant quelques années. Il reconnaît le « miracle de la fiction » (2013 : minute 03:56) dans la transformation des personnes réelles par l'écriture, peu importe s'il les a connues personnellement ou non. Dans le cas de Nina Simone, il avoue qu'il remplit des vides, car les dernières années de la vie de la chanteuse ne sont pas très bien connues, et c'est dans ce temps-là où se déroule le roman (cf. 2013 : minute 00:45 - 01:10).

En ayant choisi une période très concrète, l'auteur pratique la narration en forme de sélection (cf. Fludernik 2010 : 12). C'est pour cette raison-là que l'écrivain Nino Ricci s'exprime décidément « contre la biographie », en soulignant que « [l]es matériaux du biographe ne peuvent être que partiels » pour deux raisons : Premièrement,

un biographe ne pourra jamais avoir accès à l'entièreté d'une vie, à chacune des pensées, gestes et mots qui la composent, à chacun de ses désirs secrets, souvenirs et mensonges ;

et deuxièmement, les matériaux sont « biaisés, orientés vers un but », leur « visée principale [n'étant] pas la recherche de la vérité mais l'ajout à la notoriété du sujet retenu » (2011 : 1).

Non seulement Leroy a-t-il sélectionné la période temporelle du déroulement de son récit de la vie de Miss Simone, mais aussi a-t-il opté pour cette protagoniste. Avec les deux, Nina Simone et Zelda Fitzgerald, il a choisi des femmes légendaires, dont un récit neutre et factuel serait impossible à reconstruire. Les différentes perspectives sur la vie de Nina Simone et la non-fiabilité évidente de Zelda la narratrice constituent sans doute un « ajout à la notoriété » (Ricci 2011 : 1) des deux femmes, et ces éléments narratifs perpétuent les mythes et le mystère autour d'elles. Dans la note de l'auteur de *Nina Simone, roman* ainsi que d'*Alabama Song*, Leroy parle de ses recherches et il révèle ses sources, mais en même temps il insiste sur le fait qu'il s'agit d'œuvres de fiction (cf. *Alabama Song* p. 217-218 ; *Nina Simone, roman* p. 277-279). L'attrait d'écrire une biographie romancée du genre d'*Alabama Song* est probablement que l'auteur peut même déguiser ses recherches en traits romanesques. Au moins deux des *Trois femmes américaines* de Leroy correspondent donc à l'idée que l'écriture biographique est essentiellement un mélange entre fait et fiction et que le moyen de l'écriture sert à transformer des personnes en personnages, suivant de divers degrés de changement au cours du procès. L'écriture rend ainsi palpable une multitude d'expériences pour le lecteur:

[A]uto/biographies are reconstituted factual experiences dressed in fiction. Fictionalization [...] does not downgrade the sociological worth of individual lives. Rather it can be a powerful technique that allows the teller to translate, transform, and convey the experience that s/he is exploring into a publicly imaginable experience. [...] [T]he literary soul of auto/biography resides *sui generis* in the narrative (i.e. creative) format [...] Auto/biography, therefore, is simultaneously factual, fictional, and fictitious. [...] *Facts*, [...] as used in auto/biographical jargon are strings of events organized in such a way as to allow the teller to pursue certain interpretive program(s). (Erasga 2014 : 98 & 103)

La capacité de l'auteur de communiquer les expériences d'une manière que le public réussit à s'y identifier avec elles prend de différentes formes chez les *Trois femmes américaines*. *Nina Simone* est un récit où l'auteur ne se mêle pas comme personnage. Seulement en accumulant des informations extradiégétiques – soit auteur-biographiques – le lecteur apprendra-t-il que la musicienne a beaucoup influencé l'écrivain. C'est

plutôt le personnage de Ricardo, et la voix hétérodiégétique par laquelle il est représenté, qui transmet au public les aspects difficiles de la vie de la chanteuse (dont l'auteur veut parler). *Alabama Song*, par contre, peut être catégorisé comme une biographie romancée, ce qui veut dire qu'il faut accepter le caractère révélateur mais unilatéral et parfois trompeur de l'autodiégèse, jusqu'à ce que celle-ci soit bouleversée par le Je intrusif de l'auteur.

Malgré ces différences dans la transmission du contenu, les deux romans s'orientent aux expériences de deux vedettes, et par conséquent, ces expériences sont probablement mieux saisissables pour le public sur le fond du vrai contexte historique. L'identité des noms du personnage et de la femme réelle est une donnée qui évoque des associations, et il est peu probable que ceux qui achètent les romans n'aient jamais entendu parler de Nina Simone et Zelda Fitzgerald.

Avec Zola Jackson la situation est un peu différente. Certes, la catastrophe naturelle de l'ouragan s'est réellement passée en 2005, et il y avait beaucoup de gens comme Zola qui refusaient de quitter leurs domiciles. Cependant, le personnage de Zola Jackson est seulement *représentatif* pour les victimes de Katrina, et si on fait des recherches sur ce temps-là, on trouve de diverses histoires authentiques personnelles, mais aucune qui coïncide avec le nom de la protagoniste de Leroy. L'écrivain rend l'évènement catastrophique de l'époque « publiquement saisissable », mais – contrairement à Zelda et Nina – il y manque l'identité nominale du personnage fictif et l'inspiration réelle. Leroy ne se sent pas tout autant obligé d'ajouter une note d'auteur à la fin du livre, dans laquelle il liste ses sources et mentionne expressément que son œuvre est inspirée d'une vraie personnalité, mais qu'elle reste quand même de la fiction. De ce point de vue, il devient assez facile de rompre avec l'image tripartite des *femmes américaines*.

Pourtant, sous l'aspect de toute (auto)biographie étant fictive, on ne se débarrasse pas trop vite de l'impression que l'histoire de Zola est l'histoire d'une vie (écrite), et donc, une biographie. Dans un entretien sur le roman, Leroy révèle deux sources d'inspiration pour l'écrire : l'un est sa connaissance de deux femmes qui avaient perdu leurs enfants, et l'autre est une émission sur l'ouragan Katrina qui montrait une femme seule dans une situation critique (cf. Dyon 2010 : 10). Déjà dans son dernier chapitre autodiégétique/autobiographique d'*Alabama Song* il y a le pressentiment d'une histoire d'ouragan (cf. p. 213). C'est donc une expérience autobiographique de l'auteur qui lie l'une de ses œuvres à l'autre.

4. Les traces du soi dans l'écriture

Sans doute, l'ambiance du sud des États-Unis sillonne les romans des *Trois femmes américaines*. Également sans conteste, les personnalités féminines fortes et indestructibles jouent un rôle primordial, non seulement dans *Alabama Song*, *Zola Jackson* et *Nina Simone, roman*, mais encore dans *Le monde selon Billy Boy*. Au-delà, pourtant, il y a un lien thématique qu'on retrouve dans tous les cinq romans écrits entre 2007 et 2015. C'est un fil rouge assez persistant dans l'œuvre de Leroy, et c'est un lien qui n'unit non seulement les livres entre eux, mais surtout les livres avec leur créateur : le thème de l'amour de même sexe.

4.1. L'enjeu récurrent de l'homosexualité

Tout en l'argumentation pour l'essence fictive de toute œuvre autobiographique et biographique étant très forte et convaincante, il est difficile de nier une influence réellement autobiographique concernant l'œuvre d'un écrivain qui s'empare continûment du même sujet, parfois moins évidemment, et parfois très explicitement.

Dans *Alabama Song*, la liaison homosexuelle entre Scott Fitzgerald et Lewis O'Connor (Ernest Hemingway) est fondée sur une rumeur (cf. de

Cortanze 2011 : note 66), mais l'idée est tellement importante pour l'auteur qu'il en fait une partie intégrante de la biographie romancée. En marge de la narration il y existe aussi la reproche que fait Scott de l'amour entre Zelda et sa professeur de danse. Dans le dernier chapitre où l'auteur se met en scène, on apprend qu'un ancien amour et ex-partenaire – un homme – l'a empêché d'écrire.

Zola Jackson n'est non seulement l'histoire d'une femme qui affronte une situation dangereuse et catastrophique, mais aussi l'histoire d'un amour homosexuel non-accepté. Son fils Caryl est tout pour Zola, mais – même si le problème au cœur de sa méprise pour le partenaire n'est pas prioritairement le fait que celui-ci soit un homme autant que le sentiment de la perte qu'éprouve la femme solitaire – l'homosexualité du jeune homme a souvent représenté un obstacle (cf. Partie d'analyse littéraire 2.1.1. & Dyon 2015 : 10). À part des problèmes d'acceptation qu'ont les personnages Caryl et Troy, l'auteur décide d'évoquer le destin d'un homosexuel réel et historique – le méconnu défenseur des droits civiques du cortège de Martin Luther King, Bayard Rustin, sur qui Caryl, dans le roman, a écrit sa thèse de doctorat.

Nina Simone embête souvent Ricardo avec les allusions qu'elle fait à son penchant putatif. La protagoniste elle-même est assez ouverte à des aventures amoureuses, et elle fait des avances à la serveuse au restaurant de son ami.

Dans les chapitres en voix autodiégétique de *Billy Boy*, le narrateur nous raconte de son amour non-partagé pour un garçon juif, et, plus tard dans sa vie, le beau-grand-père du narrateur lui indique qu'il connaît son secret (cf. p. 241).

Tandis que l'homosexualité constitue un enjeu semi-central parmi d'autres dans *Alabama Song* et *Zola Jackson*, et qu'elle représente un sujet assez marginal dans *Le monde selon Billy Boy*, et surtout dans *Nina Simone*,

roman, elle est sans contredit un thème principal de *Dormir avec ceux qu'on aime*.

4.2. Roman, autofiction ou essai proustien ?

Pour Leroy, « parler de l'homosexualité [...] c'est comme parler de [...] [ses] cheveux blancs, de [ses] yeux gris, c'est [...] là [...] toujours », et il « n'en fait [donc] pas un sujet » (Librairie Mollat 2011 : minute 05:54 - 06:06). Pourtant, il reconnaît que dans beaucoup de domaines sociaux dans le monde, l'orientation sexuelle pose un problème, et, en général, son œuvre a une dimension politique (cf. Librairie Mollat 2011 : minute 03:03 & 06:36). Si, pour l'auteur, l'orientation homosexuelle est une partie quasi intégrante de sa vie et qu'il l'intègre dans des narrations qu'il surnomme autobiographiques et autofictifs (cf. p. ex. Librairie Mollat 2011 : minute 00:29), dans quelle mesure se cache-t-il derrière le Je de ses narrateurs autodiégétiques ?

4.2.1. L'identité de nom

Dans le dernier chapitre d'*Alabama Song* l'auteur ne mentionne jamais son nom, mais l'on a vu que – par référence à des matériaux hors du texte propre – il y a des indices pour l'identité du Je. Dans *Le monde selon Billy Boy* et *Dormir avec ceux qu'on aime*, le prénom Gilles est indiqué de nombreuses fois. En outre, Leroy explique dans plusieurs entretiens que le personnage portant ce nom, c'est lui :

Billy Boy c'est [...] moi enfant [...] (Librairie Mollat 2015 : minute 00:04)

[...] [Billy Boy] c'est moi [...] C'est [...] le surnom que me donnait mon père lorsque j'étais enfant [...] (France 24 2015: minute 01:01)

[...] entre mon père et moi c'était [...] Billy Boy [...] (France Info 2015: minute 09:09)

Oui, [*Dormir avec ceux qu'on aime*] c'est mon retour dans [...] la veine [...] on va dire autobiographique que j'avais explorée [...] dans à peu près la moitié de mes livres en fait [...] (Librairie Mollat 2011 : minute 00:04)

[...] très simplement, c'est quelque chose qui m'est arrivée que je raconte [...] et là, je suis tombé amoureux [...] (Librairie Mollat 2011 : minute 01:02 & 01:24, mise en évidence par moi-même)

Le narrateur-protagoniste d'*A la recherche du temps perdu* partage aussi le nom de son créateur, mais ce dernier a méticuleusement essayé de convaincre les partisans du biographisme que

le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde [...] qu'un homme du monde comme eux (Proust 1954 : 133)

Ce passage de *Contre Sainte-Beuve* n'indique non seulement que l'écrivain en chair et en os n'équivaut pas à celui évoqué par le Je dans son œuvre, mais aussi que l'écrivain comme artiste transforme des situations en expériences publiquement palpables (« publicly imaginable experiences » (Erasga 2014 : 98)). Selon *Dormir avec ceux qu'on aime*, Marian (l'un des protagonistes) ainsi que Lambert – un garçon belge présent à la lecture de *Champsecret* (une œuvre dit *autofictif* par Leroy de 2005) – font cette expérience d'identification aux personnages créés par Leroy (cf. *Dormir avec ceux qu'on aime* p. 22 & 110). Un peu comme Proust, qui était convaincu que l'art rendait la réalité plus vraie (cf. Turmel 2012 : en ligne), Leroy (dans le rôle qu'il se donne lui-même dans son œuvre de 2012 – *Dormir avec ceux qu'on aime*) confie à Lambert que « c'est dans le roman qu'est la vérité – et c'est dans cette vérité-là [qu'il a] décidé de vivre [sa] vie » (p. 110).

4.2.2. Renoncer aux informations hors-textuelles ?

La dualité du Je – Je narrant vs Je narré – rend très plausible l'observation proustienne que « l'impression [de la réalité] varie au fil du temps » (Turmel 2012 : en ligne), et par les indications de lieu et de temps très précises, Leroy communique au lecteur que *Dormir avec ceux qu'on aime* constitue une sorte d'instantané d'une vie. Ainsi, Leroy présente son *moi social* au public, ce qui – selon Proust – n'est que la partie superficielle de la personnalité, qui change avec le temps (cf. *ibid.*). Si on n'a donc pas

accès à des informations additionnelles à l'œuvre propre, *Dormir avec ceux qu'on aime* n'est pas plus que l'instantané d'une vie, et non pas nécessairement celui de la vie d'une personne concrète. Ce rejet de valeurs de référence extratextuelles se retrouve chez Proust dans son refus du biographisme (« [L'œuvre] écrite avec l'inconsciente collaboration des autres, est-elle moins personnelle » (1954 : 139)), ainsi que chez les poststructuralistes (« Il n'y a pas de hors-texte » (Derrida 1967 : 158)). Dans le sens de la *différance* selon Derrida, le signe (comme composant d'un texte) sert à représenter quelque chose, dont la signifiante est donc fictive (cf. Hampel 2001 : 56 et Posselt 2003 : en ligne). La boucle est bouclée, en fait, avec l'observation lacanienne que l'essai de reconnaître le soi ne nous donne que des *images* du soi, ce qui fait de la fiction le seul mode dans lequel la représentation du Je devienne possible (cf. Richter 2008 : 52).

Même si le lecteur délaisse les informations hors-textuelles qui pourraient lier l'auteur à un personnage que celui-ci a créé, l'instance de l'auteur rôde dans le critère de la fiabilité, car il est très possible que le lecteur assume que le narrateur à la première personne partage les valeurs et les morales de l'auteur (cf. Lanser 2007 : 213). Il est donc encore une fois question du lecteur, parce que

[b]ien que le travail de création artistique soit subjectif et que l'œuvre se compose d'impressions profondément personnelles, celle-ci contient tout de même sa part d'universalité. Si l'œuvre emprisonne le moi profond de l'artiste et le garde à l'abri du temps, il n'y a que le lecteur [...] qui soit capable de lui redonner vie. (Turmel 2012 : en ligne)

Chez Leroy, le lecteur trouve des indices qui semblent guider sa lecture. D'abord et surtout, tous les livres mentionnés ci-dessus portent la désignation « roman » sur la couverture. Par conséquent, il serait facile d'ignorer tout rapport autobiographique et d'accepter les œuvres comme fiction. Leroy, pourtant, ne cache pas sa biographie. Au contraire, il y fait de multiples allusions, non seulement dans ses entretiens, mais aussi dans ses œuvres. Dans *Dormir avec ceux qu'on aime*, par exemple, il évoque plusieurs de ses écritures antérieures, ce qui suggère au lecteur

que les voyages dont le narrateur autodiégétique parle sont les tours de promotion que Leroy a fait après la grande percée d'*Alabama Song*.

Souvent, Leroy parle de ces récits qui figurent quelqu'un nommé Gilles comme autofictifs ou autobiographiques, quoique la dimension de classification puisse varier. Par exemple, sur la version de 2008 à 2016 de son site web, Leroy évoque l'idée de l'autofiction par rapport à *Champsecret* (voir sous Partie d'analyse littéraire : Gilles Leroy : un abrégé de sa vie et son œuvre), tandis que la version la plus actuelle ne contient plus le terme doubrovskien (cf. Leroy 2017 : en ligne). Contrairement à l'entretien de 2011 (cf. Librairie Mollat : en ligne), la présentation de *Dormir avec ceux qu'on aime* sur le site web de 2017 n'est plus ornée de l'adjectif « autobiographique ».

4.2.3. L'écrivain qui écrit de l'écriture – La métafiction

Quoique le degré de l'implication autobiographique par rapport à la présentation des livres varie, les allusions à l'écriture dans les œuvres dans lesquelles le narrateur-protagoniste partage le nom de l'auteur persistent. Dans *Dormir avec ceux qu'on aime* ainsi que dans *Le monde selon Billy Boy* il y a de courts passages rajoutés à travers desquels l'écrivain s'implique dans son texte. Tandis qu'une telle démarche était encore assez opaque dans le cas des parenthèses dans *Nina Simone* et le phénomène des dates en marge dans *Zola Jackson*, elle révèle plus concrètement l'auteur dans les œuvres qui ne traitent pas de femmes américaines :

Épuisé, Marian me pince la cuisse et se lève pour aller voir les tortues.
[*Tortures*, viennent d'écrire mes doigts sur le clavier.] Nous avons si peu
d'heures ensemble [...] (*Dormir avec ceux qu'on aime*, p. 27)

Il ressort de ces lignes un élément évoquant le genre de l'autobiographie, qui – selon un résumé d'Hampel (cf. 2001 : 72-73) – est auto-réflexive ainsi que métafictionnelle, car le procès de l'écriture est autant important que l'essai de raconter l'histoire d'une vie, et que l'acte de raconter est

toujours accompagné d'une réflexion. Hubier propage une idée pareille, mais il le fait en soulignant le caractère fictif de l'écriture autobiographique par la dichotomie de Je narrateur et Je narré :

Raconter sa vie c'est, peu ou prou, lui donner une dimension romanesque, et l'identité du « je » devient incertaine ; celui de la narration ne se confond pas avec celui de l'énonciation, il n'est non plus exactement celui de son véritable passé. [...] c'est parce que l'on aurait changé, mûri, qu'on serait en mesure d'expliquer son histoire, d'en apprécier l'exemplarité : ainsi le « parler de soi » se justifie en chemin, et autorise ses développements. (2003 : 29)

Un procès de mûrissement et un développement du soi en chemin se manifestent surtout dans *Le monde selon Billy Boy*, non pas parce que l'ordre du récit est presque entièrement chronologique, mais plutôt à cause des éléments métafictionnels que le narrateur incorpore dans son histoire. En fait, la métafiction permet ici de parler d'un narrateur-auteur :

J'ai commencé ce livre le jour anniversaire de mes cinquante-cinq ans. À un âge avancé, était-il nécessaire d'aller dans ces régions de nos êtres où ça fait mal, où ça souffre encore comme à cinq ans ? (*Le monde selon Billy Boy*, p. 243)

De tels passages métafictionnels permettent à Leroy de créer une sorte de diversité narrative ; il se sert du Je pour confondre les genres de fiction et d'autobiographie, et en même temps il montre que son identité n'est pas une entité fixe qu'il reproduit en écrivant, mais qu'elle surgit du procès créatif de la narration à l'écrit :

The widely-used presence of a narratee also shows that writing autobiography is not the depiction of an already established identity but the creation of a self in the process of writing. (Hampel 2001 : 127)

Leroy a eu besoin de se plonger dans la jeunesse difficile de ses parents pour mieux comprendre d'où il vient et qui il est. Il l'explique dans plusieurs interviews avant et après la sortie de *Le monde selon Billy Boy* (cf. p. ex. France Info 2015). Mais tout en ayant ce désir de retracer ses racines, il est évident pour l'écrivain que son entreprise n'équivaut qu'à une *reconstruction* de son passé, ce qui rend l'œuvre écrite automatiquement fictive. Dans ce contexte, il avoue que l'écriture transforme aussi les gens qu'on a connus personnellement, et que même

si on s'est occupé intensivement de la vie de quelqu'un, celui-ci « reste entier dans son mystère » (Librairie Mollat 2013 : minute 03:36). C'est peut-être pour le mystère qu'il voulait garder de sa mère qu'il a décidé de ne pas se glisser dans la peau de cette femme – comme il l'a fait avec *Zelda* et *Zola* –, mais d'adopter une position hétérodiégétique pour raconter une partie de sa vie. En outre, la narration hétérodiégétique pour Éliane lui permet d'insérer les passages autodiégétiques pour Gilles vers la fin du livre. Ce qui est raconté, au fond, c'est *le monde selon Billy Boy*, alors il n'y a pas d'autre option logique que de se servir de ces deux voix pour les deux différents personnages. Le personnage à la voix autodiégétique change et développe avec l'âge, mais quelques passages – surtout ceux qui sont métafictionnels (comme celui ci-dessus) – rendent évident qu'il y a une éclatante dissonance narrative entre le personnage et le narrateur. Le clivage entre le Je de l'énonciation et le Je de l'énoncé est donc encore une fois très ostensible :

The narrator is never the same as the character s/he creates, s/he can only create an image of him-/herself through language. [...] [D]ifferent narrators, and even the same narrator, can have different perspectives. (Hampel 2001 : 127)

L'écriture est un procès de maturation, un chemin à l'éclaircissement, et comme son outil majeur est la langue, les éléments narratifs – et avec eux, la fiction – s'imposent vite.

4.2.4. Les éléments narratifs dans les œuvres les plus autobiographiques

Tandis que la narration à la première personne dans *Zola Jackson* fait penser à un monologue intérieur et que de grandes parties de *Nina Simone, roman* et *Alabama Song* sont des passages de conversation, il s'agit sans doute de l'écriture dans le cas de *Dormir avec ceux qu'on aime*, non seulement grâce aux insertions métafictives, mais aussi à cause de la langue élevée. Certes, même en langue élevée il arrive des digressions, comme dans le cas de la femme désespérée à la Nouvelle-Orléans. Mais peut-être que ces digressions sont encore une fois une

indice de l'assomption que l'auteur parle vraiment de lui-même, car dans une histoire qu'on connaît très bien, il est probablement plus facile de passer brusquement d'un sujet à l'autre, et Hubier nous rappelle que l'autobiographie « se [veut] la transcription du processus naturel de la pensée » (2003 : 49). Ainsi, le narrateur de *Dormir avec ceux qu'on aime* nous raconte d'une façon imprévue des plaisirs et des addictions de l'acteur Colin Farrell (cf. p. 101), et quelques parties de sa narration déclenchent des souvenirs extradiégétiques (« Non, je n'écirai pas l'histoire minable de mon enlèvement à Alexandrie par deux gamins. » (p. 43)). En outre, il nous communique ses songes (cf. p. ex. p. 135) et ses pensées plutôt philosophiques :

Le sentiment de solitude est une illusion ou plutôt un défaut de perspective : tous nous vivons entourés de frères et sœurs en solitude. Seuls en archipel. (p. 50)

Zola Jackson aurait sans doute pu avoir un sentiment pareil – seule comme elle était avant ainsi que pendant l'ouragan –, mais son style avait comme but d'évoquer la pensée erratique et l'oral. Le narrateur-auteur de *Dormir avec ceux qu'on aime*, par contre, indique à plusieurs occasions qu'il est en train de coucher par l'écrit les expériences qu'il a faites à Bucarest, d'où viennent les insertions métaphictives.

D'autres insertions dans la narration autrement autodiégétique apparaissent sous la forme de la deuxième personne grammaticale, quand Nego, l'alter égo du narrateur, intervient. Une sorte d'Hyde pour Dr. Jekyll, d'Id pour l'Égo, Nego se moque du narrateur et le rappelle, par exemple, qu'il n'est plus jeune et irrésistible (cf. *Dormir avec ceux qu'on aime* p. 41, p. 46 & p. 157). En phase avec la théorie de Benveniste (voir sous I.2. La notion du soi fragmenté), l'identité du Je narratif se manifeste à l'opposition du Tu qu'introduit Nego. Ce dernier est le contraire du Je – le Non-égo (Nego), à qui le narrateur fait référence comme son « double noir » (p. 41).

D'une manière à la fois comparable et différente, l'identité du Je narratif dans *Dormir avec ceux qu'on aime* s'établit par rapport au Tu avec lequel

le narrateur songe à son amant Marian. La manifestation identitaire est comparable à celle qui se déroule par l'opposition instiguée par la voix de Nego, parce qu'en pensant à la beauté et la jeunesse de Marian, le narrateur se rend très brusquement compte de son propre âge et de son apparence physique révélatrice :

[P]as une seule fois tu n'as douté de ta séduction sur moi. [...] [T]es lèvres embrassent mon oreille gauche [...] Dans le miroir de l'ascenseur, je croise mon image et sursaute. J'ai la tête ravagée de fatigue, la barbe de deux jours y apporte sa note sale. J'avais oublié que mes cheveux étaient blancs. Totalement blancs désormais. (*Dormir avec ceux qu'on aime* p. 20)

L'évolution de l'identité déclenchée par le Tu désignant Marian est pourtant différente de celle dans le contexte de Nego, parce que Nego, au fond, équivaut au narrateur. Dans son statut d'alter égo, il manifeste une facette de personnalité du narrateur autodiégétique, et il est donc une composante du soi fragmenté de celui-ci.

Il semble comme si le narrateur avait besoin d'utiliser le Tu pour parler de Marian principalement pour s'apercevoir de lui-même et de la différence entre lui et son jeune amant, car dès qu'il s'avoue qu'il est un homme d'un certain âge, il abandonne le Tu et continue de parler de Marian à la troisième personne :

En gros plan fixe, j'ai son visage, ses yeux noirs, sa bouche rouge et pleine, ses longs cheveux qu'il dénoue à minuit, dans le snack-bar où nous dînons et buvons (où nous buvons surtout). (*Dormir avec ceux qu'on aime* p. 20)

Les souvenirs de Marian et du temps du couple en Roumanie constituent la partie centrale de cet hommage romanesque à l'amour. D'un côté, l'identité du Je se manifeste dans la veine poststructuraliste de Benveniste par l'opposition au Tu, mais de l'autre côté, elle se montre aussi dans le sens de Locke, selon qui la faculté de mémoire engendre l'identité (cf. 1959 : 449). Cette dimension de la genèse de l'identité se trouve surtout dans *Le monde selon Billy Boy*, dont le contenu s'appuie sur des souvenirs d'enfance et des souvenirs des narrations parentales :

Parfois elle se souvenait. *Pour toi je n'ai et n'aurai aucun secret*. Elle riait en se rappelant les recettes de bonnes femmes pour me faire passer, la plus ridicule étant selon elle le saut en lessiveuse. (*Le monde selon Billy Boy* p. 194, italiques dans l'original pour indiquer les énonciations de la mère)

En fait, il se trouve une affirmation de soi très concrète dans *Le monde selon Billy Boy* :

[L]'enfant qu'Éliane faisait avec André, cette nuit de 15 août à Trouville, n'aurait pu être identique conçu par d'autres partenaires, ni même une autre nuit avec ces mêmes partenaires. Cet instant unique était le mien. Il n'y en aurait pas eu d'autre ensuite. Nulle seconde chance d'être. (p. 206)

Malgré l'assurance convaincante du narrateur, le lecteur ne peut pas s'empêcher de découvrir des traces de la non-fiabilité narrative dans le livre, ou plutôt dans le concept entier de *Le monde selon Billy Boy*. Après tout, c'est le monde *selon* Billy Boy, un narrateur dissonant, qui raconte des souvenirs d'un temps longuement passé ainsi que des souvenirs et des récits d'une femme qui était déjà morte depuis assez longtemps au moment de la rédaction. Il est donc impossible de vérifier si la tante Paule était vraiment si méchante, et si le narrateur était vraiment un enfant qui faisait des remarques tellement précoces (cf. p. ex. p. 208). L'ambiance de l'époque (les années 50) est palpable pour le lecteur, mais c'est probablement aussi dû à l'exposition fréquente du public au sujet d'une pauvre jeune fille tombée enceinte illégitimement dans le passé. On est donc assez prêt comme lecteur à accepter la méchanceté de Paule, qui est extrêmement riche mais sans enfant faute d'un partenaire aimant.

Au vu des impressions de la non-fiabilité narrative et de l'équivoque de réalité et fiction dans *Dormir avec ceux qu'on aime* et *Le monde selon Billy Boy*, il s'impose une observation que Genette a fait d'*À la recherche du temps perdu* : On ne peut toujours qu'osciller « entre une lecture [...] comme fiction et une lecture comme autobiographie » (1972 : 50).

Conclusion

Les analyses précédentes ont montré que la distinction entre la réalité et la fiction – et avec elle, la séparation des genres supposément non-fictifs et fictifs – ne se fait pas nettement grâce à une influence mutuelle permanente. D'un côté, il semble évident qu'un écrivain en chair et en os s'inspire de la réalité pour écrire une œuvre fictive, et de l'autre côté, il y a toujours l'écart temporel ainsi que cognitif entre les expériences et la narration. Le facteur le plus décisif pour le degré de véracité d'un récit n'est pourtant pas le créateur d'une œuvre lui-même, mais le lecteur. Surtout en utilisant le pronom « je » dans l'écriture, l'auteur exerce un pouvoir énorme sur sa cible, car le Je peut bouleverser les attentes. Mais à la fin, c'est toujours le lecteur qui décide comment interpréter cet indicateur de la narration autodiégétique.

La fulgurance boothienne de l'auteur impliqué est vite contestée à cause des aspects difficilement concevables concernant la personne à l'origine de l'œuvre, mais le complément du lecteur impliqué lui donne un air plus concret et pragmatique. D'abord et surtout, il ne faut pas oublier que si l'entité de l'auteur impliqué se manifeste seulement dans les messages transmis par le texte (cf. Booth 2000 : 143), il faut y avoir un destinataire de ces messages, et c'est le lecteur (impliqué). Un tel raisonnement comporte l'assomption qu'un auteur écrit pour un public, dont Gilles Leroy fait preuve dans *Le monde selon Billy Boy* :

L'art ? La littérature ? Vaste entreprise d'illusionnisme et foire aux vanités. Il s'agit d'occuper le temps, le nôtre et celui des oisifs. On ne fait jamais qu'amuser la galerie. (p. 243)

En outre, le lecteur peut établir des associations avec sa propre réalité en lisant, même si la réalité de l'auteur et de la genèse de l'œuvre reste inconnue pour lui. Selon Iser, c'est cette capacité précise qui fait de toute œuvre une œuvre de fiction (cf. 1974 : 159), ce qui permet de nouveau la conclusion que l'autobiographie est au fond romanesque, ou même qu'

il n'y a pas de romans autobiographiques mais des romans que le lecteur, en fonction de ses connaissances [...], juge « autobiographiques » [...]. Le mécanisme d'identification conduit, par un effet de circularité, à donner au soupçon autobiographique, une manière de justification : puisque ce récit me rappelle avec force des expériences que j'ai vécues, j'en viens à penser que c'est un souvenir semblable qui a inspiré l'écrivain et donc que ce texte est le reflet de sa vie. De là l'emprise qu'exerce cette sorte de romans. Il ne reste pas moins que, même reçus comme autobiographiques, ils sont d'abord des fictions. (Pierre Pillu cit. dans Hubier 2003 : 114)

L'aspect de l'identification du lecteur à l'auteur, ou plutôt au narrateur, joue un rôle spécialement important dans le contexte de l'écriture à la première personne. Si l'on tient à l'entité de l'auteur implicite ou pas, on peut parler d'un narrateur à la place d'un auteur dans une œuvre autobiographique aussi, parce qu'on a vu que le Je narrant n'équivaut pas au Je narré. Ce sont bien les capacités créatrices de l'auteur qui rendent ses expériences publiquement palpables (cf. Erasga 2014 : 98), mais c'est aussi le lecteur, qui – par la combinaison de sa propre réalité et du récit – crée un contexte fictif et donne donc au Je une signification universelle.

Dans leurs analyses, tous les narratologues, chercheurs en littérature et hommes et femmes de lettres renommés, dont on vient de lire, recourent à plus au moins long terme au lecteur comme instance signifiante. C'est le lecteur qui identifie des incongruités – textuelles ou cognitives – dans la narration et révèle ainsi un narrateur comme fiable ou non. C'est le lecteur qui rassemble et unit les « écritures multiples » d'un texte (Barthes 1968 : 66). C'est lui aussi qui constitue une des deux parties centrales des pactes de Lejeune. C'est

[c]e nouveau sujet, le lecteur, [qui] peut reconnaître dans l'œuvre la justesse des sensations, la force des impressions, la beauté des images ainsi que [...] la vérité qui s'incarne dans la réalité et s'y trouve éclairée. (Turmel 2012 : en ligne)

Et c'est lui, le lecteur, qui opte pour une lecture fictive, factuelle ou autobiographique (cf. Abbott 1988 : 613), ou bien une oscillation entre les trois (cf. Cohn 1999 : 34, Genette 1972 : 50).

Leroy est très conscient des divers rôles que jouent ses lecteurs. Son usage du Je encourage plusieurs lectures et interprétations. Chez Leroy, le Je peut être à la fois biographique, autobiographique et romanesque, et avec cela, fiable ainsi que trompeur. Les Je dans les cinq œuvres analysées nous montrent que l'écriture est un moyen d'affirmer l'identité, mais que l'identité n'est jamais stable et durable. Elle s'établit en chemin et elle est sujette à de diverses interprétations. Déjà en 1738, David Hume nous apprend que

[l'homme est] une collection de différentes perceptions qui se succèdent [...] et qui sont dans un flux et un mouvement perpétuels. [...] [T]ous nos [...] sens et toutes nos [...] facultés contribuent à ce changement. [...] L'esprit est une sorte de théâtre [...] [et] [l']identité que nous attribuons à l'esprit de l'homme est une entité fictive [...]. (2005 : 242 & 248)

Comme Alice au pays des merveilles, qui est consciente du fait que d'un jour à l'autre elle ne reste pas la même personne, les personnages de Leroy incorporent eux aussi des facettes diversifiées, représentant un soi fragmenté. Pour Leroy, en écrivant, les personnes/personnages se transforment (cf. Librairie Mollat 2013 : minute 03:36), et pour moi, comme lectrice, il est possible que dans quelques jours, je lirai ses œuvres d'une façon un peu différente. Mais pourquoi pas ? Après tout, c'est moi. Rien ne m'en guérira.

Liste des sources citées :

Œuvres primaires :

- Leroy, Gilles. 2007. *Alabama Song*. Paris : Mercure de France.
- Leroy, Gilles. 2010. *Zola Jackson*. Paris : Mercure de France.
- Leroy, Gilles. 2012. *Dormir avec ceux qu'on aime*. Paris : Mercure de France.
- Leroy, Gilles. 2013. *Nina Simone, roman*. Paris : Mercure de France.
- Leroy, Gilles. 2015. *Le monde selon Billy Boy*. Paris : Mercure de France.

Sources secondaires:

- Abbott, H. Porter. 1988. "Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories". *New Literary History* 19(3), 597-615.
- Angelet, Christian et Herman, Jan. 1995. « Narratologie ». Dans : Delcroix, Maurice et Hallyn, Fernand (éd.). *Méthodes du texte - Introduction aux études littéraires*. Bruxelles : Duculot.
- Allrath, Gaby. 1998. "“But why will you say that I am mad?” Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*". Dans: Nünning, Ansgar (éd.). 1998. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Barrot, Olivier. 2007. « Un livre, un jour. Gilles Leroy : Alabama Song ». Ina.fr, <http://www.ina.fr/video/3438592001> (le 6 février 2017)
- Barthes, Roland. 1966. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications* (8), 1-27.
- Barthes, Roland. 1968. « La mort de l'auteur ». Dans : Barthes, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris : Editions du Seuil.
- Barthes, Roland. 2010 [1975]. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Editions du Seuil.
- Booth, Wayne. 1974 [1961]. *Die Rhetorik der Erzählkunst*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Booth, Wayne. 2000. „Der implizierte Autor“. Dans: Fotis, Jannidis et al. 2000. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam

- Booth, Wayne. 2005. "Resurrection of the Implied Author: Why Bother?". Dans: Phelan, James et Rabinowitz, Peter J. (éd.) 2008. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing.
- Bruss, Elisabeth W. 1974. « L'autobiographie considérée comme acte littéraire ». *Poétique* 5, 14-26.
- Busch, Dagmar. 1998. "Unreliable narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster". Dans: Nünning, Ansgar (éd.). 1998. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Chatman, Seymour. 1975. "Towards a Theory of Narrative". *New Literary History* 6(2), 295-318.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour. 1986. "Characters and Narrators: Filter, Center, Slant and Interest-Focus". *Poetics Today* 7(2), 189-204.
- Chew, Evelyn et Mitchell, Alex. 2015. "The Impact of Interactivity on Truth Claims in Life Stories". *DIEGESIS* 4.2, 1-29.
- Cohn, Dorrit. 1999. *The Distinction of Fiction*. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.
- Colonna, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Editions Tristram.
- Delistraty, Cody C. 2015. "Distinctly Emasculated. Hemingway, Fitzgerald, and sexual anxiety.". *The Paris Review* en ligne, le 24 avril 2015, <https://www.theparisreview.org/blog/2015/04/24/distinctly-emasculated/> (le 4 janvier 2016).
- De Cortanze. 2011. *Le roman de Hemingway*. Édition Kindle.
- Delangue, Henri. 2014. « Autobiographie ou autofiction chez Amélie Nothomb ? », *Cédille* 10 (2014), 129-141.
- De Man, Paul. 1979. "Autobiography as De-Facement". *MLN* 94(5), 919-930.
- Démoris, René. 1975. *Le roman à la première personne*. Paris : Armand Colin.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Editions de Minuit.
- Déscartes, René. 2001 [1637]. *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*. Bibliothèque

numérique de l'université du Québec à Chicoutimi.
[http://classiques.ugac.ca/classiques/Descartes/discours_methode/Dis
cours_methode.pdf](http://classiques.ugac.ca/classiques/Descartes/discours_methode/Dis
cours_methode.pdf) (le 3 décembre 2016)

- Dion, Robert. 2010. « Le biographe salvateur. A propos de quelques 'contre-biographies' (Zelda Fitzgerald, Henriette Vogel, John Polidori) ». *Temps Zéro* No.4, Déc.10.
<http://tempszero.contemporain.info/document655> Accédé via Zeitschriftendatenbank der Universität Wien (le 2 juin 2016).
- Dobrovsky, Serge. 1989. *Le livre brisé*. Paris : Grasset.
- Dozol, Vincent. 2015. « Trois femmes américaines ». *France-Amérique* Déc. 15, 42-48. http://www.gillesleroy.net/ac_FrancAmeric.pdf (le 27 avril 2016).
- Dyon, Christelle. 2010. « Gilles Leroy nous plonge au cœur de Katrina ». *Metro* (www.fr.metrotime.be), le 15 mars 2010. Accédé via <http://www.gillesleroy.net/m%C3%A9dias-france-francophonie/archives-2007-2012/zj-metro/> (le 2 février 2017).
- Edmiston, William F.. 1989. "Focalization and the First-Person Narrator: A Revision of the Theory". *Poetics Today* 10(4), 729-744.
- El Mokhtari, Mouna. 2017. « Les 'faits alternatifs', l'arme de communication de l'administration Trump ». *Le Monde*, le 7 février 2017. http://www.lemonde.fr/donald-trump/video/2017/02/06/les-debuts-de-l-administration-trump-en-cinq-faits-alternatifs_5075545_4853715.html (le 10 février 2017).
- Erasga, Dennis S. 2014. "Lives in Fiction: Auto/Biographies as Theoretical Narratives". *Asia-Pacific Social Science Review* 14(2), 94-111.
- Fludernik, Monika. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Fludernik, Monika. 2010 (3ème éd.). *Erzähltheorie : eine Einführung*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Fotis, Jannidis et al. 2000. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam.
- Foucault, Michel. 1969. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». Dans : Defert, Daniel (éd.). 1994. *Dits et écrits : 1954 - 1988. 1. 1954 – 1969*. Paris: Gallimard., 789-821.
- France 24. 2015. « Gille [sic.] Leroy est Billy Boy ». Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=3dO4Flf6qtk> (le 9 février 2017).
- France Info 2015. « Le livre du jour : 'Le monde selon Billy Boy' ». publié dans un blog d'Alain Dagnez pour Le Monde,

<http://alaindagnez.blog.lemonde.fr/2015/11/22/le-monde-selon-billy-boy-de-gilles-leroy-ed-mercure-de-france/> (le 9 février 2017).

Frye, Northrop. 1990. *Anatomy of Criticism*. London: Penguin.

Gasparini, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Edition Kindle.

Gasparini, Philippe. 2011. « Autofiction vs autobiographie ». *Tangeance* 97, 11-24.

Genette, Gérard. 1972. *Figures : essais III*. Paris : Editions du Seuil.

Genette, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris : Editions du Seuil.

Genette, Gérard. 2007 [1972]. *Discours du récit*. Paris : Editions du Seuil.

Glauch, Sonja. 2010. „Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte“. Dans : Haferland, Harald et Meyer, Matthias (éd.). *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*. Berlin: De Gruyter.

Grosjean, Marianne. 2014. « Très tendance, la biographie romancée signe la rentrée littéraire ». *Tribune de Genève* en ligne, le 26 août 2014, <http://www.tdg.ch/culture/livres/Tres-tendance-la-biographie-romancee-signa-la-rentree-litteraire/story/22940663> (le 5 janvier 2016)

Hampel, Regine. 2001. *“I Write Therefore I Am?” – Fictional Autobiography and the Idea of Selfhood in the Postmodern Age*. Bern: Peter Lang.

Hansen, Per Krogh. 2007. “Reconsidering the Unreliable Narrator”. *Semiotica* 165 (1/4), 227-246.

Hansen, Per Krogh. 2008. “First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration”. Dans: D’hoker, Elke et Martens, Gunther. 2008. *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin: De Gruyter.

Hubier, Sébastien. 2003. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction*. Paris : Armand Colin.

Hughes, Sarah. 2015. “Ernest Hemingway’s love life is laid bare in book by ‘fourth son’ A E Hotchner”. *The Guardian* en ligne, le 16 mai 2016, <https://www.theguardian.com/books/2015/may/16/ernest-hemingway-love-life-laid-bare-ae-hotchner> (le 4 janvier 2016)

Hume, David. 2005 [1739]. *Traité de la nature humaine. Livre I : De l’entendement*. (traduit de l’anglais par Folliot, Philippe). Bibliothèque numérique de l’Université du Québec à Chicoutimi.

http://classiques.ugac.ca/classiques/Hume_david/traite_nature_hum_t1/hume_traite_nature_hum_t1.pdf. Accédé via Bibliotheksservices der Universität Wien (le 11 mars 2017)

- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Iser, Wolfgang. 1974 [1969]. „Die Appellstruktur der Texte“. Dans: Dehn, Wilhelm (éd.). 1974. *Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen*. Frankfurt : Fischer Athenäum.
- Killeen, Marie-Chantal. 2011. « Fiabilité ou fidélité : Le problème de la narration dans Le ravissement de Lol V. Stein ». *Littérature* 2011/2(162), 69-82.
- Kristeva, Julia. 1977. *Polylogue*. Paris : Editions du Seuil.
- Lanser, Susan. 2001. “The Implied Author: An Agnostic Manifesto”. *Style* 45(1), 153-160.
- Lanser, Susan. 2007. “The ‘I’ of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology”. Dans: Phelan, James et Rabinowitz, Peter J. (éd.) 2008. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing.
- Lanser, Susan. 2011. “(Im)plying the Author”. *Narrative* 9(2), 153-160.
- Lapsley, Daniel K. et Stey, Paul C.. 2011. “Id, Ego and Superego”. Dans: Ramachandran, V.S. (éd.). 2012. *Encyclopedia of Human Behavior* (2nd edition). Elsevier Inc. Accédé via University of Notre Dame, Indiana:
[https://www3.nd.edu/~dlapsle1/Lab/Articles%20&%20Chapters_files/Entry%20for%20Encyclopedia%20of%20Human%20Behavior\(finalized4%20Formatted\).pdf](https://www3.nd.edu/~dlapsle1/Lab/Articles%20&%20Chapters_files/Entry%20for%20Encyclopedia%20of%20Human%20Behavior(finalized4%20Formatted).pdf) (le 3 janvier 2017).
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. 1997. *L'autobiographie*. Paris : Armand Colin.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Lejeune, Philippe. 1998 (2^e éd.) [1971]. *L'Autobiographie en France*. Paris : Armand Colin.
- Leroy, Gilles. 2008. « Gilles Leroy – Biographie ». http://www.gillesleroy.net/bi_biographie.html (le 4 août 2016).
- Leroy, Gilles. 2017. « Champsecret ». <http://www.gillesleroy.net/%C3%A9crits/romans-r%C3%A9crits-nouvelles/champsecret/> (le 27 février 2017).

- Librairie Mollat. 2011. « Gilles Leroy – Dormir avec ceux qu'on aime ». Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=hrWB_jPqxdI (le 17 juillet 2016).
- Librairie Mollat. 2013. « Gilles Leroy – Nina Simone ». Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=zl5QPSuPzi8> (le 6 février 2017).
- Librairie Mollat. 2015. « Gilles Leroy – Le monde selon Billy Boy ». Dailymotion.com, <http://www.dailymotion.com/video/x2hyrz1> (le 9 février 2017).
- Lissa, Caspar J. van; Caracciolo, Marco ; Duuren, Thom van et Leuveren, Bram van. 2016. "Difficult Empathy. The Effect of Narrative Perspective on Readers' Engagement with a First-Person Narrator". *DIEGESIS* 5(1), 43-63.
- Locke, John. 1959 [1689]. *An Essay Concerning Human Understanding*. Annotated by A.C. Fraser. New York: Dover Publications.
- Louette, Jean-François. 2002. *Silences de Sartre*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Lubbock, Percy. 1921. *The Craft of Fiction*. New York: Viking.
- Ludwig, Hans-Werner (éd.). 1995 (5e éd.). *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Macrae, Andrea. 2016. "You and I, Past and Present. Cognitive Processing of Perspective". *DIEGESIS* 5(1), 64-80.
- Maftei, Micaela. 2013. *The Fiction of Autobiography. Reading and Writing Identity*. London & New York: Bloomsbury.
- Mansfield, Nick. 2000. *Subjectivity. Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York: University Press.
- Martens, Lorna. 1985. *The Diary Novel*. Cambridge: University Press.
- McIntosh, Fiona. 2002. *La Vraisemblance narrative en question: Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle.
- Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*. 1995. Massachusetts: Merriam-Webster Publishers.
- Mosès, Stéphane. 2001. « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue ». *Revue de Métaphysique et de Morale* 4(32), 509-525.
- Nünning, Ansgar. 1998. „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublichen Erzählens“. Dans: Nünning, Ansgar (éd.). 1998. *Unreliable Narration*.

Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Nünning, Ansgar et Nünning, Vera (éd.). 2002. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Nünning, Ansgar. 2008. "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches". Dans: Phelan, James et Rabinowitz, Peter J. (éd.) 2008. *A Companion to Narrative Theory.* Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing.

Nünning, Vera. 1998. „Unreliable narration und die historische Variabilität von Werten und Normen: The Vicar of Wakefield als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung“. Dans: Nünning, Ansgar (éd.). 1998. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Oyserman, Daphna; Elmore, Kristen; Smith, George. 2012. "Self, Self-Concept, and Identity". Dans: Leary, Mark R. et al. (éd.). 2012. *Handbook of Self and Identity* (2^e éd.). New York: The Guildford Press.

Panichelli-Batalla, Stéphanie. 2015. "Autofiction as a fictional metaphorical self-translation. The case of Reinaldo Arenas' *El color del verano*". *Journal of Romance Studies* 15(1), 29-51.

Posselt, Gerald. 2003. „Die différence [kommentiert]“. *Produktive Differenzen – Forum für Differenz- und Genderforschung.* Universität Wien,
http://differenzen.univie.ac.at/bibliografie_literatursuche.php?sp=185
(le 21 février 2017).

Proust, Marcel. 1954. *Contre Sainte-Beuve.* Paris : Gallimard.

Ricci, Nino. 2011. « Contre la biographie » (traduit de l'anglais par Lamontagne, Marie-Andrée). *Argument* 13(2), p.1-8. Téléchargé via <http://www.revueargument.ca/article/2011-03-01/529-contre-la-biographie.html> (le 10 août 2016)

Richter, Elke. 2008. *Ich-Entwürfe im hybriden Raum – Das Algerische Quartett von Assia Djebar.* Frankfurt: Peter Lang.

Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002 (2^e éd.). *Narrative Fiction. Contemporary Poetics.* London: Routledge.

Romberg, Bertil. 1962. *Studies in narrative technique of the first person novel.* Stockholm: Almqvist & Wiksell.

Rousseau, Jean-Jacques. 1841 [1782]. *Les Confessions.* Paris : Charpentier.

- Saunders, Max. 2010. *Self Impression : Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: University Press.
- Saussure, Ferdinand de. 1995 [1916]. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Schabacher, Gabriele. 2007. *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes‘ Über mich selbst*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schaefer, Christina. 2008. „Alain Robbe-Grillet's Romanesques: zur Überwindung des autobiografischen Wahrheitsanspruchs im Netzwerk der Intertextualität“. *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 118(1), 16-34.
- Schmid, Wolf. 2014. *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter. Version électronique accédé via EBSCO Publishing : eBook Collection (EBSCOhost) Universität Wien (le 12 juin 2016).
- Sims, Dagmar. 1998. „Die Darstellung grotesker Welten aus der Perspektive verrückter Monologen: Analyse erzählerischer und mentalstilistischer Merkmale des Erzählertypus mad monologist bei Edgar Allan Poe, Patrick McGrath, Ambrose Bierce und James Hogg. Dans: Nünning, Ansgar (éd.). 1998. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Stanzel, Franz Karl. 2008 (8^e éd.). *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Surkamp, Carola. 1998. „Die Auflösung historischen Geschehens in eine Vielfalt heterogener Versionen: Perspektivenstruktur und unreliable narration in Paul Scotts multiperspektivischer Tetralogie Raj Quartet“. Dans: Nünning, Ansgar (éd.). 1998. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Szerb, Antal. 2016. [1943]. *Geschichte der Weltliteratur*. Basel: Schwab.
- Turmel Émilie. 2012. « Le Contre Sainte-Beuve de Marcel Proust: entre réflexion et création ». Université Laval de Québec, <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2012/10/le-contre-sainte-beuve-de-marcel-proust-entre-reflexion-et-creation/> (le 21 février 2017).
- Vanasse, André. 2005. « Biographie romancée ou récit biographique ? ». *Québec français* 138, 31-33. Accédé via <http://id.erudit.org/iderudit/55450ac> (le 3 août 2016)
- Villiger Heilig, Barbara. 2003. „Autofiktion – ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en). Die Fallen der Vorstellungskraft“. *Neue Zürcher*

Zeitung en ligne, le 31 mai 2015, <http://www.nzz.ch/article8VLW2-1.259501> (le 3 août 2016).

Yacobi, Tamar. 2015. "Narrative and Normative Pattern: On Interpreting Fiction, with Special Regard to (Un)Reliability". *Poetics Today* 36(4), 499-528.

Yacobi, Tamar. 2007. "Authorial Rhetoric, Narrational (Un)reliability, Divergent Readings: Tolstoy's *Kreutzer Sonata*". Dans: Phelan, James et Rabinowitz, Peter J. (éd.) 2008. *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing.

Zerweck, Bruno. 1998. „'Boy, am I a reliable narrator': Eine kulturwissenschaftlich-narratologische Analyse des unzuverlässigen Erzählens in Martin Amis' *Money: A Suicide Note*". Dans: Nünning, Ansgar (éd.). 1998. *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Zusammenfassung

Die vorliegende literaturwissenschaftliche Arbeit behandelt die Verwendung des Pronomens „ich“ in ausgewählten Werken des zeitgenössischen französischen Schriftstellers Gilles Leroy. Jenem gelang im Jahr 2007 der internationale Durchbruch mit der fiktiven Autobiographie von Zelda Fitzgerald – eine gesellschaftliche Größe, jedoch verkannte Schriftstellerin der 1920er bis 40er Jahre, deren Stimme sich Leroy leiht, um ihren emotionalen Zusammenbruch über die geschickt ineinander verketteten Jahrzehnte hinweg darzustellen. Das Wörtchen „ich“ ist jenes Instrument, das dem Werk die Macht verleiht, mit den Erwartungen des Lesers zu spielen, und es wird eindeutig, dass sich dieses „Ich“ nicht ganz einfach in eine Schublade stecken lässt. Es verursacht das Verschwimmen der Grenzen von Realität und Fiktion, (Auto-)Biographie und Roman, sowie erzählerischer Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit. Dieser Taktik bedient sich Leroy auch in den auf *Alabama Song* folgenden Werken, welche einerseits biographisch angehaucht sind, und sich am Leben exemplarischer Existenzen (*Zola Jackson*), oder realer Berühmtheiten (*Nina Simone, roman*) orientieren, oder aber autobiographische Züge aufweisen (*Dormir avec ceux qu'on aime, Le monde selon Billy Boy*), weil das Leben des Autors selbst, oder jenes seiner Eltern den Stoff der Erzählungen liefern.

Die theoretische Grundlage der Arbeit bildet eine Darstellung der Bedeutung des Pronomens „ich“ in der Philosophie-, Gesellschafts- und Literaturgeschichte. Die tiefgreifenden Veränderungen durch die Entdeckung des Individuums in der Renaissance haben das Verfassen von Autobiographien nachhaltig beeinflusst. In Bezug auf fiktive Werke wurde der Begriff der Perspektive seit dem 17. Jahrhundert weiterentwickelt, und Werke über die Erzähltechnik von namhaften Größen wie Franz Karl Stanzel und Gerard Genette werden seit Jahrzehnten für literarische Analysen eingesetzt. Wenngleich gewisse theoretische Meilensteine der Narrativik fortwährend als Bezugsgrößen für

erzähltechnische Elemente wie Perspektive, Stimme und Modus herangezogen werden, gibt es rund um das Wörtchen „ich“ zahlreiche, vielfach umstrittene Erkenntnisse zu dessen Interpretierbarkeit. Diese betreffen einerseits die Implizierbarkeit des Autors in dessen fiktive sowie autobiographische Werke, andererseits die Wandelbarkeit von Identität und Wahrnehmung über die Zeit hinweg (erlebendes vs. erzählendes Ich), und darüber hinaus den Grad an erzählerischer Zu- bzw. Unzuverlässigkeit (*unreliable narration*).

Der theoretische Abriss zeigt bereits, was in weiterer Folge an Leroys Werken erkenntlich wird, nämlich, dass Realität und Fiktion, und damit in Zusammenhang stehend, (Auto-)Biographie und Fiktion nicht voneinander abgrenzbar sind. In diesem Kontext werden vor allem Begriffe aus der französischen Literaturwissenschaft der 70er Jahre relevant, weil nämlich in diesem Zeitraum kontroverse Termini wie Philippe Lejeunes autobiographischer Pakt und Serge Doubrovskys Reaktion darauf – Autofiktion – entstanden. Obgleich sich die bearbeiteten Werke Leroys alle mit der Zusatzbezeichnung *roman* zieren, handelt es sich bei besagtem Autor um jemanden, der den Bezug seiner Werke zu seiner persönlichen Realität häufig publik macht. Die Bedeutung des persönlichen Fürwortes in der ersten Person Einzahl ist daher bei Leroy eine besondere. Die vorliegende Arbeit zeigt, dass sich diese Bedeutung in erster Linie beim Rezipienten, d.h. beim Leser, entfaltet.